



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**EL *EQUÍVOCO* DEL ARTE DE INGENIO: CONSTRUCCIÓN DE LA
POESÍA BURLESCA HISPÁNICA EN EL BARROCO**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
DOCTORA EN LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA:

MAGDA RAQUEL BARRAGÁN AROCHE

ASESOR: DR. AURELIO GONZÁLEZ PÉREZ

MÉXICO, D.F.

MAYO 2013

Y la alegría no es tan sólo por llegar,
sino por conocer, desde lo más profundo,
que en todo el camino nunca estuve sola:
Su Gracia es suficiente

A mis padres por todo su amor

A mi hermano y hermanas
que siempre me acompañan

AGRADECIMIENTOS

*Si alguno cree que sabe algo,
no ha aprendido todavía cómo debe saber
1 Cor. 8:2.*

Esta parte es muy importante para mí, porque no puedo jactarme de nada: todo lo he recibido y aprendido. Por tanto, empiezo con un especial agradecimiento a mi querido asesor Aurelio González Pérez, quien, además de ser mi maestro y guía, se convirtió en el cómplice de este periplo. En los momentos de mayor incertidumbre, su ayuda consistió, en escucharme pacientemente y en hacerme entender (de manera muy inteligente) que nunca daría con la respuesta, si no pensaba la pregunta adecuada. Pero su generosidad no sólo fue en esto, sino también en enseñarme que la academia no es nada si no va acompañada de la parte humana. En eso consiste aprender cómo saber.

Asimismo, agradezco a la Dra. Martha Lilia Tenorio, a la Dra. Leonor Fernández y al Dr. Jesús Ponce Cárdenas por sus atinadas aportaciones que mejoraron y enriquecieron mi trabajo considerablemente. Del mismo modo, a los doctores Antonio Carreira y Álvaro Alonso, quienes me proporcionaron bibliografía y me ayudaron a resolver dudas sobre el contenido de algunos poemas. Gracias, también, a la Dra. Ana Valenciano, pues su ayuda fue indispensable para llevar a cabo investigaciones en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid y en la Biblioteca Nacional de España. Sin la ayuda de todos ellos hubiera sido imposible la feliz conclusión de esta tesis.

Doy mi reconocimiento a la institución a la que debo, en gran medida, mi formación académica: El Colegio de México. Agradezco a la Dra. Luzelena Gutiérrez de Velasco, directora del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, por el apoyo que dio a mi investigación. Del mismo modo, al Dr. Sergio Bogard, coordinador del Centro, y a todos los profesores que me dieron clases a lo largo del doctorado. Gracias, también, a Griselda Rayón Miranda, secretaria de la coordinación del CELL, por su gran amabilidad, cariño y disposición para resolver las cuestiones burocráticas de los estudiantes.

Igualmente quiero agradecer a mis compañeros del doctorado y demás amigos (dentro y fuera del COLMEX), que hicieron que este viaje valiera la pena: Alejandra

Amatto (mi inseparable amiga y hermana), Salvador Saulés, Francisco Robles, Penélope Cartelet (gran amiga que leyó mi tesis en los seminarios), Carlos Conde, Diana Geraldo, Miguel Candelario, Rodrigo Cervantes, Dana Torres, Jazmín Tapia, Julia Pozas, Dann Cazes, Enrique López, Libertad Paredes, Rodrigo Sánchez y Alfredo Nava. Va mi agradecimiento también a mis amigos madrileños, quienes me ayudaron y alentaron en mi estancia de investigación: Laura Facini, Clara Marías, María Díez, Nuur Hamad, Miguel Coloma y Diego Martín.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
1. BARROCO Y BURLA.....	15
1.1 LA BURLA Y LA CRÍTICA: VISIÓN GENERAL DE LOS POETAS Y LA POESÍA BURLESCA	15
1.2 CRITERIOS DE DEFINICIÓN DEL BARROCO	19
1.2.1 EL ARTE DE INGENIO.....	23
1.2.2 LA AGUDEZA Y EL CONCEPTO.....	25
1.3 EL ARTE DE LA BURLA.....	28
1.3.1 LA SÁTIRA Y EL ESTILO BURLESCO: DEFINICIONES.....	32
1.3.2 LAS TEORÍAS CLÁSICAS Y RENACENTISTAS DE LA RISA	37
2. PÉRDIDA DEL DECORO	43
2.1 CANONIZACIÓN HISPÁNICA DE LA BURLA	43
2.1.1 CONDICIONES DE PRODUCCIÓN DE LA BURLA LITERARIA	44
2.1.2 BARAHONA DE SOTO, DIEGO HURTADO DE MENDOZA, GUTIERRE DE CETINA, JUAN DE LA CUEVA Y BALTASAR DEL ALCÁZAR: MODELOS DE POESÍA BURLESCA Y EL DESARROLLO DE SUS CÓDIGOS EN LAS ACADEMIAS ESPAÑOLAS	55
2.1.3 GÓNGORA, QUEVEDO Y LOPE.....	72
2.1.4 OTROS CÓDIGOS LITERARIOS Y CULTURALES DE LA BURLA	76
2.1.5 COMPOSICIONES BURLESCAS DE ACADEMIA.....	83
3. TRADICIÓN BURLESCA	91
3.1 LAS “TRES GRACIAS”: ANASTASIO PANTALEÓN DE RIBERA, GABRIEL DE CORRAL Y JACINTO ALONSO MALUENDA.....	91
3.2 ANASTASIO PANTALEÓN DE RIBERA	92
3.2.2 AUTORRETRATOS BURLESCOS.....	124
3.2.3 EL ELOGIO PARADÓJICO BERNESCO.....	128
3.2.4 MÁS BURLAS DE ACADEMIA	135
3.3 GABRIEL DE CORRAL	143
3.3.1 CORRAL: VEJAMENERO VEJADO	157
3.3.2. INFLUENCIA CLÁSICA: EPIGRAMAS	173
3.3.3 LA FABULA BURLESCA DE GABRIEL DE CORRAL	182
3.3.4 MÁS BURLAS DE ACADEMIA	188
3.3.5 POEMAS DE FALSA ATRIBUCIÓN (PEDRO MÉNDEZ DE LOYOLA).....	196
3.4 JACINTO ALONSO MALUENDA	202
3.4.1 EL BARROQUISMO MÉTRICO DE MALUENDA	207
3.4.2 EL EPITAFIO BURLESCO Y OTROS EJERCICIOS DE ACADEMIA.....	220
4. CONSECUENCIAS DE LA CANONIZACIÓN	231
4.1 PROYECCIÓN DE LA BURLA ACADÉMICA	231
4.2 SALVADOR JACINTO POLO DE MEDINA	232
4.2.1. PARODIA DE LAS VERAS: LA POESÍA COMO ARTIFICIO	239
4.3 GABRIEL BOCÁNGEL Y UNZUETA.....	264

4.3.1 LA SÁTIRA DE BOCÁNGEL.....	272
4.4 ALONSO CASTILLO SOLÓRZANO.....	277
4.4.1 LA CONSTRUCCIÓN DEL EROTISMO EN LOS <i>DONAYRES DEL PARNASO</i>	284
4.5 JERÓNIMO DE CÁNCER	296
4.5.1 LOS POEMAS BURLESCOS A LO DIVINO DE JERÓNIMO DE CÁNCER.....	303
CONCLUSIONES	317
BIBLIOGRAFÍA	321

INTRODUCCIÓN

Juan de Arjona, uno de los poetas que practicaron la burla en la segunda mitad del XVI en la Academia de Granada, cierra uno de sus encomios paradójicos sobre la mosca con una alegoría muy significativa sobre la práctica de la escritura burlesca:

Y pues ya es tiempo de hablar de veras,
venga mi paje y mis chinelas deme,
y váyanse estas musas jabegueras, //
 estos zuecos me quite y calzareme,
y por que mis untados labios lave,
traígame un jarro de agua y lavareme.
 Que ya es razón que mi humildad se acabe
y que yo me recoja a mi Academia,
cuya censura y disciplina grave
castiga faltas y trabajo premia¹.

Este pasaje es muy ilustrativo para entender cuál era la concepción de la poesía burlesca en un primer momento, pues se trata de un poeta de Academia que se ha rodeado de musas de humilde condición (jabegueras o de pescadores) para que lo inspiren en la escritura de su encomio paradójico; una vez que lo ha concluido, se deshace de dichas musas y pide a su paje que le quite los zapatos de poeta cómico y rústico (zuecos) y le lave la boca para volver a hablar como poeta de veras que calza chinelas y que hace trabajos graves dentro de la Academia. Sin duda, en todo esto hay un juicio de valor que pone en evidencia que la poesía burlesca se concebía, de acuerdo con la definición clásica de comedia, como un género bajo, que si bien no estaba del todo mal que el poeta practicara o se “disfrazara” para hacerlo, éste siempre debía volver a investirse de la gravedad de las veras. Es claro que escribir poesía burlesca no era meritorio –no es casual que el poeta diga que se lavaba la boca después de esto– pero el hecho de que se practicara, aunque fuera en menor medida, era señal de que se consideraba un ejercicio en el que se podía poner a prueba el ingenio y que, por ende, valía la pena calzarse, de vez en cuando, zuecos. Esta postura ambigua frente a la poesía burlesca fue la que mostraron muchos poetas de la segunda mitad del XVI, pues

¹ Mss. 861 ff. 549-550 BNE.

para ellos teóricamente era un género desdeñable por la humildad de su materia, pero en la práctica era un plato apetecible para el ingenio.

A partir de esto se puede entender la primera parte del título de esta investigación, pues alude a que la poesía burlesca se consideraba una suerte de *equivoco* (*aequivocum*) del ingenio, ya que era la cara oculta de dicha noción donde las palabras se entretejían con otro sentido –un sentido risible– y donde el poeta requería de un “disfraz” para practicarla. No obstante, con el paso del tiempo, y en virtud de la gran importancia que adquirió en el Barroco el concepto de ingenio, llegaría a constituirse en un género canónico practicado por poetas que se designaban abiertamente como burlescos. De aquí la necesidad de dar cuenta de ese proceso de canonización, pues, aunque la poesía burlesca se practicaba dentro de las academias, esto no significó que se aceptara inmediatamente en el canon poético. Baste de ejemplo el caso de Diego Hurtado de Mendoza, uno de los primeros poetas que desarrolló los códigos de la burla en España, en cuya *editio princeps* no se incluyeron este tipo de composiciones “por no contravenir a la gravedad de tan insigne poeta [...]”². Incluso, ya en pleno Barroco, una vez que la concepción clásica sobre el género cómico dejó de ser una norma para convertirse en una referencia y que la poesía burlesca se editó sin ningún resquemor, los detractores la seguían considerando como ese equívoco del arte de ingenio, razón por la que, en muchos de los volúmenes de poesía burlesca, los poetas ofrecían argumentos para justificar esta práctica, algunas veces mediante autores y nociones del ámbito clásico. Afortunadamente, aquéllos nada pudieron hacer frente a la justificación más válida: el ingenio.

Todo este proceso se describe a lo largo de este trabajo, cuyo objetivo principal es desvelar los mecanismos de construcción de una de las formas poéticas más apreciadas en el Barroco. Sin duda, para comprender la especificidad de esto es necesario tener presente los criterios de la época que describen tanto la manera de hacer poesía burlesca, como el horizonte de expectativas, pues este género no sólo tuvo éxito en virtud de su auge dentro de las academias, sino también por la demanda de un público que sabía valorar esta faceta del arte de ingenio. Así, se puede ver que del lado del autor estaban los preceptos para la invención del discurso: ingenio, emulación, variedad, agudeza, concepto, entre los más

² Cito por José Ignacio Díez Fernández, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2003 p. 97.

importantes; y del lado del receptor, los efectos de dicho discurso: admiración (con el proceso intelectual que esto implicaba), risa y deleite. Estas nociones permitieron a los poetas hacer un despliegue de recursos con posibilidades expresivas ilimitadas, en virtud de esta ansia de novedad y búsqueda de casos peregrinos, que consistían en la exacerbación de temas y de formas poéticas pertenecientes al canon clásico, lo que se explica desde la estética del Barroco.

Ahora bien, también es importante dar cuenta de la influencia de la tradición burlesca desde los paradigmas clásicos que los autores italianos renacentistas pusieron de moda, pues este influjo posibilitó la aceptación de esta forma dentro de las academias. De aquí que se pueda mencionar a distintos poetas que desde sus círculos académicos empezaron a desarrollar los códigos de estos modelos: Barahona de Soto, Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva, Baltasar del Alcázar, entre los más destacados. A estos nombres hay que agregar tres grandes figuras, también miembros de distintas academias, que con su reconocido ingenio lograron, en buena medida, que fuera un género aceptado: Góngora, Quevedo y Lope.

Grosso modo, se da cuenta de estas influencias, pues uno de los propósitos de esta investigación, como se detallará más adelante, es ver la importancia de estas grandes figuras por medio de la escritura de poetas poco conocidos que contribuyeron a consolidar y a dar estabilidad al género, pues sin la presencia de todos ellos sería imposible afirmar que en la Península se desarrolló esta veta tan importante de la poesía; como señala Curtius, “La formación de un canon contribuye a afianzar una tradición”³. Efectivamente, se trata de la configuración de un género canónico mediante textos que se enlazan para describir dicha tradición; por tanto, mediante las obras de poetas como Anastasio Pantaleón de Ribera, Gabriel de Corral, Jacinto Alonso Maluenda, Salvador Jacinto Polo de Medina, Gabriel Bocángel, Alonso Castillo Solórzano y Jerónimo de Cáncer, se da cuenta de las distintas facetas y posibilidades de la poesía burlesca, lo que permite hacer, en cierta medida, una justa valoración de las dimensiones que alcanzó este fenómeno literario tan poco estudiado. Las composiciones de estos autores se pueden ubicar en la primera mitad del siglo XVII, periodo en el que se dio el apogeo del estilo burlesco, pues hubo gran afluencia de

³ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trads. Margit Frenk y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, t.1., p. 361.

publicaciones sobre esta materia, además de que se convirtió en el personaje principal de muchas justas y certámenes.

Estas son las líneas principales de la siguiente investigación, con lo cual quedará mucho por decir sobre la poesía burlesca, pero se espera que este trabajo contribuya a enriquecer los estudios que existen al respecto y que aporte ideas originales como futuras rutas de investigación.

UN POSIBLE CORPUS DE TEXTOS BURLESCOS

Por lo anteriormente dicho, el objetivo de este trabajo no se centra en el análisis de las obras burlescas de Góngora y Quevedo⁴, que además ya han sido ampliamente trabajadas, sino que se enfoca en las obras de autores burlescos apenas conocidos, cuya presencia permite tener una perspectiva completa del fenómeno y sopesar la gran influencia que llegaron a tener estos dos grandes modelos, pues, como se verá a lo largo de este trabajo, las alusiones a sus obras son constantes. De esta forma se hace evidente que no sólo se trata de autores que pueden ser valorados individualmente, sino que esta valoración depende, en gran medida, de su posición dentro de una tradición y de un contexto que legitima su escritura. Cada autor constituye una pieza fundamental para observar de manera específica el funcionamiento de los mecanismos de la maquinaria burlesca; desde sus obras se puede leer la configuración de una tradición y, más específicamente, de un género, compuesto por una gama de códigos⁵ que constituyen el modelo que se imita y que sufre modificaciones de acuerdo con la inventiva e ingenio de cada uno. Por tanto, el criterio de selección es primordialmente textual, en cuanto a que se trata de presentar composiciones que evidencian la variedad de las formas burlescas, lo cual se vincula con el desarrollo de códigos, en el ámbito de contenido, y de métrica, en el ámbito formal. Esto no quiere decir que no se haya tomado en cuenta, paralelamente, la fama y reconocimiento del que gozaron los poetas, no sólo avalado por sus contemporáneos, sino también por el éxito y la buena recepción que tuvieron sus publicaciones, pues sería cancelar los criterios y el horizonte de expectativas de la época. Consecuentemente, en cada apartado que corresponde a cada

⁴ Aunque aquí no se menciona a Lope por pertenecer, principalmente, al ámbito dramático, sí se incluye más adelante como una de las grandes influencias de los poetas burlescos.

⁵ Con código me refiero a un sistema cultural que implica un reconocimiento de sus partes. Esto es, un registro que puede ser decodificado por los que son parte de un sustrato.

autor se hace una semblanza sobre sus obras y sus vínculos con la Academia para tener un panorama más amplio del contexto donde practicaron la poesía burlesca. Se debe entender que todos ellos representan una faceta de la burla no sólo en sus textos, sino en su actitud frente a ésta, lo que se debe apreciar en conjunto.

Sin duda, fueron muchos los poetas que cultivaron la poesía burlesca dentro de las academias, pero dadas las limitaciones de un trabajo como éste, se ha seleccionado un grupo que represente los rasgos más significativos del fenómeno, desde lo general (contexto) a lo particular (rasgos genéricos). Se ha agrupado a los autores en dos bloques de acuerdo con la intensidad con la que practicaron la poesía burlesca. Por un lado, están los poetas que se dedicaron de tiempo completo a escribir poesía burlesca o que trabajaron con el mismo interés tanto las veras como las burlas, y que gracias a ellos se puede hallar la figura de lo que he llamado el “profesional en las burlas”: Anastasio Pantaleón de Ribera, Gabriel de Corral y Jacinto Alonso Maluenda, a quienes se puede colocar en el momento de completa aceptación del género dentro del canon, pues, no sólo son reconocidos autores de poesía burlesca dentro de las academias, sino también fuera de éstas, donde sus publicaciones, todas ubicadas entre los años 1629 a 1632, son bien recibidas en virtud del creciente consumo de esta forma de ingenio. El hecho de que se publiquen obras de esta índole ya es un indicador de la canonización de la burla, razón por la que sus nombres tienen tanta relevancia para esta investigación. Por tanto, las *Obras* de Anastasio Pantaleón de Ribera, *La Cintia de Aranjuez* de Gabriel de Corral y la *Cozquilla del gusto*, el *Bureo de las musas del Turia* y el *Tropezón de la risa* de Jacinto Alonso Maluenda integran la selección de textos de los que se toman algunos paradigmas compositivos que ejemplifican la gama de posibilidades de la burla: la fábula burlesca, el autorretrato burlesco, el encomio paradójico, los epigramas y los epitafios burlescos, entre otros.

Por otro lado, están los autores, también de Academia, que se destacaron como dramaturgos, novelistas o tratadistas, pero que a su vez publicaron volúmenes de poesías burlescas que también gozaron de buena recepción: Salvador Jacinto Polo de Medina con sus *Academias del Jardín* y *Buen humor de las musas*, Gabriel Bocángel y Unzueta con sus *Rimas y prosas* y *La lira de las musas*, Alonso Castillo Solórzano con sus dos volúmenes de los *Donayres del Parnaso* y Jerónimo de Cáncer con sus *Obras varias*. Estos textos, también editados entre 1624 y 1651, permiten tener otra perspectiva de la importancia que

adquirió la burla, pues, una vez canonizada, llegó a formar parte del catálogo de todo escritor, incluso de aquellos que eran célebres por otros géneros. De dichas obras se toma otro muestrario de composiciones en estilo burlesco: la poesía paródica, satírica, erótica y la burlesca a lo divino.

En cuanto al aspecto formal de las composiciones, se destaca los hallazgos métricos de Anastasio Pantaleón, Jacinto Polo de Medina, Jerónimo de Cáncer y, sobre todo, los de Maluenda que se vinculan con la experimentación de la burla en el ámbito de la métrica; a él se dedica un apartado titulado “El barroquismo métrico de Maluenda”, pues describe una de las facetas menos estudiadas de la burla. Por lo demás, en los dos grupos se pone atención a la disposición de sus composiciones al momento de publicarlas, pues podían ir en una simple compilación hasta intercalarlas en relatos novelescos académicos, lo que se vuelve significativo en el plano de la recepción. Cabe aclarar que, aunque las obras de los autores presentaban similares formas burlescas, pero con distintas realizaciones, se evitó la repetición de éstas, salvo en el caso de Pantaleón y Corral, en el que se reitera la presencia de la fábula burlesca, pues el objetivo era tener un panorama más amplio de los códigos que se desarrollaron. Por razones de tiempo y espacio, tanto nombres como composiciones quedaron fuera, pero esta modesta selección permite dar cuenta de las características más relevantes del fenómeno de la poesía burlesca.

En cuanto al criterio de transcripción de los poemas, se decidió respetar la ortografía original, salvo en el uso de la *i* por *y* (estoy), cuya carencia de valor fonológico es el argumento más fuerte. En la mayoría de los autores se consultaron manuscritos o primeras ediciones, por lo que, en los casos pertinentes, se marca el cambio de página con doble diagonal. La acentuación y puntuación también se regularizaron según el criterio actual.

1.BARROCO Y BURLA

1.1 LA BURLA Y LA CRÍTICA: VISIÓN GENERAL DE LOS POETAS Y LA POESÍA BURLESCA

En términos generales, la burla en el ámbito literario ha sido un tema resbaladizo para la crítica. En primer lugar, se ha partido de una jerarquización propuesta por la historia de la literatura que en nada ha contribuido a la valorización de una forma tan practicada en el siglo XVII, pues sólo se le ha visto como un género menor producido de forma ocasional en certámenes y justas de academias que por sus contenidos triviales no ha merecido tomarse en cuenta; y en segundo lugar, se ha considerado que la inmensa mayoría de poetas, que con mucha o poca fortuna la practicaron, pertenecían a las filas de los “menores” o “de segunda línea”, llamados así ni siquiera por una valoración exhaustiva, sino por el olvido y falta de interés de la crítica. La carencia del cuestionamiento de estas categorías por mucho tiempo canceló la posibilidad de que se reflexionara sobre la poesía burlesca como un fenómeno literario de importancia para su contexto y de que pudiera ser demarcada genéricamente dentro del canon al que sí llegó a pertenecer en el siglo XVII; sin duda, tarde o temprano sus coordenadas debían aparecer en el mapa de la historia de la literatura hispánica. El primer acercamiento se suscitó en virtud del interés de algunos críticos por el aporte que las figuras señeras del Barroco, Góngora y Quevedo, habían hecho al ámbito burlesco. En este sentido, destacan los trabajos de Dámaso Alonso, quien puso el acento en la poesía burlesca de Góngora cuando las investigaciones no iban encaminadas por esta vía; de Robert Jammes, quien hizo grandes aportaciones a este rubro

con su volumen intitulado *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote* y con algunos artículos en los que continuó enriqueciendo esa veta de investigación, aun en los textos aparentemente no burlescos de Góngora; de Maxime Chevalier, quien en su obra *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal* dio cuenta de la importancia de la tradición de la burla en el contexto donde se produjo la poesía del madrileño; de Ignacio Arellano, cuyas investigaciones se orientaron hacia la poesía satírico-burlesca de Quevedo, y que sentaron las bases de la tipología de las formas poéticas del ámbito festivo; y de Rodrigo Cacho Casal, quien puso en evidencia la gran influencia de los modelos italianos en la poesía de Quevedo; a esto hay que añadir el monumental trabajo de Monique Joly sobre la burla, pues fue una de las primeras miradas generales sobre este fenómeno en la España de los siglos XVI y XVII⁶.

No obstante, aunque el estudio de la burla en la poesía empezaba a cobrar importancia a partir de estas figuras modélicas, que fueron piezas fundamentales para el desarrollo de los códigos burlescos en el Barroco, su presencia sólo ofrecía un panorama muy reducido de esta amplia tradición; junto a ellos quedaban por estudiar un gran número de poetas olvidados que contribuyeron con maestría a encumbrar la poesía burlesca. Sin duda, estos escritores designados por la crítica como “menores” o de “segunda línea” constituían un eslabón imprescindible para la configuración del género. En esto reparó oportunamente José Lara Garrido en uno de sus estudios sobre el Siglo de Oro al señalar que se había escrito mucho sobre el modo creador de los grandes artistas, pero muy poco, o nada, sobre la muchedumbre de los epígonos que cubrían los amplios espacios entre las cimas. Para el crítico, el funcionamiento interno de un género no podía entenderse sin ellos, “en cuanto depositarios del mismo, y responsables de su vida y muerte”⁷. Afortunadamente, esta reflexión no fue una voz que clamó en el desierto, pues hubo una buena respuesta por

⁶ Dámaso Alonso, “El chiste conceptual. Su explicación dentro de la teoría de la imagen”, en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1962, pp. 349-358; Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. Manuel Moya, Castalia, Madrid, 1987 y “Elementos burlescos en las *Soledades* de Góngora”, *Edad de Oro*, 2 (1983), pp. 99-117; Maxime Chevalier, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Crítica, Barcelona, 1992; Ignacio Arellano (ed.), *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2003; Rodrigo Cacho Casal, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2003; Monique Joly, *La Bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe-XVIIe siècles)*, tesis doctoral, Université de Montpellier III, Montpellier, 1979.

⁷ José Lara Garrido, *Del Siglo de Oro (métodos y selecciones)*, Universidad Europea de Madrid-CEES Ediciones, Madrid, 1997, p. 62.

parte de la crítica ante esta carencia; el estado de la cuestión desde hace, más o menos, diez años se vio enriquecido con trabajos de estudiosos de la poesía burlesca que pusieron manos a la obra para cubrir estos vacíos en la historia de la literatura española. Incluso se podría afirmar que esta labor daba continuidad a la tarea iniciada por Adolfo de Castro en sus dos volúmenes de *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* (1854-1857), en los que se puso al descubierto muchos nombres de autores desconocidos; al respecto también se deben mencionar la edición de algunas poesías de Jacinto Polo de Medina (1931) hecha por José María de Cossío, y la posterior compilación de las obras completas (1948) a cargo de Ángel Valbuena Pratt, quienes indirectamente –pues no era su objetivo– dieron a conocer la basta producción burlesca de dicho autor⁸. En esta misma línea se pueden leer los trabajos posteriores de la crítica, pero con un claro interés de contribuir al estudio y al reconocimiento de la poesía burlesca como un género que renombrados poetas del XVII practicaron con mucho ingenio. Se puede empezar por enumerar de manera general desde las distintas ediciones críticas y análisis de las obras de poetas poco conocidos hasta estudios sobre la tradición burlesca. Por ejemplo, la edición de Kenneth Brown de las obras de Anastasio Pantaleón de Ribera, y el estudio crítico detallado de algunos de sus poemas hecho por Jesús Ponce Cárdenas, quien también ha dedicado varios artículos a la poesía de Miguel Colodrero de Villalobos; la edición crítica de las obras de Jerónimo de Cáncer a cargo de Rus Solera; la selección y estudio de algunos poemas que Ignacio Arellano dedica a Jacinto Alonso Maluenda; la antología del mismo Arellano y Victoriano Roncero, que presenta composiciones de autores consagrados y no consagrados que oficiaron con ingenio el estilo burlesco; la edición de la Fábula burlesca de Polifemo de Alonso Castillo Solórzano a cargo de Rafael Bonilla Cerezo; los estudios de Antonio Carreira dedicados a la poesía de Antonio de Solís y Damián Cornejo; la edición y estudio de las paradojas de Cristóbal Mosquera de Figueroa hechos por Valentín Núñez Rivera; la edición de la *Academia burlesca* de 1637 que se celebró en el Buen Retiro en honor a Felipe IV, a cargo de María Teresa Julio; entre otros trabajos⁹.

⁸ Adolfo de Castro, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, Manuel Rivadeneyra, Madrid, 1854, t. 32; Jacinto Polo de Medina, *Obras escogidas*, est., ed. y notas José María de Cossío, Los Clásicos Olvidados, Madrid, 1931 y *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Pratt, Nogués, Murcia, 1948.

⁹ Kenneth Brown, *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629). Ingenioso miembro de la República literaria española*, Studia Humanitatis / José Porrúa Turanzas, Madrid, 1980; Anastasio Pantaleón de Ribera, *Obra selecta*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Universidad de Málaga, Málaga, 2003; Jesús Ponce Cárdenas, “De

En cuanto a las investigaciones sobre la tradición burlesca, se deben tomar en cuenta las aportaciones de Rodrigo Cacho Casal, Jesús Ponce Cárdenas y Valentín Núñez Rivera¹⁰, quienes en sus distintas publicaciones han mostrado una perspectiva más amplia del fenómeno de la burla al establecer los vínculos con la tradición clásica y la italiana renacentista. A esto hay que añadir el reciente libro de Samuel Fasquel, *Quevedo et la poétique du burlesque au XVIIe siècle*¹¹, que amplía mucho más esta perspectiva. También, hay que mencionar la presencia de volúmenes en los que se han compilado artículos sobre el tema, como *Tiempo de burlas*, *Poétiques du burlesque*, *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial* y el número 100 de la revista *Criticón* dedicado al estudio de distintos autores que cultivaron dicha veta¹².

He mencionado de manera muy general algunas de las aportaciones de la crítica actual, pues quedan en el tintero otros tantos nombres de críticos y publicaciones que se pueden consultar en la bibliografía final. Por lo menos, esto da una idea del creciente interés de la crítica por los poetas que yacían a la sombra de las grandes figuras y cuyas obras se habían estigmatizado en una categorización genérica que tenía nula relación con

burlas y enfermedades barrocas: la sífilis en la obra poética de Anastasio Pantaleón de Ribera y Miguel Colodrero de Villalobos”, *Criticón*, 100 (2007), pp. 115-142, “La *descriptio puellae* en las fábulas mitológicas de Miguel Colodrero de Villalobos”, *Angélica. Revista de Literatura*, 9 (1999), pp. 77-88, “La mentira pura de Baco y Erígone: breve nota a un poema burlesco”, en Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Jesús Ponce Cárdenas (coords.), *Tiempo de burlas: en torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Verbum, Madrid, 2001, pp. 145-160 y “Sobre el epilio burlesco: aspectos léxicos y estrategias discursivas del erotismo en siete poetas barrocos”, en Eukene Lacarra Lanz (ed.), *Asimetrías genéricas: “ojos hay que de lagañas se enamoran”*. *Literatura y género*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2007, pp. 195-239; Jerónimo de Cáncer, *Obras varias*, ed. Rus Solera López, Larumbe: Clásicos Aragoneses, Zaragoza, 2005; Ignacio Arellano, *Jacinto Alonso Maluenda y su poesía jocosa*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1987; Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (ed.), *Poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro*, Espasa-Calpe, Madrid, 2002; Rafael Bonilla Cerezo, *Lacayo de risa ajena. El gongorismo en la Fábula de Polifemo de Alonso de Castillo Solórzano*, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2006; Antonio Carreira, “Antonio de Solís o la poesía como divertimento”, en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso de la AISO*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1998, t. 1, pp. 371-390 y “La obra poética de Damián Cornejo: cuatro manuscritos más y uno menos”, *Criticón*, 103-104 (2008), pp. 39-54; Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Paradojas. Paradoja en loor de la nariz muy grande. Paradoja en loor de las bubas*, est., ed. y notas Valentín Núñez Rivera, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010; María Teresa Julio, (ed.), *Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la majestad de Filipo cuarto el Grande*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2007.

¹⁰ Sobre estos autores, véase la bibliografía final.

¹¹ Samuel Fasquel, *Quevedo et la poétique du burlesque au XVIIe siècle*, Casa de Velázquez, Madrid, 2011.

¹² Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Jesús Ponce Cárdenas (coords.), *op. cit.*, p. 9; Alain Montandon y Dominique Bertrand (eds.), *Poétiques du burlesque*, Champion, Paris, 1998; Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina (eds.), *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2009.

los criterios de la época. Estas nuevas miradas y reflexiones constituyen una perspectiva de uno de los ámbitos menos conocidos del arte de ingenio, la poesía burlesca, que pese a que fue un género que los poetas se tomaban muy en serio, no se había estudiado, hasta hace poco, con la seriedad que merecía. Consecuentemente, el gran mosaico de lo que fue la poesía del Barroco comienza a recuperar las piezas que le hacían falta y a mostrar una cara escondida de su poética.

1.2 CRITERIOS DE DEFINICIÓN DEL BARROCO

Tratar de definir qué es el Barroco conlleva la dificultad de desentrañar, entre muchas teorías, el concepto que más se adecue a la especificidad del trabajo poético de los autores del siglo XVII que forman parte de esta investigación. Pero no sólo eso, el término ya plantea una dificultad en sí mismo, pues esta designación, un tanto anacrónica, proviene de una perspectiva decimonónica que, mediante criterios artísticos peyorativos, se definía como un imperfecto razonamiento, un extraño silogismo o una perla irregular (berrueco)¹³; esto provocó que se considerara tan sólo como un estilo artístico que podía ser situado en cualquier ámbito temporal. Pese a esta vaguedad, el marbete no perdió vigencia, pues el problema dejó de ser de nomenclatura y se transformó en un problema teórico. Por lo menos, la vaguedad temporal se intentó subsanar en algunas teorías que ya lo designaban como un periodo histórico y que fijaban sus coordenadas a lo largo del siglo XVII.

La mayoría de estos estudios abrevó en la perspectiva de Heinrich Wölfflin (1888), quien consideró que el Barroco era un impulso de masas, cuyo fundamento psicológico partía de una actitud religiosa originada en el espíritu de la Contrarreforma –incluido el jesuitismo– y cuyo estilo se oponía a la visión lineal del Renacimiento. Esta perspectiva, descrita *grosso modo*, se amplió y modificó, muchas veces en función del elemento geográfico, en las teorías de Riegl, Pinder, Weisbach, Sitwell, Ortega y Gasset, Kehrer, Gebhart, Grautoff, Marcel Bataillon, Américo Castro, sólo por nombrar algunos¹⁴. No obstante, más allá de que la mayoría de estas definiciones lo sitúen en un periodo histórico,

¹³ Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, trad. Ángela Figueira, Gredos, Madrid, 1964, p. 12.

¹⁴ No me detendré en dar cuenta de cada una de las teorías, para eso remito al estudio de Helmut Hatzfeld (*loc cit.*).

que empieza desde finales del siglo XVI y se extiende a todo el XVII, bajo entendidos políticos, sociales, psicológicos y geográficos provocados principalmente por el recrudescimiento de políticas religiosas, como la Contrarreforma, creo que es pertinente reparar en la especificidad de los mecanismos del arte mismo que definen y legitiman todo un contexto social y político, y que a su vez son legitimados por éstos. Con esto no quiero decir que el Barroco deba considerarse sólo como un periodo artístico, pues sería reducir toda la cultura a un sólo ámbito; pero lo que sí hay que destacar es que mediante el arte se puede hacer una de las muchas lecturas del contexto; por tanto, ésta se convierte en un libro abierto en el que se leen los síntomas ideológicos, políticos y sociales que formaban parte de la cultura del Barroco. Sin embargo, el arte sólo puede definirse desde sus propios preceptos, los mismos que propicia dicha cultura.

Uno de los primeros en explicar estos criterios artísticos –incluso antecediendo a la teoría de Wölfflin– fue el arquitecto Cornelius Gurlitt (1887), quien, a mi juicio, dio en la clave de lo que el arte del Barroco era en esencia: un estilo basado en formas clásicas renacentistas que derivó hacia modos de expresión exaltados, que en todas las ramas de la cultura mostraba un ímpetu exacerbado¹⁵. Esta visión, que puede parecer un tanto básica, da cuenta de la continuidad de sentido del arte y, al mismo tiempo, de su transformación, pues no era un estilo que se oponía al canon, sino que, por el contrario, se ceñía a él llevándolo al extremo de sus posibilidades: ya fuera a la exuberancia o a la contención del concepto¹⁶; esta transformación del contenido artístico renacentista tiene nula relación con la manida forma de describir esta etapa como degradación del arte; antes bien, señala que el sentido normativo del Renacimiento, desde el punto de vista del Barroco, se consideraba como una referencia que podía ser renovada mediante procedimientos artísticos, también de origen clásico, que introducían novedades en las formas desgastadas. Por ejemplo, el uso de la burla en el ámbito mitológico en algunos poemas de Diego Hurtado de Mendoza, Baltasar del Alcázar y del maestro de las fábulas burlescas, Luis de Góngora; también el traslado de figuras mitológicas a labores cotidianas, como el pasaje del *Polifemo* de Góngora que muestra a Ceres, con mucho decoro, parada sobre un trillo, o como la pintura de Velázquez, *La fragua de Vulcano*, que muestra a este dios y a sus ayudantes en una escena llena de un

¹⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁶ Antonio Maravall (*La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 2002, pp. 421 y ss.) propone estas dos vertientes contenidas en la noción de extremosidad.

brillo cotidiano anacrónico. En definitiva, los motivos decorativos mitológicos greco-latinos habían perdido todo carácter funcional¹⁷, pero los artistas del Barroco los renovaron mediante los criterios artísticos emergentes.

Estos criterios señalan un sistema de mecanismos por los que se puede definir el arte en este periodo, como señala Antonio Maravall, “decir Barroco artístico quiere decir cultura barroca contemplada en su sistema desde el punto de vista del arte”, y el caso de España, “no es sino un fenómeno inscrito en la serie de las diversas manifestaciones del Barroco europeo, cada una de ellas diferente de las demás y todas ellas subsumibles bajo la única y general categoría de «cultura del Barroco»”¹⁸; por tanto, esta contemplación de la cultura del Barroco desde las reglas del arte se vuelve aun más específica cuando la mirada se dirige a un sólo aspecto de las producciones artísticas, como al ámbito de la poesía española, cuyo sistema extiende sus posibilidades creadoras a senderos poco transitados, dentro del mismo canon, que encuentran su justificación en virtud de un concepto muy importante, el *ingenium*, cuyo significado se transformó a tal punto que llegó a considerarse el arte mismo de hacer poesía; esto es, la poesía del Barroco hispánico se pudo contemplar desde un sistema que se originó en la noción de ingenio.

Este aprecio por el ingenio en el ámbito de la lírica provino de la misma cultura barroca que propició la demanda de elementos novedosos y sorprendentes dentro de la expresión artística. Se podría afirmar que la búsqueda de la sorpresa sirvió de revulsivo para el ingenio, pues la presencia de los receptores adquirió tal relevancia que se trataba de mover sus afectos a un estado de admiración¹⁹. Esto pone en evidencia que los objetivos poéticos de la estética del barroco se inclinaban por ciertos conceptos de la retórica clásica, que tenían relación con efectos del discurso que privilegiaban el uso del ingenio; por ejemplo, se puede observar cómo los principios horacianos del *docere et delectare* perdieron su equilibrio en virtud de que la noción de *admiratio* o *movere* tenía más empatía con el *delectare*. Asimismo, el concepto de ingenio adquirió todavía más relevancia –ya no en el ámbito de los efectos, sino de la invención del discurso– por dos nociones más de la retórica clásica que daban al poeta, hasta cierto punto, libertad de movimiento: la *variatio* y la *aemulatio*. El principio de variedad promovía la multiplicidad de géneros, estilos,

¹⁷ Helmut Hatzfeld, *op. cit.*, p. 112.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 13 y 48.

¹⁹ *Ibid.*, p. 171.

variedad selectiva de palabras, tonos y formas de composición²⁰. Éste fue uno de los ejes del tratado sobre la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián en la que la noción retórica de *variatio*, que por definición servía para contrarrestar el *taedium* y *provocar el delectare*, quedó determinada por las posibilidades combinatorias que daban belleza a un texto:

La prudente variedad es más gustosa, como más hermosa; no hace la sabia naturaleza sus obras homogéneas; no todo el hombre es sesos, ni ojos y nervios; y quieren algunos escritores que todos sus discursos sean unívocos, enfadando con su unítana agudeza.

Y más adelante agrega:

porque la virtud unida crece, y la que a solas no pasara de una mediocridad por la correspondencia con la otra, llega a ser delicadeza; y no sólo no carece de variedad, sino que antes la dobla, ya por las muchas combinaciones de las agudezas parciales, ya por la multitud de modos y géneros de uniones²¹.

En este sentido, la *aemulatio*, considerada una variante de la *imitatio*, se convirtió en un elemento imprescindible de la noción de variedad, pues partía del principio de la imitación ecléctica, preconizada por Angelo Poliziano, que dejaba, de cierta manera, margen a la creatividad del autor, y, con ello, a la introducción de novedades²². Hay que recordar que la *imitatio* era una noción clásica, de gran importancia en el Renacimiento, basada en el concepto retórico horaciano o ciceroniano que descansaba más en la práctica de estudiar con cuidado las obras de autores conocidos y respetados, para imitar la manera en que se expresaban²³.

Esto es un testimonio más de que la estética del Barroco estaba fundada sobre los mismos cimientos clásicos del canon del Renacimiento, pero el orden de los conceptos se modificó transformándose en una mezcla de nociones de retórica que mostraron una nueva disposición; como consecuencia, los ingenios de la época buscaron elaborar artificios cada vez más intrincados y difíciles para provocar admiración; la dificultad podía ir en los dos

²⁰ Aurora Egido, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990, pp. 28-34.

²¹ Baltasar Gracián y Morales, *Agudeza y arte de ingenio*, ed., introd. y notas Evaristo Correa Calderón, Castalia, Madrid, 1987, t. 2, pp. 67 y 171.

²² Ángel García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento*, Reichenberber, Bilbao, 1992.

²³ José Almeida, "El concepto aristotélico de la imitación en el Renacimiento de las letras españolas: siglo XVI", en Alan M. Gordon y Emily Rugg (eds.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Universidad de Toronto, Toronto, 1980, pp. 41-43.

sentidos en los que definimos la estética del Barroco: exacerbación o contención conceptual; esta última tenía su máxima representación en el epigrama, cuya dificultad consistía en poner toda la agudeza posible *in nuce*; en cuanto a la exacerbación, se puede decir que se trataba de la presentación de formas cada vez más elaboradas: una obsesión por la factura del poema que llegó a convertirse en lo que Antonio Alatorre definió como *sed ultrabarroca*, pues los poetas trataban de “ir siempre *plus ultra*, que era, evidentemente, lo que exigían sus oyentes (y sus lectores): más y más elaboración, más y más ingenio, más y más barroquismo, hasta llegar, si posible era, al *non plus ultra*”²⁴. Esto tenía que ver, más que nada, con la desfiguración de esquemas métricos, pero, como se verá más adelante, la burla en algunos casos se convirtió en un elemento deformador de algunos códigos poéticos. Se podría afirmar que cualquiera de estas dos vías de composición poética requerían, indiscutiblemente, del ingenio.

1.2.1 EL ARTE DE INGENIO

En el ámbito de la poesía, el ingenio desplegó una serie de conceptos nacidos de la práctica artística misma, cuyo mecanismo quedó asentado, paradójicamente *a posteriori*, en las preceptivas de la época que ejemplificaban lo más significativo de este oficio; era, precisamente, un arte que se podía preceptuar, porque partía de la dificultad de un proceso creativo que requería de ciertas pautas para lograr un resultado esperado: *la admiratio*, concepto muy apreciado en la época²⁵. La poesía no era sólo arte, era arte de ingenio, cuyo objetivo, en virtud de la búsqueda de la dificultad, consistía en suspender a sus receptores en un lapsus de admiración, como una suerte de anagnórisis o de revelación –lo que implicaba un proceso intelectual, claro está– donde el significado escondido se hacía evidente.

²⁴ Según Antonio Alatorre (“Avatares barrocos del romance”, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, El Colegio de México, México, 2007, p. 55), esta etapa “se puede fijar, arbitrariamente, en “el año de 1650, que es cuando Calderón, el único sobreviviente de los «grandes» de la primera mitad del siglo, detentaba indiscutiblemente el cetro dramático, a causa sobre todo de sus autos sacramentales. El año de 1675 –advierte Alatorre– puede calificarse ya de «plenamente ultrabarroco»”.

²⁵ Autores como Lope de Vega apelaban al concepto de admiración y a la defensa que Aristóteles y Plinio hacían de este concepto, pues para algunos era una característica de los hombres de poco entendimiento: el primero proponía que la filosofía había nacido de la admiración, mientras que el segundo afirmaba que el no admirarse era tener un ánimo maligno y depravado. Véase Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 2007, p. 119.

Baltasar Gracián (1601-1658) fue uno de los primeros en teorizar sobre el ingenio en su obra intitulada *Arte de ingenio, tratado de la agudeza. En que se explican todos los modos y diferencias de conceptos* (1642). Para el jesuita aragonés, el ingenio, junto con la agudeza, era la única vía para acceder al elemento central de su tratado: el concepto. El ingenio era, por tanto, el timón, pues el poema era un artificio que necesitaba dirección²⁶. Ahora bien, el trabajo del preceptista consistió en establecer sistemáticamente las cualidades de esta forma de hacer poesía, razón por la que el término ‘arte de ingenio’ adquirió tanta relevancia; no obstante, se debe poner atención en que éste llevaba una paradoja implícita que tenía que ver con la distinción que Platón estableció, en el *Fedro* y en el *Ión*, entre *genius et ars*, para resaltar la importancia del primero²⁷; por un lado, estaba la noción de *genius* que implicaba la consideración del *poeta nascitur* arrobado por la divinidad en un furor poético²⁸; y, por otro, la noción de *ars*, que tenía que ver con la preparación del poeta por medio del estudio y de la búsqueda de erudición²⁹ que se hacía evidente en su técnica de escritura. Pese a la polaridad entre dichos conceptos, la misma estética del Barroco propició que se hiciera una nueva mezcla que permitió subsumir el genio poético a una serie de mecanismos dentro del arte. Esto fue posible gracias a que, como señala Mercedes Blanco, se dio una sinécdoque del término *ingenium*, que, entre sus distintas acepciones, llegó a significar también la inteligencia práctica capaz de producir artificios o, en algunos casos, era el artificio mismo³⁰. En el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611) de Sebastián de Covarrubias se definió el ingenio en estos sentidos:

[...] Vulgarmente llamamos ingenio una fuerza natural del entendimiento, investigadora de lo que por razón o discurso se puede alcanzar en todo género de ciencias, disciplinas, artes liberales y mecánicas; sutilezas invenciones y engaños; y assí llamamos ingeniero al que fabrica máquinas

²⁶ Baltasar Gracián y Morales, *op. cit.*, t. 1, p. 48.

²⁷ Platón había hablado del *furor vano* de los poetas al referirse a aquellos que prescindían de la posesión divina y ostentaban la técnica como fundamento para la creación (Cf. Platón, *Fedón. Fedro*, introd., trad. y notas L. Gil Fernández, Alianza, Madrid, 1995).

²⁸ El concepto como tal lo tradujo Marsilio Ficino en la carta-tratado *De Divino Furore*. Marsilio Ficino (1433-1499) fue quien tradujo el *Corpus Platonicum* por encargo de Cosme de Medicis en el Renacimiento.

²⁹ La erudición servía para adornar y dar variedad a los discursos, según lo refiere Gracián (*op. cit.*, t. 2, p. 218): “Sin la erudición no tienen gusto ni sustancia los discursos, ni las conversaciones ni los libros [...]. Gustan los atentos oyentes en gran manera de oír una cosa curiosa que no sabían, un buen dicho, un famoso hecho, o si ya lo sabían, gozan de la agudeza con que se aplica al sujeto presente”.

³⁰ Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe, Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Slatkine, Genève, 1992, p. 25.

para defenderse del enemigo y ofenderle. Ingenioso, el que tiene sutil y delgado ingenio. Las mismas máquinas inventadas con primor llamamos ingenios [...]. Finalmente qualquiera cosa que se fabrica con entendimiento y facilita el executar el que con fuerças era dificultoso y costoso, se llama ingenio³¹.

Estas mismas acepciones aparecerán, años más tarde, en el *Diccionario de Autoridades* (1726), lo que confirma que eran funcionales para la época. Es evidente que los sentidos de ambos conceptos eran compatibles, pues el arte podía definirse como la facultad de prescribir reglas, cuyo campo semántico estaba totalmente imbricado con el significado de ingenio: en un sentido, se refería a la inteligencia práctica (ingenio) que se desarrollaba bajo reglas específicas (arte) y, en otro, a una suerte de máquina (ingenio) que funcionaba con un mecanismos específicos (arte). Como advierte Mercedes Blanco, el modo de operar del ingenio del escritor guardaba una relación analógica con las operaciones del ingenio propias del inventor de máquinas o el estratega³². Sin duda, esto es a lo que Gracián aludía al mostrar todos los mecanismos del arte de ingenio en dos nociones más: la agudeza y el concepto.

1.2.2 LA AGUDEZA Y EL CONCEPTO

La agudeza, por tanto, era el engranaje principal del ingenio, mediante el que se podía poner en marcha el anhelado concepto, según se deduce de las palabras del jesuita aragonés: “[...] Válese la agudeza de los tropos y figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus conceptos”³³. Esta definición deja inferir que había cierta unión entre las dos nociones, pues la agudeza resultaba de “exprimir” sus propios conceptos mediante tropos; esto era una sesgada alusión a la eficacia que debía tener el concepto: un pensamiento penetrante y certero destinado a sorprender al receptor³⁴. Asimismo, el autor hizo evidente la inherencia de ambos al describir la variedad de la agudeza mediante ejemplos de algunos conceptos formulados por poetas de su época y de la antigüedad. Pero no sólo eso, también consideró que la agudeza era el puente de unión entre el ingenio y el

³¹ Sebastián Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Horta, Barcelona, 1943.

³² Mercedes Blanco, *op. cit.*, p. 30.

³³ Baltasar Gracián y Morales, *op. cit.*, t. 1, p. 45.

³⁴ Mercedes Blanco (*op. cit.*, p. 36) señala que Cicerón usaba el término latino, *acutus*, para referirse a un estilo de la oratoria: un pensamiento límpido y preciso que caracterizaba el aticismo.

concepto: “Pero esta conformidad o simpatía entre los conceptos y el ingenio, en alguna perfección se funda, en algún sutilísimo artificio, que es la causa radical de que se conforme la agudeza [...]”³⁵. Esto expone la delgada línea que el preceptista trazó no sólo entre el concepto y la agudeza, sino también entre el ingenio y ésta, pues con ella designaba el tipo de inteligencia (ingenio) que se requería para la elaboración de un concepto. No es casual que también señalara, en su prólogo al lector, que el ingenio era agudeza artística: “éste dedico al Ingenio, la agudeza en el arte[...]”³⁶. Se podría afirmar que las tres nociones estaban vinculadas en un dinamismo cíclico de causa y efecto, que hacía que sus fronteras fueran muy tenues. Aun así, el concepto siguió siendo el término de mayor envergadura dentro de la obra, pues Gracián lo definió como “un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”³⁷. En esta definición es evidente la relevancia que adquiere el término, pues el autor modificó el orden esperado del significado y significante: el ‘concepto’ (o artificio) no era la consecuencia de los mecanismos de invención como se venía pensando, sino era el acto mismo del entendimiento.

Sin duda, para Gracián debió ser primordial sentar los límites de su definición de concepto, pues en el siglo XVII era una noción de moda que se usaba de manera arbitraria, aunque el significado etimológico no se perdió del todo, pues siempre llevó implícita la idea de concebir³⁸. Por ejemplo, López Pinciano, preceptista del siglo XVI, lo usó en su sentido original al señalar que “el concepto agudo en cualquier estado o estilo parece bien, y da mucho deleite y gusto”³⁹. Aún así, las acepciones dependían del campo semántico al que pertenecieran⁴⁰: en el de la predicación se empleaba para referirse, de manera general, a la práctica de la escritura; en el de la poesía, en algunos casos, señalaba el acto de concebir

³⁵ Baltasar Gracián y Morales, *op. cit.*, t. 1, p. 53.

³⁶ *Ibid.*, p. 45.

³⁷ *Ibid.*, p. 55.

³⁸ Sobre el concepto véanse el libro de Mercedes Blanco citado anteriormente y los siguientes artículos de su autoría: “Qu’est ce qu’un concepto?”, *Les Langues Néo-Latines*, 254 (1983), pp. 5-36; “El mecanismo de ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza”, *Criticón*, 43 (1988), pp. 13-36; “Le burlesque mythologique de Góngora. À propos de la «Fable de Pyrame et Thysbé»”, en Alain Montandon y Dominique Bertrand (eds.), *Poétiques du burlesque*, Champion, Paris, 1998, pp. 219-242; “Góngora y el concepto”, en Joaquín Roses (ed.), *Góngora hoy*, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2002, pp. 319-346; También de Antonio Carreira, “El conceptismo de Góngora y el de Quevedo”, *Il Confronto Letterario*, 52 (2009), pp. 99-123; y de Fernando Lázaro Carreter, “Sobre la dificultad conceptista”, en Rafael de Balbín (ed.), *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1956, t. 4, pp. 355-386.

³⁹ Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953, t. 2, p. 216.

⁴⁰ Mercedes Blanco, *op. cit.*, pp. 54-65.

a partir del influjo divino, idea que provenía del concepto platónico de furor poético; y en el de la filosofía, en el que se puede situar la definición de Gracián, se apreciaba el sesgo escolástico –que Mercedes Blanco analizó y vinculó con la filosofía de Francisco Suárez–⁴¹ en la alusión al acto del entendimiento. La polisemia de los conceptos, según Antonio Carreira, también recaía en que eran “criaturas retóricas que podían abarcar desde un vocablo a un poema”: el concepto podía considerarse como la idea fundamental de un poema breve (décima, epigrama y soneto), que, a su vez, se expresaba mediante conceptos menores relacionados hábilmente⁴².

No hay que olvidar que, casi paralelamente a la obra de Gracián, surgieron algunos tratados sobre los conceptos o *concetti*, como el de Matteo Peregrini, Sforza Pallavicino o Emanuele Tesauro, cada uno con un enfoque particular. *La Agudeza y arte de Ingenio* del preceptista aragonés sistematizó y puso nombre a lo que se venía desarrollando, años atrás, en las composiciones de los poetas barrocos; ese llamado acto del entendimiento más allá de que definía de manera sistemática las figuras o metáforas, también exponía la complejidad conceptual que se podía crear mediante éstas. Eso es más claro en otra de las definiciones que el autor da sobre el concepto: “[...] este artificio conceptuoso, en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento”. Vale la pena hacer énfasis en este pasaje que, ubicado líneas arriba de la conocida definición de concepto, ofrece más detalles sobre la forma de elaborarlo: la correspondencia no sólo era entre dos objetos, sino que podía ser incluso hasta entre tres, los que eran, además, extremos cognoscibles.

Esto nos remite, nuevamente, al principio de extremosidad de la estética del Barroco y a la búsqueda de dificultad que, en este caso, recaía en lograr una correlación entre objetos disímiles, lo cual no era ajeno a la poesía burlesca, pues seguía los mismos principios para la composición. Es claro que los poetas de los Siglos de Oro a los que Gracián se refiere a lo largo su obra –Baltasar del Alcázar, Alonso de Ledesma, los hermanos Argensola, Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Manuel Salinas, Camões, Anastasio Pantaleón de Ribera, Antonio de Mendoza, Jerónimo de Cáncer, entre otros– tenían en común que contaban con amplia erudición y con la habilidad de manejar diversos

⁴¹ *Ibid.*, p. 36.

⁴² Antonio Carreira, art. cit., pp. 109 y 111.

registros para hacer correlaciones novedosas. No es casual, que sean poetas que se consideraban precursores en el ámbito de la burla. El terreno estaba abonado para que emergiera un tipo de literatura que requería de más y más ingenio. Todos ellos jugaron con ideas y palabras de dos extremos que, a mi juicio, describían una de las muchas posibilidades del concepto: las veras y las burlas.

1.3 EL ARTE DE LA BURLA

Juan Caramuel (1606-1682), uno de los renombrados preceptistas del siglo XVII, decía en su *Rhythmica* (1665), a propósito de unas composiciones burlescas, que decir tonterías era fácil, pero decirlas con ingenio era extremadamente difícil, y agregaba con un tono de exacerbada admiración: “[...] poetas eruditísimos trabajan desde hace mucho tiempo para desarrollar el arte de decir insignificancias con ingenio”⁴³. Este esmero de los poetas cultos, al que el preceptista se refería, mostraba de manera paradójica la seriedad que los autores ponían en la factura de este tipo de poemas; no era para menos, pues se trataba del mismo arte de ingenio, pero trasladado al otro extremo, al de las burlas. No es casual que este juicio de valor del monje cisterciense estuviera aludiendo a las quintillas burlescas de Jerónimo de Cáncer⁴⁴, cuyos conceptos descendían de la tradición inaugurada por poetas de algunas justas sevillanas de la segunda mitad del siglo XVI, Miguel Toledano, Alonso de Bonilla y por el divino Alonso de Ledesma⁴⁵, a quien también Gracián encareció por sus conceptos: “son las obras del divino Ledesma un equívoco continuado; fue plausible en este ingenio y quiso más ser primero en él, que segundo en otros”⁴⁶. Para formular el concepto estos poetas entretejían la burla en el discurso hagiográfico, con lo que lograban correlaciones inusitadas que sorprendían a sus receptores. Por ejemplo, las redondillas que Ledesma dedica al martirio de san Lorenzo:

⁴³ Juan Caramuel, *Primer Cálamo. Rítmica*, ed. y est. Isabel Paraíso, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2007, t. 2, p. 201.

⁴⁴ Véase el apartado correspondiente a este autor.

⁴⁵ Sobre la tradición en la Península, véase Dámaso Alonso, “Para la historia temprana del conceptismo: un manuscrito sevillano de justas en honor a Santos (de 1584 a 1600)”, *Obras completas*, Gredos, Madrid, 1974, t. 3, pp. 75-120; e Itziar López Guil, *Poesía cómico-religiosa del bajo Barroco español. Estudio y antología*, Peter Lang, Bern, 2011.

⁴⁶ Baltasar Gracián y Morales, *op. cit.*, t. 2, pp. 54-55.

Esas encendidas barras
que abrasan vuestras costillas,
para otros son parrillas,
mas para vos frescas parras.

Seréis sabroso bocado
para la mesa de Dios,
pues sois crudo para vos
y para todos asado⁴⁷.

El martirio se describe mediante alusiones al campo semántico culinario⁴⁸; así, la metáfora se funda en las costillas asadas, pues el santo fue quemado, literalmente, en una parrilla. Al respecto, también se podría citar el romance dedicado a san Esteban, a quien Ledesma compara con un vendedor de piedras preciosas (lapidario) como alegoría de su muerte por lapidación:

Estevan un lapidario
muerto por recoger piedras,
y no de las orientales,
sino de las desta tierra⁴⁹.

Como se aprecia en este par de ejemplos, el objetivo era presentar un desarrollo particular del discurso religioso, fundado en un concepto que causara admiración y que se valiera de los recursos de la risa. La definición de Gracián era operativa, pues la confección del concepto en estos poemas se logró mediante la unión de dos campos semánticos que tenían nula relación. La risa emergía, pues los temas sacros se trataban mediante alusiones a objetos o acciones cotidianos de ínfimo valor; como la comparación de un santo, que murió asado, con una costilla, o la de otro que murió apedreado con un mercader de piedras⁵⁰. Por tanto, el ámbito de las veras se mezclaba con el de las burlas, provocando una ruptura de la noción aristotélica del decoro, que consistía, en lograr una correspondencia entre el asunto y la expresión: *res et verba*. Este precepto se pudo transgredir en virtud de la importancia

⁴⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁸ Sobre el humor culinario en la Edad Media, véase Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trads. Margit Frenk y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, t. 2, pp. 612-618.

⁴⁹ Alonso de Ledesma, *Conceptos espirituales*, Sebastián de Cormellas, Barcelona, 1605, p. 249.

⁵⁰ Esta comicidad hagiográfica se puede rastrear desde el *Peristephanon* del poeta español Prudencio (hacia 400), quien también presenta una composición similar sobre el martirio de san Lorenzo basadas en la frase que el santo dijo cuando era asado, según refiere san Ambrosio en *De Officiis*: “assum est, versa et manduca”. Curtius señala que este “humorismo atroz” del poeta español “está tomado literalmente de la tradición romana; pertenece al tesoro ecuménico de motivos de la antigua *passio* cristiana”, y es resultado de la fusión de la *vita* con la *passio* (Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, pp. 604-609).

que adquirió el arte de ingenio, pues fue una instancia que daba cierta libertad de invención al poeta. En este sentido, se justifica la presencia de la risa en este tipo de poemas, pues se intentaba sorprender y mover para que el mensaje religioso tuviera más impacto en la memoria del receptor. Esto demuestra la importancia del estilo burlesco, pues no es casual que estas composiciones sean unas de las primeras muestras de la elaboración de conceptos; Ledesma, junto con los poetas sevillanos, da realce, desde el ámbito sacro, a una de las tendencias poéticas de mayor importancia en el Barroco: el llamado conceptismo⁵¹.

Sin duda, la poesía burlesca se concebía por medio de los mecanismos del ingenio; no hay que perder de vista que el interés que los poetas tuvieron por ella radicaba en que les ofrecía más posibilidades para admirar al público, y esta admiración tenía un plus: la risa. Algunos de los poetas que practicaron la poesía burlesca dieron testimonio de la importancia de este elemento en sus obras. Por ejemplo, Alonso de Salas Barbadillo (1581-1635), en su obra de raigambre burlesco intitulada *La estafeta del dios Momo* (1627), dio cuenta del ingenio y la erudición que se requerían para escribir composiciones burlescas, al señalar que en los donaires de autores como Marcial y Góngora se suscitaba risa y admiración por la forma y la expresión del concepto:

Al mayor monarca de la tierra consagró Marcial sus epigramas. Quién duda que reconoció aquel príncipe docto que en muchos de aquellos donayres se escondían grandes misterios, y que agradeció el presente, más que con liberalidad de dádivas, con hazer lugar (entre tantas ocupaciones) para leellas y repetillas. // Tal nos sucedía con nuestro gran Luys de Góngora, pues todos traíamos en la memoria sus agudezas inimitables, porque passava en muchas dellas el conceto a mas de lo que dezía el exterior sonido, juntando a un mismo tiempo en nuestros semblantes la risa y la admiración⁵².

Así vemos que la risa se convierte en parte importante de la admiración, pues ninguna de las dos era producto de un pasatiempo frívolo, sino que se originaba de un concepto agudo. Años más tarde, José Navarro, en un vejamen de la Academia del Conde de Andrade (1654) menciona también que la risa es hija de la admiración:

Escriviéronle, a un romance que hizo a Olofernes, un comento descabeçado; que esta semejança quiso guardar su autor, a quien por tan conocido por sus obras, palabras y pensamientos no nombro; y porque hubo algunos que la risa que notaron en los circundantes, la atribuyeron a la burla, sin acordarse

⁵¹ Sobre la licitud del término véase Antonio Carreira, art. cit. Por cuestiones prácticas y de nomenclatura, he optado por usarlo.

⁵² Alonso de Salas Barbadillo, *La estafeta del dios Momo*, Viuda de Luis Sánchez, Madrid, 1627, ff. 6v-7r.

que la propiedad de risible, que acompaña al hombre, es hija de la admiración⁵³.

La propiedad risible provenía de la *admiratio*. La burla, por tanto, era el medio para provocar esas humanas reacciones: admiración, risa y deleite, las que, espontáneamente, aprobaban la novedad del artificio. A mi juicio, provocar la risa es y era una de las tareas más difíciles, pues cualquiera que fuera el mecanismo en que estuviera basado el donaire (un concepto o una simple dilogía) caducaba al instante, consecuentemente se debía evitar, a toda costa, la previsibilidad introduciendo elementos novedosos que lo resignificaran; se entiende que si no había novedad, no había admiración, y si no había admiración, tampoco había carcajada. Esto se puede deducir de uno de los postulados de la preceptiva de López Pinciano, que aunque no se refiera concretamente a la burla, ésta se puede clasificar en la búsqueda de casos novedosos que propone: “Y assí soy de parecer que el poeta sea en la invención nuevo y raro [...]; porque la cosa nueva deleyta, y la admirable, más, y más la prodigiosa y espantosa; y el que no tuviere ingenio furioso harto y inventivo, añada a lo inventado, que la añadidura también tiene invención en cierta forma”⁵⁴.

Esta serie de características llevan inevitablemente a plantear la presencia de otra noción, anteriormente mencionada, que facilitó la presencia del estilo burlesco: la variedad. Por un lado, ésta permitió que las composiciones burlescas justificaran su aparición en el catálogo de los escritores del momento. Se trataba de la carta de aceptación de la práctica de burla literaria mediante el presupuesto de la diversidad en los códigos y estilos poéticos. Gabriel Bocángel y Unzueta (1603-1658) –como otros muchos en su época– se valió de este argumento para justificar la aparición de la obra burlesca de su amigo Salas Barbadillo, *La estafeta del dios Momo*, anteriormente mencionada. También, en un pasaje de sus *Rimas y prosas* enfatizó la importancia de esta noción: “Digo pues, que deseo hablar con alguna novedad en esto, porque lo vario de por sí tiene mucho de bueno, esto tenemos en la naturaleza, y más que esto, pues dizen que es buena, porque es varia”⁵⁵. Asimismo, señaló, en otra parte de dicha obra, que la variedad en la escritura estaba supeditada a la diversidad de los gustos de los receptores: “[...] pero adviértase que no ay en los manjares más

⁵³ José María Castro y Calvo, *Justas poéticas aragonesas del siglo XVII*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1937, p. 53.

⁵⁴ Alonso López Pinciano, *op. cit.*, t. 2, p. 58.

⁵⁵ Gabriel Bocángel, *Rimas y prosas*, Juan González, Madrid, 1627, f. 89r.

opiniones: a unos les agrada lo dulce, otros lo llaman desnervado: unos apetecen religiosos preceptos, y pasan a superstición, otros aman libertades de ingenio, y exceden a delirios. Muchos gustan del porrazo del verso hinchado y de la extraña locución [...]”⁵⁶. Esto es una prueba de que el horizonte de expectativas se había modificado y de que éste, a su vez, era la principal causa del desarrollo de la estética del Barroco que, desde cualquiera de sus ángulos, exigía receptores activos que encontraran el significado colocado en el misterioso y risible concepto.

Por otro lado, la noción de variedad no sólo permitía la diversidad genérica, sino que también propiciaba que dentro del estilo burlesco se emularan y unieran distintos modelos por medio de una *contaminatio* de fuentes. Gracián da testimonio de esto al advertir que la variedad de las composiciones dependía de la agudeza del escritor que sabía disponer y ordenar su materia de manera que resultara algo novedoso:

Auméntase en la composición la agudeza, porque la virtud unida crece, y la que a solas no pasara de una mediocridad por la correspondencia con la otra, llega a ser delicadeza; y no sólo no carece de variedad, sino que antes la dobla, ya por las muchas combinaciones de las agudezas parciales, ya por la multitud de modos y géneros de uniones⁵⁷.

La variedad en la imitación (*aemulatio*) permitió que, dentro del campo semántico de la burla, el poeta desplegara distintos recursos para sacar la carcajada, que iban del ámbito formal (juego con el metro y la rima) al del contenido (juego con palabras y conceptos). Sin duda esto habla de que la poesía burlesca, aunque partía de los mecanismos de las veras, se debía leer desde su propio arte, razón por la que es curioso que las preceptivas hayan guardado silencio al respecto y que su poética se tuviera que inferir a partir de conceptos generales del arte de ingenio que concordaban con la práctica. Por tanto, vale la pena hacer una revisión, mediante inferencias textuales, de qué era lo que se entendía por poesía burlesca.

1.3.1 LA SÁTIRA Y EL ESTILO BURLESCO: DEFINICIONES

A falta de una definición que se pueda rastrear en la época, el concepto de burla dentro del ámbito literario se ha tenido que intuir sesgadamente a partir de las definiciones de sátira

⁵⁶ *Ibid.*, f. ¶¶v.

⁵⁷ Baltasar Gracián y Morales, *op.cit.*, t. 2, p. 171.

que aparecen en las poéticas del siglo XVI y XVII de autores como Fernando Herrera, Juan Díaz Rengifo, López Pinciano, Villén de Biedma, Alfonso Carvallo, Francisco Cascales, entre otros. Desde Díaz Rengifo hasta Cascales se encuentra, en líneas generales, un juicio unificado sobre la sátira: es ante todo un composición hecha para reprender vicios y defectos⁵⁸. Si se repara en esta valoración que resume la esencia de la sátira, se hace evidente que ninguno de ellos estaba interesado en definir la burla, porque no era más que un elemento accesorio de dicha composición que, según López Pinciano, además se consideraba una de las seis especies menores que dependían de la comedia⁵⁹. Ante este panorama, se podría afirmar que la burla estaba muy lejos de adquirir una autonomía genérica, pues, aunado a eso, su presencia provocó juicios positivos y negativos sobre su licitud en las composiciones satíricas. Estos criterios antagónicos tenían que ver, según Lasheras, con el entendimiento de la sátira latina en el Siglo de Oro, que veía en Horacio un modelo positivo que se semejaba a los sermones, mientras que en Lucilio o Juvenal, uno negativo, pues utilizaba la risa burlona, la maledicencia y ponía en evidencia el lado grotesco de las cosas⁶⁰. Fernando de Herrera fue uno de los primeros en reivindicar a Juvenal al advertir que “fue príncipe della [de la sátira] en lengua Lattina Iuvenal, porque es agudíssimo, y muy festivo y sentencioso y gravíssimo reprehensor de vicios”⁶¹. Sin duda, esta apreciación tenía que ver con la aceptación de la risa y, de manera implícita, de su sentido lascivo. López Pinciano y Villén de Biedma, por su parte, no la aprobaron en esta orientación, pero mostraron cierta anuencia, pues sólo era admisible en cuanto estuviera dirigida a la reprensión de vicios⁶². Pero el que sí mostró una abierta oposición, fue Luis Alfonso Carvallo, quien en su obra el *Cisne de Apolo* (1602) puso en evidencia que el género se estaba degradando por el abuso de las burlas:

Sátira se llama la compostura, en que se reprehende o vitupera algún vicioso o vicio. Pero ya está recibida por murmuración, apoyo, o matraca, y por fisgar por la malicia de los que en nuestros tiempo usan mal dellas. Que en los pasados sufriera reprehender los vicios, como aora lo es el de los sermones de los predicadores. Y por esto Oracio llama a sus sátiras

⁵⁸ Véase el estudio de cada una de esta teorías en Antonio Pérez Lasheras, *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1994.

⁵⁹ Alonso López Pinciano, *op. cit.*, t. 3, pp. 233-238.

⁶⁰ Antonio Pérez Lasheras, *op. cit.*, p. 73.

⁶¹ Fernando de Herrera, *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*, ed. fac., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1973, p. 358.

⁶² Antonio Pérez Lasheras, *op. cit.*, p. 73.

sermones, y el verdadero oficio de los poetas satyricos es el que oy tienen los predicadores, como afirma Ascensio⁶³.

Bartolomé Leonardo de Argensola, por los mismos años, muestra esta misma percepción en uno de sus discursos sobre los objetivos de una Academia: “[...] los que escribieran versos, amen los Panegíricos y aborrezcan las Sátyras que aunque se les ofrezca más copiosa materia para reprehender y para alabar, hay peligro en esta virtud, porque describiendo los vicios se suele topar con los viciosos que offendidos son causa de muchos disgustos [...]”⁶⁴. Caer en la simple factura de “matracas” o burlas, por el hecho de escarnecer a otro, era el peligro inminente de la práctica satírica, según el escritor zaragozano. No obstante, el mismo Carvallo, en otro pasaje, concede que “las sátyras en burla y juego” se permitían entre amigos, siempre y cuando no fueran “con ánimos de offender, ni de dar pesadumbre, ni maliciosas, que llaman purezas, sino sólo con intento de entretenerse, mostrar ingenio y dar gusto. Y para esto es menester mucha gracia natural, porque no se han de decir cosas al descubierto”⁶⁵. Esta acotación del uso de la burla pone en evidencia, por un lado, el creciente interés por ella, pues seguramente cada vez eran más los adeptos que la practicaban; y, por otro, confirma que se consideraba un ejercicio que requería de todo el ingenio posible, pues pedía una elaboración conceptual que ocultara el significado ofensivo. Sin proponérselo, Carvallo estaba ofreciendo una definición de un estilo en boga que más adelante se constituiría en un género poético con todas las de la ley.

No obstante, el uso del género satírico no decae, pues la sátira moderna inaugurada por el poeta Ludovico Ariosto, que circuló en antologías, dio un empuje a esta práctica tan denostada por algunos autores. De esto da cuenta Francisco Cascales en sus *Tablas poéticas* (1617) al incluir al autor italiano entre los clásicos: “Estos preceptos echaréis fácilmente de ver en Horacio, Juvenal y Persio, y en el ingenioso Ariosto, el qual nos enseña que la sátira se debe escribir en tercetos”⁶⁶. Sin duda, la aceptación del elemento burlesco estaba implícito en la buena valoración de Juvenal, Persio y Ariosto. Cascales hace caso omiso del supuesto antagonismo entre Horacio y Juvenal, porque para ese momento la poesía

⁶³ Luis Alfonso Carvallo, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1958, t.2, p. 62.

⁶⁴ “Lupercio Leonardo de Argensola en la Academia de Zaragoza” en *Libro de varias cosas en prosa, de hombres insignes en letras y política, tomo primero*, f. 140r (Mss. 8755 BNE).

⁶⁵ Luis Alfonso Carvallo, *op. cit.*, pp. 67-68.

⁶⁶ Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, p. 37.

burlesca, inaugurada como género por otro autor italiano, Francesco Berni, ya se practicaba dentro de las academias, pero sin una plena aceptación, como más adelante se verá. Aunque la burla empezó siendo un elemento ancilar de géneros preceptuados como la sátira, y de algunos no preceptuados como los poemas sacros de Alonso de Ledesma, paulatinamente se convirtió en una instancia imprescindible para la renovación de géneros graves, hasta llegar a integrar, posteriormente, el canon.

Se trató, por tanto, de desarrollar códigos poéticos que tuvieran el único objetivo de provocar la risa: se practicó la parodia del petrarquismo, el retrato de escenas grotescas y el encomio paradójico que provenían de los *capitoli* y los *lodi* bernescos recogidos en antologías, que consistían, de alguna manera, en deformar el sentido primigenio de los modelos que parodiaban o imitaban. Se valieron del equívoco y la ambigüedad de las palabras para llevar estas composiciones desgastadas al extremo de sus posibilidades.

Según Rodrigo Cacho Casal, el auge de la poesía burlesca italiana, permitió que en la península se adoptara el término ‘burlesco’, empleado desde el siglo XVI en Italia, para designar lo jocoso, facetoso, festivo y gracioso⁶⁷. Este significado aparece en la definición del *Diccionario de Autoridades* que presenta estos sustantivos como sinónimos de ‘burlesco’: “equivale a jocoso, lleno de chanzas, chistes y graciosidades. Comúnmente se dice, y apropiada a los escritos que tratan las cosas en estilo jocoso y gracioso: y así se llaman comedias, romances, sonetos burlescos, aquellos en que las materias se tratan por modo jocoso y festivo”. Es curioso que en la segunda parte de esta definición se involucre el término con el ámbito literario, pues esto demuestra que la burla llegó a tener tanta importancia que requirió de una designación propia que tuviera connotaciones estéticas; asimismo, se deduce que lo burlesco, era un estilo que servía como adjetivo a distintos géneros literarios como la poesía y el teatro. Prueba de esto es que Góngora admitía tal designación, según lo refiere Chacón en el texto preliminar del manuscrito: “El nombre que se da de «burlescas» a las que le son va, como lo demás, espuesto a las censuras de los que, por latino, quizá admitieran menos el de «jocosas». Pero ni nuestra lengua tiene otro adjetivo desta significación, ni don Luis extrañó éste en los ejemplares que permitió de sus

⁶⁷ El marbete aparece impreso en la portada de la antología editada por Anton Francesco Grazzini: *Il primo libro dell'opere burlesque di M. F. Berni, di M. Gio della Casa, del Varchi, del Mauro, di M. Bino, del Molza, del Dolce & del Firenzuola (1548)* (Rodrigo Cacho Casal, “El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro”, *Criticón*, 100, 2007, p. 12).

obras [...]”⁶⁸. El uso de este adjetivo también se advierte en sus tercetos que inician “¡Mal haya el que en señores idolatra!” (1609), lo que demuestra la aceptación del vocablo en su poesía: “si ya no es que de las simples aves / contiene la república volante / poetas, o burlescos sean o graves”⁶⁹. También, Alonso Castillo Solórzano usó el término en uno de sus poemas que aparece en sus *Donaires* (1624) para designar el tipo de rimas con las que pretendía parodiar el *Polifemo* de Góngora: “Estas que me dictó rimas burlescas / jocosa sino culta musa mía [...]”⁷⁰. Otro testimonio se encuentra en la *Musa VI* del *Parnaso español* de Quevedo, en el que el editor Jusepe González de Salas se vale de este adjetivo para designar el tipo de composiciones que se incluían en dicha sección: “Canta poesías jocosas que llamó burlescas el autor; esto es, descripciones graciosas, sucesos de donaire, y censuras satíricas de culpables costumbres, cuyo estilo es todo templado de burlas y veras”⁷¹. El editor, por un lado, estaba dejando constancia de qué era lo burlesco mediante la descripción de las poesías, pero, por otro, estaba planteando una definición, muy de la época, en la que los límites entre lo satírico y lo burlesco se hacían difusos.

Esto trajo problemas a la crítica actual que trató definir los límites de estas composiciones. Robert Jammes, con base en esta indeterminación, intentó hacer un deslinde al advertir que lo satírico ejercía una crítica que se basaba en el sistema de valores imperante para exaltarlos, mientras que lo burlesco se situaba al exterior de ese sistema para negarlos⁷². Sin embargo, ambos géneros presentaban matices y, por ende, no todas las composiciones cabían en los paradigmas de esta definición. En este sentido, Ignacio Arellano reparó en la relación contradictoria entre ambas esferas: “más que hablar de poemas satíricos opuestos a poemas burlescos habría que hablar de poemas más o menos satíricos expresados en estilo más o menos burlesco, lo cual postula la existencia de varias modalidades”; por tanto, advierte que la sátira puede identificarse a partir de la dimensión

⁶⁸ Robert Jammes, “Introducción”, en Luis de Góngora, *Letrillas*, Castalia, Madrid, 2001, p. 20, nota 15.

⁶⁹ Luis de Góngora, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Crítica, Barcelona, 2009, p. 300.

⁷⁰ Alonso Castillo Solórzano, *Donayres del Parnaso*, Diego Flamenco, Madrid, 1624, f. 87r (R/2813 BNE). En las obras de Francisco de Medrano que Alonso Castillo Solórzano reúne en un tomo en 1631, aparece un verso en el que se distinguen los poetas burlescos de los satíricos: “vengan, vengan, burlescos y satíricos” (*Favores de las musas*, Juan Bautista Malatesta, Milán, 1631, p. 182).

⁷¹ Francisco de Quevedo, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1999, t. 1, p. 131. Años más tarde, este adjetivo también aparecerá en los ovillejos de sor Juana: “Qué apostamos que ahora piensan todos / que he perdido los modos / del estilo burlesco, / pues que ya por los cielos encarezco?” (sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas. Lírica personal*, ed., introd. y notas Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, t. 1, p. 471).

⁷² Robert Jammes, *op. cit.*, p. 34.

ética de su contenido, mientras que lo burlesco, a partir de la noción de estilo –presente en la definición del *Diccionario de Autoridades* y en la de González de Salas–, el cual se reconoce en los efectos estéticos inmediatos: la risa⁷³.

Esto indica que lo burlesco tenía grados de intensidad, pues podía considerarse simplemente un elemento ancilar o llegar al grado de ser la materia misma de la composición, lo que dependía de los mecanismos y recursos que el poeta desplegara para su invención; podía ir de la burla más inocente hasta la más salaz. Sin duda, aunque la poesía burlesca no se preceptuó, la devoción por el ingenio la convirtió en una de las prácticas más apreciadas de la época; esto provocó que, a falta de una legitimación de estas composiciones, los poetas buscaran un apoyo en los modelos de la época clásica y renacentista; sin duda, el desarrollo de estos códigos partió del pleno conocimiento de las teorías clásicas de la risa. Hubo algunos preceptistas, como Juan de la Cueva y López Pinciano que, también por influencia de dichos modelos, se refirieron a la risa en la comedia. Éste último, siguiendo a los comentaristas italianos, hizo una reelaboración de esta teoría, basada en las observaciones aisladas de Aristóteles y en lo que preceptuó Cicerón en su *De oratore*, en la que la risa se fundaba en lo ridículo y que, a su vez, participaba de lo deforme y lo feo, pero sobre estas nociones se hablará en el siguiente apartado. Sólo habría que destacar el hecho de que haya expuesto una tipología de las palabras ridículas del discurso cómico, pues esto indica que en la Península se estaba dando un acercamiento mayor a los recursos de la poesía burlesca, y por ende a su aceptación, aunque fuera de manera indirecta.

1.3.2 LAS TEORÍAS CLÁSICAS Y RENACENTISTAS DE LA RISA

Los antecedentes clásicos de la burla tienen su origen en el juicio de valor que Aristóteles hace sobre la comedia en su *Poética*: “La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor”⁷⁴. Se entiende que los elementos risibles se agrupaban dentro de un género bajo que no imitaba las virtudes

⁷³ Véase Ignacio Arellano (ed.), *op. cit.*, 2003, p. 34.

⁷⁴ Aristóteles, *Poética*, ed. Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974, v, 1449a.

humanas y que, por tanto, carecía del “lance patético” o “pathos” que hacía de la tragedia un género elevado. Sin embargo, aunque hay un sentido peyorativo en la definición de comedia, no deja de llamar la atención que Aristóteles defina qué era lo risible. Esto no es casual, pues en su tratado *Sobre las partes de los animales* se evidencia que era consciente de la importancia de esta reacción fisiológica al señalar que ningún animal era capaz de reír excepto el hombre⁷⁵. Asimismo, en su *Retórica* se limita a dar unos cuantos atisbos sobre la risa, pues remite al segundo libro de su *Poética*, parte perdida donde se supone se habían tratado ampliamente estos temas:

En cuanto al recurso a la risa, dado que parece tener cierta utilidad en los procesos y que Gorgias afirmaba –y hablaba con razón– que se debía refutar la seriedad de los oponentes con la risa, y su risa con la seriedad, en la *Poética* quedó dicho cuántas clases de recursos a la risa hay, de los cuales son apropiados para un hombre libre y otros no, de modo que deberá usarse el que sea apropiado para uno mismo. La ironía es más adecuada para el hombre libre que la payasada, pues quien practica la primera lo hace para su propio divertimento, mientras que el payaso busca el de los demás⁷⁶.

Sin duda, para la retórica la risa era un elemento imprescindible, pues se consideraba un arma de refutación; por tanto, todo lo que no se pudo hallar en Aristóteles se explicó en las obras sobre retórica de Cicerón y Quintiliano⁷⁷. El primero dedicó un amplio fragmento del segundo libro *De Oratore* a la risa y a su modo de ejercitarla; estableció la división de la risa a partir de las nociones de *res* (comicidad producida por las cosas) y *dicta* (comicidad producida a partir de los dichos), pues creía que hacer reír al auditorio era adecuado para provocar su admiración, relajarlo o para causar confusión en el adversario; a estos elementos añadió la característica natural de algunos hombres para hacer reír, dejando claro que no se podía llevar a cabo mediante preceptos. Cicerón, según refiere Quintiliano, tuvo fama de poner demasiado esmero en provocar la risa, porque además poseía mucha gracia⁷⁸. Por lo demás, basó su definición de la risa en la obra perdida de Demócrito, a quien se le consideró, desde la Edad Media hasta el Barroco, el filósofo de la risa por

⁷⁵ Aristóteles, *Les parties des Animaux*, ed. Pierre Louis, Les Belles Lettres, París, 1990, III, 673a.

⁷⁶ Aristóteles, *Retórica*, ed. Alberto Bernabé, Alianza, Madrid, 2009, III, 1419b.

⁷⁷ Véase Juan Carlos Pueo, *Ridens et Ridiculus: Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*, Anexos de Tropelías, Zaragoza, 2001. La mayoría de los datos que se exponen se tomaron de esta obra.

⁷⁸ Quintiliano, *Institutio Oratoria*, en *Obra completa*, trad. y comentarios Alonso Ortega Carmona, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 1999, t. 2, VI, 3.

excelencia⁷⁹. Con base en esta obra, describió, someramente, el aspecto fisiológico de aquella, que, a su juicio, tenía su asiento en las nociones de deformidad y fealdad (*turpitude et deformitas*)⁸⁰.

En cuanto a Quintiliano, su reflexión sobre la risa apareció en el tercer libro de su *Institutio Oratoria*, en el que describió el sentido de lo risible en el discurso: su función y posibilidades. Al igual que Cicerón, vio que su buen funcionamiento dependía de los dones naturales del orador, pero concedió que debía haber algo de técnica. También reconoció el proceder fisiológico de la risa, lo que impedía definir a partir de qué sentimiento se producía, pero coincidía con Cicerón en que la causa se asentaba en los conceptos de *turpitude et deformitas*. Así, propuso una definición para cada materia de la risa: *urbanitas* (se daba en la conversación de hombres cultos), *venustus* (la gracia con amabilidad), *salsum* (la risa como condimento del discurso), *facetus* (lo gracioso elegante), *iocus* (broma o lo que se opone a la seriedad) y *dicax* (la mordacidad satírica). Finalmente, introduce todas estas características en la categoría principal de lo ridículo. También proporciona un catálogo de anécdotas en las que muchas veces la risa se provocaba por la ambigüedad de las frases o palabras. Según Carlos Pueo, las posturas de ambos retóricos podían distinguirse porque a Cicerón le interesaba cómo se producía la risa mientras que a Quintiliano cómo podía valerse de ella el orador⁸¹.

Este interés por la risa se extiende hasta el medioevo y se cultiva pese a que los dogmas eclesiásticos la consideraban un placer de raigambre terrenal y, por tanto, un instrumento del diablo⁸². Aun así, las observaciones retóricas de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano sobre la risa estaban presentes en las *artes dictaminis* y en las *artes predicandi*, pues se permitía su uso en ocasiones muy específicas. Asimismo, la escolástica proponía una risa sojuzgada a la razón a partir del concepto aristotélico de *eutrapelia*. Sin embargo, en esta época no se produjo ninguna reflexión teórica adicional, lo que sí sucedió en el

⁷⁹ Véase Aurora Egido, “Heráclito y Demócrito. Imágenes de la mezcla tragicómica”, en Cristoph Strozetski (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro: teoría y práctica*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt, 1998, pp. 68-101.

⁸⁰ Marcus Tullius Cicero, *De oratore*, trad. E. W. Sutton, Harvard University Press-William Heinemann LTD, Cambridge, 1942, II, 215-289.

⁸¹ Juan Carlos Pueo, “De Cicerón a Pontano: la adaptación renacentista de la teoría retórica de la risa”, en Juan Matas Caballero, José María Trabado Cabado, et al. (coords.), *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, Universidad de León, León, 1998, t. 2, p. 574.

⁸² Véase Juan Carlos Pueo, art. cit, p. 92, nota 134.

Renacimiento, donde se dio una fascinación desmedida por la risa. Esto fue consecuencia del interés y la revalorización de la cultura grecorromana que, a su vez, suscitó un atractivo filológico por los textos recién descubiertos, entre ellos la *Poética* de Aristóteles. Varios humanistas del quinientos se aventuraron a hacer la traducción y exegesis de dicha obra, lo que provocó que salieran distintos comentarios que reflexionaban sobre el primer libro, única parte conservada, que abarcaba dos de los tres grandes géneros, la tragedia y la épica, y que incluía la promesa de discurrir, en el siguiente libro, sobre el tercero, la comedia. Este vacío no significó ningún obstáculo para los comentaristas, pues varios de ellos se dieron a la tarea de reconstruir las características de este género tomando como base lo que Aristóteles había alcanzado a decir sobre esto: el objeto de la comedia era lo risible depositado en lo feo y deforme sin dolor. Entre esta nómina de comentaristas encontramos a Fausto (1511), Trissino (1529), Robortello (1548), Maggi (1550), Victorio (1560), Riccobono (1585), entre otros, quienes, presentaron estos opúsculos apendiculares que incorporaban, no sólo la perspectiva aristotélica, sino también tradiciones no aristotélicas como la de Horacio, Cicerón, Quintiliano y Donato⁸³. Este último había hecho comentarios de Terencio que daban la pauta para la elaboración de una preceptiva sobre la comedia.

De entre la lista de comentaristas sobresale Vincenzo Maggi con su tratado *De Riduculis* (1550) que, a diferencia de algunos de los de sus predecesores (Robortello), presentaba una descripción de la comedia que no seguía los postulados aristotélicos sobre la tragedia, sino que partía de la teoría sobre la risa, preconizada por Fausto a propósito de dos comediógrafos como Aristófanes y Plauto. Maggi corrige la interpretación de muchos que creían que Aristóteles había definido la comedia como una simple imitación de hombres peores, pues no era únicamente eso: a su juicio, Aristóteles se estaba refiriendo a las acciones risibles de dichos hombres⁸⁴. En este sentido, expone su teoría de lo ridículo partiendo, principalmente de los conceptos de Cicerón y, en menor medida, de los de Quintiliano. Se podría afirmar que el tratado de Maggi se convierte, en el referente más cercano de lo que perseguía la estética del Barroco, pues entre sus postulados se encuentra una novedosa tipología de la *admiratio*; el comentarista consideraba que era una condición

⁸³ María José Vega Ramos, “La teoría de lo ridículo en la poética del siglo XVI”, en Juan Matas Caballero, José María Trabado Cabado, *et al.* (coords.), *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, Universidad de León, León, 1998, t. 2, p. 574.

⁸⁴ Juan Carlos Pueo, art. cit, p. 71.

necesaria para lo risible. A esto hay que añadir la importancia que también otorgó al concepto de ingenio, pues sólo mediante éste se podía lograr una forma novedosa para el chiste de acuerdo con la situación que lo generaba.

Es evidente que el creciente interés por la risa en el Renacimiento, pudo generar las condiciones necesarias para que se produjera una obra como la de Maggi, que no sólo versaba sobre un género bajo como la comedia, sino que además partía de un recurso ancilar de la retórica: la risa; esto no resulta extraño si se pone atención al contexto renacentista, donde las gracias se veían como una marca de inteligencia en grupos determinados de interacción social. Por tanto, no es casual que en la obra de Maggi estén presentes dos autoridades como Pontano y Castiglione, cuyos textos se podrían considerar “un puente significativo entre la retórica y la teoría renacentista al situar la risa no dentro de la oratoria, sino de la conversación cotidiana”⁸⁵. Pontano recuperó la importancia de lo risible en el concepto de *Vir facetus* en su obra *De Sermone* (1509). Posteriormente, en el mismo tenor, aparecerán el *Cortegiano* (1528) de Baldassar de Castiglione, en el que se prescribirá el sentido de “las gracias” en tres maneras: el hablar largamente, la presta y aguda viveza de un solo dicho y los “recaudos falsos” o burlas en las que “hay cuentos largos y dichos breves, y aun alguna cosa puesta por obra”⁸⁶; y el *Galateo* (1558) de Giovanni Della Casa, quien continuará con la codificación de la risa como un uso social y cortesano.

Vale la pena mencionar que esta perspectiva de la risa no fue ajena a España, pues llegó mediante la amplia divulgación de dichas obras; esto es evidente en el *Galateo español* (1593) de Luis Gracián Dantisco, quien adaptó la obra de Giovanni Della Casa para demostrar que decir gracias era todo un arte:

Por lo cual los que saben motejar por dulce y amigable manera y sin prejuicio, sin duda son más amados que los que no lo saben hacer, y son recibidos de todos con los brazos abiertos, estimados y regalados. Como por el contrario no lo son los que quieren seguir este estilo sin saber, ni tener arte ni parte buena para ello. Por esto quien lo hiciere presupone mucha habilidad, porque ha de tener cuenta con muchas cosas, pues en efecto, como

⁸⁵ *Ibid.*, p. 99.

⁸⁶ Baldassar Castiglione, *El cortesano*, trad. Juan Boscán, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1942, p. 168.

digo, es tomar pasatiempo del defecto y error de aquel a quien debe amar y hacer estima.⁸⁷

Esta idea también se puede rastrear en la *Crónica burlesca* de Francesillo de Zúñiga (¿?-1532), en la que se reseñaba la convivencia de los nobles entre burlas y cartas hilarantes para evidenciar la inteligencia política y el ingenio de Carlos V. Pero éstos no fueron los únicos tratados de urbanidad, pues tuvieron gran demanda en la Península; a la lista habría que añadir títulos como el *Cortesano* de Luis Milán, *El culto sevillano* de Juan de Robles, la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz, *Diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar Lucas Hidalgo, *Sobremesa y alivio de caminantes* de Juan de Timoneda, *Miscelánea* de Luis Zapata, los *Cuentos* de Juan de Arguijo, entre otros, que contenían facecias y cuentos populares puestos en boca de los nobles⁸⁸.

La buena recepción que tuvieron estas obra pone en evidencia que la risa estaba adquiriendo mayor importancia en el ámbito literario, no sólo como un factor social, sino estético⁸⁹. Esto, a su vez, garantizaba su entrada en las academias, donde se seguiría un patrón de comportamiento similar al propuesto por Pontano y Castiglione (*vir doctus et facetus*); como señala Javier Huerta Calvo, los aparentes opuestos lograban un equilibrio: siempre con “el rigor del estudio, pero sin prejuicio de aplicar, cuando era menester, la oportuna dosis de ironía y humor”⁹⁰.

Sin duda, España fue terreno propicio para que germinara este tipo de literatura, pues el arte de motejar era, antes que nada, una práctica popular muy apreciada en los fueros de la oralidad⁹¹; las teorías renacentistas de la risa fueron un factor de peso para que se empezara a considerar lo risible como un elemento de la agudeza y del ingenio en el ámbito culto; el terreno estaba abonado para la aparición de la poesía burlesca en las academias como se verá en el siguiente apartado.

⁸⁷ Lucas Gracián Dantisco, *Galateo español*, ed. Margherita Morreale, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1968, p. 147.

⁸⁸ Algunas de estas obras se encuentran en Antonio Paz y Melia, *Sales españolas o agudezas del ingenio Nacional*, Atlas, Madrid, 1964. Véase Maxime Chevalier, *op. cit.*

⁸⁹ Cabe señalar que éstas no son las primeras publicaciones de contenido risible en España; como señala Rodrigo Cacho Casal, se deben tomar en cuenta la sección de *Obras de burlas* publicada al final del Cancionero general (1511) y la reedición de ésta en un tomo independiente con el título de *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1519) (Rodrigo Cacho Casal, art.cit., 2007, p. 12).

⁹⁰ Javier Huerta Calvo, “Presentación” en Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Jesús Ponce Cárdenas (coords.), *op. cit.*, p. 9.

⁹¹ Maxime Chevalier, *op. cit.*, pp. 11-102.

2. PÉRDIDA DEL DECORO

2.1 CANONIZACIÓN HISPÁNICA DE LA BURLA

Conviene preguntarse qué aceptación alcanza una forma lírica “baja” en una sociedad, como la del Barroco, que trata de ser canónica. Frente a esta cuestión, es necesario tomar en cuenta, en primer lugar, las condiciones de producción de la burla en cuanto a forma literaria aceptada y, en segundo, el tipo de cultura que suponen los códigos que utiliza, lo cual permitirá entender la creación y la propagación del hecho literario, pues su *praxis* dependió de la vida cultural que predominó en esos siglos. Por tanto, en el siguiente apartado se pretende dar cuenta de la incorporación de esta forma no ortodoxa a lo que podríamos llamar canon, en su sentido etimológico de modelo o regla⁹², mediante su ejercicio y práctica continuas que legitimaron su significado estético. Esta canonización⁹³

⁹² Del griego *χῶνον* ‘tallo’, ‘varita’, ‘regla’, ‘norma’. Su primera documentación se recoge en Berceo (*Diccionario Crítico y Etimológico de la Lengua Castellana*, s.v. ‘Canon’).

⁹³ El término canonizar, derivado de canon, adquirió distintas realizaciones semánticas a finales del siglo XVI y todo el XVII. Su significado principal tuvo connotaciones sacras: el papa declaraba santo a un siervo de Dios, ya de antemano beatificado, y lo colocaba en el catálogo de santos. En el *Quijote* de Cervantes (II, 8) se encuentra este sentido: “Advierta señor, que según ha poco, se puede decir de esta manera, canonizaron y beatificaron dos frailecitos descalzos, cuyas cadenas de hierro con que ceñían y atormentaban sus cuerpos se tiene ahora por gran ventura el besarlas y tocarlas”. Pero aquí mismo se usa con un sentido metafórico de tomar por buena una persona o una cosa, incluso cuando no lo sea: “Quise traerte a ser testigo del sacrificio que pienso hacer a la ofendida honra de mi tan honrado marido, agraviado de ti con el mayor cuidado que te ha sido posible, y de mí también con el poco recato que he tenido de huír la ocasión, si alguna te di, para favorecer y canonizar tus malas intenciones” (I, 34). También en otra parte (II, 32) se encuentra como sinónimo de aprobación o aplauso: “Mirad si no han de ser ellos locos, pues los cuerdos canonizan sus locuras” (*Diccionario de Construcción y Régimen de la Lengua Castellana*, s.v. ‘Canonizar’). Hay entre estas realizaciones semánticas un sentido en común de valoración de algo o alguien que carece de aprobación. Por tanto, este es el significado al que me ceñiré para explicar el proceso de canonización de la burla.

presupone dos momentos: su aceptación en cenáculos culturales como las academias y, por ende, su entrada en el catálogo poético de los grandes ingenios del momento, lo cual la convierte en un fenómeno literario que se legitima mediante certámenes y justas, y llega hasta el público no culto que se muestra identificado con el código.

Para comprender el primer momento es necesario conocer el influjo de los modelos italianos renacentistas, pues son de importancia tanto para la conformación de las academias, como para el otorgamiento de la categoría de canon a la poesía burlesca. En cuanto al segundo momento, se deben tomar en cuenta los códigos culturales que, en muchos de los casos, presuponen un punto de vista popular, para entender la divulgación de este fenómeno literario. Estas dos etapas, que conforman el éxito de la poesía burlesca, se discernen sólo si se logra ver a través de la pátina del ingenio literario, pues a lo largo de los siguientes apartados se verá cómo esta forma literaria se canoniza en virtud de su *praxis*, la cual pone en evidencia el ingenio y la agudeza de quienes tratan de provocar la risa, independientemente de que la definición de poesía burlesca no aparezca en las preceptivas y sólo se entienda sesgadamente a partir de la definición de sátira y comedia.

2.1.1 CONDICIONES DE PRODUCCIÓN DE LA BURLA LITERARIA

Los nexos de España con Italia en el siglo XVI contribuyeron al desarrollo de la literatura, y, sobre todo, con el establecimiento de aquellas tertulias, llamadas academias, en las que los humanistas intercambiaban su erudición. El virreinato de Nápoles fue uno de los enclaves más importantes que permitió el influjo de la literatura italiana y el conocimiento de aquellas reuniones de académicos, cuyo propósito fue el cultivar las letras, las artes y las ciencias, con el fin de promover el idioma y la literatura nacionales. La organización de las primeras academias renacentistas nació al amparo de los principales centros políticos culturales de Italia a mediados del siglo XV. La filosofía fue el fundamental interés, lo que se vuelve evidencia de su fascinación por la cultura grecolatina recién resucitada. Imbuidas en esta aura de alta erudición, destacan las academias de Cosme de Médicis en Florencia (1442) y la de Marsilio Ficino, quien recoge el legado de Platón y usa por primera vez el

término ‘Academia’⁹⁴; ésta tenía entre su nómina de integrantes, nada más y nada menos que a Poliziano, Pico Della Mirandola y Lorenzo el Magnífico.

Según Willard F. King y Aurora Egido, los altos fines humanísticos de estas primeras academias –el estudio serio de la filosofía clásica y la literatura clásica y vernácula– se desvanecen a lo largo de los siglos XVI y XVII⁹⁵, y se sustituyen paulatinamente por el cultivo de una literatura trivial que nace de debates superficiales y deriva en la creación de obras teatrales, la composición de versos ligeros y juegos de salón:

el ardiente humanismo y la gran seriedad de la Academia Platónica de Ficino, ya muy atenuados, dieron paso a la composición de ingeniosos sonetos, a la defensa de las paradojas (p. ej., el mal necesario), a la respuesta a «preguntas» (p. ej., si a una señora se le entregan dos flores y conserva una en su mano, poniendo otra en el pecho, ¿cuál de las dos flores ha recibido un trato más favorable?), a la solución de enigmas propuestos en verso o en prosa, a concursos y festivales poéticos [...]. Todas estas actividades podían ser asignadas a los miembros de la academia con antelación o solicitadas de ellos en la animación del momento con el fin de permitir a los académicos desplegar su ingenio en composiciones improvisadas⁹⁶.

Conforme aumenta este tipo de intereses, se erige una estructura burocrática y organizativa que consiste en una serie de estatutos en los que se delegan cargos administrativos, se establecen la periodicidad de las reuniones, los seudónimos de cada uno de los integrantes y los nombres y divisas como símbolo de los fines de dicha junta. Todo esto se convierte en un sistema que impone temas y metros con el motivo de fomentar la facultad del ingenio, en cuyo ejercicio, para este momento, ya no sólo participan letrados y doctos, sino también aristócratas en un patrón de interacción similar al de *El Cortesano* de Baldassar de Castiglione.

Ante este panorama, los estudiosos del tema han puesto en duda el valor estético de la producción poética de las academias de estos siglos: las han llamado “menos ilustradas”,

⁹⁴ Su significado inicial proviene de la antigua Atenas, en donde se encontraba la escuela filosófica fundada por Platón, quien decide dar el nombre de academia a aquel paseo cubierto de plátanos a orillas del Cefiso en honor de su primer propietario llamado Academos. Sobre la *Academia Griega* véanse Aurora Egido, “Una introducción a la poesía y a las academias literarias del siglo XVII”, *Estudios Humanísticos*, 6 (1984), pp. 9-10; y José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Gredos, Madrid, 1961, pp. 10-11.

⁹⁵ Aurora Egido, art. cit., pp. 9-26. Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Silverio Aguirre Torre, Madrid, 1963. En este juicio de valor se exceptúan la *Accademia delle Notti Vaticano* (1560), la *Accademia de los Lincei* (1603) a la que perteneció Galileo Galilei y la *Accademia della Crusca* (1612), la cual produjo un admirable diccionario de la lengua italiana.

⁹⁶ Willard F. King, *op. cit.*, pp. 15-16.

con “objetivos menos trascendentes” que “anularon los altos ideales humanísticos” y dieron como resultado “debates pueriles” y la elaboración de una “literatura banal”, lo que no es raro, pues muchas academias perdieron el interés por las letras y se convirtieron en meras reuniones sociales. Sin embargo, resulta de interés que esta denominada ‘frivolización’ de las academias diera paso a un tipo de literatura que echaría mano de todo el ingenio posible: me refiero a la poesía de Francesco Berni, figura central de la poesía burlesca, que se desarrolla inicialmente en Roma, precisamente alrededor de un grupo de escritores amigos del poeta, quienes en cada reunión académica dedicaban tiempo a la composición de poemas burlescos⁹⁷. La preocupación central de las academias se va modificando en virtud de nuevos intereses, pues el primer modelo tenía fecha de caducidad. Los académicos buscaron nuevos cauces que les permitieran desplegar su ingenio, y los encontraron en asuntos banales, pues cuanto más banal era el asunto, más podían ostentar su ingenio.

No es gratuito que se aplique el mismo juicio de valor a las academias españolas: “[...] en honor a la verdad, tenemos que admitir que, con ciertas meritísimas excepciones, la “erudición” académica era trivial, trillada y de segunda mano; se repetían cansadamente los mismos temas [...]”⁹⁸. Sospecho que en este tipo de juicios de valor se pierde de vista la importancia del concepto de *ingenium* que se abraza plenamente en el Barroco. Con esto no quiero decir que no estuviera latente el peligro de caer en un tipo de poesía sin oficio, pues en la época encontramos detractores y defensores de las academias: los primeros se quejaban del arribo de poetas sin talento; los segundos, entre ellos Lope de Vega, argumentaban que estos cenáculos eran de provecho, aun a pesar de las censuras, fiscalías, murmuraciones, envidias y muchas habladurías⁹⁹; pero seguramente quienes ejercitaban estas composiciones con maestría nunca pretendieron dejar de lado el binomio clásico *ingenium/ars*.

⁹⁷ Rodrigo Cacho Casal (“La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51, 2003, p. 475) advierte que “poco se sabe de esta agrupación que se conoce con el nombre genérico de *Accademia dei Vignaiuoli*. Desconocemos si en algún momento llegó a funcionar realmente como academia o no pasó de ser una reunión entre amigos. Los miembros más destacados de esta sociedad de escritores jocosos son, junto con Berni, Giovanni Mauro (muerto en 1536), Giovanni Della Casa (1503-1556), Giovan Francesco Bini (muerto en 1556), Francesco Maria Molza (1489-1544), Annibal Caro (1507-1566), Agnolo Firenzuola (1493-1543) y Mattio Franzesi (muerto antes de 1555)”.

⁹⁸ Willard F. King, *op. cit.*, pp. 102-103.

⁹⁹ “Yo, en fin, no las defiendo, / mas, como veo juegos y blasfemias, / y de otros vicios viles academias, / ni por malas ni buenas las señalo, / ni apruebo ni condeno; / tendré por bueno lo que fuere bueno; / tendré por malo, lo que fuere malo” (Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 2007, p. 431, vv. 189-195).

No es casual que las discusiones renacentistas sobre la risa hayan descansado en el concepto de ingenio. Pontano y sus amigos discutían acerca de la teoría del ingenio a partir de los epigramas de Marcial. Castiglione en *El cortesano* afirmó que las burlas no podían caber sino en persona de ingenio y juicio¹⁰⁰. A partir de esto se entiende que en el Renacimiento se reflexiona sobre el canon greco-latino en un sentido no normativo, lo cual permitió que a finales del siglo XVI las academias privilegiaran la diversión frente a la reflexión clásica y al cultivo de literatura seria. Este quiebre del ejercicio académico tiene que ver con el advenimiento del Barroco, pues, en lo que a la factura de poemas se refiere, se privilegia el *delectare* sobre el *docere*. Es decir, el canon clásico se lleva al extremo: el ideal renacentista del juego y la risa¹⁰¹ se extiende a este periodo en la exacerbación de sentido, lo cual se convierte en la evidencia de que hubo un cambio estético y formal del tipo de literaturas que debían integrar el canon.

La historia de las academias españolas es un parámetro que ayuda a medir el panorama documental de estas producciones poéticas. Más que otros ámbitos, las academias son sensibles a las modas literarias y se convierten en una suerte de receptáculos de las tendencias del momento. Por ejemplo, una vez que comienzan a circular el *Polifemo* y la *Soledad primera* de Góngora (1613), las academias se vuelven foros de discusión sobre este nuevo estilo. A la Academia de Mendoza se asocian José Pellicer de Tovar, anotador de las *Soledades*, y Pantaleón de Ribera, imitador confeso del poeta cordobés, quienes repelen los ataques de uno de los integrantes de la Academia de Medrano, Francisco de Cascales, quien no acepta esta nueva poesía por no ceñirse a las preceptivas clásicas¹⁰². Otro ejemplo se da, unos años antes, con la aparición del *Arte nuevo de hacer comedias* que el mismo Lope de Vega lee a los concurrentes de la Academia de Madrid: “Mándame ingenios nobles, flor de España, / que en esta junta y Academia insigne / en breve tiempo excederéis no sólo a las de Italia / [...] que un arte de comedias escriba / que el estilo del vulgo se reciba”. Sin duda, en esta Academia se discutía de teoría

¹⁰⁰ Baldassar Castiglione, *op. cit.*, p. 170.

¹⁰¹ Este ideal tiene sus bases en Aristóteles: “la diversión es una especie de descanso, y como los hombres no pueden trabajar continuamente, tienen necesidad de descanso” (Aristóteles, *Ética a Nicomaco*, trad. María Araujo y Julián Marías, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1999, 1176b).

¹⁰² Ann J. Cruz, “Las academias: literatura y poder en un espacio cortesano”, *Edad de Oro*, 17 (1998), p. 56.

dramática neorristotélica y los oídos estaban ávidos de escuchar sobre ese nuevo género que Lope describía en su lectura, tal vez producto de varias sesiones académicas:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasifae,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho;
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza¹⁰³.

Probablemente esta suerte de hibridismo en el *Arte nuevo*, el *Polifemo* y las *Soledades* concuerda con la mixtura genérica que se desarrolla en el Barroco. Por un lado, Góngora propone la ruptura de la noción clásica del decoro al combinar un tema bajo con una forma poética alta y, por otro, Lope quebranta la distancia entre un género elevado, como la tragedia, y un género bajo, como la comedia, que la teoría aristotélica había preceptuado. Todo esto nace bajo el sino del arte de ingenio que justifica la búsqueda de novedad en las academias. La burla se desarrolla y se practica como una forma literaria aceptada, a pesar de que las preceptivas de la época guardan silencio sobre este tema y los detractores aparecen señalando la ilicitud de todas estas novedades en el arte. Como dije, hay dos perspectivas poéticas que corren paralelamente y que tienen que ver con la contienda entre antiguos y modernos: la primera normativa y la segunda referencial.

La perspectiva normativa se puede encontrar desde la *Paraenesis ad litteras* de Juan Maldonado, representante del humanismo español en tiempos de Carlos V, quien recomienda precaución en el uso de autores clásicos burlescos para el aprendizaje del latín:

Realmente pondría entre los primeros a Tibulo, Catulo y Propercio, a los que habría que añadir con todo derecho a nuestro Marcial si estuviesen limpios de obscenidades y las cosas honestas no estuviesen mezcladas con las lascivas. Lo mismo pienso de Plauto, Apuleyo y Aulo Gelio, en lo que admiro la abundancia, las figuras de dicción y una imprecisable riqueza oculta¹⁰⁴.

¹⁰³ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2006, p. 141, vv. 174-180.

¹⁰⁴ Juan Maldonado, "*Paranaenesis ad litteras*". *Juan Maldonado y el humanismo español en tiempo de Carlos V*, ed. Eugenio Asensio y Juan Alcina Rovira, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1980, p. 157.

A principios del siglo XVI Bernardo de Aldrete en su obra *Del origen de la Lengua Castellana* (1606) repite este mismo argumento al referirse a Marcial: “Si la descompuesta libertad de este poeta no ofendiera en muchos de sus versos los oídos castos de la piedad cristiana, fuera digno de estimarse entre los mayores vates de aquellos tiempos”¹⁰⁵.

Este enfoque clásico sobre los géneros bajos –que se mezclaba con cuestiones morales– continúa paralelamente con las propuestas de la poética del Barroco en el siglo XVII, y es evidente en los prólogos o comentarios a este tipo de obras. Cabe recordar que para hacer referencia a la poesía burlesca se usaban distintos eufemismos. Por ejemplo, Pedro de Valencia insta a Góngora a excluir de sus *Soledades* esas “gracias y juegos de vocablo” o “travesuras” que no iban con el tono grave de su poema y que más bien eran “ejercicios pueriles”¹⁰⁶. González de Salas, editor del *Parnaso español* de Quevedo, también toma distancia ante este tipo de composiciones cuando explica el contenido de la musa VI del *Parnaso español* (1648):

Introducir quiso, pues, don Francisco esta licencia en nuestras orejas con resguardo tan fuerte, deslizándose en los donaires a libres locuciones que exprimían atrevidos conceptos. Pero yo nunca a eso me convine ni asentí a su dictamen [...]. Y así hoy, para comunicar estas poesías a los nuestros, todo aquello hube de expungir con estilo riguroso, si corregido y mitigado (como bastó en algunos lugares) aún no quedaba decente¹⁰⁷.

Lo mismo sucede con dos autores del ámbito novohispano editados en la Península: Juan de Vera Tassis, en el prólogo a la obra de Agustín de Salazar y Torres, se refiere a este tipo de composiciones como “las travesuras del ingenio” que contenía la edición y que “fueron efectos y trabajos de la puerilidad, no ocios de la juventud; pues su juiciosa discreción supo distinguir los tiempos y las edades, a imitación del apóstol”¹⁰⁸. Evidentemente, el editor muestra cierto resquemor acerca de estas composiciones. Éste es el mismo prurito que mantiene el editor de sor Juana, Francisco de las Heras, pero en este caso no sólo se deslinda, sino que decide no imprimir cinco sonetos burlescos en la *Inundación castálida*

¹⁰⁵ Bernardo Aldrete, *Del origen de la Lengua Castellana*, Carlo Willieto, Roma, 1606, I, cap. 18, p. 113 (3/74318 BNE).

¹⁰⁶ Ana Martínez Arancón (selecc.), *La batalla en torno a Góngora*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978, p. 4.

¹⁰⁷ Francisco de Quevedo, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1999, t. 1, p. 136.

¹⁰⁸ Agustín de Salazar y Torres, *Cýthara de Apolo, varias poesías divinas y humanas, que escribió Don Agustín de Salazar y Torres; y saca a luz D. Juan de Vera Tasis y Villarroel, su mayor amigo*, Madrid, 1694, p. 7.

(1689); seguramente, como señala Antonio Alatorre, fue “para no dejar mala impresión entre los primeros lectores de sor Juana: ¡semejante frivolidad en una monja!”¹⁰⁹.

Es claro que corren, por un lado, los preceptos clásicos y sus defensores, y, por otro, la práctica de la burla como forma literaria aceptada, cuyas condiciones de producción se desarrollan principalmente en las academias. Lupercio Leonardo Argensola dio cuenta de esto en sus dos discursos sobre las finalidades y objetivos de una Academia, fechados entre 1603 y 1610, últimos años del poeta que transcurren en Zaragoza. Como presidente de estas dos sesiones, Lupercio describió puntualmente en qué debía consistir este tipo de reuniones: se trataba de un aprendizaje y enriquecimiento mutuo entre hombres de armas y de letras –*miles doctus*– que tenían que dedicar la mayor parte del tiempo a la lectura, estudio y composición de la historia. Entre los textos estudiados que menciona, se infiere que los *Epigramas* de Marcial eran una de las lecturas obligatorias de las academias, o al menos de ésta: “Mas quisiera yo que no se obligara a leer siempre epigramas de Marcial, aunque es autor agradable y aragonés, porque si no se han de leer (como se han de leer) los deshonestos y obscenos, que, al juicio de los mismos que los castraron, son los mejores, muchos dellos son insulsos y sin provecho”¹¹⁰. Sin embargo, después de que recomienda la lectura de algunos emblemas de Alciato, concluye: “de manera que no excluyo a Marcial, pero admito otros para variar el gusto”¹¹¹. Esto ya la señala gran aceptación de textos clásicos que muchos preceptores juzgaban indignos de imitar, pero que desde el Renacimiento se veían como símbolos de ingenio. Probablemente tenga que ver también con la libertad de discusión que se pregonaba en las academias en contraste con las

¹⁰⁹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas. Lírica personal*, ed., introd. y notas Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, t. 1, p. 135, nota 36. Sobre esto véase también p. 401, nota 159.

¹¹⁰ Sobre esto, en el *Quijote* (II, cap. vxi) hay un pasaje muy ilustrativo (con sego irónico), en el que el hidalgo don Diego de Miranda refiere la ocupación de su letrado hijo: “Será de edad de diez ocho años; los seis ha estado en Salamanca, aprendiendo las lenguas latina y griega [...] Todo el día se la pasa en averiguar si dijo bien o mal Homero en tal verso de la *Iliada*, si Marcial anduvo deshonesto, o no, en tal epigrama, si han de entender de una manera o otra tales y tales versos de Virgilio. En fin, todas las conversaciones son con los libros de los referidos poetas, y con lo de Horacio, Persio, Juvenal y Tíbulo”.

¹¹¹ “Lupercio Leonardo de Argensola en la Academia de Zaragoza” en *Libro de varias cosas en prosa, de hombres insignes en letras y política, tomo primero*, ff. 145r-145v (Mss. 8755 BNE). Según Sagrario López Poza, desde el siglo XVI la práctica del epigrama fue un ejercicio escolar “para aprender y fortalecer los conocimientos de oratoria y retórica, pues “por su brevedad, el epigrama se prestaba a ejercicios de traducción del griego al latín, del latín a lenguas vernáculas, y a la práctica de la *imitatio*”. La *Antología Planudea* fue una fuente para estos ejercicios de *aemulatio* en la Península (“El epigrama en la literatura emblemática española” *Analecta Malacitana*, 22 (1999), p. 30). También Nebrija incluye dos epigramas (honestos) en el prólogo del *Lexicón* (1492). Cfr. Rafael González Cañal, “Marcial y el conde Rebolledo: versiones áureas de seis epigramas latinos”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 2 (1992), p. 293, nota 18.

universidades, consideradas sagrados templos donde el maestro leía y los discípulos escuchaban: “él manda, –advierte Lupercio– ellos obedecen, de donde procede menos gusto”; se destaca el deleite en este tipo de reuniones donde el conocimiento se vuelve agradable, pues cuando va mezclado “[...] con quentos, motes, risa, y finalmente, no poniendo cuidado en aprender, se halla uno enseñando en lo que conviene, como el que navega durmiendo y despierta en el puerto sin haver padeçido el trabajo de la navegación”¹¹². Es claro que la risa en su sentido estético estaba permitida dentro de la Academia y que las preceptivas clásicas solamente eran una referencia.

Según José Sánchez, la Academia podía ser de dos clases: las de una sola sesión organizada para celebrar algún acontecimiento o para discutir un punto literario o científico; la otra, que gozaba de más prestigio e influencia, era la de las reuniones periódicas con disposiciones conocidas y aprobadas por sus miembros¹¹³. A la primera pertenecen las justas y arcos triunfales cuyos motivos podían ser de distinta índole de acuerdo con la ocasión: beatificación, dedicación de algún templo o por la jura de algún monarca, sobre los que se hacían versos de acuerdo con la manera estipulada: reglas precisas que fijaban temas y metros en estilo serio o burlesco. A la segunda clase, pertenecen composiciones prefijadas de antemano para cada sesión. Pero éstas no siempre fueron poesías elaboradas: en muchos casos los concurrentes se valieron de la improvisación con la que ponían a prueba su ingenio, sobre todo, tratando los temas burlescos. Conocida es la anécdota de que Calderón había robado unas peras a Vélez de Guevara, y que en la representación de la comedia *La creación del mundo* de este último, hecha frente a Felipe IV –y en la que ambos participaban– se improvisaron los siguientes versos aludiendo a dicho hurto:

ADÁN (CALDERÓN)

Padre Eterno de la luz,
¿por qué en mi mal perseveras?

PADRE ETERNO (VÉLEZ DE GUEVARA)

Porque os comisteis las peras,
y juro a Dios y a esta cruz,
que os he de echar a galeras.

¹¹² *Ibid.*, ff. 136v-137r.

¹¹³ José Sánchez, *op. cit.*, p. 16.

Posteriormente, Calderón hizo en verso una larga disculpa de su robo, sin dejar de acusar a Vélez de otros. Éste, cansado de la profusa improvisación y de sostener en la mano un pesado globo (parte de la caracterización del papel que hacía en la comedia) lo arrojó al suelo con aparente enojo:

Por el cielo superior,
y por mi mano formado,
que me peza de haver criado
un Adán tan hablador¹¹⁴.

La burla fue la motivación de varias piezas literarias; incluso los documentos y testimonios de muchas de las academias se caracterizan por la amplia producción de poesía burlesca. Por ejemplo, la Academia de los Nocturnos de Valencia (1591-1594), considerada la primera en dejar constancia de sus actuaciones, produjo obras de valor estimable en tono festivo, en las que, las más de las veces, se oscilaba entre lo satírico, lo paródico y lo obsceno: “Cuartetos en loor de la pulga”, “Romance a una señora romadiza”, “Discurso en alabando la vida del pícaro”, “Discurso en alabanza de la injusticia”, “Redondillas a las mulas de los médicos” son sólo una muestra de los títulos que integran estos papeles¹¹⁵. También, los miembros de la Academia de Fuensalida en Toledo (1602 ó 1603) – por cuya nómina pasaba el alias del misterioso “Pintor”, que parecía designar a El Greco, hasta el precoz adolescente duque de Estrada– se dedicaron principalmente a la poesía festiva. La actividad académica en Madrid no estuvo exenta de estas muestras jocosas, de hecho se puede decir que la risa fue uno de sus intereses primordiales; aunque dichas reuniones cambiaban de presidente y de nombre continuamente, siempre albergaron a los grandes ingenios de la época, muchos de los que fueron precursores en las burlas: Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, los hermanos Argensola, Calderón de la Barca, entre los más sobresalientes¹¹⁶; en la Academia del conde de Saldaña que probablemente

¹¹⁴ Pedro Joseph Suppico de Moraes, *Collecçam politica de apophthegmas memoraveis, parte I...*, Antonio Pedraza Galraõ, Lisboa, 1720, III, pp. 87-88. En esta misma comedia Agustín Moreto, quien hacía el papel de Abel, también sacó la risa al gritar al paño, mientras el Adán y la Eva de la obra se hacían requiebros, “éstos me quieren hacer” (p. 88).

¹¹⁵ Véase José María Ferri Coll, “Burlas y chanzas en las academias literarias del Siglo de Oro: los Nocturnos de Valencia”, en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Castalia, Madrid, 1998, pp. 327-335. A juicio de José Sánchez (p. 222) y Willard F. King (p. 36), esta academia es una de las más importantes en el Siglo de Oro español fuera de Madrid, y admiten que, pese a los temas triviales, su producción poética posee atractiva soltura y espontaneidad.

¹¹⁶ Cf. José Sánchez, *op. cit.*, p. 41.

empezó en 1605, hay noticia de que en sus sesiones Lope compuso sonetos en torno a un tema “trivial”: “ fue el sujeto a una dama, a quien por tener enfermos los ojos mandó un médico que le cortassen los cabellos”¹¹⁷. La Academia de Medrano (1617-1622) se suma a este quehacer en los *Favores de las musas*, recopilación de poemas y comedias escritos por Sebastián Francisco de Medrano, los que son una muestra de los objetivos del grupo que tendía a lo burlesco¹¹⁸. Esta inclinación llega a su plenitud con la Academia de Mendoza (1623-¿1637?), cuyas principales figuras, Pantaleón de Ribera, Gabriel de Corral, Alonso Castillo Solórzano, entre otros, son los responsables de extender esta moda del ingenio literario fuera de Madrid.

Por lo visto estas prácticas festivas formaron parte de la mayoría de las academias a lo largo del siglo XVII –Sevilla, Aragón, Valencia y algunas regionales en Córdoba, Argamasilla, Badajoz, Cádiz, Granada, Murcia, Salamanca y Sanlúcar–, a las que habría que añadir las academias de ocasión que tuvieron lugar en Madrid. Entre éstas hay dos que llaman la atención desde el título: “Academia jocosa con que se çelebraron el nacimiento del Excmo. señor Conde de Aliaga, y los años de la Exma. Señora Duquesa de Monte León; dedicada a la Exma. Señora Doña Juana de Aragón, Duquesa de Terranova” y la “Academia burlesca en Buen Retiro a la Majestad Philipppo IV el Grande”. Los papeles que quedan de la primera –según José Sánchez, fechada a mediados del siglo XVII– empiezan con un soneto acróstico de Francisco Bueno, en donde se adelanta que los temas consagrados a la duquesa serán “asuntos felices”; y en efecto, desde la “Carta de Apolo para el secretario de la Academia”, pasando por la cedula, hasta los asuntos y oraciones, hay apodos, equívocos y títulos irrisorios: “Oraçión jocossa, que dixo un enano”; “Asuntos de la Academia. A un sacristán corcobado que galanteaba una dueña vizca. Primer asunto de Juan de Bobadilla. Romance”, “A un galán, que pidiendo un favor a una dama le dio una pulga, que quitó a un perro bravo, de Don Juan Monforte. Quintillas” y “A un nobio, que haviéndose cassado con una dama muy melindrossa, no queriendo desnudarse en la noche de boda, sin que el aposento estubiere a oscuras, y sin que una tía suya, muy bieja durmiese junto a su cama, él, con la obscuridad equivocó los tálamos y por acostarse con

¹¹⁷ Lope de Vega, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. Agustín González de Amezcuca, Real Academia Española, Madrid, 1989, t. 3, carta 64, pp. 79-80.

¹¹⁸ Cf. Willard F. King, *op. cit.*, p. 53.

la nobia, se acostó con la tía. Asunto de la Academia, de don Agustín Caro. Redondillas”¹¹⁹.

En cuanto a la “Academia burlesca en Buen Retiro a la Majestad Philippo IV el Grande”, hay noticia de que se celebró el 20 de Febrero de 1637 para elegir al Emperador Romano¹²⁰. Entre las leyes de dicha Academia están los siguientes requisitos: “Los sujetos que han de escribir en ella han de ser todos en burlas decentes, sin que por ningún caso se admita picardía ni baxe. Admitiérase al que escribiera a su elección qualquier suxeto, como sea con deçençia y donayre”¹²¹. Se infiere que la burla debía ser de buena ley a partir de temas como: “Un romance que declare quál estómago es más ymbidiado, el que digiere grandes pesadumbres o grandes çenas”, “un romance a una fea, pidiéndole perdón de avella querido”, “Seis cançiones de a seis versos a un biejo muy enamorado que espera que a de ser muy favorecido, y ase de aberiguar quál tendrá más culpa de ser verde: la esperança ó el viejo”, entre otros¹²².

Lo relevante de estas celebraciones de ocasión es que la poesía burlesca adquiere tal importancia que llega hasta definir un tipo de Academia, lo cual muestra la gran valoración que adquiere esta forma literaria, además de que quienes se encargaban de tales acontecimientos eran los poetas de primera línea en ese momento; entre los organizadores y participantes de la Academia de Buen Retiro están Vélez de Guevara, Jerónimo de Cáncer, el príncipe de Esquilache, entre los más sobresalientes: razones para admitir que la burla se estaba canonizando. Sin embargo, a juzgar por los requisitos de estas academias de ocasión y por los títulos de las composiciones de éstas y otras, este proceso de canonización llevaba implícito ciertas restricciones: la burla se reglamentaba, se acotaba y se adaptaba a motivos “decentes”, lo que, por una parte, era favorable para el ingenio, pues representaba mayor esfuerzo, pero, por otra, desfavorable, pues los mismos motivos se repetían infinidad de

¹¹⁹ ff. 1r-34v (Mss. 3887 BNE).

¹²⁰ Fernando III fue electo rey de Romanos el 29 de diciembre de 1636. Al siguiente año, Felipe IV organizó actos festivos en honor de su cuñado, y aprovechó dichas festividades para celebrar, a su vez, la victoria de las tropas españolas en Francia e Italia del año anterior y la llegada de la princesa de Carignano. Véase Willard F. King, *op. cit.*, p. 89.

¹²¹ María Teresa Julio (ed.), *Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la majestad de Filipo cuarto el Grande*, Universidad de Navarra- Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2007, p. 48.

¹²² *Ibid.*, pp. 46-47. Este es el tipo de motivos afines a todas las academias, lo que da la pauta para establecer una tipología de motivos burlescos; aunque no se tenga noticia de los papeles que se producían en muchas de éstas, algunos de los poemas que forman parte de las obras de los que se sabe que concurrían ayudan a intuir cuáles eran las inclinaciones temáticas de dichas reuniones.

veces tanto en las academias como en las justas. No obstante, esto no fue causa de que la burla literaria perdiera su esencia, pues siempre se concibió como hija del ingenio, así que fue el medio para hacer composiciones novedosas tanto métrica y conceptualmente hablando; la presencia de la poesía burlesca se hizo tan imprescindible en estas reuniones de letrados hasta el punto de que hay tipos de composiciones que genéricamente nacen de las mismas tertulias, como más adelante se verá.

2.1.2 BARAHONA DE SOTO, DIEGO HURTADO DE MENDOZA, GUTIERRE DE CETINA, JUAN DE LA CUEVA Y BALTASAR DEL ALCÁZAR: MODELOS DE POESÍA BURLESCA Y EL DESARROLLO DE SUS CÓDIGOS EN LAS ACADEMIAS ESPAÑOLAS.

Cabe preguntarse cómo llega la burla literaria a las academias. Ya se vio que el modelo de los epigramas de Marcial fue uno de los primeros en asimilarse y practicarse en estos cenáculos, pese a que siempre se recomendó prudencia con los de abierto contenido sexual. Pero esta salvedad no tardó en dejarse de lado, pues hubo una aceptación paulatina de las composiciones de contenido escandaloso, que se logró en virtud de la canonización de la poesía burlesca iniciada dentro de las reuniones académicas; hay que recordar que en este ámbito el aspecto normativo se consideraba una referencia que se podía trasgredir en nombre del ingenio. El catálogo epigramático, que se desarrolló desde la segunda mitad del siglo XVI hasta el siglo XVII, incluía composiciones satíricas, con o sin burla, hasta las de contenido sexual que por razones de censura debían esconderse detrás de las dilogías burlescas. Por tanto, el epigrama –también en forma de epitafio– se convirtió en un paradigma de ingenio y agudeza¹²³, cuya entrada en el canon literario del siglo XVII quedó confirmada, también, con su aparición en algunas preceptivas. No obstante, como era de esperarse, la perspectiva normativa siguió prescindiendo de aquéllos que se consideraba

¹²³ A tal grado llegó la importancia de esta forma poética en el siglo XVII que hay noticia de un certamen que se celebró con motivo del cumpleaños del serenísimo Baltasar Carlos de Austria, intitulado *Anfiteatro de Felipe el Grande, Rey Católico de las Españas, Monarca Soberano de las Indias de Oriente y Occidente...* (Juan González, Madrid, 1631 [R/7502 BNE]), en el que sólo se requerían epigramas. La relación quedó a cargo de Joseph Pellicer, quien decidió darle el título de *Anfiteatro* a imitación de Marcial; los poetas debían dar cuenta de la victoria de un toro frente a otras fieras (un oso, un tigre y un león) y de cómo Felipe IV, a su vez, dio muerte a éste con el disparo de un arcabuz. Participaron: el príncipe de Esquilache, Antonio Hurtado de Mendoza, Lope de Vega, Antonio González de Salas, Francisco de Quevedo, Juan de Jáuregui, Gabriel Bocángel, Antonio Coello, Luis Vélez de Guevara, Pedro Calderón de la Barca, Cristóbal de Salazar Mardones, Antonio de Solís, Francisco de Rojas Zorrilla, Alonso de Oviedo, Juan Pérez de Montalbán, Juan Ruiz de Alarcón, Antonio Rodríguez de León, Diego de León Pinelo, entre otros.

que podían herir la sensibilidad de los lectores. Según refiere Rafael González Cañal, Francisco Cascales en sus *Cartas philológicas* tradujo algunos epigramas e, incluso, “los utilizó como ejemplo de oscuridad (el I, 71) al tratar del estilo de la poesía gongorina [...]; además, incluyó, en dicha obra, 44 epigramas latinos dirigidos a Jiménez Patón, advirtiéndole que en ellos había procurado «marcializar» aunque con menos lascivia”¹²⁴. También, Gracián, en su *Agudeza y arte de ingenio*, para explicar los diferentes tipos de conceptos y agudezas, recurre a los epigramas del “picante Marcial” o “príncipe de la agudeza”¹²⁵, traducidos por Francisco Medina y por su gran amigo Manuel de Salinas y Lizana¹²⁶.

Marcial fue, para muchos poetas, el modelo de agudeza e ingenio por excelencia, ya fuera para imitarlo o traducirlo; en la nómina de sus traductores e imitadores están Garcilaso, Diego Hurtado de Mendoza, Rodrigo Caro, Fernando de Herrera, Juan de Mal Lara, Baltasar del Alcázar, Juan de Jáuregui, Bartolomé Leonardo Argensola (hermano de Lupericio quien aconsejaba prudencia con el epigramista), Francisco de Quevedo, Manuel de Salinas, Francisco de la Torre y Sevil, Fernando de la Torre Farfán, entre otros¹²⁷. De esta lista destaca Baltasar del Alcázar, miembro de la Academia sevillana, quien hizo una reelaboración personal de esta tradición, pues dejó de lado la sátira, y prefirió dar énfasis a los poemas de contenido lascivo: en ellos dibujó relaciones eróticas, mujeres sexualmente activas y placeres culinarios. De esta línea también descende Quevedo, asiduo de la Academia madrileña, con sus 51 epigramas traducidos, cuya selección se inclinó más por los de temas sexuales. Con este par de ejemplos representativos, tanto de la segunda mitad del siglo XVI como del siglo XVII, se hace evidente que dentro de las academias se dio un cambio de paradigma en cuanto a la recepción de los epigramas supuestamente deshonestos: en virtud de la importancia de la burla como arte de ingenio, la factura de

¹²⁴ Rafael González Cañal, art. cit., pp. 290-291.

¹²⁵ Baltasar Gracián y Morales, *Agudeza y arte de ingenio*, ed., introd. y notas Evaristo Correa Calderón, Castalia, Madrid, 1987, t. 1, pp. 45 y 85.

¹²⁶ Sólo menciono a Cascales y a Gracián, pero el epigrama se encontraba en muchas de las preceptivas españolas de los siglos XVI y XVII (López Pinciano, Baltasar de Céspedes, Carvallo, Sánchez de Lima, Rengifo y Herrera) en las que se incluyen las normas generales para definirlo genéricamente. Véase Sagrario López Poza, “El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 85 (2008), pp. 821-833; en especial la p. 825.

¹²⁷ Véase Rafael González Cañal, “Marcial y el conde Rebolledo: versiones áureas de seis epigramas latinos”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 2 (1992), p. 290.

éstos se volvió más codiciada, pues requería mucho más despliegue de recursos ingeniosos para aludir de manera indirecta a los motivos sexuales.

Un testimonio sobre la completa admisión de este tono epigramático se halla en *El Rosal* (escrito entre 1623-1626) de Rodrigo Fernández de Ribera (1579-1631), quien fue un prolífico escritor de epigramas, muchos de los que se habían atribuido erróneamente a Baltasar del Alcázar; en la introducción a su obra epigramática proclama a Marcial como el único modelo que los poetas burlescos debían imitar: “¡Ó padre Marçial, emulación de los Catulos, Jubenales y Persios, y vosotros, ó hermanos poetas y hijos de aquel padre en este estilo! ¡Aquí del Pegaso, que si él fue buen cavallo, español sería! Y sin duda que fue bueno, que a lo menos las alas esençia fueron del Zéfiro, de quien se enpreñaban las yeguas”¹²⁸. Al mencionar a Marcial como emulación de los “Catulos”, hay una asimilación explícita de las composiciones de tipo lascivo, pues muchos de los *carmina* y de los *epigrammatas* de Catulo tenían un manifiesto contenido sexual; éstos, por tanto, quedaban al mismo nivel de las sátiras de los “Persios” y “Juvenales” en la gama de códigos con los que se componían los epigramas. Pero el epigramista sevillano continúa y advierte sobre la presencia de otro modelo de poesía burlesca que estaba en boga en las academias, y por el que muchos estaban dejando de lado a Marcial. Sin nombrar al representante de esta veta burlesca, Fernández de Ribera se refiere sesgadamente a las características de la poesía del italiano Francesco Berni y de sus seguidores: “Y de los prados del Betis, vosotros digo que ni alabáis en largos discursos el rábano mordaz, la lúgubre çebolla, ni el dulce ygo, pero con la vrebbe bala de una redondilla derribáis de desautorizada rissa la más mesurada muralla de una frunçida beata”¹²⁹. En efecto, en las *lodi* y los *capitoli* bernescos se cantó a cosas comestibles como las zanahorias, los huevos, la ensalada, el barro, la salchicha, entre otras. De este mismo modelo se imitó la parodia del petrarquismo, el retrato de escenas grotescas, alabanzas a la locura, a la enfermedad y a algunos insectos o animales como la pulga, la hormiga, los perros falderos y el cuervo. No obstante, Fernández de Ribera estaba alentando a los poetas del Betis a desdeñar los elogios paradójicos y a optar por la redondilla epigramática que era más efectiva, porque movía a risa incluso hasta la monja

¹²⁸ En José Lara Garrido, “El *Rosal*, cancionero epigramático de Rodrigo Fernández de Ribera: edición y estudio del Ms. 17524 de la Biblioteca Nacional de Madrid (con algunos excursos sobre problemas de transmisión y edición de las poesías de Baltasar de Alcázar) I”, *Voz y Letra*, 2 (1992), p. 70.

¹²⁹ *Loc. cit.*

más fruncida. Pero habría que preguntarse por qué un poeta de Academia, que asistió a las tertulias sevillanas, donde se cultivó con profusión el elogio paradójico, como se verá más adelante, hace una alabanza a Marcial, precisamente por ser modelo de poesía burlesca, para desestimar este otro. Incluso resulta más extraño este desdén, porque, en la práctica, escribió un par de elogios paradójicos: *La Asinaria* y un poema intitulado “Las canas”¹³⁰. Esta falta de congruencia entre lo que se preceptuaba y se practicaba, se presentó en varios poetas pertenecientes a distintos círculos académicos, como se verá. Probablemente, esto se debió a que el modelo bernesco –recién llegado de tierras italianas– iba más allá de un paradigma compositivo burlesco, como lo era el epigrama, e introducía la burla y la parodia en las composiciones que tenían nula relación con este estilo, transgrediendo el decoro de géneros y formas. Esto es evidente en el encomio paradójico que invertía el orden del modelo panegírico, pues no se dirigía a personas, acciones o conceptos loables, sino a cosas ínfimas y triviales, con las que se creaban, también, alusiones maliciosas de doble sentido.

Por tanto, este nuevo código de poesía burlesca se practicó muy tempranamente, pero su admisión al canon no sería sino hasta el siglo XVII en el que se consideró arte de ingenio en toda la extensión de la palabra: apareció la figura del poeta profesional en las burlas y lo burlesco trascendió a todos los géneros literarios. Incluso, a diferencia de la oposición planteada por Fernández de Ribera entre el encomio paradójico y el epigrama, la práctica de este último se prolongó, en cierta medida, gracias a la presencia del paradigma italiano de poesía burlesca que fue fundamental para la canonización de ésta en la Península, pues con él se llevaba la burla hasta sus últimas consecuencias. Esto también se convierte en testimonio de la convivencia de distintos paradigmas dentro de las letras castellanas, cuyos códigos aparecían de manera aislada o imbricados en las composiciones de algunos poetas de Academia.

La poesía burlesca adquirió relevancia en España en virtud del arribo de los modelos italianos que ya poseían el estatuto de canon, confirmado por el éxito editorial del que gozaron y que trascendió fronteras: circularon obras cómicas italianas y antologías que recogieron los *capitoli* bernescos; según Rodrigo Cacho Casal, estas antologías se editaron sin cesar desde 1537. Al igual que con las recopilaciones satíricas de Ariosto, Berni

¹³⁰ Valentín Núñez Rivera, “Introducción”, en Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Paradojas. Paradoja en loor de la nariz muy grande. Paradoja en loor de las bubas*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010, pp. 98-99.

encabezó las antologías burlescas convirtiéndose en fundador y maestro del género, lo que dio como resultado que el lenguaje basado en el ingenio y el equívoco se comenzara a imitar con presteza¹³¹. Estas obras debieron de haber circulado dentro de las academias peninsulares tempranamente, pues son muchos los poetas pertenecientes a estos círculos que comenzaron a nombrar a Berni dentro de sus obras como autoridad en la poesía burlesca y a practicar este código simultáneamente¹³²; aunque mostraban cierta duda frente a la validez de este modelo, como se vio en el caso de Fernández de Ribera, en la práctica, el elogio paradójico se convirtió en un ejercicio académico muy apreciado. Luis Barahona de Soto (1548-1595) da prueba de esto dos veces: primero, en una de sus epístolas dirigidas a Gregorio Silvestre, en la que da cuenta de la mala influencia de este tipo de poesía¹³³, y, posteriormente, en uno de sus poemas donde se manifiesta el éxito de la poesía bernesa en España, al designar despectivamente este modelo como advenedizo:

Gustaron de aqueste uso tanto en Grecia,
que a la lengua más grave y más discreta,
si no la usaba, la tenía por necia.
Y así bajó la pluma el gran poeta
a Batracomiomaquia, que ha servido
de excusa razonable a aquesta secta.
También en su ribera el Tíber vido
discantar de la pulga el gran Lombardo,
si por ventura el tiempo no ha mentido,
y en los juegos el Príapo, ¡cuán gallardo
al Sulmonense vido!, y no al que hizo
de versos al de Anquises un gran fardo.
Mas ya perdido este uso, se rehizo
por un no sé qué Bernia italiano,
de donde fue en España advenedizo.
Del vándalo andaluz y castellano
fue recibido con aplauso y pompa,
y aun muchos le trataron como a hermano¹³⁴.

¹³¹ Rodrigo Cacho Casal, art. cit., 2003, pp. 465-491. En el teatro se reflejó con la llegada de las compañías italianas –como *Ganassa*– que marcó gran influencia en los elementos cómicos de las comedias y en el origen del teatro breve (sobre todo los *dramatis personae* de la *commedia dell'arte*).

¹³² Tomo la nomenclatura de poetas del artículo de Rodrigo Cacho Casal (2003) y de la introducción de Valentín a la obra de Mosquera de Figueroa citada arriba.

¹³³ Luis Barahona de Soto, *Poesías líricas*, est. bibl. y crítico Francisco Rodríguez Marín, Real Academia Española, Madrid, 1903, pp. 709-710.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 711.

Este fragmento se vuelve más relevante porque el poeta cordobés menciona algunos de los antecedentes clásicos que Berni y sus seguidores habían recuperado en sus encomios paradójicos, lo que implícitamente subía de categoría a este tipo de composiciones; se adivinan en su poema las referencias a Homero narrando en su *Batracomiomaquia* la batalla épica burlesca entre ranas y ratones –cuyo objetivo era parodiar la *Ilíada*–, a Virgilio (el gran lombardo) loando a la pulga y a Ovidio (el sulmonense) contando en sus *Fastos* las hazañas del dios que ostenta el falo como símbolo de fertilidad¹³⁵. Estos antecedentes, en los que sólo hizo falta nombrar a Luciano, quien era uno de los más recordados por cantar a la mosca y al parásito, ponen en evidencia que no todo era diversión, sino que también se trataba de un entretenimiento retórico y erudito de antecedentes clásicos, pues los *enkómia parádoxa* eran también un buen ejercicio, desde el punto de vista estrictamente retórico, ya que implicaba argumentar sobre una materia difícil o imposible, que por naturaleza se sustraía a cualquier clase de alabanza¹³⁶. Como lo dice el mismo Barahona en su poema, esto se convirtió en “la excusa razonable de aquesta secta”. Por otro lado, estos tercetos no sólo se deben considerar como testimonio del éxito de esta moda literaria, pues el hecho de que sea integrante de tres academias, de las que hay noticia que practicaban el elogio paradójico –Granada, Osuna y Sevilla–, lo convierte en un testigo ocular de la gran recepción que se dio a este modelo, no de manera general, sino específicamente dentro de la Academia. De aquí se deduce cuán leída, discutida e imitada era la obra bernesca, lo que permite discernir, también, el medio de transmisión y divulgación de la poesía burlesca italiana, y, sin lugar a dudas, es indicio de que los oídos estaban ávidos de escuchar sobre las novedades literarias, aunque esto no fue una garantía, como se ha visto, de que haya sido amor a primera vista lo que surgía de su lectura. Barahona de Soto se sorprendió del éxito de la poesía italiana en la Península, pero pese a su queja, tampoco estaba muy clara su postura ante la obra bernesca, pues él mismo compuso unos tercetos en alabanza de la pobreza en los años que concurrió a la Academia de Cristóbal de Sandoval en Osuna (1570-1571), dirigidos a Martín de Morales, secretario de la universidad de dicho lugar; composiciones que debió haber practicado, como señala

¹³⁵ Según Erasmo de Rotterdam (*Elogio de la locura*, trad. A. Rodríguez Bachiller, Ediciones Folio, Barcelona, 2007, p. 8), quien en realidad canta a la pulga es Ovidio, pues Virgilio canta al mosquito.

¹³⁶ Pilar Gómez y Francesca Maestre, “Luciano y la tradición de la mosca”, en Mariano Valverde Sánchez Esteban, Antonio Calderón Dorda y Alicia Morales (eds.), *Koinòs lógos: homenaje al profesor José García López*, Universidad de Murcia, Murcia, 2006, p. 353.

Valentín Núñez, en la Academia de los Granada Venegas (1568-1570)¹³⁷. Su asistencia a ésta y al círculo académico de Sevilla (a partir de 1573-1579) queda documentada en dos de los tercetos de una epístola que Cristóbal de Mesa envía a Barahona de Soto:

Yo estaba de pensarlo tan ajeno,
como el que os vio en Sevilla y en Granada,
en el pasado antiguo tiempo bueno:
cuando fue vuestra musa celebrada
de Pacheco y Hernando de Herrera,
en aquella dichosa edad dorada.

Más adelante vuelve a confirmar su presencia en el círculo granadino:

Ya en casa de don Pedro de Granada
formaréis la poética Academia
de espíritus gentiles frecuentada.
Donde el ingenio y la virtud se premia,
y no en Madrid do sigue su fortuna
el de Italia, el de Francia, o el de Bohemia¹³⁸.

Sin embargo, aunque él mantuvo una postura ambigua frente al modelo, esto no fue un síntoma común a todos sus compañeros de la Academia granadina, pues es muy probable que uno de sus contertulios haya sido Diego Hurtado de Mendoza, a quien se consideró uno de los mejores imitadores de la poesía bernésca y, a juicio de Ángel González Palencia y Eugenio Mele, el primero en introducirla en la poesía castellana, pues compuso capítulos y sonetos burlescos¹³⁹. Ha sido muy discutida la presencia de Hurtado de Mendoza en la Academia de Granada. Aunque no hay pruebas fehacientes, según Menéndez Pelayo, fue uno de los padres del movimiento literario en la ciudad del Darro, junto con Acuña, Silvestre, entre otros¹⁴⁰. Existen, además, evidencias de la amistad de Hurtado de Mendoza con Silvestre, Acuña y Barahona; sobre esto, hay testimonio en un soneto que Hurtado dedicó a Silvestre, “Un claro ingenio en vivo entendimiento”, publicado por vez primera en las *Obras* de Silvestre, y probablemente también en las ediciones anteriores a partir de la de

¹³⁷ Valentín Núñez Rivera, introd. cit., p. 101.

¹³⁸ Cristóbal de Mesa, *Rimas*, Alonso Martín, Madrid, 1611, f. 204r (R/1598 BNE).

¹³⁹ Ángel González Palencia y Eugenio Mele, *Vida y obras de Don Diego Hurtado de Mendoza*, Instituto de Valencia de D. Juan, Madrid, 1943, t. 3, p. 102.

¹⁴⁰ Marcelino Menéndez Pelayo, *Horacio en España*, A. Pérez Dubrul, Madrid, 1885, t. 2, p. 72. También Francisco Rodríguez Marín repite esta aseveración en su estudio bibliográfico sobre Luis Barahona de Soto (*op. cit.*, pp. 51-53, 67-70).

Granada (1582)¹⁴¹. Más recientemente, Inmaculada Osuna, en su trabajo sobre la Academia de Pedro de Granada, ofrece datos que favorecen esta hipótesis:

unos textos recogidos en el manuscrito 3.909 de la Biblioteca Nacional de Madrid permiten ligeras sospechas: tras un Soneto de Boscán sobre “*Omnia vincit amor*”, que recrea la fórmula horaciana «pone me...», sigue una serie de otros cinco, algunos de ellos con un encabezamiento que indica explícitamente «a lo mismo», pertenecientes cada uno de ellos a Diego Hurtado de Mendoza, Gregorio Silvestre, [Barahona de] Soto, Juan de Mexía y Pedro Rodríguez [...]. A continuación siguen, ya con tema distinto, una Respuesta de Serrano a Soto. Soneto (fol. 508v) y una Respuesta de Rodríguez a Soto (fol. 509), que parecen incidir de nuevo en prácticas poéticas desarrolladas en un grupo de amigos¹⁴².

A lo anterior se suma que también Juan de Arjona y el arriba mencionado Pedro Rodríguez de Ardila, los dos integrantes de dicha Academia, compusieron unos encomios paradójicos; el primero, unos tercetos en loor de la mosca y del puerco; el segundo, otros tercetos a Baco y sus bodas, los que se encuentran en el manuscrito conocido como *Poética Silva*¹⁴³. Esto se convierte en un indicio de que no se trataba de un fenómeno aislado; muchos siguieron el ejemplo de Hurtado de Mendoza, quien, en virtud de sus largas estadías en Italia, podría considerarse el pionero dentro de las academias, pues escribió encomios a la pulga, la cola, los cuernos, al cangrejo, a la cana, a la zanahoria, entre otros. Sobre este último hizo una reinterpretación del modelo bernesco que presentaba objetos con los que se podían crear equívocos para aludir a un significado sexual. En los dos primeros tercetos advierte que Aristóteles, Platón, Virgilio y Homero ya habían loado la virtud, el ser, el cielo, el sol y al alma, y, por tanto, se propone hablar elocuentemente de una cosa más tratable y llana como la zanahoria:

[...] Si alabaran, señor, la zanahoria,
fuera el arte y la voz bien empleada
y durara *in [a]eternum* su memoria.

¹⁴¹ Ángel González Palencia y Eugenio Mele, *op. cit.*, pp. 241-242.

¹⁴² Inmaculada Osuna, *Poesía y academia en Granada en torno al 1600: la Poética silva*, Universidad de Sevilla / Universidad de Granada, Sevilla, 2003, pp. 40-41 y nota 92.

¹⁴³ Mss. 861 ff. 537-587 BNE. Véase *ibid.*, pp. 74-76. Según noticias de Osuna, Raymond Foulché-Delbosc publicó todas estas composiciones como anónimas en el artículo titulado “Cuatro poemas” (*Revue Hispanique*, 35, 1915, pp. 264-276). Posteriormente, Francisco Rodríguez Marín reprodujo los dos poemas de Arjona en un artículo titulado “Dos poemitas de Juan de Arjona leídos en la academia granadina de D. Pedro de Granada Venegas (1598-1603)” (*Boletín de la Real Academia*, 23, 1936, pp. 339-380) y el de Rodríguez de Ardila en *Baco y sus bodas en España. Poemita jocoserio de Pedro Rodríguez de Ardila* (Tipografía de Archiveros, Madrid, 1933).

Que cierto es una fruta muy probada,
o raíz, por hablar más propiamente,
dulce, tiesa, rolliza y prolongada.

Pareceros ha fría y es caliente,
tiene un gusto süave y cordial
para entretenimiento de la gente

Vianda de Cuaresma y de Carnal,
buena cruda, cocida, asada y frita,
buena en caliente y frío atemporal.

Ni cáscara, ni hueso, ni pepita,
ni tiene que al mascar os haga empacho;
toda podéis comerla a espuela hita.

Oí decir que un médico gabacho¹⁴⁴
afirmaba que macho y hembra era,
pero siempre la tuve yo por macho;
y en verdad que ella es macho en la manera
y barba, y, si de nombre es femenina,
de natura es pujante y abridera [...] ¹⁴⁵.

En total escribe 31 maliciosos tercetos sobre la zanahoria, en los que logra desarrollar los códigos más característicos del encomio bernesco; pero el poeta granadino no se conforma con la imitación, pues experimenta, de manera personal, con este código erótico que integraba los elogios paradójicos, en sonetos burlescos, epigramáticos y novelísticos, mudando géneros y formas métricas de la poesía italiana a la poesía castellana. Sin duda, no fue gratuito que se le considerara uno de los precursores del erotismo en los Siglos de Oro¹⁴⁶. Esto incluye también la mezcla con narraciones y cuentos de raíz popular –códigos a los que me referiré en el siguiente apartado– como es el caso de un soneto burlesco dedicado a una dama parlera:

Preciábase una dama de parlera,
y mucho más de grande apodadora,
y encontrando un galán así a deshora,
sin conocerle ni saber quién era,

¹⁴⁴ “Soez, asqueroso, sucio, puerco y ruin” (*Diccionario de Autoridades*).

¹⁴⁵ Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, ed. José Ignacio Díez Fernández, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2007, pp. 22-26. En adelante cito por las páginas de esta edición.

¹⁴⁶ Sobre el erotismo en su poesía véase José Valentín Núñez Rivera, “Tradición retórica y erotismo en los *paradoxa enkomia* de Hurtado de Mendoza”, en Luis María Gómez Canseco, Pablo Zambrano, Laura P. Alonso Gallo (eds.), *El sexo en la literatura*, Universidad de Huelva, Huelva, 1997, pp. 99-122; José Ignacio Díez Fernández, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2003 pp. 96-104; José Ignacio Díez Fernández y Luisa Fernanda Aguirre de Cáncer, “Poesía erótico-burlesca y ciencia árabe en los tercetos «A la zanahoria»”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 71 (1994), pp. 441-471; Rodrigo Cacho Casal, “Zanahorias y otras picardías: Hurtado de Mendoza ante la tradición bernesa”, *Caliope*, 12 (2006), pp. 13-32.

le dijo, en ver su talle y su manera:
“parecéis a san pedro”, y a la hora
rióse muy de gana la señora,
como si al propio aquel apodo fuera.

Volvió el galán, y vio que no era fea,
y en el punto que allí se ve quien sabe,
le respondió con un gentil aviso:

“mi reina, aunque san pedro yo no sea,
a lo menos aquí traigo la llave
con que le podré abrir su paraíso” (p. 471).

Es curioso que se escribiera este tipo de composiciones al lado de la lírica amorosa que él mismo imitó: fue uno de los primeros que siguió a Boscán –quien incorporó el petrarquismo a las letras de la Península– y fue junto con Garcilaso uno de los más dignos representantes de la escuela italianizante. Muchas de sus composiciones amorosas abrevan en el cancionero de Petrarca, incluso, como lo demuestran Ángel González Palencia y Eugenio Mele, hay poemas que se pueden comparar, verso por verso, con el modelo italiano: “por ejemplo, la canción que canta Melibeo en la primera égloga (En la ribera del dorado Tajo), que es traducción bastante fiel de la canción CCLXVIII de Petrarca (Che debb’io far? Che mi consigli, Amore?)”¹⁴⁷. Pese a su fidelidad, Hurtado de Mendoza no tuvo temor de ir más allá y por medio de la burla renovó el modelo petrarquista: incorporó al tópico de la desesperación del amante doliente el recurso de la burla, tal como sucede en los tercetos “A la pulga”, en la que el autor hace una traducción muy personal de la composición de Ovidio dedicada a este insecto. Con esto logra una mezcla que pone en evidencia el deseo de gozar carnalmente el cuerpo de la amada. En la primera parte de esta composición hay una increpación a la pulga que se inmiscuía en el ambiente cortesano y, en un segundo momento, un deseo inmenso de ser esa pulga para apoderarse de los delicados miembros de su amada que, a la manera de los retratos petrarquistas, recorrería desde el cuello, pasando por el pecho, hasta llegar a lo vedado, parte del cuerpo que adquiere relevancia a partir del soneto de Berni, *Alla sua donna*:

[...] Allí me estaría quedo y con gran arte
miraría aquel cuerpo delicado
que de rosas y de nieve se reparte.
¡Qué falso estaría yo y disimulado
gozando ahora el cuello, ahora el pecho,

¹⁴⁷ Ángel González Palencia y Eugenio Mele, *op. cit.*, p. 65.

andando sin temor por lo vedado!
Un sátiro, un príapo estoy ya hecho,
pensando en aquel bien que gozaría
viéndola desnudar para ir al lecho.
¡Cuán libremente y qué a placer vería
todas aquellas partes que, pensando,
me enderezan allá la fantasía! [...] (p. 10).

El amante llega a pensar que bajo esta apariencia podría presentarse a la dama después como humano, pero si ella rechazara su pedimento de holgarse, se tornaría a ser pulga otra vez y, como venganza, se la acabaría a mordidas. Finalmente el enamorado justifica este desvarío con el tópico del dolor:

Mas, compadre, ¿no véis dó me ha llevado
el cuento de la pulga y lo que ofrece
un pensamiento a un triste enamorado?
Esta contemplación que así parece
al tesoro que el duende a veces muestra
o riqueza que en sueños aparece (p. 13)¹⁴⁸.

Esto es prueba de la convivencia de una tradición, en este caso la petrarquista, con su interpretación burlesca mediante la que se hace una apología del deseo carnal que se contraponen al ideal de la dama inalcanzable. Además vuelve a hacer uso del tono característico de los cuentecillos de la tradición oral, lo que pone en evidencia cómo los códigos de los modelos a imitar, una vez introducidos en las letras hispánicas, tuvieron un desarrollo distinto amparados por la noción de *variatio*. Como señala Ignacio Díez Fernández, las composiciones burlescas de Diego Hurtado de Mendoza se caracterizaron por la multiplicidad de códigos que se entrecruzaban: encomios paradójicos, parodias petrarquistas y mitológicas, sátiras, erotismo, narraciones populares, entre otros;¹⁴⁹ éstos, a su vez, se mezclan también con una variedad de formas métricas: sonetos (con o sin estrambote), octavas, tercetos, redondillas, quintillas, sólo por nombrar algunas. En todo esto hay un punto en común: el afán desmitificador de formas poéticas y de motivos literarios, por el que muchas veces se consideró un precursor; tal es el caso de la burla a los

¹⁴⁸ Este encomio también fue atribuido a Gutierre de Cetina. No obstante, un comentario de Lope en la silva V de su *Gatomaquia*, contribuye a disipar la duda, pues alude a Diego Hurtado como creador de la loa a la pulga. Esto lo vuelve a mencionar en su opúsculo, bajo el seudónimo de D. Luis de la Carrera (véase Miguel Artigas, “Un opúsculo inédito de Lope de Vega...”, *Boletín de la Real Academia Española*, 12 (1925), pp. 587-591). Para Ignacio Díez Fernández, la tradición manuscrita de Hurtado de Mendoza es un argumento que termina de confirmar su autoría (Diego Hurtado de Mendoza, *op. cit.*, p. 10, nota 1).

¹⁴⁹ José Ignacio Díez Fernández, *op. cit.*, pp. 97-98.

personajes mitológicos que lo convierte en uno de los antecedentes de las fábulas burlescas encumbradas por el gran ingenio de Góngora. Podría afirmarse que Diego Hurtado de Mendoza representa dentro de las academias una función modélica en pequeña escala: una vez asimilado hay una reinterpretación que se convierte en el paradigma más cercano a los demás poetas que si bien no transplantan el modelo, sí añadirán novedades al desarrollar los códigos. Como acertadamente señala José Lara Garrido, “imitar es trasladar creativamente; o, a la inversa, crear a través de un desplazamiento que descentra y recupera (con el cambio frecuente de la lengua) el modelo”¹⁵⁰.

Uno de estos poetas, que desarrolló creativamente los motivos bernescos, fue Baltasar del Alcázar (1530-1606), quien fue compañero de Fernando de Herrera, Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva, Juan de Arguijo, Rodrigo Caro, Juan de Jáuregui, entre otros, en la tertulia del pintor Francisco Pacheco (1564-1644) en Sevilla, considerada un enclave cultural donde se congregaron los grandes ingenios. Anteriormente el poeta ya había coincidido con el divino Herrera y Juan de la Cueva en la Academia del conde de Gelves (1565), presidida por Juan de Malara (1524-1571), también en Sevilla. No es casual que aparezca una figura tan representativa de la poesía burlesca en estos dos círculos académicos sevillanos sucesivos, y cuya nómina de integrantes se conoce gracias a obras como la *Philosophía vulgar* de Malara, las *Anotaciones* de Herrera, el *Libro de los retratos* de Francisco Pacheco; también, en virtud de algunas composiciones de los que ahí se reunían y de algunos manuscritos, se sabe que la vida académica en su vertiente festiva y lúdica se cultivó con esmero¹⁵¹. En las dos grandes figuras aglutinadoras de ambas academias se puede encontrar indicios de la influencia de Berni: Malara en su *Philosophía vulgar* hace mención de este género y se sabe que el canónigo Francisco Pacheco, bajo el sobrenombre de “Fiel”, participó en algunas sesiones de la Academia de los Nocturnos de Valencia, de donde pudo haber importado el gusto por la tradición bernesca¹⁵². Otro testimonio sobre esto es Gutierre de Cetina quien, al igual que su amigo Hurtado de

¹⁵⁰ José Lara Garrido, *Relieves poéticos del Siglo de Oro: de los textos al contexto*, Analecta Malacitana, Málaga, 1999, p. 155.

¹⁵¹ Valentín Núñez de Rivera, introd. cit., pp. 51-59. Toda la información referente a la academia sevillana y a sus miembros la tomo de este estudio.

¹⁵² *Ibid.* p. 1138. Sobre la práctica del elogio paradójico en la Academia de los Nocturnos véase Jesús Ponce Cárdenas, “Escuela de virtudes, Jardín de placeres: poesía, eros y academia en la Valencia áurea”, en Andrés Sánchez Robayna (ed.), *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, Academia Canaria de la Historia, Las Palmas de Gran Canaria, 2010, p. 205-213.

Mendoza, se consideró uno de los primeros en practicar el encomio burlesco con mucha fortuna; forman parte de su caudal poético tres poemas, de los que dos le son atribuidos y uno es de su autoría, en el que *Trata que no solamente es cosa mala, dañosa ni vergonzosa ser un hombre cornudo, mas que los cuernos son buenos, honrados y provechosos*. Los dos atribuidos son un encomio a la cola y una alabanza a la mujer necia, que al parecer eran creaciones de Diego Hurtado de Mendoza, al igual que la loa a la pulga, anteriormente mencionada. Estas falsas atribuciones de la época sólo ponen en evidencia que Gutierre de Cetina era reconocido por su ingenio en esa veta burlesca como lo fue Diego Hurtado de Mendoza. Además, prueban el influjo y enriquecimiento mutuo entre las academias sevillana y granadina en el aspecto burlesco, pues, como ya se había adelantado, también Barahona de Soto mantenía contacto con algunos de sus integrantes.

Otro de los grandes poetas, igualmente miembro de la Academia sevillana, que hizo referencia a dicha influencia, fue Fernando de Herrera (1534-1597), quien usó a Berni como autoridad en la *Respuesta a las Observaciones de Prete Jacopín*; como señala Rodrigo Cacho Casal: “[...] pese a su formación humanística y a su erudición, no desdeñó la literatura burlesca italiana y se apoyó en ella para reforzar su ataque al condestable Fernández de Velasco que le había criticado por su edición de la obra de Garcilaso [...]”. De hecho, el texto del escritor andaluz se abre con una cita tomada del capítulo a *fra Bastian del Piombo* de Berni¹⁵³. Esto de entrada demuestra una ponderación de la burla por el grado de ingenio que requerían estas composiciones, lo que está de manera explícita en el comentario de Herrera sobre el poeta italiano: “[...] uno de los mas descarados Coplistas, que á avido en todo el Paes de Arno, pero es bueno para los que dizen cosas grandes y nuevas y maravillosas, como vos dezis. Y acertáis en ello; que de otra suerte quién puede entretener los ratos y las necedades de la melancolía [...]”¹⁵⁴.

Juan de la Cueva (1543-1612) también se suma a la lista de los sevillanos que dieron cuenta de la entrada a la Academia de los modelos italianos; en una de sus epístolas menciona a Berni y Aretino como modelos de poesía burlesca y satírica respectivamente:

Y al poeta melado o Melosino

¹⁵³ Rodrigo Cacho Casal, art. cit., 2003, pp. 483.

¹⁵⁴ Juan Montero, *La controversia sobre las “Anotaciones” herrerianas*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1987, p. 201. (Consultado el 1 de marzo de 2011 en: http://www.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/8d3173/65f/6cc/43e/890/e68/4f0/05b/7d0/4e/mime/s/8d317365-f6cc-43e8-90e6-84f005b7d04e.pdf).

de indigestos concetos, qu'es entr'ellos,
Bernia en donaire, en mofas Aretino¹⁵⁵.

También en su *Exemplar poético* (1605) se refiere a Berni como el creador del soneto con estrambote, una forma métrica, a su juicio, poco digna:

y cuando en esto alguna vez ecede
y aumenta versos, es en el burlesco,
qu'en otros ni aun burlando se concede.
Esto usó con donayre truhanesco
el Bernia y por su exemplo á sido usado
este épodo o cola que aborrezco¹⁵⁶.

Juan de la Cueva tampoco tomó una postura clara frente al modelo, pero se podría afirmar que su aborrecimiento parece haberse dirigido sólo al estrambote bernesco, pues en sus obras mostró un claro interés por esa clase de ingenio: tradujo 87 versos de la *Batracomiomaquia* de Homero, compuso una obra épica burlesca intitulada *Muracinda* y un par de elogios al vino¹⁵⁷; a estas también se añaden dos obras de carácter mitológico burlesco intituladas *Llanto de Venus por la muerte de Adonis* y *Los amores de Marte y Venus*. Probablemente fueron estos gustos e inclinaciones los que contribuyeron a estrechar más su amistad con el mayor representante de la poesía burlesca en dicha Academia, Baltasar del Alcázar, a quien en dos de sus obras, *El viaje de Sannio* (1585) y el *Exemplar poético*, elogió por su vena burlesca; en el primero afirma:

por quien levanta la hermosa frente
el gran Betis y, a oír el noble acento,
atrás buelve el furor de la corriente,
sosegando su rauda movimiento,
y al numeroso plectro está presente
Phebo, invidando el celestial concento
del docto Alcázar, en quien halla al vivo
al suelto Ovidio y Marcial festivo¹⁵⁸.

Sin duda, al referir al “suelto Ovidio” está haciendo alusión a sus encomios paradójicos y al “Marcial festivo” a su colección de epigramas. Esto es prueba de la coexistencia de ambos

¹⁵⁵ En José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, ed. facs., Gredos, Madrid, 1968, t. 2, col. 695.

¹⁵⁶ Juan de la Cueva, *Exemplar poético*, ed. José María Reyes Cano, Alfar, Sevilla, 1986, p. 84, vv. 1230-1235.

¹⁵⁷ Véase Valentín Núñez, introd. cit., pp. 91-97.

¹⁵⁸ Juan de la Cueva, *El viaje de Sannio*, ed. José Cebrián, Miraguano, Madrid, 1990, Libro V, p. 138.

modelos dentro de las academias, en los que Baltasar del Alcázar destacó por su agudeza. En el ámbito de la poesía burlesca logró deslumbrar a muchos de sus coetáneos, pues, como se ha visto, había un gusto generalizado, entre los ilustres ingenios de la época, por la factura de este tipo de ejercicios retóricos, cuyos antecedentes estaban en los *studia humanitatis*; se entiende, entonces, por qué entre la lista de poetas que le prodigaron alabanzas, según refiere el pintor Francisco Pacheco, hay nombres como el de Juan de Malara, Fernando de Herrera, Cristóbal de Mosquera, el canónigo Pacheco, Juan de Jáuregui y, fuera de esta lista, Cervantes, quien encareció su ingenio en su *Canto a Calíope*¹⁵⁹.

Baltazar de Alcázar fue uno de los que mejor imitaron y explotaron el código de los placeres del vientre o el hedonismo, con lo que se convirtió en el modelo inmediato de muchos. Siguiendo el magisterio de Diego Hurtado de Mendoza, en muchas de sus composiciones, logró potenciar el placer mediante la alusión solapada al goce sexual; tal es el caso de su muy conocida *Cena jocosa*, donde el sexo y la comida se mezclan entre dilogías. Se trata de una cena, cuyo inicio parte de una supuesta historia que el apóstrofe lírico empieza a contar a su comensal –Inés–, y que él mismo interrumpe sin llegar nunca a la conclusión, pues en su lugar hace una descripción, llena de sensualidad, de los manjares que ambos estaban deglutiendo; empieza por aludir al embriagador vino, después a la rebanada de pan, a la ensaladilla y al salpicón con ajuelo; entre estos manjares aparece la morcilla, el plato fuerte, descrita entre dilogías:

Mas, di ¿no adoras y precias
la morcilla ilustre y rica?
¡Cómo la traidora pica!
Tal debe tener especias.
¡Qué llena de piñones!
Morcilla de cortesanos,
y asada por esas manos,
hechas a cebar lechones.
Vive Dios, que se podía
poner al lado del rey,
puerco, Inés, a toda ley
que hinche tripa vacía.
El corazón me revienta
de placer. No sé de ti

¹⁵⁹ Valentín Núñez de Rivera, “Introducción”, en Baltasar del Alcázar, *Obra poética*, Cátedra, Madrid, 2001, pp. 30-32.

cómo te va. Yo, por mí,
sospecho que estás contenta [...] ¹⁶⁰.

Aún con estos tipos de referencias, que son comparables a los de la zanahoria de Hurtado de Mendoza, el poeta va más allá de los simples comestibles que aluden al miembro masculino, y describe una cena completa como equívoco de la unión sexual con Inés. Finalmente terminan de “cenar”, y con la intención de continuar el cuentecillo, se quedan dormidos. El uso de estos motivos fue muy bien acogido por el público del Barroco, quien apreciaba los distintos planos de significado de este tipo de composiciones; en este caso concordaban, por un lado, con la alusión pictórica del bodegón que se había convertido en un soporte informativo sensible de una nueva realidad social: la representación de los frutos y manjares que yacían en lugares ocultos como sótanos y cocinas; y por otro lado, con un segundo plano de lectura oculta en el equívoco de la imagen que se evocaba. Todo esto contenido en la *écphrasis* ingeniosamente engranada que provocaba la complicidad maliciosa entre lo explícito y lo implícito, entre lo encubierto y lo revelado. La alusión a ese contenido oculto era la herencia de Berni, de la que Alcázar también hace una interpretación personal y subjetiva, al igual que lo había hecho Diego Hurtado de Mendoza. En ambos se cultiva la veta erótica, pero como bien señala Valentín Núñez, el modelo bernesco se desarrolla de manera distinta en ambos, pues Alcázar muestra “un desenfado poético que se produce en la creación de una poesía erótica de subido contenido obsceno pero expuesta con la mayor sutileza expresiva, superando así la rudeza y la comunicación directa apenas velada de Hurtado de Mendoza”¹⁶¹. A mi juicio, logra esta agudeza erótica llena de sutilezas probablemente por la influencia epigramática. Baste de ejemplo el siguiente epigrama dedicado “A Violante”:

Bien te quiere Guardiola,
triscadorcilla Violante;
pero quiérete el bergante
bañada, desnuda y sola.
Quédame desto una duda,
porque, aunque así lo refiere,
calla él para qué te quiere
bañada, sola y desnuda ¹⁶².

¹⁶⁰ Baltasar del Alcázar, *op. cit.*, p. 384.

¹⁶¹ Valentín Núñez, *introd. cit.*, 2001, p. 110.

¹⁶² Baltasar del Alcázar, *op. cit.*, p. 497.

Con esto se puede decir que el principio de variedad también subyace su obra; en estos términos conviven, también, los esquemas literarios como el petrarquista con su réplica burlesca donde la mujer es sexualmente activa, y el prototipo de belleza femenina se ha trastocado completamente; por ejemplo, el color de la tez alabastrina frente al color moreno, que con toda certeza Alcázar hereda de las cancioncitas populares, en las que dicho color simbolizaba la experiencia sexual¹⁶³.

En la misma línea dirige la parodia a los motivos mitológicos, hecho que lo suma a la lista de precursores junto con Hurtado de Mendoza, Barahona, Juan de la Cueva, entre otros¹⁶⁴. Sin embargo, Alcázar llega más lejos con la parodia, pues su burla se dirige al acto mismo de la creación literaria; esto es, construye la burla metapoética, cuya veta explotarán algunos poetas como Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Jacinto Polo de Medina, Calderón de la Barca, Agustín de Salazar y Torres, sor Juana Inés de la Cruz, entre otros. Un ejemplo de esto es el poema 118, cuyas tres primeras redondillas muestran toda la tónica del poema:

Quisiera la pena mía,
contártela, Juana, en verso;
pero temo el fin diverso
de como yo lo querría.
Porque si en versos refiero
mis cosas más importantes
me fuerzan los consonantes
a decir lo que no quiero.
Ejemplo: Inés me provoca
a decir mil bienes della;
si en verso la llamo bella
dice el consonante, loca¹⁶⁵.

Esta composición demuestra la capacidad de ingenio que tenía el poeta sevillano para transformar la materia prima del modelo italiano: lleva la parodia hacia el mismo acto de escritura; así, entre su caudal poético burlesco encontramos una intención de experimentar con motivos y formas de distinta raigambre: poemas en ecos, disparates, enigmas,

¹⁶³ Margit Frenk, “La canción popular femenina”, en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 353-372.

¹⁶⁴ Tomas Keeble, “Los orígenes de la parodia de temas mitológicos en la poesía española”, *Estudios Clásicos*, 13 (1969), pp. 83-96.

¹⁶⁵ Baltasar del Alcázar, *op. cit.*, p. 408. Sobre el tema, véase las pp. 34 y 74-76 del estudio introductorio de esta obra.

pronósticos, mezclados con referencias burlescas a la cultura clásica, al romancero, a la lírica tradicional, entre otras. Como bien señala Valentín Núñez, Baltasar del Alcázar, al ser un autor que asimila y desarrolla los códigos de la lírica burlesca italiana de manera novedosa, pues añade y amplifica el modelo,

[...] funciona como eslabón y precedente para los poetas que a partir de 1580 van a renovar sustancialmente la lírica áurea: Góngora, Lope y Quevedo. Si Alcázar es un poeta experimentador e iniciador de nuevos caminos genéricos de estrofas no conocidas o temas poco asentados, es sobre todo el primer autor en usar sistemáticamente la parodia, un recurso que a la postre, y gracias al cauce del Romancero nuevo, cristalizará especialmente con Góngora [...] ¹⁶⁶.

2.1.3 GÓNGORA, QUEVEDO Y LOPE

La obra burlesca de Alcázar se puede considerar ese eslabón que se extiende a las grandes figuras, Góngora, Quevedo y Lope, sólo en virtud de que se vincula a toda una cadena de poetas que, dentro de las tertulias, contribuyeron a encumbrar el cultivo de esta clase de ingenio, pues su obra no se gestó de manera original y espontánea, sino en función de un gusto generalizado, por parte de los ingenios y eruditos del momento, que la legitimaron de manera paulatina con la práctica. Esto es testimonio, además, de la convivencia entre la poesía grave y elevada (petrarquismo, horacianismo, neoestoicismo) y esta nueva forma de cultivar el ingenio, cuyos antecedentes también eran clásicos.

Sobre este sustrato aparecen Góngora, Quevedo y Lope, quienes continúan experimentando y desarrollando estos códigos por distintos caminos, y quienes, a su vez, serán uno de los eslabones más importantes del contexto de su tiempo en el ámbito de la poesía burlesca, pues todas las novedades que ellos integran a este código, se llevarán al extremo de sus posibilidades en las obras de los poetas de todo el siglo XVII. Por tanto, haría falta un estudio completo para estos autores-paradigma, no obstante remito a la bibliografía concerniente en cada caso; sólo me limito a nombrar, de manera general, algunos de sus aportes, que parten de la influencia de la poesía italiana burlesca, pues el propósito de este trabajo es ver la importancia del contexto en el que los demás poetas dedicados a las burlas los erigen como las grandes figuras del momento.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 110.

Así se ve cómo la veta bernesca aparece en estos tres poetas de manera distinta: Lope lleva a la cumbre la epopeya burlesca con su *Gatomaquia* (escrita entre 1605 y 1615), en la que, tomando como punto de partida el modelo homérico, parodia novedosamente la historia épica de *Orlando innamorato* de Boiardo. Ésta se incluye en el volumen intitulado *Rimas humanas y divinas* (1634) que Lope publica bajo el seudónimo del licenciado Tomé de Burguillos; dentro de los poemas humanos de esta obra, hay un soneto relacionado con dicha epopeya que refiere a la muerte del gato Marramaquiz, el protagonista, y, siguiendo en la línea bernesca, un encomio paradójico intitulado “La pulga falsamente atribuida a Lope”; pero no sólo eso, también desarrolla la parodia del retrato petrarquista (“A una dama roma y fría”), la parodia del acto mismo de escritura, que combina con la burla hacia las convenciones y con mecanismos provenientes de los cuentos tradicionales, como el de la espera frustrada (“A un secreto muy secreto”), que también Alcázar desarrolló, entre otras¹⁶⁷. Lo curioso de la escritura de Lope es que desarrolla algunos de los motivos ínfimos provenientes de los encomios, posteriormente, en veras, otorgando a cada objeto la dignidad que nunca había tenido. Por ejemplo, el motivo del palillo, que adopta un significado casi sacro en la boca de la dama, o el motivo de la belleza de la mulata, que se convierte, mediante su pluma, en un paradigma de belleza alejado de las burlas.

Por su parte Quevedo escribió dos encomios paradójicos en prosa: *El siglo del cuerno* y *Gracias y desgracias del ojo del culo* (escrita entre 1620 y 1626); en el ámbito de la poesía, dedicó burlas al mal gálico de una prostituta (694), a la sarna (780), cantó al mosquito del vino y de la trompetilla (531, 532, 816 y 817) a los borrachos (697), a la comida (550), entre otros motivos; en cuanto a la *descriptio puellae* de la lírica petrarquista, dirigió sus loas a mujeres enfermas, deformes o viejas. Así, con base en estas generalidades, se podría afirmar que Quevedo, a diferencia de sus antecesores, llevó las

¹⁶⁷ Véase Felipe B. Pedraza Jiménez, *El universo poético de Lope de Vega*, Laberinto, Madrid, 2003; Mercedes Blanco, “La agudeza en las Rimas de Tomé de Burguillos”, en *Otro Lope no ha de haber*, Aliena, Florencia, 2000, t. 1, pp. 219-240; Aurora Egido, “Escritura y poesía. Lope al pie de la letra”, *Edad de Oro*, 14 (1995), pp. 121-149; David A. Gómez, “(Auto)parodia y renovación en *Las rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*”, *Thesaurus*, 51 (1996), pp. 44-65; Jesús González Maestro, “La expresión dialógica en los sonetos de las *Rimas de Tomé de Burguillos*”, en María Cruz García de Enterría (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1998, pp. 711-722; Marcelo Blázquez Rodrigo, “*La Gatomaquia*” de Lope de Vega, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1995; Diana Conchado, “Ludismo feroz: *La Gatomaquia* de Lope de Vega y la épica burlesca”, *Moenia*, 2 (1996), pp. 421-484; Felipe B. Pedraza Jiménez, “*La Gatomaquia*, parodia del teatro de Lope”, en Manuel Criado de Val (ed.), *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Edi 6, Madrid, 1981, pp. 565-580.

características de todos estos motivos a sus aspectos más grotescos y escatológicos, pero siempre trabados con la agudeza del concepto¹⁶⁸.

Góngora celebró el hedonismo en una de sus letrillas intitulada “Ándeme yo caliente, ríase la gente” (1581) que más adelante, como señala Robert Jammes, adquirirá un matiz serio, el cual será el eje de su producción poética más personal¹⁶⁹. Precisamente la novedad de esta letrilla consiste en que es un poema burlesco por contraste: entre las referencias culinarias hay alabanza de aldea y menosprecio de corte, que se refuerza y enriquece con la burla a algunas referencias mitológicas. En cuanto a la parodia del petrarquismo, el romance “Hanme dicho, hermanas” (1587) trastorna toda la finalidad de este género, convirtiéndose en el primer ejemplo de autorretrato burlesco en la lírica española¹⁷⁰. Esta composición novedosa de autorretrato no es casual, pues se inspira también en la poesía bernesa, donde hay muchos ejemplos, como los tercetos que se enviaron Iacopo Sellaio y Mattio Franzesi¹⁷¹. Estas composiciones entran en tres vertientes temáticas en las que se puede dividir la parodia gongorina, según el criterio de Robert Jammes: el erotismo junto con la escatología, el antiheroísmo y el estilo heroico-cómico, que fue uno de los más celebrados e imitados en sus fábulas mitológicas burlescas. En estas categorías se parodia el romancero morisco, la tradición pastoril y la caballeresca, lo que evidencia hasta dónde llegaban las posibilidades de este género una vez asimilados los códigos, que se describían en la variedad de tradiciones que confluían bajo la pluma del

¹⁶⁸ Véase Ignacio Arellano (ed.), *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2003; Rodrigo Cacho Casal, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2003; Maxime Chevalier, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Crítica, Barcelona, 1992; Maxime Chevalier, “Le gentilhomme et le galant. À propos de Quevedo et de Lope”, *Bulletin Hispanique*, 88 (1986), pp. 5-46; Rodrigo Cacho Casal, art. cit., 2003, pp. 465-491; James Iffland, *Quevedo and the Grotesque*, 2 vols., Tamesis Books, London, 1978-1982, James Iffland, “Antivalues in the Burlesque Poetry of Góngora and Quevedo”, *Neophilologus*, 63 (1979), pp. 220-237; Fernando Plata Parga, “Contribución al estudio de las fuentes de la poesía satírica de Quevedo: Ateneo, Berni y Owen”, *La Perinola*, 3 (1999), pp. 225-247; Antonio Carreira, “El conceptismo en las jácaras de Quevedo: *Estábase el padre Esquerra*”, *La Perinola*, 4 (2000), pp. 91-106; Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, eds. Ignacio Arellano Y Lía Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998; Samuel Fasquel, *Quevedo et la poétique du burlesque au XVIIe siècle*, Casa de Velázquez, Madrid, 2011.

¹⁶⁹ Luis de Góngora, *Letrillas*, ed., introd. y notas Robert Jammes, Castalia, Madrid, 2001, p. 115.

¹⁷⁰ Luis de Góngora, “Hanme dicho, hermanas”, en *Romances*, ed. Antonio Carreira, Quaderns Crema, Barcelona, 1998, t. 1, p. 431.

¹⁷¹ Rodrigo Cacho Casal, art. cit., 2003, p. 478.

ingenio cordobés¹⁷². Qué decir de la experimentación con cuestiones métricas que los tres poetas ensayaron, la cual se irá mencionando en el análisis de la obras de los poetas que integran el corpus de esta investigación.

Por lo demás, ni Góngora ni Quevedo ni Lope quedaron exentos de participar en las academias, pues, siendo parte de este sustrato académico, fueron piezas fundamentales para la canonización de la burla. Como dije anteriormente, Lope fue un gran defensor de estos cenáculos, y es probable que leyera su *Arte nuevo* en la Academia madrileña; Quevedo asistió a la Academia Selvaje (1612), pues se refiere a ésta misma cuando dedicó su “Memorial a una academia de poetas”¹⁷³. Asimismo, el duque de Estrada da noticia de que los tres asistieron a la Academia del conde de Saldaña (1612)¹⁷⁴. Posteriormente, también participaron en la Academia de Medrano (1617-1622), según lo refiere el mismo en su obra intitulada *Favores de las musas*, en la que cada miembro es loado por sus virtudes poéticas. Pese a que es una lista muy subjetiva y sólo se basa en el criterio de Medrano, no deja de ser una selección de los mejores, pues él mismo dice: “[...] quando convocaba a las Academias a tantos tan floridos ingenios, blasón de mi casa y honrra del corto caudal mío”¹⁷⁵; al final pide una disculpa a aquellos que se olvidó mencionar, lo cual connota un criterio de selección, pues ninguno de los mencionados carece de alabanza. Esta Academia se caracterizó, como anteriormente mencioné, por su producción poética burlesca, precisamente por la reunión de reconocidos poetas que cultivaron la burla: Luis Vélez de

¹⁷² Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. Manuel Moya, Castalia, Madrid, 1987, pp. 121-172. Véase también Robert Jammes, “Elementos burlescos en las *Soledades* de Góngora”, *Edad de Oro*, 2 (1983), pp. 99-117; Alberto Sánchez, “Aspectos de lo cómico en la poesía de Góngora”, *Revista de Filología Española*, 44 (1961), pp. 95-138; Jesús Ponce Cárdenas, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Laberinto, Madrid, 2001; Antonio García Berrio, “Las letrillas de Góngora (estructura pragmática y liricidad del género)”, *Edad de Oro*, 2 (1983), pp. 89-97; Rafael Bonilla Cerezo, *Lacayo de risa ajena. El gongorismo en la Fábula de Polifemo de Alonso de Castillo Solórzano*, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2006; Mercedes Blanco, “Le burlesque mythologique de Góngora. À propos de la «Fable de Pyrame et Thysbé»”, en Alain Montandon y Dominique Bertrand (eds.), *Poétiques du burlesque*, Champion, Paris, 1998, pp. 219-242; Antonio Carreira, “El yo de Góngora: sus máscaras y epifanías”, en *Gongoremas*, Península, Barcelona, 1998; Antonio Cruz Casado, “Secuelas de la Fábula de Polifemo y Galatea: versiones barrocas a lo burlesco y a lo divino”, *Criticón*, 49 (1990), pp. 51-59; Jesús Ponce Cárdenas, *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2010.

¹⁷³ José Sánchez, *op. cit.*, p. 111.

¹⁷⁴ Diego Duque de Estrada, *op. cit.*, p. 96.

¹⁷⁵ Sebastián Francisco de Medrano, *Favores de las musas*, Juan Bautista Malatesta, Milán, 1631, s.f. (Consultado el 7 de marzo de 2011 en:

<http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/90251732109047265410457/ima0010.htm>).

Guevara, Pérez de Montalbán, Alonso Castillo Solórzano, Gabriel de Corral, Salas Barbadillo, Antonio Hurtado de Mendoza, Calderón, Gabriel Bocángel, entre otros.

De lo anteriormente visto se puede concluir que la poesía burlesca no se originó en la obra de los tres grandes modelos más imitados del XVII, Lope, Quevedo y Góngora, sino de este sustrato académico que les permitió ejercitarse y enriquecerse mutuamente en estos menesteres. Con ellos –y sin demeritar el éxito y la fama que tuvieron en su época– se describen algunas de las tendencias burlescas que se convirtieron en modelos de ingenio para muchos de los asiduos a estas reuniones, pero en virtud de la aceptación y divulgación que primeramente tuvo la burla en estos cenáculos fue que un público más amplio pudo celebrar su ingenio. Probablemente, esto incidió al grado de que la obra gongorina, pese a que las primeras ediciones tuvieron problemas con la Inquisición, fuera bien acogida. Tal vez esto no se esperaba, como explica Cacho Casal¹⁷⁶, pero si se tomara en cuenta todo el trabajo académico que hay detrás –casi piedra angular de la canonización de la burla– se podría explicar, en parte, ese grado inusitado de reconocimiento que tuvo la lírica burlesca dentro y fuera de las tertulias literarias, llegando a convertirse en un éxito editorial en la poesía y en otros géneros.

2.1.4 OTROS CÓDIGOS LITERARIOS Y CULTURALES DE LA BURLA

Hasta ahora me he referido, de manera general, a los códigos populares de la burla literaria que algunos poetas integraron a sus obras bajo el principio de variedad. Se podría afirmar que se trató de una asimilación del elemento popular al culto, que dio como resultado una relación jerárquica: lo popular se decodificaba mediante un sistema cultural letrado que lo asimilaba a su conveniencia. Pese a esta subordinación, no se puede negar que la burla literaria se componía de un código heterogéneo: por un lado, la cultura libresca –uso del latín, alusiones clásicas y mitológicas, distintas formas métricas y estróficas, etc.– y, por otro, la tradición oral –refranes, formas métricas populares y canciones de la lírica tradicional–. En este sentido, la poesía de justas poéticas y arcos triunfales se puede considerar un buen ejemplo para entender esta convivencia de planos, pues, como advierte Mercedes Blanco, en ellos “[...] se da una versión aparatosamente culta de una serie de contenidos heterogéneos y procedentes en parte de la tradición oral [...]. La fiesta de las

¹⁷⁶ Rodrigo Cacho Casal, art. cit., 2003, pp. 484-485.

justas sería uno de los cauces por medio de los cuales la cultura literaria tiende a absorber, no sin deformación, los materiales de un discurso ajeno a la escritura”¹⁷⁷. También a este tipo de producción se le consideraba de Academia, pero se diferenciaba por la recepción, pues era muestra de una poesía pública que abarcaba un amplísimo auditorio. La fastuosidad con la que se convocaban y se celebraban las justas y la concurrencia multitudinaria, nos dan la pauta para corroborar que era una instancia incluyente. La poesía era la gran protagonista de las fiestas, y el pueblo la acogía con fruición. Con esto no me refiero a que la poesía de Academia, propiamente dicha, prescindía de este tipo de motivos populares, pero en los certámenes cambiaban el público y las condiciones, porque el derroche de ingenio tenía un catalizador: el desafío. Esto nació en el ambiente de las justas en el que se trataba no sólo de competir contra un “oponente”, sino también de sorprender al espectador, y ése era el verdadero desafío, pues el poeta debía ceñirse a las reglas del certamen: temas y versificación impuestos. Por tanto, cabe preguntarse ¿cómo era ese público receptor? Conviene, pues, establecer un horizonte de expectativas a partir de los códigos culturales.

Maxime Chevalier da noticia de un texto de Tomé Pinheiro da Veiga –quien residía en Valladolid en 1605– intitulado *Fastiginia*, en el que se presenta una imagen de la agudeza española en la vida cotidiana y en el habla coloquial; aparecen damas y caballeros que se ejercitan en el arte de apodar:

En el manejo del equívoco es donde sobresalen damas y caballeros, si dejamos aparte unos equívocos ya desgastados [...]. En eso no para la agudeza de los vallisolentanos. Practican con fervor el juego de palabras por disociación, juego que aplican con frecuencia a los apellidos: todos conocen la disociación clásica de Puñoenrostro, y exclaman unas señoras al pasar el marqués de Barcarrota: «¡Rota va la barca!». Juegan equívocamente sobre los nombres de pila –Victoria / victoria– lo mismo que sobre los nombres de lugares –Lerma / Belerma–. Se saben mil historias maliciosas, y pronto burlan del incauto bastante ingenuo para imaginar que será posible deslizar en la conversación un chiste desgastado¹⁷⁸.

Se percibe una sociedad que sabe jugar con las palabras y aprecia la agudeza audible. No es casualidad que también para 1626 Rodrigo Caro terminara de escribir su libro intitulado *Días geniales o lúdricos*, que es una muestra erudita de seis diálogos sobre juegos

¹⁷⁷ Mercedes Blanco, “La oralidad en las justas poéticas”, *Edad de Oro*, 7 (1988), p. 45.

¹⁷⁸ Maxime Chevalier, *op. cit.*, pp. 104-105.

circenses, gimnasia, juegos diversos como, la taba, las damas, los dados y el ajedrez; también juegos de los antiguos mayas, fiestas de mujeres, cantos, juguetes, entre otros. Lo curioso es que en el diálogo quinto, tres de los seis capítulos que lo integran están dedicados a los tipos de burlas; uno de ellos se refiere a la burla verbal de la antigua Roma: “Cuando tan licenciosas fiestas hace la gente rústica, no perdona los oprobios que la lengua puede decir, dándose grita unos a otros”¹⁷⁹. Remite a las coplas y a las pullas que la gente intercambiaba en la primavera y en la vendimia, lo que fija los antecedentes de este interés colectivo en la Península, pues ¿quién se tomaría la molestia de documentar los juegos y las burlas, si no es porque había un interés extendido en la sociedad? Y dicha tendencia abarcó varias capas, pues el conde de Villamediana en algunas sátiras refiere que en palacio existía el vicio de jugar en el que tomaban parte el duque de Lerma, el conde de Gelves, la condesa de Lemos, la duquesa de Medina y el Rey¹⁸⁰.

Hay un terreno culturalmente fértil en el que puede germinar la burla literaria, pues “cuando existe un público relativamente extenso –y este es el caso de la España de 1600– y cuando espera algo este público, la oferta no tarda en acompañar a la demanda.”¹⁸¹. Las fiestas públicas se convirtieron en las instancias donde se podía dar muestras de ingenio y agudeza, porque se buscaba impresionar al auditorio y a los jueces, aunque también se trocó en palestra de poetas sin oficio que sólo pretendían alguna distinción. No obstante, el público reconocía el valor del ingenio imbricado con lo religioso, lo popular y lo literario: de aquí que la poesía burlesca pudiera compartir lugar, y por esto ser bien acogida en estas celebraciones, con fiestas religiosas con motivo de la canonización de un santo, la llegada de una reliquia, la celebración de algún misterio –o en el plano secular, no menos solemne, alguna celebración monárquica– y, éstas a su vez, con formas populares como mascaradas, fiestas, torneos, deportes, los cuales contenían ciertos elementos del carnaval. Mercedes Blanco señala que en estos ámbitos “[...] la poesía, en el chiste que le permite el registro burlesco, integra hasta cierto punto la otra cara de los valores que ella misma exalta hasta el delirio en su registro grave”¹⁸². Entonces no es para menos, como advierte la misma estudiosa, que Lope escribiera para la justa de 1622, bajo el seudónimo de Tomé de

¹⁷⁹ Rodrigo Caro, *Días geniales o lúdricos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, t. 2, p. 95.

¹⁸⁰ José Sánchez, *op. cit.*, p. 41.

¹⁸¹ Maxime Chevalier, *op. cit.*, p. 110.

¹⁸² Mercedes Blanco, art. cit., 1988, p. 42.

Burguillos, sobre el hambre y las pulgas que acosan al poeta, quien “se propone remediar sus cuitas no con la milagrosa fuente de San Isidro, sino con la fuente de la plata prometida del autor de la mejor canción”¹⁸³:

Oh fuente que jamás tocan mis labios,
siempre mis ojos, ¿quándo podré verte?
Mas nunca llegará a tan dulce día,
oh Siglo de Oro, en quien se premian saios,
porque me espulgo al sol, porque doy muerte
a tanta natural infantería,
oh musa ingrata mía //
celebra a Isidro y déxate de cuentos,
y dile quando esté sobre los trillos
memento de Burguillos,
que él te dará divinos alimentos,
que si la fuente aurífera apetezes
las del prado te ofrecen los juezes¹⁸⁴.

Anastasio Pantaleón de Ribera es otro poeta que recurría constantemente a este motivo tanto en las justas de las fiestas religiosas como en las que correspondían al nacimiento o muerte de algún integrante de la nobleza, lo que indica que esa extraña mezcla entre la solemnidad y la risa llega a ser tan acogida y aceptada, que adquiere un valor modélico de “protocolo burlesco” dirigido a los jueces de las justas, sobre todo en la pluma de Pantaleón, quien, como se verá más adelante, era el paradigma de poeta burlesco.

Esta mixtura se puede observar en una justa toledana de 1605, en la que se escriben romances burlescos al recién nacido príncipe Felipe; y la fiesta dedicada a santa Leocadia (1606), patrona de la cofradía a la que pertenecía Diego Jiménez en Sevilla, que está documentada en una carta de Cervantes a don Diego de Astudillo Carrillo:

Conozco que soy deudor de una palabra que os di, y trato de cumplirla ahora; que ya que es forzoso ser esta paga en mala moneda, porque corre así la de mi caudal, quiero a lo menos ser puntual, tanto en no perder ocasión como en referir fiel y legalmente la fiesta de Aznalfarache el día de San Laureano, donde (como sabéis) se determinó celebrar con un torneo, comedia y otros juegos la transferida festividad de Santa Leocadia¹⁸⁵.

¹⁸³ *Loc. cit.*

¹⁸⁴ Lope de Vega, “Relación de las fiestas, que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo, y patrón san Isidro con las comedias que se representaron y los versos que en la Iusta poética se escribieron”, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1622, ff. 63r-63v (R/9090 BNE). No hay que olvidar que los antecedentes de este vínculo entre lo terrenal y lo divino se remontan a las justas de poetas sevillanos de finales del siglo XVI y a las composiciones de Alonso de Ledesma anteriormente referidas.

¹⁸⁵ José Gallardo, *op. cit.*, t.1, pp. 1264.

El programa también incluía un certamen, del que fue fiscal Juan Ruiz de Alarcón, éste según nos relata Cervantes, se opuso a que Diego de Castro fuera juez, porque había ofrecido seis pares de guantes que eran sobras de los premios del certamen a san Antonio, pero que en aquel entonces no habían sido a nadie de provecho por pertenecer todos a la mano derecha o a la izquierda. Aunque lo admitieron para ser juez se le impuso el castigo de llevar unas calzas tan malas “que a cualquiera que las mirase se le quitase el deseo de ser juez de torneos para siempre jamás, por no encontrar un oficio tan bueno con otras calzas tan malas”¹⁸⁶. La descripción de Cervantes va aderezada de un tono jocoso, pues da cuenta de las composiciones de los participantes, a las que se les imponía cárcel perpetua por ser de mala factura. Todos reían frente a las composiciones que no tenían virtud alguna; pero hubo una que destacó por ser ridículamente ingeniosa: la composición de Roque de Herrera, que consistía en cinco cuartetas de sílabas quebradas alabando a los *dómines* o pedantes:

Mandóme el señor *Presi-*
que en versos de pie quebra-
hiciese algunas copla-
alabando los domi-
y bien lo pudiera excu-,
pues cosa más sabi-
que las historias anti-
del gran capitán Castu-.
Pedantes éstos se lla-
que viene de *pedago-*
dicción que en latín so-
lo mismo que *ayo* en Espa-
porque cual padres nos cri-,
y en la tierna edad no mues-
para que seamos des-
al mundo hombres de valí-.
Aquesto a mi se me alca-;
si alguien sabe más y quie-
decir, harto lugar que-
donde sus coplas aña-¹⁸⁷.

¹⁸⁶ *Loc. cit.*

¹⁸⁷ *Ibid.*, pp. 1279-1280.

Cervantes escribe que esta composición causó mucha risa, y que se declaró que el autor había cumplido con el mandato, pero que por haber sido pies tan quebrados, el autor fue condenado a “bragero perpetuo en el ingenio, con que soldase las quiebras del que nacen sus coplas”¹⁸⁸. También en este ambiente jocoso, Alarcón leyó unas décimas intituladas “consolando a una dama que está triste porque la sudan mucho las manos”¹⁸⁹.

A lo largo del siglo XVII pulularon estas manifestaciones que ahora nos llegan mediante relaciones, en las que se puede apenas vislumbrar la fastuosidad (arcos, empresas, jeroglíficos, chirimías, luminarias y música), pero en las que sí es evidente cómo se buscaba dar un cauce ingenioso y risible a cualquier tema por más desgastado que estuviera o por más difícil que fuera (una glosa, un centón de algún poema o sobre algo tan poco poético como el arraéz¹⁹⁰ o la sopa en vino). Y en esta búsqueda formal y temática, que más adelante se irá definiendo puntualmente, se reconocen ciertos elementos representados por los códigos culturales: por un lado, se recogen leyendas de la tradición oral sobre algún santo y, por otro, hay tópicos sobre los cuales se crea la burla, como la sátira de oficios (médicos y sastres, principalmente) o el tema del antisemitismo y de la nobleza de sangre, los cuales se someten a procesos de lexicalización y topificación.

La burla se convierte en un código que los integrantes de los distintos estratos reconocen y en el que son capaces de reconocerse desternillados de risa. En este proceso hay una retroalimentación mutua: la poesía se apropia de los códigos culturales de la burla, pero, una vez asimilados, los transforma en literarios, así produce nuevos elementos que son devueltos a su ambiente primigenio. Creo que esto es muy claro en el ámbito de la paremiología: muchos de los refranes que la poesía culta glosa son evidentemente transformados desde el momento en que son introducidos en el poema como pretexto para exponer el ingenio y la habilidad del poeta. Pero precisamente es el ingenio el que hace que muchos de los refranes o canciones sobre los que se compone ya no sean de raigambre popular, es decir, muchos de éstos son de creación culta¹⁹¹. Lopéz Pinciano dio cuenta de su

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 1280. Sobre los versos de cabo roto, véase Antonio Alatorre, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, El Colegio de México, México, 2007, pp. 350-360.

¹⁸⁹ *Loc. cit.*

¹⁹⁰ Patrón o maestro de gabatra, barco, u otra embarcación (*Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Arraéz’).

¹⁹¹ Como señala Pablo Jauralde Pou (“El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI Y XVII”, *Edad de Oro*, 1, 1982, p. 63): “Otras veces el arte es el juego de esas mismas minorías, en las academias y en las fiestas cortesanas. Pero, a la larga, hasta esas maravillas dificultosísimas de Góngora

importancia para provocar la hilaridad en el discurso de la comedia, pues advirtió que eran una especie de metáforas, en las que podía haber mucho de ridículo¹⁹².

Esta moda que muchos llaman popularizante, pero que no es más que imitación de lo popular, demuestra que las justas y certámenes fueron una instancia, casi una excusa, para presentar al público una serie de composiciones que encajaba perfectamente con sus expectativas, y que conste que sólo me estoy refiriendo al ámbito de la poesía burlesca. Al respecto, se debe hacer distinción de dos aspectos: el ámbito cerrado de las academias refiere a la creación, y el de los certámenes, al consumo. La creación de poemas en la intimidad de las academias, ahora pasa a un ámbito colectivo, a un estado espiritual colectivo que se alimenta de la risa.

Los juegos verbales se canonizan, incluso habrá una fijación textual de todas estas manifestaciones: se coleccionan y glosan refranes, y con la aparición del *Cancionero musical de Palacio* se señala el paso de la canción popular al ambiente cortesano. A partir de esto, surge un género poético que comienza a tener más allegados, me refiero al villancico, el cual utiliza un estribillo popular para construir una composición culta. El arte de motejar se comienza a transmitir en letrilla o letra que es heredera formal del villancico. Como señala Margit Frenk, en el siglo XVII se publicarán compilaciones en pequeño formato, de títulos sugerentes, además, toda esa poesía circulaba en gran número de cancioneros manuscritos¹⁹³. Todas estas características hallan terreno fértil y se desarrollan plenamente en la cultura del Barroco. Lope y Góngora se convierten en los representantes de aquellos que acogen en sus composiciones formas de tipo popular, lo cual se propaga a todos los focos culturales de España. No hay que olvidar que la valoración de la lírica popular incluía todas estas pequeñas piezas que hacían alusiones hilarantes a los placeres y al juego. Estos detalles humildes, cotidianos y plebeyos –como describe Robert Jammes en relación con la poesía burlesca de Góngora– eran los que para el público de entonces se diferenciaban muy poco de lo burlesco¹⁹⁴.

serán asimiladas, popularizadas masificadas e impresas”. Como, también, sucedió con los muchos de los refranes del Quijote que se asimilaron al imaginario colectivo y pasaron a ser frases populares.

¹⁹² Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953, t. 3, p. 55.

¹⁹³ Margit Frenk, “Valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro”, en *op.cit.*, p. 80.

¹⁹⁴ Robert Jammes, art. cit., 1983, p. 105.

2.1.5 COMPOSICIONES BURLESCAS DE ACADEMIA

Muchas de las referencias hechas a las academias, y lo que se ha llegado a saber de sus miembros, se deben a un tipo de composición burlesca de raigambre universitario que se ejercitaba casi obligatoriamente dentro de las academias¹⁹⁵: me refiero al vejamen, que fue parte constitutiva de las sesiones académicas y que consistía en una reprensión satírica y festiva –combinando prosa y poesía– en que se ponían de manifiesto y se ponderaban los defectos físicos y morales de una persona. El vejamen se leía al final de los certámenes para hacer mofa de los asistentes y participantes: salían al descubierto los defectos personales de cada académico, maneras de escribir, defectos, peculiaridades, idiosincrasias, entre otras¹⁹⁶. Pero lo más relevante es que, por su carácter festivo, eran los mejores y más talentosos poetas quienes se encargaban de la factura de estos discursos, ya fueran fiscales o secretarios. Así, pues, esta composición era la gran oportunidad de sorprender al auditorio con un derroche de ingenio y agudeza. Incluso para definir esta composición burlesca, según la noticia de Soledad Carrasco Urgoiti, se hacía gala de la ocurrencia: “El vejamen no es más que una anatomía de los interiores senos, que se dejan escudriñar del filo de un equívoco que faja, de un concepto que corta, un donaire que duele y una chanza que pica”¹⁹⁷.

Para entender genéricamente este tipo de composiciones no hay que perder de vista que la burla literaria se desprende del concepto de *variatio* que permitía una libertad de movimiento en la selección de motivos y temas. Esto explica que se escriban piezas mixtas en las que se puede ir de la poesía a la prosa, como es el caso del vejamen, o que se asuman puntos de vista populares; en esta misma clave se deben leer muchas de las composiciones que se practicaban dentro de las academias. Así, *El Siglo pitagórico* (1644) de Antonio Enríquez Gómez contiene un pasaje muy representativo sobre lo que se componía en dichas tertulias del XVII: Gregorio, el personaje principal, llega a Madrid y asiste a una sesión académica llena de ingenios que “admiraban al mundo con sus locuras”. Según cuenta:

¹⁹⁵ Sobre el vejamen en la universidad y sus antecedentes, véase la edición de Abraham Madroñal, *De grado y de gracias. Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2005, pp. 23-101.

¹⁹⁶ José Sánchez, *op. cit.*, pp. 15-16.

¹⁹⁷ Soledad Carrasco Urgoiti “El vejamen de Academia en la segunda mitad del siglo XVII”, *Revista Hispánica Moderna*, 4 (1965), p. 101.

había todas las noches nuevos asuntos, y entre los ingenios había uno tanpreciado de ridículo como de loco; servía de entremés a las burlas, y de farsa a las veras. Diose un asunto celebrado por nuevo, si bien todos lo son cuando se aciertan a escribir; éste fue que una dama sentada en su cama, queriendo dar a sus blancos pies el velo de nácar (o, hablando culto, calzarse los coturnos) se desmayó de ver a su amante que impensadamente la cogió con el hurto en los pies, como otros en las manos.

Sobre este tema, según narra Gregorio, se escribieron cuatro sonetos y un romance en estilos serios y jocosos; continúa diciendo que, posteriormente, “Volvióse la academia Capitolio de jácaras¹⁹⁸, adonde los senadores de las musas jacarandinas se ponían a juzgar los pleitos de la vida rufiana. Entre ellos había dos hijos de esta ciencia; el uno se llamaba Anasquillo de Toledo, y el otro Ectongo el de Talavera, y contábase el uno al otro su vida y milagros en estos versos”:

Contando está sus araños,
como si fuera moneda,
Anasquillo el de Toledo
a Ectongo el de Talavera:
Escúchame, amigo mío,
confesaréte mis rentas;
y si no absolvieres dudas
óyeme de penitencia.

En la jácara se describen las fechorías con la lengua de germanía, pero sin dejar de prescindir de alusiones mitológicas, lo cual evidencia la impronta académica:

¹⁹⁸ Romance que denota un origen hampesco; se representaba en el entreacto de las comedias del Siglo de Oro español como baile. Los personajes solían ser delincuentes, pícaros, chulos, guapos o gente del mundo del hampa. Según Catalina Buezo (ed., introd. y notas, *Teatro breve de los Siglos de Oro: antología*, Castalia, Madrid, 1992, p. 16), Quevedo modifica el concepto de jácara en algunos aspectos: “[...] son recitadas o cantadas por un actor o varios con músicos, de forma narrativa o no dramatizada [...] los abundantes términos de germanía aparecen en un contexto lingüístico que no lo es, por lo que el género comienza su decadencia en Quevedo [...]”. Emilio Cotarelo y Mori (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Baylli-Bailliére, Madrid, 1911, t. 17, p. CCLII) da noticia de un manuscrito de fines del siglo XVII en el que se explica que el baile de la jácara era entre hombre y mujer, sin tocarse y que consistía en “Volverse de perfil el hombro derecho a la parte de arriba y sosteniendo y quiebro hacia arriba y sosteniendo y quiebro hacia abajo, volteando el brazo derecho a uno y otro quiebro, volverse de cuadro y sosteniendo, cargando el pie derecho sobre el izquierdo y pasar la mano derecha por delante de la cara y dos al lado izquierdo devanando y sosteniendo y quiebro al lado, y otros dos pasos hacia en medio con el derecho y devanando y quedarse otra vez de perfil; y volver a hacer otro tanto en la misma forma y esto caminando hacia arriba, y a los dos últimos pasos se queda vuelto el rostro abajo y se repite lo mismo para bajar abajo y en llegando al punto se da la vuelta, quedando el rostro arriba. Se hacen tres quiebros hacia el lado izquierdo, dando vuelta al brazo derecho en cada uno y vuelta por el lado izquierdo y otros tres quiebros hacia el lado derecho, dando vuelta en cada brazo izquierdo y vuelta por el derecho. Voladillo por medio arriba devanando y pinico; dos vacíos con el izquierdo y devanando sostenido y quiebro hacia abajo con el izquierdo y pasar la mano por delante de la cara”.

En la selva calidonia
y laberinto de Creta
fuiste robador de Europa
y otro Paris de tu Elena¹⁹⁹.

No es casual que referencias cultas se hilen entre el vocabulario del hampa, pues las jácaras, a partir de Quevedo, presentan este tipo de léxico descontextualizado, hecho que también corresponde con la asimilación de un código popular a un punto de vista académico. Por tanto, se entiende que esta mixtura contribuye al efecto de hilaridad, que ya de por sí está presente en la descripción de la “vida y milagros” de los jaques como parodia de las hagiografías. Finalmente, y como sucede en la mayoría de estas composiciones, ambos jaques terminan colgados.

Por lo demás, este episodio es una pequeña muestra de cuál era el sistema expresivo y el tono que primaba en estas reuniones: la risa invadió el programa de las actividades académicas, que, la mayoría de las veces, consistía en presentar alguna composición poética y una comedia acompañada de piezas breves con alto contenido burlesco, como una loa²⁰⁰, una jácara, una mojjiganga²⁰¹ o un entremés²⁰². Estas piezas breves, aunque desligadas de la trama, formaban parte estructural de la comedia, cultivada profusamente en estos cenáculos y sobre la que se reflexionó mucho; baste recordar el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega y la *Idea de la Comedia de Castilla* que Pellicer escribió en 1635 para la Academia de Madrid, obras que son muestras de los intereses académicos y las reflexiones que surgían sobre las nuevas tendencias teatrales que se integraban a la concepción del arte del Barroco. La burla, sin lugar a dudas, fue este nuevo integrante que adquirió relevancia en el andamiaje y dentro de la comedia. Lope describió los elementos cómicos integrados a la tragedia como una suerte de minotauro que deleitaba al público, lo

¹⁹⁹ Antonio Enríquez Gómez, *El Siglo Pitagórico y vida de Don Gregorio*, ed. crít., introd. y notas Charles Amiel, Ediciones Hispanoamericanas, París, 1977, pp. 175-181.

²⁰⁰ “Se llama también el prólogo o preludio que antecede en las fiestas cómicas, que se representan o cantan. Llámase así porque su asunto es siempre en alabanza de aquel a quien se dedican” (*Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Loa’).

²⁰¹ “Fiesta pública que se hace con varios disfraces ridículos, enmascarados los hombres, especialmente en figuras de animales” (*Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Mogiganga’). Este espectáculo pasa de las calles a los escenarios como bailes, situándose entre la segunda y la tercera jornada de la comedia, pero en la primera mitad del siglo XVII se configurará como el baile final (Catalina Buezo, *op. cit.*, p. 21). Por estas características resulta difícil definir este género, pues colinda con el entremés, la jácara y la loa.

²⁰² “Representación breve, jocosa y burlesca, la qual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia, para mayor variedad, o para divertir y alegrar al auditorio” (*Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Entremés’).

que no fue gratuito, pues desde principios del siglo XVII ya había quienes daban cuenta, como Juan de la Cueva, de la relevancia de la risa en el teatro:

Mas la invención, la gracia y traza es propia
a la ingeniosa fábula de España,
no cual dicen los émulos impropia.

Cenas y actos suple la maraña
tan intrincada y la soltura de ella,
inimitable de ninguna extraña.

Es la más abundante y la más bella
en facetos enredos y en jocosas
burlas, que darles igual es ofendella.

[...]

Finalmente, los sabios y prudentes
dan a nuestras comedias la ecelencia
en artificio y pasos diferente²⁰³.

Así, dentro del andamiaje teatral estaban las ya aludidas piezas cortas que funcionaban como preludios, intermedios o cierres encaminados a hacer reír para otorgar descanso al público frente a la tensión de cualquier drama representado: “Mudados los papeles, – advierte Eugenio Asensio– el público toleraba los exaltados vuelos dramáticos, los lances de amor y honor en gracia al descanso cómico en el que la musa echaba pie a tierra y se humanizaba en los intermedios”²⁰⁴. La presencia del elemento burlesco resultó ser parte imprescindible de la valoración que toda clase de público hizo de estas obras, pues podía celebrar el ingenio del dramaturgo y, al mismo tiempo, regodearse de conocer e identificar el punto de vista popular. Para María del Carmen Dorado, “El teatro cómico breve se inscribe dentro de la categoría de textos burlescos, pero no sólo por cuestiones genéricas o estilísticas, sino porque, además, se considera la burla como uno de sus tópicos primordiales para producir hilaridad”²⁰⁵. Esta característica en común hace difícil dar una definición clara de cada género, sobre todo porque desde el siglo XVII los límites entre uno y otro se hicieron cada vez más difusos. Por ejemplo, podía haber “loa entremesada”, “baile entremesado”, “jácara entremesada” o “mojiganga entremesada”, “explicable –según Catalina Buezo– por tratarse de piezas cortas donde cualquier recurso es válido para

²⁰³ Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo (eds.), *Preceptiva dramática española*, Gredos, Madrid, 1972, p. 146.

²⁰⁴ Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*, Gredos, Madrid, 1965, p. 15.

²⁰⁵ María del Carmen Dorado Arroyo, *Mecanismos de la risa en el teatro cómico breve del Siglo de Oro*, tesis doctoral, El Colegio de México, México, 2006, p. 41.

conseguir una gran tensión dramática (a partir del segundo decenio del siglo XVII el género festivo del baile se introduce sistemáticamente en el resto de los subgéneros, hablándose entonces de «loas zarzuelizadas», «jácaras bailadas» y «bailes ajacarados»)²⁰⁶. Tanto llegaron a mezclarse estos géneros burlescos que para la Academia de Fonseca de Almeida, el fiscal Alonso de Zárate hizo un vejamen como mojiganga en honor al nacimiento del futuro Carlos II “[...] y en el discurso del discurso se me ofreció que sería bien disponer una mogiganga de ingenios, aunque no de ingenios mogiganga, pues ella serviría para la celebridad; y con decir los ingenios de que se componía y las tachas buenas y buenas de cada uno, publicándolas al teatro del mundo, era vexarlos”²⁰⁷. A pesar de lo extraño que puedan parecer estas mezclas, dentro del contexto Barroco resultan de lo más normal, pues se estaba apelando al principio de variedad que deleitaba al público. Por tanto, no me interesa ahora diferenciar y deslindar cada una de las características de estas piezas, sino que se entienda que son géneros fronterizos en virtud de la burla, y que por ésta adquirieron relevancia dentro y fuera de la Academia. Al respecto, bastaría mirar el éxito que alcanzaron los entremeses, pues llegaron a distanciarse de la pieza principal y a adquirir cierta autonomía en virtud del margen de movimiento que otorgó la burla, pero sin dejar de prescindir de algunos elementos de la comedia, por ejemplo, la figura de donaire o del gracioso²⁰⁸.

La trascendencia del entremés en la época se comprueba en el interés que se tiene por definirlo genéricamente: según Lope de Vega, la acción debía transcurrir entre “gente plebeya”, “Porque entremés de rey jamás se ha visto, / y aquí se ve que el arte, por bajeza / de estilo, vino a estar en tal desprecio [...]”²⁰⁹. En este sentido, el padre José Alcázar los definió con una intención primordialmente festiva:

Los que salen al tablado para hacer reír, se llamen mimos, y pantomimos al remedador de todas las personas. Arquimimo es el presidente, o la guía de los mimos. Estos generalmente hacían gestos lascivos y por eso los versos se decían mimos. A este género de comedia corresponden nuestros entremeses, que siempre son ridículos y tienen el fin festivo, o se acaban en bailes o en palos, para que todo pare en risa²¹⁰.

²⁰⁶ Catalina Buezo, *op. cit.*, p. 11.

²⁰⁷ *Academia que se celebró en siete de enero, al feliz nacimiento del Serenísimo Príncipe D. Carlos, N.S. Presidiola en su casa Don Melchor de Fonseca de Almeida*, Madrid, 1652, p. 113 (R/5728 BNE).

²⁰⁸ Sobre este tema, véase Eugenio Asensio, *op. cit.*, p. 36.

²⁰⁹ Lope de Vega, *op. cit.*, p. 135, vv. 72-74.

²¹⁰ Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo (eds.), *op. cit.*, p. 332-333.

Estas reflexiones también fueron parte de la preceptiva del Pinciano; al hablar de la tragedia apunta:

[...] y por tener todo, toma después algo de lo ridículo y gracioso, e, entre acto y acto, a veces engería los dichos sátiros –podremos decir entremeses–, porque entravan algunos hombres en figuras de sátiros o faunos a requebrar y solicitar a las silvestres nimphas, entre los quales passavan actos ridículos y de passatiempo²¹¹.

Lo curioso es que a pesar de que el entremés se preceptuó como un género menor, haya logrado emanciparse de la pieza principal; esto se convierte en un testimonio más de la incorporación de la burla al canon. Incluso fue tanta su aceptación que contrario a lo que señalaba Lope, el Rey no sólo vio, sino que representó por la vía indirecta de lo espectacular, entremeses y mojigangas, de lo cual *El Toreador* de Calderón es una prueba contundente²¹². No se debe perder de vista que este género se cultivó en un ambiente plenamente áulico a pesar de que su materia especial eran “las lacras e imperfecciones de la sociedad coetánea y de las mismas instituciones humanas”²¹³. La mayoría de los que integraron la nómina de entremesistas eran miembros de alguna Academia²¹⁴: Cervantes, Antonio Hurtado de Mendoza, Luis Vélez de Guevara y su hijo Juan Vélez de Guevara, Jerónimo de Cáncer, Moreto, Juan Manuel de León Merchante, Gabriel de Barrionuevo y Calderón de la Barca –sólo por nombrar a algunos– los cuales eran aplaudidos y solicitados al servicio de los reyes. Este servicio subalterno de entremesista fue paulatinamente reconocido, al grado de que un autor de autos sacramentales como Calderón cultivó intensamente este género en la corte de Felipe IV: en 1635 fue nombrado director de representaciones del Palacio del Buen Retiro. La fuerza lúdica de sus jácara y mojigangas dio como resultado una genialidad que llevaba la impronta de la madurez en esta clase de composiciones y, por extensión, una aceptación de la burla.

²¹¹ Alonso López Pinciano, *op. cit.*, t. 1, p. 249.

²¹² Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, “Introducción biografía y crítica”, en Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, jácara y mojigangas*, Castalia, Madrid, 1982, p. 20.

²¹³ Eugenio Asensio, *op. cit.*, p. 39.

²¹⁴ En varias de las novelas y colecciones de cuentos con marco académico, se evidencia que la factura de entremeses era una práctica continua en estas reuniones. Por ejemplo, las colecciones de cuentos de Alonso Castillo de Solórzano, quien fue miembro de la *Academia de Madrid* en sus años de apogeo, presentan siempre versos y con frecuencia comedias o entremeses (véase Willard F. King, *op. cit.*, p. 127).

Probablemente el éxito de la burla en toda esta gama de composiciones de Academia obedeció a la caducidad de muchos de los modelos –reales o construcciones literarias–, que provocó la interpretación burlesca de esos materiales. Tal es el caso de las comedias de repente o las burlescas²¹⁵ en las cuales, a diferencia de las comedias normales en las que el aspecto burlesco estaba subordinado a ciertos valores y virtudes, a los que servía de contrapeso, todo se proyectaba desde una óptica de hilaridad. Hay noticia de cómo se daban estas representaciones en reuniones literarias: en la Academia de Medrano se hacían mediante la improvisación con un esquema que todos desarrollaban a placer. En este sentido el duque de Estrada ofrece un testimonio de lo que sucede en la Academia de los Ociosos (Nápoles, 1611):

La primera vez que yo entré se hizo una comedia de repente, que así por detenerme en prescribir otra cosa que desdichas, como por ser graciosa, la contaré. Representóse el hundimiento de Euridice cuando Orfeo su marido, príncipe de la música, quebrantó las puertas del infierno con la dulzura de su lira y la sacó del poder de Plutón, como finge Ovidio en sus *Metamorphoseos*, e hicieron las figuras (por ridículas) trocadas. Hacía de Orfeo el capitán Anaya, un hombre de muy buen ingenio y ridiculoso, tocando por cítara unas parrillas aforradas de pergamino, que formaban unas desconformes voces; a Euridice, el capitán Espejo, cuyos bigotes no sólo lo eran, pero bigoterías, pues los ligaban a las orejas. El rector de Villahermosa, hombre graciosísimo, viejo y sin dientes, a Proserpina; el secretario Antonio de Laredo, a Plutón, y yo, el embajador de Orfeo.

Más adelante, el duque transcribe uno de los diálogos más graciosos que Bartolomé Leonardo de Argensola, el rector de Villahermosa, improvisa:

Salió el rector, que como clérigo, andaba rapado, vestido de dueña. Y habiendo en esto dueña muy gorda, como era de noche, pensando que era ella, fue tal la risa que apenas se podía empezar la comedia la cual empezó el rector diciendo:

Yo soy la Proserpina, ¿es ésta la morada
del horrible rabioso cancerbero
que me quiere morder por el trasero?²¹⁶

²¹⁵ Véase Frédéric Serralta, “La comedia burlesca: datos y orientaciones”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Actes du 3^e colloque du Groupe d’Etudes Sur le Théâtre Espagnol, C.N.R.S, Paris, 1980, pp. 99-129.

²¹⁶ Diego Duque de Estrada, *Comentarios del desengaño de sí mismo, vida del mismo autor*, ed., introd. y notas de Henry Ettinghausen, Castalia, Madrid, 1982, pp. 195-196.

El fundamento paródico hace acto de presencia en esta representación, *all' improvviso*, de un episodio de las *Metamorfosis* de Ovidio. El uso de la parodia en las academias se concibió como un recurso de la burla que privilegiaba el ingenio, pues siempre se enfrentaron a la dificultad de cómo renovar los tópicos dentro del teatro y de la poesía.

Se debe tomar en cuenta que el ejercicio académico tenía la finalidad de satisfacer el deseo de los concurrentes de dar muestras de habilidad; por tanto, se entiende por qué muchos de los géneros altos se desacralizaron completamente; el ejemplo más inmediato y más común es el retrato petrarquista. Más adelante me detendré específicamente en el ejercicio paródico, pero por ahora sólo quiero destacar algunas de estas composiciones que fueron frutos de la práctica académica, pues en estos cenáculos muchas de las composiciones serias pasaron por el tamiz de la burla, la cual llegó a invadir obras tan solemnes como las relaciones de algunos arcos triunfales. Tal es el caso de una Academia de ocasión en Madrid: “En la Academia que celebran los poetas de esta corte, Domingo 8 de Noviembre de 1649, por festejo de la venida de la Reina nuestra Señora que entró en el retiro, Jueves 5 de dicho mes”. Desde las cédulas se percibe el tono jocoso: “Esta es cédula en que unas damas amigas del daca, les ha parecido mal por ser ynclinadas a poetas que aya tantas conchas en la gruta por tenerlo por haçar de faltriquera; yo antes les doy buenas esperanzas, que le tener los poetas conchas es porque hablan de perlas”; lo mismo que en la descripción de la fábrica y los arcos: “Digéronle a una dama que los quatro arcos principales significavan las quatro partes del mundo donde su Magestad tiene reynos, y dixo haciendo propósitos de dama anchísima: en berdad que me pienso enamorar del mundo que es caballero de tantas partes”²¹⁷. Esto muestra que la seriedad de este tipo de ejercicios también podía mezclarse con lo jocoso, que ya tenía un lugar privilegiado. Se comprueba, entonces, que la burla fue el medio, por antonomasia, que renovó, dio frescura y prolongó la vida de muchos de los ejercicios académicos, algunos, como el vejamen, nacieron en dichas reuniones, otros, como los géneros teatrales menores y las comedias burlescas, adquirieron relevancia dentro y fuera de este ámbito, además de que muchos recursos de la burla se incorporaron en géneros que no tenían vínculo alguno con la risa, constituyendo de esta manera una parte de la tradición burlesca.

²¹⁷ ff. 139r-140v (Mss. 3657 BNE).

3. TRADICIÓN BURLESCA

3.1 LAS “TRES GRACIAS”: ANASTASIO PANTALEÓN DE RIBERA, GABRIEL DE CORRAL Y JACINTO ALONSO MALUENDA

En virtud de la valorización de la burla literaria en las academias, la poesía burlesca se convirtió en un fenómeno tan habitual que dio paso a la figura del poeta especialista en las burlas; así, lo que empezó siendo una posibilidad ingeniosa de escritura adquirió tal relevancia, que se pudo hablar de poetas burlescos en toda la extensión de la palabra. Dentro de las academias hubo un reconocimiento de estos poetas como figuras modélicas que llevaban sus chanzas a todos los ámbitos y que eran ampliamente reconocidos dentro de un marco social privilegiado. Esto demuestra la total incorporación de la burla al canon poético.

Por tanto, para iniciar la tipología de la poesía burlesca propongo tres autores de academias, con rasgos muy distintos, que sobresalen en el ámbito de la poesía burlesca y que con sus obras trazan algunas de las características de la burla dentro del grupo de poetas que clasifico como “profesionalmente burlescos”. Anastasio Pantaleón de Ribera es uno de los modelos más representativos e imitados dentro de la Península y en el Nuevo Mundo. Su obra está integrada sólo por composiciones festivas que llevan la risa hasta los ámbitos más solemnes. Gabriel de Corral, también reconocido poeta de su tiempo, pero menos estudiado que Pantaleón por la crítica actual, es el modelo de poeta versátil que trabaja con la misma seriedad las veras y las burlas: al mismo tiempo que enarbola la norma docta, celebra los códigos de la risa. Se reconoce su ingenio para la poesía burlesca y para

los vejámenes, además de que llega a tal grado su fama en este ámbito que se le atribuye poesía tan “escandalosa” como la de Pedro Méndez de Loyola. Por último, está Alonso Maluenda, también poco estudiado, quien, al igual que Pantaleón, se dedica de tiempo completo a las burlas. Su obra es un modelo de barroquismo métrico que otorga a la poesía burlesca un estatus de artificio llevado hasta sus últimas consecuencias. También es una muestra de cómo la poesía burlesca se convierte en el espacio para la experimentación de formas métricas cuando los chistes y las agudezas se han ido desgastando.

A partir de ellos se pueden delinear algunas de las tendencias del fenómeno burlesco en el momento de su apogeo; esto es, en el momento en que se ya considera como parte del canon. Los tres autores presentan una gama de posibilidades, algunas novedades, algunas parten de la tradición, pero, sin duda, lo más representativo de los ejercicios de Academia: fábulas burlescas, epigramas y epitafios. Detrás de esto, se trasluce la influencia de Góngora y Quevedo, que son piedra de toque de todos estos autores que repiten, amplifican y renuevan lo que ellos comenzaron. Pese a sus diferencias de estilo, tenían algo en común: el ingenio, –como lo llamó Gracián, “perenne manantial de conceptos y un continuo mineral de sutilezas”–²¹⁸, que partía de la voluntad de asombro de un público que estaba ávido de novedades. Se puede afirmar que la presentación de sus tendencias delinea lo que otros poetas profesionales de las burlas también estaban haciendo.

3.2 ANASTASIO PANTALEÓN DE RIBERA

Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629) es dentro de las academias, uno de los poetas burlescos más reconocidos en Madrid. Acudió regularmente a la Academia de Mendoza (1623-¿1637?)²¹⁹, lo cual demuestra el linaje de su formación, pues para la época era

²¹⁸ Baltasar Gracián y Morales, *Agudeza y arte de ingenio*, ed., introd. y notas Evaristo Correa Calderón, Castalia, Madrid, 1987, t. 1, p. 254.

²¹⁹ Pantaleón produjo la mayor parte de su obra en la *Academia de Mendoza*; sin embargo, José Sánchez (*op. cit.*, p. 45) da noticia de que Andrés de Claramonte y Corroy, uno de los concurrentes de la *Academia de Saldaña* (1605-1612), en un romance, leído en una de las sesiones, da treinta y siete títulos de nobles y poetas que asistían a dichas tertulias, y entre ellos nombra a Pantaleón: “De ingenios no hay que decir: Lope, Quevedo, Cervantes, Liñán de Rianza, Góngora, Salas de Barbadillo, D. Gaspar de Teves, el valenciano

imprescindible que el *curriculum* del escritor mencionara la asistencia a alguna célebre Academia. Tal es el caso de Pérez de Montalbán (1602-1638) que en su obra *Para todos* (1633), nombra a los 295 ingenios más reconocidos de Madrid sin dejar de mencionar, en la mayoría de los casos, su adscripción a alguna de estas reuniones; incluso describe su propia trayectoria académica bajo esos términos: “El doctor Juan Pérez de Montalbán, clérigo presbítero, notario apostólico de la General Inquisición, graduado en filosofía y teología. Ha hecho versos en todas las academias y certámenes de España”²²⁰. Curiosamente, aunque Pérez de Montalbán dice que Anastasio Pantaleón de Ribera fue “floradísimo y raro ingenio y supo con eminencia las letras humanas, [y que] hizo versos con ventaja en lo heroico y en lo burlesco se excedió a sí mismo”²²¹, no menciona su filiación con las academias, pero sí hace referencia a sus recién editadas obras (1631) a cargo de José Pellicer, quien en su introducción precisamente pondera la asistencia de su cercano amigo a estas tertulias:

Fueron el tiempo que duraron estas Academias, un Seminario de los más luzidos Ingenios Cortesanos, entre los cuales se descollava *Anastasio*, con grande admiración de todos. Fue el primero que halló méritos sin embidia, gloria sin contradicción, Fama sin repugnancia: adquiriendo un valimiento estrecho con los mayores Señores de Castilla, una competencia modesta con los más superiores Hombres de su Patria, y en fin una aclamación general en Nobles y Plebeyos²²².

Es claro que Pantaleón de Ribera fue un éxito de Academia y que en virtud de ésta pudo gozar de los favores de algunos mecenas: fue protegido del marqués de Velada, quien le asignó una pensión eclesiástica de doscientos ducados, y del duque de Cea, nieto y sucesor

Águila, Hernando de Biezna, D. Pedro de Mendoza, Anastasio Pantaleón de Ribera [...]”. Creo, no obstante, que es poco probable porque Pantaleón contaría con apenas doce años.

²²⁰ Tomo la referencia de Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Silverio Aguirre Torre, Madrid, 1963, pp. 96-97. Valerie Y’lilise Job, “A Modernized Edition of Juan Pérez de Montalbán’s *Para todos, ejemplos morales humanos y divinos en que se tratan diversas, ciencias, materias y facultades. Repartidos en los siete días de la semana y dirigidos a diferentes personas*”, tesis doctoral, Texas Tech University, Texas, 2005, p. 630. (Consultado el 31 de marzo de 2011 en: http://etd.lib.ttu.edu/theses/available/etd-04222005-102144/unrestricted/Valerie_Job_diss.pdf). Unos años antes, Juan Pérez de Montalbán ya había elogiado a Pantaleón en su *Orfeo* (1624): “Tu dorado crepúsculo, Anastasio, / con tantas letras y eloquencia assombre / pues ya responde Apolo en profecía / lo que será tu Sol a mediodía” (Juan Pérez de Montalbán, *Orfeo en lengua castellana a la décima musa*, viuda de Alonso Martínez, Madrid, 1624, f. 37r).

²²¹ *Ibid.*, p. 615.

²²² Pantaleón de Ribera, *Obras*, ed. Rafael de Balbín Lucas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1944, t. 1, p. 21. En adelante citaré por el volumen y la página de esta edición.

del de Lerma²²³. Tal como lo menciona Pellicer, Pantaleón eligió este camino para la fama en lugar de la facultad de leyes, “porque el aplauso, que ganava por el lado de poeta, le emperreçaba las ate[n]ciones de Iurista” (1, 19).

Con todo, ser una figura exitosa de Academia no era tarea fácil, pues muchos sólo buscaban congraciarse con algunos de los nobles que asistían para hacerse de un mecenas u obtener algún puesto. El mismo Pellicer señaló, en el proemio dedicado a la obra del madrileño, la decadencia del ejercicio poético por esas épocas: “pero ha ido decayendo tanto, con el número excessivo de poetas, que se han levantado en España, o por mejor dezir Pseudo Poetas, que no tienen la estimación que merecen tantos como los verdaderos. Porque aquellos que la avían de dar con la obediencia, se retiran a su presunción, y este desprecio ocasiona el dexamie[n]to, o tibieza que con ellos tienen los poderosos” (1, 20). Como mencioné anteriormente, el mismo Lope, que fungió muchas veces como defensor de las academias, reconocía que no todo era miel sobre hojuelas.

Ante este panorama, el que Pantaleón de Ribera fuera poeta reconocido en estos ámbitos, más bien, exaltaba la calidad de su escritura, porque si de por sí ser ingenioso en la Academia era tarea difícil con tantos calzadores métricos y temáticos, cuánto más en un ambiente multitudinario que podía tornarse poco amable. En un cartel para un certamen que “mandó hacer el Exe[celentísi]mo s[eñor] Duq[u]e de Lerma, en Mayo de el Año 1626”, Pantaleón de Ribera se burla de este primer aspecto de las academias:

No hacen nobedad en la tez de los poetas estos ayunos quaresmales, que la fatiga métrica y el afán cóplico se traen de suyo la maçilencia y magantez²²⁴. [...] Andar descolorido un poeta fue antiguamente // maña, y es hoy (a mi parecer), más que abstinencia, costumbre; porque ya se save que ahilan²²⁵ más un rostro los consonantes que las nogadas²²⁶. Qualquier potage cría y engorda: cualquier soneto gasta y enflaquece como agua de corpa²²⁷ y de

²²³ Julio Cejador y Frauca, *Historia de la lengua y literatura castellana*, Tipografía de la Revista de Archivos, Madrid, 1915-1922, t. 4, p. 388.

²²⁴ “Triste, pensativo, flaco, descolorido, macilento” (*Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Maganto’).

²²⁵ “Padecer desvanecimiento, u desmayo causado de la falta de alimento: lo que comúnmente sucede a los enfermos y mugeres preñadas” (*Diccionario de Autoridades*).

²²⁶ “Salsa hecha de nueces y especias, con que regularmente se suelen guisar algunos pescados” (*Diccionario de Autoridades*).

²²⁷ Según Javier Leralta (*Cuentos, leyendas y anécdotas*, Sílex, Madrid, 2001, t. 1, p. 129) era un agua que curaba el estreñimiento: “También alcanzaron grande y notable fama entre la realeza las desconocidas aguas de Corpa, curativas para combatir el estreñimiento, un mal muy común en nuestros reyes. Según un tratado del siglo XVII, aquellas aguas fueron tomadas «por Felipe II, porque era muy estreñado, Felipe III y Felipe IV, pero a Felipe IV le hicieron daño las aguas, contribuyendo al gran cálculo renal que el cirujano Oliver le encontró en la autopsia». Otro ilustre personaje que probó las bondades del agua de Corpa fue el cardenal

Muñico; y así la serenísima Academia propone mortificaciones de ingenio, y no de estómago a sus charísimos hijos, deseando (a fuer de buena madre) que castiguen su espíritu los versos, antes que las acelgas y espinacas; y porque de los actos meritorios deve esperarse premio, ofrece repartir tres (en cada uno de los quatro assumptos) a los tres más penitentes y más ajustados a sus preceptos y leyes (ff. 2r-2v).

El ingenio en las burlas, incluso las dirigidas a su *alma mater*, fue lo que le prodigó el reconocimiento de muchos de sus coetáneos. José Pellicer afirma varias veces:

El Genio deste moço no fue tan igual para las musas severas como para las de donaire: bien que entre los numerosos salados del gracejo descubría unos golpes de seso, y de la magestad como diestro, y liberal pintor, que entre lo colorido de los matices alegres, con ciertos lexos y sombras, sabe mostrar o la valentía del arte o la perfección de la idea; siendo tal vez el descuido indicio de mayor acierto que el cuidado [...]. Ingenio felicísimo, en erudición, en pureza, en invención y en método (1, 28 y 29).

Pedro Coello, impresor de la edición de 1648, refrendó esta opinión: “Aviendo de bolver a darse a la estampa las Obras Poéticas de Anastasio Pantaleón (felicísimo ingenio de nuestro siglo)” (2, 236). En esta misma edición, el poeta madrileño Juan de Vidarte dedicó un soneto en el que añora las gracias del fallecido cisne:

Obscura noche baña al claro día,
y a la confussa noche un caos terreno,
todo lo escucho de gemidos lleno
quanto alberga en sí el Orbe, quanto cría.

Por la orfanidad de la Poesía
el dolor tenga fuerça de veneno,
pues murió *el Cisne deste río ameno*,
que lo fue sólo quando en él vivía.

Mas ¿qué nueva impresión miro brillante:
la guirnalda de Ariadna por corona,
y la lira de estrellas su instrumento?

Sí, es mi Anastasio, él es, que al más errante
planeta su dulçura le aprisiona,
sí, da a los astros fixos movimiento (2, p. 231, las cursivas son mías).

infante don Fernando de Austria, tercer varón de Felipe III y Margarita de Austria. Cuentan los viejos libros que las bebía con tanto entusiasmo y afición que se las enviaban a Flandes”. (Consultado el 31 de marzo de 2011 en:

http://books.google.com/books?id=fZEknGWl1IC&pg=PA129&lpg=PA129&dq=agua+de+corpa&source=bl&ots=WQRlhZRh0&sig=0IsoIGJOYp1dELdFpOUPhr08Ds&hl=es&ei=10GVTe3WKoyosAOy46G8BQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=7&sqi=2&ved=0CDwQ6AEwBg#v=onepage&q=agua%20de%20corpa&f=false).

Kenneth Brown da una larga lista de quiénes recordaron y reconocieron su ingenio desde el siglo XVII en adelante²²⁸; entre ellos, hay dos preceptistas muy importantes: Baltasar Gracián y Juan Caramuel. El primero en su *Agudeza y arte de ingenio* (1642) refiere tres veces a la poesía de Pantaleón: la primera, para hablar de la correspondencia entre los correlatos que forman el concepto; la segunda, para ejemplificar conceptos por semejanza; y la tercera, para señalar las características de los argumentos conceptuosos. Los tres fragmentos que Gracián cita corresponden a composiciones serias, pero no deja de ponderar su ingenio para lo burlesco: “Así Anastasio Pantaleón, tan ingenioso en lo serio como donoso en lo burlesco [...]”²²⁹. El segundo preceptista, Juan Caramuel y Lobkowitz en la segunda parte de su *Primus calamus*, intitulada *Rhythmica* (1665), menciona a Pantaleón diecisiete veces: “[...] Anastasius Pantaleon, ingenii subtilissimi & eloquentissimi Juvenis [...]”, “[...] D. Anastasius Pantaleon, quem ante diem sublatum universi doblemus [...]”, “[...] Anastaisus Pantaleon (magnae spei adolescens, ante diem ab Orbe literario sublatus)”²³⁰.

Estos elogios a su ingenio son de interés, pues provienen de plumas que preceptuaron un paradigma de escritura. Otra referencia que es digna de mención es la de Nicolás Antonio, el célebre bibliógrafo, quen elogia en su *Bibliotheca Hispana Nova Sive Hispanorum Scriptorum* (1672-1696) el genio de Anastasio Pantaleón de Ribera:

Anastasius Pantaleo de Ribera, matirensis ut credo, ingenio vir faceto E urbano, elegantiorumque ejocorum uberrimo. Poetica facultate inter aequales sui temporis concedebat nemini, quoddamque sectatus fuit carmine jocandi, salesque E argutias effundendi genus, argutum scilicet elegans ingeniosum facetum, quo mire placebat, virisque principibus totique curiae, in qua semper vixit, se E opera sua commendabat²³¹.

Pondera principalmente su elegancia, gracia y burla, y lo define como poeta eminentemente jocoso, pues poseía un carácter cargado de agudeza e ingeniosidad.

Por lo demás, el nombre de Anastasio Pantaleón de Ribera también fue muy sonado en las justas y certámenes. Luis Vélez de Guevara, siendo presidente de la Academia

²²⁸ Kenneth Brown, *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629). Ingenioso miembro de la República literaria española*, Studia Humanitatis / José Porrúa Turanzas, Madrid, 1980, pp.16-96.

²²⁹ Baltasar Gracián y Morales, *op. cit.*, t. 1, p. 97, 151 y t. 2, pp. 86-87.

²³⁰ Ioannis Caramuelis, *Primus Calamus*, apud Kenneth Brown, *op. cit.*, p. 86.

²³¹ Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova Sive Hispanorum Scriptorum*, ed. Francisco Pérez Bayer, J. de Ibarra, Madrid, 1783-1788, t. 1, pp. 68-69.

burlesca del Buen Retiro, rindió un solapado homenaje a Pantaleón en sus premáticas: “Yten, que nadie lea sus versos en idioma de jarave ni en lengua *pantaleona*, sino en el que Dios le dio, pena de no ser oído segunda vez”²³². En otro certamen de 1644 intitulado *Certamen poético en alabanza del glorioso S. Antonio de Padua* [...], el apellido paterno de Anastasio ya no pasa por una adjetivación léxica (*pantaleona*), sino por un proceso de derivación verbal que señala la acción de hacer chanzas (*pantalear*):

Si el poeta del Tovoso
quiere desfazer el tuerto,
Quixote en el campo aguardo,
do a quixetes gigote azeros tengo.
Aunque fue de manga, tuuo
en el salobre de versos,
de esperanza y de cuidado
poca vela Remon, y mucho remo.
Para burlesco mui grave,
para grave mui burlesco,
quiere él ser *Pantaleón*
no *pantalea*, *patalea* empero²³³.

Este juego léxico indica que el poeta madrileño se consideraba un modelo en la poesía burlesca²³⁴. Esto también se comprueba en una Academia de ocasión de 1675 *por Carnestolendas*, en la que uno de los asuntos propuestos se basa en un poema de Anastasio Pantaleón de Ribera: “Hase de ponderar el sentimiento de un Poeta, que aviendo tenido muchas ocasiones de empeñar una Caja de Tabaco, con Relox enzima, que traía, se la dexó hurtar. En ocho redondillas de pie quebrado, como las de Pantaleón, que empieçan: *Musa mía, si me soplas*”²³⁵.

²³² María Teresa Julio (ed.), *Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la majestad de Filipo cuarto el Grande*, Universidad de Navarra- Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2007, p. 58. Las cursivas son mías.

²³³ *Certamen poético en alabanza del glorioso S. Antonio de Padua, para la fiesta que la Villa del Campo de Cryptana le hizo el año de mil, y seiscientos y quarenta y quatro, en que como a su Protector le erigió una imagen de vulto con reverente zelo, y devoción*, f. 212v. La obra está dedicada al duque de Híjar (Mss. 4051, ff. 181r-214v BNE).

²³⁴ Otro juego parecido está en un poema de 1746, de Francisco Benagasi y Luján, intitulado, “Dando las gracias al Señor don Gaspar de Mendoza, hijo de los Excelentísimos señores marqueses de Mondejar, por haverle remitido las obras de Pantaleón”: “[...] Aunque muriendo, su aplauso / para siempre le afianza, / que está segura la gloria / siempre que no falte gracia. / A ser cierta la opinión / de que se heredan las almas, dixera que era la tuya muy *Apantaleonada*” (Las cursivas son mías. *Obras lyricas joco-serias* que dexó escritas el señor don Francisco Benagasi y Luxán. Van añadidas algunas *Poesías* de su hijo don Joseph Benagasi y Luxán, Juan de San Martín, Madrid, 1746, p. 38 [R/614 BNE]).

²³⁵ *Academia que se celebró por Carnestolendas, Jueves 21, de Febrero de este año de 1675. En casa del Licenciado. D. Gabriel de Campos...*, Lucas Antonio de Bedmar, Madrid, 1675, pp. 55-57 (R/16931 BNE).

Hay una larga lista de este tipo de homenajes que se rindieron a Anastasio Pantaleón de Ribera en los certámenes del XVII, donde lo evocaban, la mayoría de las veces, como modelo de escritor de vejámenes. Manuel García de Bustamante, fiscal de la *Academia que se celebró en día de Pasqua de Reyes...* (Madrid, 1674), para dar inicio al vejamen con que tenía que clausurar la Academia, invoca la guía de los más sobresalientes poetas, entre ellos Pantaleón:

Vencido desta amenaza me dexé llevar de la tristeza, de modo que metido en un rincón de mi fantasía, tratando mal de silencio (como de palabra) al juicio de mi razón, acordándome de la discreción de Quevedo, la gracia de Luis Vélez, el donaire de Cáncer y la agudeza de Pantaleón, arrojé todos mis cinco sentidos en el reboço de mi Capote, y me rendí; no sé si diga al sueño, o a la imaginación [...] Bolví la vista a la eminencia, y reparé que estaban en ella Vélez, Pantaleón y Cáncer, que con unos formidables gritos me dezían: ven acá mentecato, ¿quién te mete a ti, y de nosotros, que como maestros estamos a la evicción y saneamiento de semejantes papeles? ¿Parécete bobajo que el ser fiscal de una Academia tan honrada es ser oficialito de una Secretaría?²³⁶.

El poeta madrileño llega a formar parte de este parnaso literario, pues la calidad de su pluma es muy valorada. A tanto llega su fama que hay noticia de que en Nueva España, en un certamen universitario dedicado a la Inmaculada Concepción en 1654, se premia a Agustín Salazar y Torres como el “segundo Anastasio Pantaleón”, lo cual evidencia que se le consideraba como paradigma de autor burlesco más allá de las fronteras²³⁷. Con esto se comprueba que Pellicer tenía razón al aseverar: “Anastassio, que ingenio más modesto no le conoció su patria, medio superior para enriquecerla, y para que la admiraran las Estrangeras” (1, 36). Además, las continuas impresiones son testimonio del alcance y de la divulgación de su obra, lo que refrenda su valor modélico: en los cuarenta años que corren desde 1631 a 1670 sus obras alcanzan cinco ediciones en Madrid y una en Zaragoza²³⁸.

Sin duda, tanto la vida como la obra de Anastasio Pantaleón estuvieron vinculadas a un ambiente de burlas. Incluso la relación con sus grandes amigos llevó esa impronta. Tal es el caso de la amistad con José Pellicer, que se forjó en “los rudimentos pueriles de la Cartilla, hasta las mayores letras en Alcalá, y Salamanca” (1, p. 19), y posteriormente en la

²³⁶ *Academia que se celebró en día de Pasqua de Reyes siendo presidente Melchor Fernández...* f. 44r. (R/16931 BNE). Tomo la noticia de Kenneth Brown, *op. cit.*, p. 79.

²³⁷ *Certamen poético*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1654, s.f.

²³⁸ Anastasio Pantaleón de Ribera, *Obra selecta*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Universidad de Málaga, Málaga, 2003, p. 129.

Academia de Mendoza, en la que probablemente convivieron de 1623 a 1626. Aun teniendo como aval esa entrañable amistad, Pellicer no dejó de ser objeto de sus burlas más mordaces. El gran erudito Pellicer, consejero y cronista de Felipe IV, en el “Vexamen de la Luna” (1626) se vio reducido a un “lunático candidísimo” que habitaba el manicomio lunar dirigido por Alonso de Oviedo. Ahí Gonçalo Pantaleón (*alter ego* del autor del vejamen) lo describe como: “hombre asotanado como edificio”²³⁹, “candéal de facciones” (como pan blanco), “aguedexado a gustos” (con algunas tiras de cabellos, o sea calvo), y “varbado apenas”. “Rubio el pelo, el rostro de aquello que mercan peines”²⁴⁰, y todo albar finalmente”. Después, el mismo Gonçalo Pantaleón pregunta a Alonso de Oviedo “¿Qué es aquello que trahe sobre los hombros, caveça o alcarraça?” (cantarilla de barro blanco labrada curiosa y delicadamente), el cual responde: “Uno y otro, [...] y para que tengas más noticia suya: sábetе Gonçalo Pantaleón que son sus manos cándidas como un letor. Su catadura (aunque desde lexos parece vien) está en la peor moneda que pudo porque es blanca solamente” (f. 20v).

Las burlas sobre su blancura continúan, pero mezcladas con alusiones a su trabajo académico: “Tiembla (como si padeciese el terror pánico) de qualquier amago que le hagan; pero como es tan blanco, quien más le hace temer es qualquier puntería. Su thema deste es traducir como un loco”. Gonçalo Pantaleón quiere saber más sobre el Pellicer lunático, y éste le contesta:

Con grandíssimo trabaxo
pudo averiguar mi padre
o si me parió mi madre
o alguna hierba de quaxo²⁴¹ //.
Que es tal la blancura mía
que el seso más atinado
duda si soy liçenciado
de carne o de cotonía²⁴² (ff. 21r-21v).

²³⁹ Según Brown (*op. cit.*, p. 19) esto significa, “hueco en su base”, lo cual no aclara mucho el pasaje. En el *Diccionario de Autoridades* también hay una referencia bajo el término ‘sotanado’ que señala el sentido de algo construido como sótano, escondido, encubierto: “Esta selva sotanada, / que el sol no la reconoce, / aunque la encuentre a las doce / encubierta, y embozada”. Tal vez esto haga más sentido.

²⁴⁰ “De rostro afeminado como el de la gente que compra peines” (Kenneth Brown, *op. cit.*, p. 19).

²⁴¹ “La flor del cardo sylvestre, que se reduce a unas hebras entre azules y acaneladas, las cuales infundidas en la leche la cuajan” (*Diccionario de Autoridades*).

²⁴² “Cierta tela hecha de hilo de algodón, ordinariamente blanca, con sus labores de realce u de gusanillo, de que se hacen colchas, almillas y otras cosas” (*Diccionario de Autoridades*).

Probablemente, y como los demás miembros de la Academia que pasaron por su pluma, Pellicer tomó la burla de la mejor manera porque se trataba de un vejamen. Sin embargo, en su edición, cambió los nombres de los contertulios, omitió las burlas a su trabajo académico y borró las referencias a sus padres de las redondillas arriba citadas²⁴³. Con todo, no era la primera vez que Pantaleón se burlaba de él: en el “Vexamen de Sirene” se refiere a éste, entre muchas otras chanzas, como “el estudiante de natas, / que tendrá en su barba pelo / quando le tenga la rana” (f. 42v).

La caricaturización por la que todos sus contertulios pasaron es digna de mención, pues evidencia la calidad de su ingenio para las burlas; entre los vejados están Alonso de Oviedo, a quien llama “hombre de sataná” (f. 15r) por la deformidad de su rostro; Jacinto de Aguilar, cuyo color oscuro y su rostro picado de viruelas fueron los blancos de las burlas; José Camerino, cuya locura radicaba en que era zurdo (además de ser mujeriego y pronunciar mal la “erre”), pues se “enzurdeció”, según decían unos, porque “quando éste nació tubo muchos tuertos su madre, y dan en afirmar por eso que no fue parto derecho” (f. 19r); Diego de Silva, de quien se burla de sus grandes orejas y de su gran altura, llegando a decir que de “meses se save, que mamava en pie” (f. 22v); Juan de la Barreda, quien resulta ser un loco de pequeño tamaño a quien Pantaleón dice: “O alávente en melodía / mirlas, chorchas, y moscones, / Virgen santa de la guía, / que hasta los escarabaxos diste tos, y a las cucarachas carraspera: basta que aun los niños saven hoy jurar”; Alonso Castillo Solórzano, cuya principal burla recae en su calvicie, pues en lugar de usar cabellera postiza, traía postiza la calva que parecía “una calabaza con tantos visos, y torna soles que quitava la vista de los ojos” (f. 24v); Pedro Méndez, a quien el supuesto Pantaleón objeta que le escupa cuando habla: “Hombre de los diablos, ¿dices o salpicas? ¿pronunçias o roçías? ¿hablas o jabonas? si has de raçonar connigo, póngame babador, que haçes más saliva que todo un lavadero”(f. 27r); Gabriel de Corral, otro de sus grandes amigos, de quien se mofa por su suciedad, por su larga barba y por la vana ostentación de su linaje, con lo que juega conceptualmente para burlarse de su heráldica: “un escudo de sus armas, en que está pintada una nabaxa sola en campo de barbechos, aunque el apellido es de Corrales” (f. 28r); Gabriel Bocángel aparece frente a Gonçalo Pantaleón como un lunático de enormes pies: “lo que más le atendí, fue unos pies, en solas las medias, tan grandes que podía persignarse

²⁴³ Kenneth Brown, *op. cit.*, pp. 19-20.

con qualquiera, hincando // los talones en el suelo” (ff. 29r-29v), a lo que Bocángel responde: “No es querer comprar barato / tener descalços los pies: / no haver encontrado es / la horma de mi çapato. / Y si esta prolixa tos / a avaricia me interpretas, / ¿dónde se venden maletas / que quiero calzarme dos?” (f. 30r); finalmente el visitante llega frente al loco Nicolás Prada, a quien describe tan flaco como una “çerbatana” y contagiado del mal gálico:

El objecto de su frenesí es padeçer achaques gálicos, y de eso se le han caído las çejas, y las barbas. [...] Dudan algunos, viéndole tan largo, ligero y delgado, ¿si es virote o poeta? Y hay quien diga que no le parió, sino que le disparó su madre. Los que le ven tan magro, y de poco provecho, no saven si es pescado; pero a lo menos no ignoran que no es de carne. Lo cierto es que fue púa tres años, en casa de un puerco espín, y que anda por esos libros de cavallerías, hecho lança de Artús de Algarbe (f. 31r).

Esto sólo es una pequeña muestra de las chanzas orientadas a defectos físicos, porque en su recorrido lunar, el supuesto Pantaleón pondera burlescamente el oficio de cada uno de ellos. Chanzas que, con otro sentido, ya estaban en el “Vexamen de Sirene” (1625), como relaciones conceptuosas inusitadas que provocaron la carcajada de los mismos vejados.

En virtud de sus vejámenes –y por éstos gozó de tanta fama en ese ámbito– Pantaleón estableció un acercamiento mayor con sus contertulios y una relación de confianza. Algunos de ellos entablaron un diálogo entre guiños con el autor burlesco, por medio de sus obras; y digo entre “guiños” porque dar una respuesta directa era ir en contra de las leyes del vejamen, que ordenaban que se debía recibir las burlas sin contestar o manifestar agravio. Según Francisco Layna Ranz, “el vejamen exigía una sola dirección en su desarrollo, imponía la imposibilidad de rechazo o respuesta [...]”²⁴⁴. Por tanto, la única forma de contestar a las burlas de Pantaleón fue con más burlas. Por ejemplo, en *La Cintia de Aranjuez* de Gabriel de Corral, los pastores de la Arcadia organizan un certamen poético que termina con un vejamen que contiene unas cédulas cómicas introductorias dirigidas, aparentemente, a Anastasio: “Un poeta convaleciente de ciertos causones²⁴⁵ cultos está con notable hastío de la lengua Castellana, pide licencia para morder de un empero de rato en rato, dado que es agrio, y de hazer gárgaras en latín, y promete no tocar al Griego, ni por

²⁴⁴ Francisco Layna Ranz, “Dicterio, conceptismo y frase hecha: a vueltas con el vejamen”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 44 (1996), p. 34.

²⁴⁵ “Calentura repentina mui ardiente. Es voz griega” (*Diccionario de Autoridades*).

sueño”²⁴⁶. Según Brown, Anastasio mordió muchos “emperos” en su vida, hizo pletóricas gárgaras en el idioma de los romanos y soñó en griego²⁴⁷. Como se verá más adelante, lo primero se refiere a que era imitador confeso de Góngora (“causones cultos”, “emperos” y “hazer gárgaras en latín”), y sobre soñar en griego (“no tocar al griego, ni por sueño”) se refiere al “Vexamen de la Luna”, en el que el protagonista Gonçalo Pantaleón sueña que viaja a la luna, a imitación de la historia de Ícaro Menipo del griego Luciano de Samosata.

José Camerino, otro de los vejados, responde a Pantaleón en su novela *La dama beata* (1655), estructurada en “siete visitas” que giran en torno a las conversaciones que Lucinda, la protagonista, tiene con sus amigos en un ambiente perceptiblemente académico. Willard F. King advierte que “[...] esta obra debe ser una reelaboración bastante hábil de papeles escritos por Camerino para la Academia de Madrid de Mendoza, de que era miembro”²⁴⁸. En la quinta “visita” se narra la reunión de varios letrados a la que llega Lucinda y sus doncellas con demora. No obstante, los académicos consienten en que se vuelva a leer en su honor la oración y el vejamen que Camerino ya había comenzado. En el vejamen, el autor es guiado por la fama a una ciudad llamada “Academia” que es dirigida “por un noble Caballero de la ilustre progenie de los Mendozas”²⁴⁹. Esta referencia da la pauta para inferir –pues no se dan nombres– que los mencionados son los miembros de la Academia de Mendoza; entre éstos aparece una larga burla a Anastasio Pantaleón:

[...] y entre los que más se señalaron en ellos fue un cavallero griego, que en su escudo traía por insignia una pantera y un león, y imitados en el furor, dava a quantos se le ponían delante golpes de ciego; jugando con tanta furia las armas, que por hazerlo, menospreciava muchas vezes los favores de la Poesía, que familiarmente solía burlarse con él, y si bien serenos, y malas venturas, que suelen passar los soldados, le avían enflaquezido la potencia visiva de manera, que sin socorro del cristal, no se manifestavan sus reliquias, era gran jugador de sortija, con embidia de los de mejor vista, y aviéndose ofrecido a la mía esparcidos por entre sus armas unos versos, vi que dezían ansí:

Que estoy ciego no creo,
porque fueron los antojos

²⁴⁶ Gabriel de Corral, *La Cintia de Aranjuez. Prosas y versos*, Imprenta del Reyno, Madrid, 1629, f. 87v (R/265 BNE).

²⁴⁷ Kenneth Brown, *op. cit.*, p. 49.

²⁴⁸ Willard F. King, *op. cit.*, p. 157. Para Kenneth Brown (*op. cit.*, pp. 64-65) esta hipótesis es bastante probable pues “la suma del privilegio data de 1645, y el vejamen, intercalado en la estructura novelística, habría sido leído en la *Academia de Mendoza* durante la época de Pantaleón”.

²⁴⁹ José Camerino, *La dama beata*, Pablo de Val, Madrid, 1655, p. 93.

siempre amigos de mis ojos;
mas de mucho ver, no veo.

[...] No puedo con todo esto encubrir que si bien era hombre de mal pelo, no dexava que nadie le pusiese el pie delante; siendo un desatado en las escaramuzas, y como en pintar fiero en la batalla, y confieso que hasta entonces no avía visto pelear esqueletos, ni imaginava, que la Poesía tuviese sobrehueso de tanto provecho; y mirando su armadura, vi en ella estos versos:

No soy profundo, bien sé
que me podrás vadear,
sin que te pueda faltar,
por más de una legua, pie²⁵⁰.

José Camerino se mofa del caballero miope y flaco de nombre griego que traía en su escudo de armas una pantera y un león (Pantaleón) y que se decía defensor de la Poesía que “solía burlarse con él”. El autor del vejamen no pierde la oportunidad de *caricaturizar*, por un lado, los rasgos físicos de Pantaleón y, por otro, de aludir jocosamente a su trabajo poético como si fueran “golpes de ciego”. Sin duda, Pantaleón recibe la respuesta a aquellas burlas del “Vexamen de la Luna”.

Otro que contesta a las burlas de Anastasio Pantaleón, con un gesto de complicidad, es el mismo Anastasio Pantaleón, pues como se verá, una de sus cualidades era burlarse de sí mismo. En el “Vejamen de la Luna” el supuesto Gonçalo Pantaleón cuenta que llega a otra cuadra del manicomio, donde ve de espaldas a un estudiante escribiendo un certamen; éste se da la vuelta, y al verlo Gonçalo Pantaleón comenta: “Tenía el rostro, ni más ni menos que este mío, y pegado (como yo) al ojo izquierdo un antojo, tan embaraçosamente que por traerle solo, tenía una mano menos, como quien viene de la guerra. Dixe luego entre mí, «¡Válgame el dios de los exércitos! ¿quién me ha subido acá el espexo?; que si esto no ha sido, sin duda tengo en este mundo algún melliço»” (f. 32r). Gonçalo Pantaleón quiere saber quién es aquél, y como respuesta inmediata, el estudiante se describe a sí mismo en un romance:

Mi nombre es Pantaleón;
si vien conjeturas mías //
que no fue nombre sospechan,
apodo sí de la pila (ff. 32r-32v).

²⁵⁰ *Ibid.*, pp. 101-102.

El Pantaleón lunático conjetura que su nombre era una “burla” que le hicieron en la pila bautismal. Más abajo describe su apariencia mujeril en virtud de sus luengas faldas de jurista, y agrega que sólo le faltaría para ser mujer adornarse los dedos de ataujía (adornos que hacen los moros con oro, plata y otros metales en los estribos, frenos y alfanjes):

Hombre tan de lueñas faldas,
que sólo me desobliga
de muger, el no calçarme
onçe dedos²⁵¹ de taugía (f. 32v).

De fisonomía árabe:

Algo Abenamar mi rostro
y mi tez algo xarifa,
al arbitrio de un espejo
ni me acusan, ni me libran (f. 32v).

Describe su alma, espíritu y cuerpo en un sentido funesto por el traje negro de bachiller (bayeta y frisa), lo cual también señala su flacura, pues él sólo es “alma” y “humanidad” de ambas telas; después, queda reducido a un espíritu luctuoso:

Negro todo el año el traje,
más que mi vista me tizna,
alma soy de la bayeta²⁵²
y humanidad de la frisa²⁵³.
Espíritu soy de un réquiem²⁵⁴,
que en la profesión jurista
me gradué de funesto
Bachiller por la otra vida (f. 32v).

El último pasaje es una referencia a lo vedado, que en la tradición del retrato petrarquista de la dama se aludía sesgadamente y que, como mencioné arriba, Berni pone de moda:

La interior, la occulta gala,
en ningún extremo pisa, //
que en lo afectado o lo feo

²⁵¹ Se trata de la medida del pie, que para ser considerado de mujer tenía gran longitud.

²⁵² “Tela de lana mui floxa y rala, de ancho de dos varas lo más regular, que sirve para vestidos largos Eclesiásticos, mantillas de mugeres y otros usos” (*Diccionario de Autoridades*).

²⁵³ “Tela de lana a modo de bayeta, aunque más corpulenta, que sirve para aforros y para otros usos” (*Diccionario de Autoridades*).

²⁵⁴ Antonio Carreira y Antonio Cid en su edición de *La vida y hechos de Estebanillo González* (Cátedra, Madrid, 1990, t. 1, p. 240, n. 94) señalan que esta palabra “forma parte de un símil alegórico, que se encuentra en otros autores. Cf. Tirso de Molina, “Este luto servirá / de ornamento para mí, / porque soy de réquiem ya / desde en entierro primero” (Cómo han de ser los amigos, II, ed. Emilio Cotarelo, NBAE IV, p. 18)”.

jamás el medio peligra (ff. 32v-33r)²⁵⁵.

Terminada esta descripción, Gonçalo Pantaleón lo increpa: “«Teneos (dixe), liçenciado, que basta hurtarme la figura, sin que hagáis el mismo ladrocinio en el romance»” (f. 33r). El estudiante le contesta: “«No hurto de nadie yo (me respondió con gran confiança) que si tubiera esa inclinación, no la gastara en hurtar cosa tan mala, como v[uest]ra figura»”(f. 33r). Entre dimes y diretes comienzan una pelea: “Pero el fingido Pantaleón me llovía las manos a esta comisura (de que, a mi parecer, quedé medio calvo) y yo le graniçaba las uñas a aquellos ojos (de que a su parecer quedó tuerto) hasta que metiendo el montante don Alonso, nos dio mitá y mitá dos latigazos” (f. 33v). Posteriormente, Anastasio Pantaleón se despierta y agradece que sólo fuera un sueño.

Lo curioso de este pasaje es que el diálogo y la lucha entre los Pantaleones ficticios permite al autor llevar a cabo la burla de sí mismo: se describe como un “desasosegado” autor de certámenes, de nombre risible, con vestimenta mujeril, graduado en leyes²⁵⁶, de fisonomía árabe, con un monóculo en uno de los ojos, calvo y un poco tuerto. Además, él mismo se llama, por boca del Pantaleón lunático, feo y “guitón menguado”.

Así, pues, también el autor habló de la enfermedad que lo llevó a la tumba entre equívocos y risas. Anastasio Pantaleón de Ribera murió el 27 de febrero de 1629 a causa de la sífilis, sobre lo que Pellicer dice veladamente: “le saltó la muerte, año de mil y seiscientos y veinte y nueve, sin cumplir los treinta de su edad, aviendo padecido continuos veinte meses graves dolencias, procedidas todas de una herida que le dieron inadvertidamente por otro, de que no convaleció hasta la sepultura, que es el último lugar del descanso” (1, 25). Probablemente, para algunos fue creíble la versión de la herida, pues siguiendo a Adolfo Bonilla y San Martín, Anastasio Pantaleón era “harto propenso a desenvainar la de Juanes por un quitame allá esas pajas”²⁵⁷. Como se ve en uno de sus

²⁵⁵ Véanse estas seguidillas de Alonso de Zárata y la Hoz, poeta del siglo XVII, dedicadas a lo oculto de una dama: “Si de Atandra las prendas / quieren que alabe, / sepan todos que tiene / muy pocas partes; / celebrar de ella quiero / lo más oculto, / pero sólo lo alabo / porque es mi gusto” (Mss. 3884 BNE, f. 199v).

²⁵⁶ Pellicer refiere en el prólogo a las *Obras* (*op. cit.*, p. 19) que estudió “las mayores letras en Alcalá y Salamanca”. Pero no fue lo único que hizo en su vida; Kenneth Brown (*op. cit.*, p. 3) señala que en *Latassa* (*Enciclopedia Universal Ilustrada*) y en el *Ensayo* de Sáinz de Robles “se lee que Anastasio fue religioso y aventurero; que entró muy joven en un convento franciscano, del cual huyó para alistarse en las tropas españolas, con quienes se distinguió en la toma de Ostende en Flandes, «regresando á España cubierto de heridas y justamente recompensando con mercedes regias»”.

²⁵⁷ Adolfo Bonilla y San Martín (ed.), *Vejámenes literarios por D. Jerónimo de Cáncer y Velasco y Anastasio Pantaleón de Ribera*, Biblioteca Ateneo, Madrid, 1909, p. 17.

romances, cuya rúbrica está dedicada a *Elisa*: “Ya de por tu causa he sido / del Prado en la sucia calle / herido de dos gavachos / que perdonó Ronçesvalles” (f. 82r).

No obstante, Pellicer no escondió los poemas que Pantaleón dedica a la descripción de su enfermedad. Pero en el romance intitulado “Al duque de Lerma en esta enfermedad”, sí censuró y expurgó algunos versos (vv. 113-141) referentes a problemas políticos del duque, y omitió el final donde Pantaleón pide que ese papel sea quemado. Con todo, la descripción irrisoria de su padecimiento siguió presente:

Una maçorca de bubas
tengo en este cuerpeçito:
plegue a Dios me la devanen
los sudores²⁵⁸ hilo a hilo.

Y más adelante confirma:

Gállico estoy confirmado,
¡qué bofetón tan impío
me sacudió la manaça
de Turpín el Arçob[is]po! (f. 83r).

Este poema tiene una complejidad conceptual que estudiaré más adelante. Por ahora, sólo me interesa destacar estas composiciones que forman parte de un discurso autobiográfico burlesco, que se repite en otro romance, en el que se narra la llegada del médico que le curaba del mal gálico:

Las cinco de la mañana
dava por filo el reloj,
quando en mis barbas me dixo
la madre que me parió:
“despertad, ola, que viene
con su lacaiuelo en pos,
vuestro médico y su mula,
sus guantes y sortijón”. //

Considere aquí el benigno,
pío y christiano lector,
por me haçer merçed, el miedo
que tendría entonçes yo:
temblé como azogado²⁵⁹

²⁵⁸ Provocar el sudor con bebidas era uno de los métodos que se usaban para curar la sífilis. Véase Jesús Ponce Cárdenas, “De burlas y enfermedades barrocas: la sífilis en la obra poética de Anastasio Pantaleón de Ribera y Miguel Colodrero de Villalobos”, *Criticón*, 100 (2007), pp. 115-142.

²⁵⁹ “Phrase vulgar con que por comparación se da a entender que por algún motivo o sentimiento interior está alguno sobresaltado y temblando” (*Diccionario de Autoridades*).

(y aun pienso que como dos)
del susto, que de la untura,
azogado çinco soy²⁶⁰ (ff. 95r-95v).

Versos más adelante continúa con la descripción del tratamiento:

Pidióme la arteria y viendo
que cada visita voy,
por creer sus aphorismos,
estando mucho peor (f. 95v).

Inmediatamente hay una diatriba contra el médico, que convierte al poema en una variante más de los que entran en la tradición de las invectivas contra médicos de las sátiras de estados. Sin embargo, por ahora, lo relevante de estos fragmentos es la mención de la sífilis que padecía. Pantaleón describe los pasajes más dolorosos de su vida en términos burlescos; lo hace no sólo imbricando conceptos, sino también trabajando ingeniosamente la forma: se esmera en el arte, pues la asonancia aguda, aunque era usual en el romance, sirve para potenciar el efecto cómico²⁶¹. Tanto es su empeño que rehace este romance. Esta primera versión queda como un borrador de la versión final que Pellicer titulará “Estando enfermo el poeta hizo este romance al médico que le curaba, viniendo a visitarle muy de mañana”. En éste, entre la invectiva contra el médico, Pantaléon hace mención de otro síntoma de su padecimiento, el exceso de saliva:

Más babas estoy vertiendo
que enfrenado un alaçán,
procurando en mis salivas

²⁶⁰ El autor juega con el sentido de azogue, un doloroso remedio mercurial que provocaba al paciente temblores: “una de las curas que hasta entonces se utilizaba para la sífilis era el mercurio que se administraba al paciente de diferentes maneras, especialmente como ungüentos en la piel, aunque también de forma oral” (Reem F. Iversen, “El discurso de la higiene: Miguel de Luna y la Medicina del siglo XVI”, en Willian Mejías López (ed.), *La morada de la palabra. Homenaje a Luce y Mercedes López Baralt*, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 2002, t. 1, p. 900. El sentido es confuso, pero tal vez signifique lo siguiente: Considere aquí el benigno lector, por hacerme merced, el miedo que tendría yo que temblé, dos veces como azogado, por el susto (del anuncio de la llegada del médico) y por la untura (de azogue) para quedar como cinco (porque la untura del mercurio hacía que el paciente se desvaneciera y sintiera debilidad en las coyunturas).

²⁶¹ Como señala Antonio Alatorre, por influencia de los versos italianos, los versos agudos sufrieron un largo destierro en la poesía española. Garcilaso y Boscán sólo los emplearon excepcionalmente. Diego Hurtado de Mendoza fue el que más aprovechó sus posibilidades. Sin embargo, a la condena se unieron Hernando de Hozes, Argote de Molina, Juan de la Cueva y Fernando de Herrera. Barahona es el primero que los usa “expresivamente” en un pasaje de su *Angélica* (1538), y con esto da la pauta, según Alatorre, para considerar que los agudos podían servir para efectos no sólo trágicos, sino también cómicos (“Versos agudos”, en *Cuatro ensayos sobre arte poética*, El Colegio de México, México, 2007, pp. 307-317). Véase también Francisco Rico, “El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Humanismo)”, en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Gredos, Madrid, 1983, pp. 525-551.

escupir mi enfermedad.
Como los dos babeamos
en la cama y el çaguán,
las unciones que a tu mula
dicen todos que me das (1, pp. 156-157).

Aun en la agonía su sentido del humor gozaba de buena salud. Sobre esto Jesús Ponce Cárdenas da útiles ejemplos que evidencian la trascendencia temporal de las bromas sobre su enfermedad. Francisco Benagasi y Luján, poeta burlesco de finales del siglo XVII – arriba mencionado– hace un homenaje con más burlas sobre el padecimiento que lo llevó a la muerte:

Murió el gran Pantaleón,
pero no murió su fama,
que el cuerpo de tales obras
no será cuerpo sin alma.
Murió pobre (fue poeta)
y de bubas: ¡qué desgracia!
¡dar a entender que tenía
poca lana y ésa en zarzas!
Influyó Apolo en su numen,
Venus, señor, le guiaba,
y Mercurio hizo a su vena
que, aun sin discurrir, sudara²⁶²
[...]
El que muriese me admira,
y no me admira sin causa
pues ¿quando murió de veras
quien siempre vivió de chanzas?²⁶³.

Esto, además, prueba que la obra del poeta todavía era leída. También, Antonio de Zamora, otro poeta del siglo XVIII, hace referencia a su padecimiento sifilítico invocando la autoridad de Pantaleón de Ribera:

Todas las conversaciones
forman, para divertirnos,
las mantas del hospital,
las lentejas del hospicio.
Hay, entre si obro o no obro,
entre si orino o no orino,

²⁶² Refiere a un conocido tópico de la época para aludir burlescamente a la sífilis: “una noche con Venus y toda una vida con Mercurio”.

²⁶³ *Obras lyricas joco-serias* que dexó escritas el señor don Francisco Benagasi y Luxán. Van añadidas algunas *Poesías* de su hijo don Joseph Benagasi y Luxan, Juan de San Martín, Madrid, 1746, p. 38.

una eterna anatomía
de la cerilla del trigo.
¡Oh buen Pantaleón!, ahora
entra lo de cataclismos,
cataplasmos y después
“cata Francia Montesinos”²⁶⁴.

Pero no todas fueron burlas de buena ley. Lope en el *Laurel de Apolo* se refiere despectivamente a su muerte, probablemente porque Pantaleón se vio inmiscuido en la contienda entre éste y Pellicer:

Para pintar las partes de Anastasio
será corto pincel el de Parrasio²⁶⁵;
y pues ya tienes de él tantas premisas,
más vale que se queden indecisas:
apresuró sus días malcontento
de que no ejecutó su entendimiento²⁶⁶.

Parece que Lope solamente lo menciona por compromiso, pues en la introducción de su obra no quiere omitir ningún nombre, porque tiene la intención de “amar a los enemigos”. No se sabe bien cuál es la medida de amor que prodiga a Pantaleón, pues, como señala Brown, “Anastasio queda nublado por la ironía negra de la desestimación; Lope prefiere que «se queden indecisas», dudosas, las premisas o apreciaciones de la poesía de nuestro poeta, que murió sin ejercitar todo lo posible su entendimiento”²⁶⁷. Años más tarde, el nombre de Pantaleón vuelve aparecer en la séptima silva de *La Gatomaquia* de Lope:

Mas vuelve, oh Musa, tú, para que pueda
ayudarme el favor de tu gimnasio,
que para lo que queda,
aunque parece poco,
al señor Anastasio
Pantaleón de la Parrilla invoco,
porque de su tabaco
me dé siquiera cuanto cobra un taco²⁶⁸.

²⁶⁴ Antonio de Zamora, *Romance jocoso...*, apud Jesús Ponce Cárdenas, art. cit., p. 135. La última cuarteta alude a uno de los poemas de Pantaleón que se analizará más adelante.

²⁶⁵ “Parrasio fue conocido en la antigüedad por sus obras de contenido erótico o pornográfico [...]. Gracias a ese dardo sibilino, Lope podía criticar alguno de los «gustosos pasatiempos» del miembro de la Academia de Mendoza así como sus versos licenciosos” (*ibid.*, p. 124).

²⁶⁶ Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 2007, pp. 382-383.

²⁶⁷ Kenneth Brown, *op. cit.*, p. 27.

²⁶⁸ “taco: ‘canutillo de madera con el que juegan los niños’; en este caso se convierte en medida de tabaco, puesto que le pide la cantidad de tabaco que «cubra un taco»” (Lope de Vega, *Rimas humanas y*

Según Kenneth Brown y Jesús Ponce Cárdenas, “Anastasio Pantaleón de la Parrilla” es una alusión a uno de los pasajes del romance que Pantaleón envía al duque de Lerma, en donde le menciona que los médicos lo espetan como si fuera un chorizo, pues está abrasado en esa enfermedad sifilítica²⁶⁹. Lope, una vez más, no pierde la oportunidad de hacer chanzas de la enfermedad mortal de Pantaleón de Ribera. No obstante, en esta referencia no hay señal de alguna desestimación, sino de una burla a aquel que se convertiría en el referente más cercano y la autoridad invocada por todo poeta que deseara versificar sobre el tema del mal gálico.

Con todo esto podemos concluir que no era un secreto que Pantaleón había muerto de sífilis, como Pellicer quiso dar a entender: “la herida” tenía otra procedencia. Tal vez éste creyó que ante la posteridad podría disimular la deshonra de su cercano amigo, la que, no obstante, hizo que el nombre de Pantaleón fuera recordado por más burlas que veras: por la autorridiculización paródica de su agonía.

3.2.1. INFLUENCIA GONGORINA: FÁBULAS BURLESCAS

José de Pellicer en su introducción hizo especial énfasis en cuáles fueron las filiaciones literarias de Anastasio Pantaleón de Ribera:

La vida de Anastasio fue breve, pero en ella cupo varia noticia de autores, continua lección de libros sagrados y profanos, mucho estudio de lenguas, latina, italiana, y francesa, y parte de griega, aunque él confessava modesto, que no entendía. [...] Frecuentó algunos tiempos la celda (bien como pudiera la de Augustino o Crisóstomo en su edad) del más grave, y más docto varón que ya ilustró nuestra nación, siendo el primero que introduxo a las tinieblas de la eloquentia española, las luzes griegas y latinas; [...] Salió tan aprovechado deste estudio, como lo quedaron todos los que comunicaron al grande *Hortensio Felix Paravizino*, que no consintió mi afecto fiar su Nombre. [...] Aviendo asistido Anastasio al orador más célebre deste siglo, comunicó al mayor poeta, beviéndole a *Don Luis de Góngora* el espíritu y el estilo (1, pp. 18 y 22).

A diferencia de los seudo poetas que se decían tocados por un extraño furor divino, el verdadero debía tener también oficio: estudios, lenguas y erudición; por eso Pellicer hace

divinas del licenciado Tomé de Burguillos, ed. Macarena Cuiñas Gómez, Cátedra, Madrid, 2008, pp. 550-551).

²⁶⁹ Kenneth Brown, *op. cit.*, p. 30; Jesús Ponce Cárdenas, *art. cit.*, p. 124.

un recuento del saber de su amigo, pero, sobre todo, valora la calidad de su escritura a partir del discipulado que ejercen sobre él dos grandes: Paravicino y Góngora. Pantaleón no sólo se consideró admirador, sino también imitador confeso de aquéllos. “Al doctísimo y Reverendíssimo P. M. Frai Hortensio Feliz Paravicino” dedica su “Fábula de Proserpina”:

Mucho furor, mucho aliento
solicitan vuestro oído,
Fénix español, si tanto
merece el asunto mío.
Vos a quien dio su esplendor
el noble linage antiguo,
que a Milán ha dado tantos
blasones Paravicinos.
Vos, de las divinas letras
docto y religioso asilo,
en quien Apolo su lira,
y Euterpe tiene su Pindo (1, p. 40).

El mismo Pellicer cuenta que Pantaleón visitaba a Paravicino en la celda y de ahí había salido “tan aprovechado de este estudio”. Por tanto, es evidente que aquél fue, más que nada, una fuente de basta erudición y quien le transmitió el gusto por Góngora, pues Paravicino era su reconocido imitador y amigo. Pantaleón sólo podía dedicar esta fábula de impronta gongorina a alguien que sabía apreciar este estilo. Incluso en el romance que Pantaleón dedica a *Elisa*, se encuentra una cuarteta en la que se puede ver que sigue fielmente a Paravicino²⁷⁰, y en ambos hay un innegable tono gongorino:

Pantaleón	Paravicino
Breve nácar es el labio de quantas perlas mordaçes llama partos del Aurora cierto poeta comadre (f. 81r).	Si partos en que la Aurora, el hijo mismo le nace, quando hermoso de luzientes, de repetidos vulgares. Assí alboroaçan el Orbe, que tus parabienes trae, la risa vestida en flores, la voz animada en aves ²⁷¹ .

Por supuesto, la otra figura a la que confiesa su admiración es Góngora, como lo hace en la dedicatoria de otra fábula, la de *Europa*:

²⁷⁰ Kenneth Brown da esta referencia (*op. cit.*, p. 38). Véase también la p. 149.

²⁷¹ Hortensio Félix de Paravicino y Arteaga, *Obras phostumas, divinas y humanas*, María Fernández, Alcalá, 1641, p. 30.

Logre famosa osadía,
creyéndole Sol sus ceras,
breve pluma, quando altiva
peligrosos aires buela.

Consiéntase a mis errores
ociosa tu culpa oreja,
oh famoso cordovés,
pompa de la España nuestra.

Y más adelante agrega:

Tal mi musa agradecida,
bien que no ignora la ofensa,
a los rayos de tu ingenio
oy tributa sus tinieblas.

Merezcan tu culta lima,
tu docto amparo merezcan,
como de maestro y dueño,
estas mal escritas letras.

Que si tu ayuda consigo,
y tus preceptos me alientan,
al templo de Apolo ofrezco
un señor don Luis de cera (1, pp. 59-60).

Pantaleón está declarando abiertamente que en esta fábula será imitador o que se acercará cual Ícaro a ese alto estilo, hasta el punto de querer ofrecer, casi como demiurgo o como otro Dédalo, “un señor don Luis de cera”. Pero este simple acercamiento no será suficiente para Pantaleón, pues en otro romance confesará, casi de manera ontológica, su ser gongorino:

Poeta soy gongorino,
imitador valeroso
de el estilo que no entienden
en este siglo los sordos.

Tan joven, que en los carrillos
jueces conscriptos ignoro
lo que el durazno lanugo
y el español llama voz (f. 106r).

El poeta madrileño se presenta como un valiente aprendiz, tan joven que ni siquiera le ha salido bigote. Con chanzas sobre su identidad de poeta saluda al cisne cordobés:

Tú, del sacro colodrillo
de Júpiter, parto hermoso,
perdóname si entre cisnes,

ganso te saludo ronco (f. 106r).

Pantaleón escribió este poema para dar inicio al certamen de abril de 1625, realizado por orden del marqués de Velada, en el cual fue fiscal o secretario. Los asuntos propuestos fueron cinco lides que llevaban cada uno el nombre de una ninfa (Sirene, Philédoçes, Chlori, Britomartis y Leusipe): un soneto en que, describiendo un reloj, se haga moralidad sobre lo caduco de la llama y lo veloz de las horas; diez redondillas en que un galán se queje de una dama que lo alentó con favores para desdeñarle más; un madrigal que no pase de veinte versos donde se describa las propiedades del camaleón aplicada moralmente a los aduladores o a los que cambian continuamente de ánimo; y, finalmente, un poema jocoso para recomendar a Lisarda un remedio para una sarna que tenía en lo mejor de los lomos (ff. 34v-36r).

No es casual que sea en un certamen donde Pantaleón divulgue cómicamente su filiación, pues Góngora se había convertido en una moda literaria, aunque por muchos “sordos” denostada, como señala el poeta en el principio de su romance. Esto confirma que el sustrato académico había asimilado las obras del poeta cordobés, lo que permitió a Pantaleón “beberle el estilo” y practicarlo en los certámenes. Como mencioné anteriormente, Góngora por esos años frecuentaba las academias literarias de la capital, y además, sus versos corrían libremente por la corte. La poesía gongorina era vista como una suerte de catálogo que proveía palabras novedosas, imágenes inusitadas y una sintaxis enrarecida a los que buscaban ser ingeniosos en las competencias académicas, principalmente. En el certamen que hace Pantaleón para el duque de Lerma en 1626, entre las premáticas pide que se glose una copla sacada del romance “Esperando están la rosa”: “Ámbar espira el vestido / del blanco jazmín, de aquel / cuya castidad lasciva / Venus hipócrita es”²⁷².

²⁷² Luis de Góngora, *Romances*, ed. Antonio Carreira, Quaderns Crema, Barcelona, 1998, t. 2, pp. 191-192. Luis Vélez de Guevara en sus premáticas de la *Academia de Buen Retiro* hace una alusión burlesca a las *Soledades*: “Item, que los poetas más antiguos se repartan por sus turnos a dar limosna de sonetos, canciones, madrigales, décimas y romances y todo género de versos a poetas vergonzantes que piden de noche y a recoger los que hallaren comentando enfermos y perdidos en las *Soledades* de don Luis de Góngora y que haya una portería en la Academia por donde se dé sopa de versos de los que sobran en ella” (María Teresa Julio, ed., *op. cit.*, p. 63). Inclusive en las Academias ficticias de obras como *Las academias del Jardín* de Jacinto Polo de Medina, *La Cintia de Aranjuez* de Gabriel de Corral y *La vida de Don Gregorio de Guadaña* de Antonio Enríquez Gómez, hay referencias de la improvisación de poemas basados en la obra de Góngora o en temas de raigambre gongorina o en la parodia de éstos (Willard F. King, *op. cit.*, pp. 120, 131 y 173).

En otro romance, también parte de un certamen, Pantaleón vuelve a meter esta especie de *introito* (con algunos versos modificados) donde grita, una vez más, su filiación: “poeta soy gongorino”. En este caso no sirve para abrir un certamen, sino para introducir un poema burlesco sobre la boda de un sastre²⁷³: “Ea que escribo del sastre / el burlesco matrimonio / hable mi romance fecho / hoy día de quasi modo”. El poema gira burlonamente en torno de la falta de doncellez de la novia:

Érase un nobio, una nobia,
y una alcoba con un lecho,
y érase, por otra parte,
la noche de un festibo casamiento. //
Moço de limpia tixera,
rapagón de dedal nuevo,
garçón de largos hilvanes,
de menudos respuntes jobeneto,
era el esposo; ya el sastre
queda pintado con esto,
bayan ustedes conmigo
que agora de la sastra deçir quiero:
niña de quinze hasta veinte,
tan moça que jurar puedo
que la conoçí mançeba,
no sólo de un abad más de ²⁷⁴un clero.
De redondo o de bastardo,
que en la forma no me meto,
tubo en su vientre dos hijos
la potencia viril de un raçonero.
Llegó al thálamo la esposa,
fiada en un embeleco
de çiprés, que una comadre
la reçetó para frunçir el sexo. //
Y quando ya el verdugado,
la basquiña y el manteo,
dan señal de arremeter,
armado el nobio y la nobia ²⁷⁵en cueros,
el pino rechina, cruge,
formidablemente el frexno,
y el campo de la vatalla
temblava en hibulluçios o himeneos.

²⁷³ El manuscrito 3773 de la Biblioteca Nacional de España recoge varias composiciones de poetas integrantes de la academia madrileña, entre ellos está uno escrito sobre el mismo tema: “Romance a un sastre que la noche de su boda halló no ser doncella su muger, del Licenciado Crespín” (ff. 113r-114r).

²⁷⁴ Hiato.

²⁷⁵ Hiato.

Por del sastre la vitoria
se declaró desde luego,
pero como fue sin sangre
le dexó sospechoso el vençimiento (ff. 146v-147v).

Después de una larga lista de equívocos y chistes conceptuosos sobre la pérdida de la virginidad de la novia, el joven sastre la increpa:

Dime, ¿en qué parte te diste
siquiera por mi consuelo
ese desgarrón lasçivo
que trais hecho pedaços ese cuerpo?
Dime, ¿qué tirón es ése,
que por Dios que está en los çielos
que deviste de romperte
en un clavo del sexto mandamiento?²⁷⁶
Pero sienta yo la pena
que por tu causa padezco,
y el oficio que me ocupa
haga llorar sus propios instrumentos.
Mis cordovesas agujas
por los ojos hoy de açero
lágrimas de seda lloren,
enhebrando joyantes sentimientos.
Aunque no, no llore nadie,
calla Casilda, y callemos,
que la enmienda de un agrabio
consiste más en rebelarle menos (f. 148v).

Habría que preguntarse ¿por qué Pantaleón introduce este poema con el aviso de que es poeta gongorino? Y ¿cuál es el Góngora que está imitando? Sin duda es el de las fábulas burlescas. El poeta madrileño sigue la estructura de la fábula de Píramo y Tisbe (“La ciudad de Babilonia”), que en el comienzo describe jocosamente a los héroes, con el fin de parodiar el género epitalámico²⁷⁷; incluso al llamar al sastre “jobeneto” está aludiendo al Píramo de Góngora descrito como “Joveneto ya robusto”, italianismo que el poeta cordobés

²⁷⁶ Según la Iglesia Católica, el sexto mandamiento es “No cometerás adulterio”, pero en la ley mosaica es el séptimo (Deuteronomio 5: 8). Pantaleón disocia la palabra “manda” y “miento”: la novia mintió sobre su virginidad.

²⁷⁷ La fórmula epitalámica tradicional constaba de dos partes: la descripción de la belleza de los jóvenes amantes y la descripción del encuentro amoroso en el lecho nupcial. Pantaleón respeta la estructura, pero se vale de las fábulas burlescas gongorinas para lograr la parodia. Sobre el epitalamio Véase Jesús Ponce Cárdenas, “«Eros Nupcial»: imágenes de la sensualidad en la poesía epitalámica europea” *eHumanista*, 15 (2010), pp. 176-208.

puso de moda en la poesía del siglo XVII. Sin embargo, pese a estas alusiones, a mi juicio, el poema se acerca más al tono de la fábula de Hero y Leandro (“Aunque entiendo poco griego”), en la que hay mayor degradación de los personajes. Hay que recordar que para Robert Jammes los romances paródicos de Góngora inspirados en la mitología conllevaban cierta dignificación de los personajes: en lugar de negación y afeamiento, había “cierta vacilación entre el escarnio de los héroes, actitud negativa propia de lo burlesco, y cierta ternura que terminaba por imponerse sobre la burla, elemento totalmente extraño al espíritu de la parodia”. El crítico muestra que esta paradoja está más presente en la *Fábula de Píramo y Tisbe* que en “Aunque entiendo poco griego”, en la que se lanzan pullas a Leandro y a los padres de ambos héroes²⁷⁸.

Lo curioso es que aquí Pantaleón no describe cómicamente a personajes míticos que han sido concebidos literariamente, sino a un simple sastre y a una supuesta doncella degradados moralmente, lo que señala que la ridiculización y, por ende, el efecto cómico es doble. A diferencia de las fábulas gongorinas en las que los héroes míticos son desacralizados mediante el anacronismo y la vacilación entre escarnio y ternura, la burla en el romance de Pantaleón se construye por medio de la elevación de estos personajes moralmente bajos a un plano mitológico que no les corresponde dentro de esta tradición literaria, lo que da como resultado la parodia: negación y afeamiento. Pero es más complejo de lo que parece, pues, además de usar el estilo de dichas fábulas, introduce otro tipo de composiciones burlescas, como la sátira de estados (dirigida al sastre) y la burla al marido cornudo (muy característico del epitalamio burlesco)²⁷⁹. Por tanto, se puede considerar que este procedimiento inverso de elevación es un mecanismo “ultrabarroco” que ridiculiza aún más al sastre y a su “doncella”, puesto que son descritos estilísticamente a la manera de las fábulas “heroicómicas”, con lo que se provoca un efecto discordante y risible; Pantaleón, con la simple alusión al estilo, logra parodiar, de cierto modo, este paradigma compositivo que habían sido su modelo en otras ocasiones.

El poeta madrileño refresca el modelo en cierta medida, y no sólo lo logra

²⁷⁸ Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. Manuel Moya, Castalia, Madrid, 1987, p. 134.

²⁷⁹ Quevedo se burla, muchas veces, del matrimonio al señalar la falta de fidelidad de la novia, como en el soneto intitulado “A un hombre llamado Diego que casaron con una mala mujer llamada Juana”: “[...] Y es el bueno de Diego tan buen hombre, / que, con tantos agüeros, no ha notado / cómo le casan para ser cornudo” (Francisco de Quevedo, *op. cit.*, p. 67).

temáticamente, pues hay un evidente trabajo formal imbricado: la asonancia del romance es é-o y el esquema métrico es 8-8-8-11. Forma que sólo se había visto antes en otro romance del mismo Pantaleón intitulado “Describiendo un terremoto”, el cual es fruto de la cuarta lid del certamen de 1625: “Todo el orbe se columpia / sin duda, señor Macario, / que como es bola este mundo / juega con él algún demonio mallo” (f. 92v). Según Antonio Alatorre, “el desquiciamiento métrico causado por el endecasílabo sugiere, evidentemente, el desquiciamiento telúrico producido por el terremoto”²⁸⁰. Este efecto rítmico no se puede aplicar al poema del sastre, pero para el autor debió haber sido un hallazgo métrico que podía volver a emplear. Pantaleón se convirtió en el precursor de un nuevo esquema formal del romance.

Es de interés ver cuál fue el proceso que la escritura de Pantaleón siguió para llegar a la parodia del estilo de la fábula gongorina. El poeta madrileño escribió tres fábulas siguiendo a pie juntillas el modelo de las de Góngora: la “Fábula de Proserpina”, la “Fábula de Europa” y la fábula de “Alfeo y Aretusa”²⁸¹. No obstante, en todas están presentes los modelos antiguos como fuentes inmediatas. La primera, que arriba mencioné con referencia a la dedicatoria a Paravicino, tiene correspondencia con *De raptu Proserpinae* de Claudiano, según advierte Ponce Cárdenas²⁸²; aparece incompleta, pues sólo relata las quejas de Plutón a Júpiter por no tener esposa e hijos, pues, como se sabe, buscaba la anuencia de su hermano para quedarse con Proserpina. Además, la descripción de esta última se presenta como una calca poco lograda de la Hero de Góngora. Según José María de Cossío, la imitación es desacertada poéticamente, porque hay una “erudición geográfica

²⁸⁰ Antonio Alatorre, “Avatares barrocos del romance”, en *op. cit.*, p. 36. Según Alatorre (pp. 141-142), este esquema tuvo mucha vida en los decenios ultrabarrocos; sor Juana empleó este esquema una sola vez en la “Loa al Rey-III”, vv. 190-205, y “por alguna razón, es frecuente en academias y certámenes”. A la lista se suman León Marchante, Vicente Sánchez y Juan Caramuel, quien presta mucha atención a esta singular forma en el romance del terremoto, y en su *Metamétrica* “añade una elaboración «en cifra» que de él hizo siendo muchacho; se llama Retetomo (= Terremoto) y dice: «Doto el orbe se locumpia: / sin duda, ñesor Camario, / que, moco es loba etse dumno, / güeja con él algún medonio al llamo...». Después, en la *Rhymica* (pp. 143-144), en vez de citar el romance de Pantaleón como ejemplo de cuartetas 8-8-8-11, inventa otro reelaborando un romance de Góngora y alargando el verso final de la cuarteta: «¡Qué necio que era yo antaño, / y aun hogaño soy un bobo! / Mucho pueden los trabajos, / y el tiempo y la razón no pueden poco... »” (pp. 52-53).

²⁸¹ Kenneth Brown agrega una cuarta: la fábula de “El fénix” (1, 145-151), aunque no la analiza por incompleta. Sin embargo, creo que ni siquiera se debería tomar en cuenta en el conjunto de fábulas, pues la historia del Fénix no posee la estructura argumental de éstas. En todo caso, el poema de Pantaleón se acerca más a la parodia de las crónicas de viajes, pues se trata de la descripción de una de las *mirabilia* de la Edad Media.

²⁸² Jesús Ponce Cárdenas, “Introducción”, en Anastasio Pantaleón de Ribera, *op. cit.*, p. 23.

y mitológica indigesta”²⁸³. Sin embargo, lo que se rescata de esta fábula son los pasajes característicos de la burla *pantaleona* que aparecen en los diálogos de los personajes míticos:

¿Por qué el amor conjugal,
por qué el paternal cariño
siempre tirano me estorvas
de la mujer y los hijos?
Soy capón, Hermano, o quieres
muypreciado de Latino
como a Saturno mi padre
cortarme los genitivos? (1, p. 44)

Aquí, Pantaleón refiere al pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio en el que se cuenta cómo Saturno emascula a su padre Urano para quedarse con el poder. Pero al hablar de “Latino” y “genitivos” establece un juego conceptual (en virtud de que “genitivos” funciona como equívoco): Plutón se pregunta si Júpiter, como gramático latino, le quitará el caso genitivo. Precisamente, los genitivos de Plutón representan lo que Curtius llama ‘el deseo de los placeres del amor, «gramaticalmente disfrazados»’, cuya alusión es muy antigua en la literatura occidental²⁸⁴. Se puede afirmar que estos pasajes son característicos de la voz del autor no sólo por estos juegos, sino por el “tratamiento dialógico del relato”²⁸⁵.

La siguiente es la “Fábula de Europa”, la que, como ya dije, Pantaleón dedicó a Góngora; es un romance con asonancia en ó-a, en donde se cuenta cómo Zeus se transforma en toro para raptar a Europa. Para Cossío “desde el comienzo de la fábula se ve presente el recuerdo de las de Leandro y Hero del cordobés con su característico y gracioso desgarró”²⁸⁶; y para Brown “la fuente de inspiración para el romance pantaleónico parece ser el «Píramo y Tisbe» y no el «Hero y Leandro»²⁸⁷. A mi juicio, el poema abreva en las dos fuentes, pues, por un lado, los personajes son pintados con características más “degradantes” como en la fábula de Hero y Leandro:

De aquel panarra²⁸⁸ de Arcadia
merendando estaba Europa

²⁸³ José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952, p. 533.

²⁸⁴ José María de Cossío, *op. cit.*, pp. 165-166.

²⁸⁵ Jesús Ponce Cárdenas, *introd. cit.*, p. 23.

²⁸⁶ José María de Cossío, *op. cit.*, p. 534.

²⁸⁷ Kenneth Brown, *op. cit.*, p. 140.

²⁸⁸ “Pudo tomarse de que éstos ordinariamente comen mucho pan” (*Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Panarra’).

un cantero de un repulgo,²⁸⁹
que no hay hambre melindrosa (1, p. 62).

Europa es descrita como una dama afecta a las empanadas con boca de nácar hambriento:

Nácar entonces hambriento
fue del pan su dulce boca,
que encubrió molares perlas,
que zeló menudo aljófara (1, p. 62).

Incluso cuando llega a Creta, después del largo viaje en los lomos del toro Zeus, está casi famélica:

Dio fondo en Creta el Señor,
desembarcó la señora,
de una voraz hambre muerta,
por ser un tanto golosa (1, p. 66).

Por otro lado, la fábula de Píramo y Tisbe (“La ciudad de Babilonia”) aparece sólo como una fuente de inspiración y no precisamente de imitación. Brown advierte la siguiente similitud entre la descripción de los pechos de Europa y la de los de la Tisbe gongorina²⁹⁰. Creo, sin embargo, que la Europa de Pantaleón está descrita con un ingenioso realismo burdo que se aleja del tono gongorino:

Pantaleón
La nieve de entrambos pechos
desta tetuda Amazona
pudiera en el mes de julio
enfriar diez cantimploras
(1, p. 62).

Góngora
Las pechugas, si hubo Fénix,
suyas son; si no le hubo,
de los jardines de Venus
pomos eran no maduros²⁹¹.

Es evidente que Pantaleón sí se inspira en Píramo y Tisbe, pero ridiculiza a Europa al presentarla como una dama con pechos prominentes y tan “níveos” que podían enfriar diez cantimploras. Esta agudeza por exageración muestra que Pantaleón pretende mayor degradación o ridiculización de los personajes mitológicos –también con un latente sentido salaz²⁹², lo que culminará con el romance burlesco del sastre. Esta es la clave para

²⁸⁹ Es una metonimia de empanadas: “por semejanza se aplica también a la gracia y adorno exterior, que hacen a las empanadas o pasteles al rededor de las massas” (*Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Repulgo’).

²⁹⁰ Kenneth Brown, *op. cit.*, p. 141.

²⁹¹ Luis de Góngora, *Romances.*, ed. cit., pp. 370-371.

²⁹² Sobre el erotismo en esta fábula véase Jesús Ponce Cárdenas, “Sobre el epilio burlesco: aspectos léxicos y estrategias discursivas del erotismo en siete poetas barrocos”, en Eukene Lacarra Lanz (ed.),

entender cuál es el verdadero tono de burla de Pantaleón. Vale la pena mencionar, también, cómo presenta a Zeus cuando, ya logrado su cometido de llevarse a Europa a Creta, habla:

Habló el buey, y dijo mu²⁹³,
que en la nueva geringonça
quiso decir las palabras
que se siguen a esta copla (1, p. 66).

Después de ridiculizado, Zeus se encarga de retomar su dignidad contándole a Europa sus grandes hechos, y finalmente le dice:

Logra tu edad juvenil,
tus felices años logra,
que no son de despreciar
buen tallazo y buena bolsa.
Desnudóse de la piel
de toro, y nupciales bodas
con la señora celebra
dando nombre a nuestra Europa (1, p. 68).

La última fábula es la de “Alfeo y Aretusa”, que según Cossío y Brown es la mejor compuesta y más divertida. Sin duda lo es, pues el poeta cuenta, entre detalles realistas y matices poéticos, la historia de Alfeo y Aretusa, basada en las *Metamorfosis* de Ovidio (Libro v). Para introducir el relato del amante desdeñado, señala cuál era la estación del año en que esto sucedió con una alusión al león de la *Fábula de Píramo y Tisbe* –“Cleoneo trüumpho”²⁹⁴–, con lo cual hace referencia al signo zodiacal de Leo que rige el mes de julio para desarrollar una perífrasis mitológica a la manera de la que aparece en la *Soledad primera*:

Al Cleóneo León
dava Apolillo su ajo,
un día del mes de jullio,
veinte y tres, o veinte y quatro.

Asimetrías genéricas: “ojos hay que de lagañas se enamoran”. *Literatura y género*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2007, pp. 195-239.

²⁹³ Quevedo (*Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1999, t. 3, p. 75) en su romance “Efectos del amor y los celos”, construye la burla casi de la misma manera: ¿Júpiter no se emplumó / por sólo ver a la otra? / ¿No fue toro y dijo «Mu», / a quien esperaba «Toma»?”.

²⁹⁴ “Hércules mató un león que perseguía a los vezinos de Cleone, pueblo pequeño cerca de la selua Nemea, causa de llamarle unas vezes león Cleoneo, como aquí, otras Nemeo” (Cristóbal Salazar Mardones, *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe...*, Imprenta Real, Madrid, 1636, fol. 131r). Consultado el 1 de marzo de 2011 en:

http://www.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/ffa/f9f/d28/2b1/11d/fac/c70/021/85c/e60/64/mimes/ffaf9fd2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_285.htm

No sé si miento en la fecha,
que estoy un poco olvidado,
Deus (con todo) *super omnia*,
no ha de herrarse el calendario.

Anda el estío en camisa
desde los fines del mayo:
todo el mundo está al brasero
más por fuera que de grado.

Púrpura viste la chinche
a puros de sangre tragos
que chupó en toscó gergón,
que en cama chupó de campo. //

Pulga joben, pulga adulta,
bodegonea el sobaco
del corito palanquín,
del montañés asturiano.

Qué enfadosa anda la mosca
en la mollera del calvo,
haciendo siempre que niegue
la caveza meneando (ff. 108v-109r).

Inmediatamente describe la salida de la hermosa Aretusa que lleva manteo de cotonía (traje de verano de las protoninfas “por ser luçido y barato”), corpiños de tafetán encarnado, cabello como Ofir aprisionado, con su aljaba en el hombro, con coturnos de diez puntos, “que en esto de pies las nimphas / algo largos los usaron, / hermosos y bien dispuestos / aunque juanetudos algo”. Posteriormente, pasa a la descripción de Alfeo, el mancebito que podía transformarse en río:

Es Alfeo un mancebito
que de los altos peñascos
del Peloponeso guía
su linage antiguo y claro.

Sobrino de la Meothis²⁹⁵,
deudo corriente del Tajo,
entre los más hondos ríos
undossísimo fidalgo.

En cuyo hermoso cavello,
harto, por çierto, dorado
dio alguna palmada Midas,
algún capón o sopapo. //

Pantorrilla bien dispuesta,
un tanto quanto estebado,

²⁹⁵ En realidad la diosa Metis era hermana de Alfeo, pues ambos eran hijos de Océano y Tetis.

peto y guedexas al uso,
cuellos y puños açulado (ff. 110r-110v).

Alfeo es caracterizado como el Leandro de Góngora, pues desde el uso de la palabra “mançebito” ya hay una reminiscencia. La narración continúa, y Aretusa, al verse sola, determina “[...] darse un baño / que le recetó un dotor / contra un mocoso catarro”. En seguida hay una descripción erótica de cómo Alfeo envuelve en sus corrientes el cuerpo níveo de la ninfa. Finalmente el mancebito se atreve a hablarle:

Dándola un açote, dixo:
“Dulçe injuria, dulce agrabio
de la hija de la espuma,
de la diosa destes campos,
tus nalgas hoy generosas
perdonen mi tosca mano.
Yo soy Alfeo, yo soy
el que ha estado idolatrando //
tu veldad; desde sus ondas
logré mis tristes cuidados
conjugalmente atrevidos,
matrimonialmente osados.
Más hermosa me pareçes
que el ave que con su canto
su çercana muerte anunçia,
canciones dulces cantando.
Más que el pájaro pheniçio
que vive quinientos años
y muere quemado en fin,
como pájaro nephando.
Más que el otro que, de Juno
soberbio blasón, llevando
de perspicaçes estrellas,
un firmamento en el rabo” (ff. 111r-111v).

El fragmento está lleno de perífrasis, al estilo gongorino, para referirse al cisne, al fénix y al pavo real, con algunos guiños burlescos: el fénix que muere quemado como si fuera por pecado de sodomía. Pese a la presencia de estas chanzas, Eunice Joiner Gates señala que este pasaje guarda innegable similitud con el canto del Polifemo de Góngora²⁹⁶: “¡Oh bella Galatea, más süave / que los claveles que tronchó la Aurora; / blanca más que las plumas de

²⁹⁶ Eunice Joiner Gates, “Three Gongoristic Poets: Anastasio Pantaleón de Ribera, Juan de Tamayo Salazar, and Miguel de Barrios”, en Rafael Balbín Lucas (ed.), *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1951, p. 385.

aquel ave / que dulce muere y en las aguas mora; / igual en pompa al pájaro que, grave, / su manto azul de tantos ojos dora / cuantas el celestial zafiro estrellas!”²⁹⁷.

Finalmente Aretusa huye de Alfeo:

Al murmurio de Alfeíllo,
viendo tal desaguisado,
huye furiosa Aretusa,
sus deseos desdeñando (f. 111v).

Alfeíllo casi le da alcance, pero la ninfa ruega la ayuda de Diana, quien la encubre con una nube y después la convierte en fuente:

Y no contenta Diana,
en curso líquido y blando,
convirtió la vella nimpha:
¡qué caso tan impensado! //
Quando desatada en chorros,
quando reducida en caños,
sonora es plata entre piedras,
líquidas ondas manando,
juntó a las suyas Alfeo
a sus húmedos regazos,
goçando dulçes corrientes,
pues no pudo, amores castos (ff. 113v-114r).

Este es otro fragmento de impronta gongorina que mantiene la altura poética mediante el uso de hipérbatos y metáforas líquidas. Siguiendo por esta línea, Pantaleón cierra el romance con un epitafio, a la manera de la fábula de Píramo y Tisbe (“La ciudad de Babilonia) o de la continuación de Hero y Leandro, que comienza “Arrojóse el mancebito”:

Aquí yaçe, ¡O pasagero!
si es que sediento venís
agua mucha, y poco anís (f. 114v).

No es casual que la última construcción burlesca del poema sea un epitafio, pues era una forma epigramática que debía contener, en su brevedad, todo el ingenio posible, razón por la que se consideraba un buen cierre. Pantaleón construye una nueva versión de la sentencia popular “mucho ruido y pocas nueces”, para aludir a que había mucha agua, pero poca

²⁹⁷ Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. A. Parker, Cátedra, Madrid, 1984, p. 149.

pasión²⁹⁸. Destaca también el empleo del verso agudo, buen auxiliar del efecto cómico.

Según Cossío, el mérito de esta imitación es que los elementos poéticos están bien equilibrados con las burlas: lo jocoso puede aspirar a lo poético, tal como sucede con Góngora²⁹⁹. Al parecer, con esta fábula, Pantaleón sí llega a la altura del maestro, lo que no consiste en imitar pasajes específicos o copiar detalles formales como la asonancia en á-o que el poeta cordobés utiliza en su Fábula de “Hero y Leandro” (“Aunque entiendo poco griego”) o las perífrasis o los hipérbatos, sino en encontrar esa media voz: entre la forma y el contenido, entre lo sublime y lo burlesco.

Es claro que al lograr una exitosa imitación, Anastasio se erige como un continuador de la tradición de las fábulas mitológicas; incluso, como señala Cossío, esta pieza sirve de “modelo a un género de fabula burlesca que, iniciado por Góngora, ha de tener larga descendencia”³⁰⁰. No es fortuito que Pantaleón se interese por las fábulas gongorinas, pues poseía el gusto y la erudición necesarias para versificar sobre temas mitológicos que llevaban, además, la impronta burlesca. A partir de este somero recorrido por sus fábulas “heroicómicas”, se puede entender el porqué de la parodia al estilo gongorino, pues en virtud de que logra una imitación casi perfecta, adquiere la autoridad para parodiarlo y usar su estructura para tratar el argumento de un sastre que descubre que su esposa no es doncella. Nada más claro que una sed barroca de novedad.

3.2.2 AUTORRETRATOS BURLESCOS

En el autorretrato burlesco Gongora, también, fue un modelo para Pantaleón, quien mostró mucho interés en este tipo de composiciones, pues reutilizó su autorretrato hecho para el “Vexamen de la Luna” y lo enriqueció con una larga descripción de su persona y una entrada que remitía al modelo de “Hanme dicho hermanas”: “Ya que queréis conocerme / (Chlori, deidad de las Indias) / hoy de mis acciones propias / pienso ser evangelista” (f. 60v). Con esto buscaba inscribir su texto en toda una tradición de autorretratos, iniciada por la tradición italiana y puesta de moda en la Península por Góngora. Pantaleón añadió la siguiente descripción a los versos que ya había escrito para el vejamen:

²⁹⁸ Antonio Carreira en su *Antología poética* de Góngora (Crítica, Barcelona, 2009, p. 276) señala que “el anís se usaba, entre otras cosas, para desopilar y también como afrodisíaco”. Sobre el epitafio véase el apartado dedicado a Jacinto Alonso Maluenda.

²⁹⁹ José María de Cossío, *op. cit.*, p. 535.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 536.

Por no ser enamorado
no sé con verdad que os diga
de mis costumbres, que sólo
de amante no tengo pizca.

Quédese este hidalgo afecto
al más peinado Maçías³⁰¹,
que es de amoroso ardores
miserable chamusquina.

A un Narçiso tan constante
y de fineças tan limpias,
que muda con cada fiesta
el amor y la camisa.

Al que de llorados males,
al que de penas plañidas
no tiene para su llanto
vientre la mayor vasixa.

Y entre gustos o rigores
si se abrasa o si tiritita,
de Hierusalenes damas
es eterno Jeremías³⁰², //

que yo para las deidades
que hoy en Madrid se platican
tengo a gatas los deseos,
y las glorias en cuclillas.

Traigo la elección oçiosa
y la voluntad valdía;
la belleça no me tulle,
ni la hermosura me lisia.

Y es que como ya se paga
del dinero toda linda,
por lo raro de mi loba³⁰³
se les trasluce la dita³⁰⁴.

Ya estoy explicado, y doile

³⁰¹ “MÁS ENAMORADO QUE MACÍAS. Expresión que se aplica al hombre que está locamente apasionado por una mujer. Esta expresión alude al trovador Macías. [...] Ha pasado a la historia con el sobrenombre de *el enamorado*, dejando en ella una figura de espiritualidad resignada y doliente” (*Enciclopedia Universal Ilustrada*, Espasa-Calpe, Madrid, 1930-1933, s.v. ‘Macías’).

³⁰² Al profeta Jeremías se le conocía como “el profeta llorón” por sus lamentos por la desobediencia de Jerusalem a la ley de Dios. En el poema se hace un paralelismo como si Jeremías llorara por las damas (Hierusalenes).

³⁰³ “Se llama también cierto género de vestidura talar, que hoy usan los Eclesiásticos y Estudiantes; la cual empieza por un alzacuello que ciñe el pescuezo, y ensanchándose después hasta los pies. Tiene una abertura por delante, y dos a los lados para sacar los brazos. [...] Traen también sotana o loba los Caballeros muy principales: como hijos o hermanos de Condes o Marqueses” (*Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Loba’). La loba de Pantaleón debió haber sido muy vieja (“lo raro de mi loba”), pues ya estaba traslúcida, lo cual señalaba su pobreza económica.

³⁰⁴ “persona o efecto que se señala para pagar lo que se debe, o para asegurar la satisfacción de lo que se compra o toma prestado” (*Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Dita’).

gracias al cielo infinitas
que curiosidades vuestras
me hayan hecho ser enigma (ff. 61v-62r).

El autor se pinta totalmente ajeno al amor sufriente, para eso estuvo Macías, el enamorado por excelencia, y para el llanto, en este caso por las mujeres, Jeremías. Pantaleón se muestra desinteresado por las damas madrileñas que, además, sólo buscan el dinero. Pese a que el autor no tiene dinero, sí posee algo que se ve al trasluz de su vestidura y que será la dita que asegurará la mayor satisfacción. Con esta alusión sexual, Pantaleón se burla de estos valores cortesanos que no forman parte de su retrato. A mi juicio, esta composición, aunque posea este añadido, pierde ingenio si se lee fuera del contexto del vejamen, pues el hecho de que Pantaleón se encuentre a sí mismo en la luna y de que se describa especularmente, es más risible y se puede considerar como un elemento novedoso. Sin embargo, el poeta madrileño tiene otra composición en esta misma clave intitulada “A una dama cómica”:

Pincel quiero serte vivo
de mi talle y gentileza,
pues la fama no publica
presumidas advertencias.

Estudiante soy, señora,
discreto como una bestia,
mis letras son de melón,
nunca se entienden mis letras.

Una estrella matutina,
que Bósforo³⁰⁵ llama Grecia,
se repartió en mis dos ojos:
tomad, si os quiero, la estrella.

Mas gracias le debo al cielo
por las dos más bellas piernas,
que han llevado pantorrillas
sin ser postiças acuestas.

El uno y otro marfil
de mis pies, quiero que sepas,
que me los dio un elefante
avezindado en Armenia (1, p. 164).

Contrariamente a lo que se esperaba leer cuando el poeta anuncia que hablará de su talle y gentileza, Pantaleón se autorretrata burlescamente como un estudiante discreto, como una

³⁰⁵ Bósforos era la estrella matutina, hijo de Eos, quien era Diosa de la Aurora.

bestia (sin agudeza e ingenio) y con letras de melón, o sea ininteligibles³⁰⁶. Después describe su físico y, a modo del retrato petrarquista, empieza con los ojos, a los cuales se refiere como una estrella matutina; después se queda sin nada que decir del rostro y pasa a las dos bellas pantorrillas y, finalmente, a los pies que fueron marfil de un elefanteavecindado en Armenia. Pantaleón, al igual que muchos parodistas del retrato petrarquista, deshace las metáforas lexicalizadas (una estrella en los ojos y pies de marfil) al otorgarles tal literalidad que se vuelven risibles.

Pese a que el poeta no tiene muchas virtudes físicas, pues se ve en la carencia de elementos del retrato, menciona a su dama las ventajas que tendrá con su poesía: podrá tener perlas orientales, oro de Ofir e incluso el ave Fénix que risiblemente será destazado para ser gigote en Sábado³⁰⁷. Continúa con su autorretrato en ese tono:

Entre todos estos bienes
tengo una falta secreta,
y pues te guardo lealtad,
quisiera que no se sepa.
Yo, señora, soy pupilo,
con tu perdón dicho sea,
que el año pasado assí
lo pronosticó el cometa.
Cortéme anteayer las uñas
sólo para darme dieta
a una sarna que en mi pança,
a dos carrillos, se ceba.
Las uñas de entrambos pies
dieron ayuda a esta empresa,
mas no alcançan a rascar,
aunque es mucha su largueza (1, pp. 165-166).

A pesar de que Pantaleón puede ofrecer riquezas e inmortalidad con su poesía, es sólo un pupilo con hambre (pronosticada por el cometa) y con una sarna en la panza que ni las uñas de los pies le alcanzan para rascarse. Es claro que aquí subyace un tono de vejamen, puesto que Pantaleón se ridiculiza sin temer el rechazo de la “dama cómica”. Aunque esta

³⁰⁶ Según Brown (*op. cit.*, p. 179), “Pantaleón quiere decir que sus «letras» (‘sus poesías’ y las señales o rayas en la cáscara del melón que son a modo de letras, por lo qual se llaman Escritos) «son de melón» (cubiertas de una corteza dura pero ‘compuestas de una carne dulce y deliciosa al gusto’) que nadie entiende”.

³⁰⁷ Esta idea viene de Ovidio (*Amores*, lib. I, eleg. 10, vv. 60-63): “También se puede celebrar con versos a las muchachas que se lo han merecido. Ése es mi regalo; aquella a la que yo he querido se hace famosa gracias a mi arte. Se desgarrarán los vestidos, las piedras preciosas se romperán, y el oro, pero la fama que mis versos concedan será eterna”.

composición no es de las mejor logradas, adquiere relevancia porque se inserta en la tradición del autorretrato gongorino, aunque se puede notar que Pantaleón está en la búsqueda de un estilo propio.

Góngora es una voz presente en toda la obra de Pantaleón, tanto temáticamente como en pasajes muy específicos³⁰⁸. Kenneth Brown hace una especie de catálogo de palabras cultas, neologismos, hipérbatos, perífrasis y giros lingüísticos que Pantaleón toma de Góngora³⁰⁹. Sin duda, no son pocos, pero esto no es un argumento suficiente para considerar al poeta madrileño solamente como un epígono gongorino y su poesía como una servil copia. Como se vio en cuanto a las fábulas, el *espíritu* de Pantaleón no se conformó con una imitación “perfecta”, sino se esforzó por llevar las burlas hasta sus últimas consecuencias. Esto explica que el autor vaya al extremo del ingenio y parodie el tono o estilo de su modelo. Se podría afirmar que el afán por la ridiculización de los personajes mitológicos se corresponde con la ideología del barroco. Pantaleón, como muchos poetas de la época, encuentra en Góngora una medida admirable de ingenio. Por tanto, no es raro que todo lo que huelga a ingenio sea imitado por los poetas de Academia. También Pantaleón abreva en otras fuentes ingeniosas que ayudan a confeccionar su propia voz: la poesía gongorina es una de las más importantes, pero es una más en el entramado.

3.2.3 EL ELOGIO PARADÓJICO BERNESCO

Hasta ahora hemos visto las filiaciones literarias confesas de Anastasio Pantaleón, pero hay todavía una más que se revela en sus poemas más conocidos, aquellos que poseen un realismo más grotesco y que culminan con las burlas sobre el mal gálico que lo aquejó. Sobre este tema, Pantaleón se inserta en la tradición de los *capitoli* de Francesco Berni *In Iode della peste*. Según Jesús Ponce Cárdenas, “La alabanza paradójica de la plaga no sólo inauguraba la época de madurez literaria del célebre autor burlesco [Berni] sino que, por un lado, se inspiró en un texto previo en torno a la sífilis y, por otro, sirvió también de inspiración a algunos de sus amigos allegados para referirse a los avances de aquel terrible reinado del *mal francés*”³¹⁰.

³⁰⁸ Al respecto véanse las comparaciones que hacen Kenneth Brown, *op. cit.*, pp. 99-153 y Eunice Joiner Gates, art. cit., pp. 385-388.

³⁰⁹ Kenneth Brown, *op. cit.*, pp. 99-130.

³¹⁰ Jesús Ponce Cardenas, art. cit., p. 117.

Con esto hay que preguntarse ¿dónde queda Quevedo, considerado la autoridad en estos temas dentro del ámbito hispánico? Brown advierte que “no hay información concreta para relacionarles mediante un enfoque de expresión estilística”³¹¹. A esto hay que agregar que era poco probable que Pantaleón siguiera –o al menos no abiertamente– a uno de esos “ciegos enemigos del culto estilo” que él profesaba. Sin embargo, ambos se conocieron en el ámbito académico³¹², lo que propició que hubiera coincidencias entre los poemas sobre el candil, el reloj y la naturaleza del camaleón³¹³, y correspondencias entre chistes, alusiones y equívocos. Esto ya habla de un enriquecimiento por cercanía que se puede comprobar también en la práctica del elogio paradójico. Al respecto, podría pensarse que el notable genio de Quevedo tal vez no fue una influencia estilística para Pantaleón, pero sí una fuente rica en motivos, frases ocurrentes, equívocos y dilogías.

Así, pues, la sífilis fue el pretexto perfecto para crear burlas conceptuosas. Como señala Ignacio Arellano, el mal gálico “era, con la gota, una de las enfermedades alegres en el sistema carnavalesco, productos del placer sexual y de la gula; en la poesía de Quevedo la atención minuciosa a los detalles de la destrucción corporal le confiere un característico tono ambiguo, rasgo definitorio de lo grotesco”³¹⁴. Lo curioso es que Pantaleón, y a diferencia de Quevedo, no se burlaba de algo ajeno, sino de una enfermedad que padecía en carne propia. Esto señala un estilo muy distinto al de Quevedo, pues Pantaleón describe su propia destrucción corporal. El autor decide escarnecerse y, desde una perspectiva de *vejamenero*, privilegiar el ingenio:

Desde la zarça, señor,
(pero sin aquel prodigio
de Horeb) os hablo: que quedo
tomando zarza xarrillos: (f. 82v).

³¹¹ *Ibid.*, p. 36.

³¹² Quevedo y Pantaleón se involucran en el escándalo del “Elogio descriptivo...” en honor de los conciertos de la boda entre Carlos Estuardo, príncipe de Inglaterra, y María de Austria, infanta de Castilla. Véase Kenneth Brown, *op. cit.*, pp. 32-36.

³¹³ Según Arellano y Schwartz, el poema que Quevedo intitula “Fragilidad de la vida representada en el mísero donaire y moralidad de un candil y reloj juntamente” probablemente se leyó en el certamen de 1625 en el que fue fiscal Pantaleón, quien también compuso, junto con Castillo Solórzano y Bocángel, un soneto sobre este mismo tema (Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, eds. Ignacio Arellano Y Lía Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998, p. 342).

³¹⁴ *Ibid.*, p. 447.

El poema empieza con una alusión burlesca al pasaje bíblico donde Dios llama a Moisés, por medio de una zarza ardiente, a liberar al pueblo de Israel. Pantaleón juega con esta alusión y el concepto de “zarça” que funciona como equívoco de la zarzaparrilla “traída del Nuevo Mundo, en especial de Guayaquil, cuyas raíces o corteza eran preparadas en un zumo que se bebía”³¹⁵ para provocar sudores. Con esto continúa, pero ahora establece una relación con el gato de Algalia, al que se le sacaba un sudor bastante odorífero de las ingles:

A puro sudar la gota,
tan gorda como yo mismo,
por Pantaleón de Algalia³¹⁶
me tienen ya los amigos (f. 83r).

Al llamarse “Pantaleón de Algalia” alude conceptuosamente a su enfermedad mediante lo que Gracián designó como “la agudeza en apodos”: “sutilezas prontas, breves relámpagos del ingenio que en una palabra encierran mucha alma de concepto”³¹⁷. En la siguiente cuarteta éste se forma, otra vez, mediante equívocos; hay un uso cómico del vocabulario perteneciente al proceso inquisitorial:

Érame yo executoria,
pero ya soy san Benito,
que en la zarza me rebuelco
y en cada trago me pincho (f. 83r).

El sambenito era la vestimenta que llevaban los penitentes en los autos de fe. Pantaleón alude a la hoguera al decir que en la zarza se revuelca (con la sífilis experimentaban calores internos). Sin embargo, hay otro significado detrás de esto, pues en la época “hacer gala de sambenito” se aplicaba a los enfermos de sífilis que se abstenían del contacto sexual³¹⁸. Por

³¹⁵ Reem F. Iversen, art. cit., p. 900.

³¹⁶ “Cf. Quijote: «No le mana canalla infame –respondió don Quijote encendido en cólera–; No le mana, digo, eso que decís, sino ámbar y algalia entre algodones» (Primera parte, cap. 4) [...] De este gato dice fray Luis de Granada en el Símbolo de la Fe (parte I, cap. XXII: uso la ed. de la A. Huerga, Madrid, Fundación Universitaria Española-Dominicos de Andalucía, 1996, t. P. 207): [...] Es pues de saber, que este animal tiene una bolsa entre los dos lugares por donde se purga el vientre, repartida en dos senos, y en ellos descarga poco a poco esta masa tan estimada: de modo que cada cuatro días es menester descargar esta bolsa con una cucharita de marfil, porque cuando esto no se hace, él mismo se arrastra por el suelo para despedir de sí esta carga, que le da pena por ser muy caliente. Y desta manera, cada mes se saca de él una onza de algalia, que en esta era de agora vale diez y doce ducados en Lisboa” (Martha Lilia Tenorio, *Poesía novohispana. Antología*, El Colegio de México, México, 2010, t. 2., p. 861, nota 88).

³¹⁷ Baltasar Gracián, *op. cit.*, t. 2, p. 146.

³¹⁸ Luis Guarnerio y Allavena (*Reflexiones sobre el uso interno y externo de las aguas termales de Trillo*, Gerónimo Ortega e hijos de Ibarra, Madrid, 1791, p. 76) en la descripción del tratamiento que daba a los enfermos de sífilis señala: “Estoy cierto que estos dos enfermos no me han engañado, y que desde su primera

tanto, pasar de ejecutoria a sambenito refiere a dos tipos de juicios: el primero, para declarar a alguien hidalgo por su nobleza de sangre; el segundo, para condenar a un hereje. Seguramente, el autor está aludiendo metafóricamente a su primer estado libertino y al segundo de abstinencia.

Pantaleón continúa describiendo su enfermedad. El tratamiento incluía, además, las mencionadas unciones con mercurio que modificaban los humores y causaban la pérdida de equilibrio. El autor logra una alegoría burlesca de su tratamiento con un chorizo. Ésta es a la que Lope alude al llamarlo “Pantaleón de la Parrilla”:

Una maçorca de bubas
tengo en este cuerpeçito,
plegue a Dios me la devanen
los sudores hilo a hilo.
Culpa tiene el coçinero
que creyéndome chorizo,
me espetó de mis humores
alterando el equilibrio (f. 83r).

Pantaleón confirma su estado al duque de Lerma, y para crear la burla se vale de la correlación de dos conceptos: gálico y arzobispo Turpín. Se logra la correlación entre mal gálico y mal francés, en virtud de que aquél era autor de *Los doce pares de Francia*:

Gálico estoy confirmado,
¡qué bofetón tan impío
me sacudió la manaça
de Turpín el Arçob[is]po! (f. 83r).

A continuación, sin perder la gracia, vienen las referencias al tratamiento con el mercurio:

Las unciones temo, y tanto
con esperarlas me aflixo,
que sin llegar el unguento
bruxo de azogue me miro (f. 83v).

y a la sed insaciable del enfermo de sífilis:

Si tanto del lecho, y tanto
de esta dolença marthirio
no me quita la zarzuela,
Darazután³¹⁹ sea conmigo (f. 83v).

caída no habían trato con muger alguna. Eran del número de aquellos que como se suele decir, *hacen gala del sanbenito*; y así estoy persuadido que me lo hubieran dicho” (las cursivas son mías).

³¹⁹ Pantaleón está aludiendo a la conocida serranilla de la Zarzuela: “Yo me yva, mi madre, / a Villa Reale,
/ errara yo el camino / en fuerte lugare. / Siete días anduve / que no comí pane, / cevada mi mula / carne el

Beberme las ventas pienso
de todos esos caminos,
y echarme a Alcolea³²⁰ a pechos,
sino pudiere su río (f. 83v).

Pantaleón, basado en una serranilla, juega con la bisemia de la zarzuela: remedio para curar la sífilis y el nombre de la venta. También hace un juego hiperbólico con Alcolea del río, pues como padecía de sed, si no se bebía el río se bebería Alcolea. Enseguida dice que probará de todo para curarse, menos “andar zarçendo”, o sea fornicando:

Intentarlo pienso todo
para ver si vuelvo a vivo,
aunque el andar zarçendo³²¹
es cosa de tortolicos³²² (f. 83v).

El autor sufre la pérdida de los dientes, está harto de la misma comida de siempre (carne de ave y de carnero) y del ardor de las muñecas a causa de la fiebre:

*Naóm podó jantar*³²³: los dientes
se me quexan de valdíos;
mano sobre mano tengo
las muelas y los colmillos. //
Enfádame el cuarto de ave,
cánseme el Topa-Ramiro
bravamente, que el carnero
sólo es bueno vellozino.
Hallan siempre en mis muñecas
cochambre de ardor maligno

gavilán. / Entre la *Zaçueta* y *Daruçután* / alçara los ojos / hazia do el sol sale; / viera una cabaña, / della el humo sale. / Picara mi mula, / fuyme para allá / perros del ganado / sálenme a ladrar; vide una serrana del bello donayre [...]”. Según Ramón Menéndez Pidal, “Zarxuela es topónimo bastante repetido en Cuenca, Albacete, Madrid, Segovia, etc. Daruzután es nombre árabe, «casa del sultán». En nuestra serranilla, la Zarzuela y Daruzután designan dos ventas en el camino de Toledo a Ciudad Real, entre Yébenes (prov. De Toledo) y Malagón (prov. De la Ciudad Real) [...]; se conocía a estas ventas con ese nombre aun en el siglo XVII [...]. La Serranilla de la Zarzuela es testimonio único de haber sido adoptado por el pueblo este género de poesía culta que en España corresponde a las pastorelas provenzales y francesas”. Lope de Vega usa esta composición en *Las Paces de los Reyes*, *El sol Parado* y compone sobre este romancillo el *Auto de la Zarzuela* (Ramón Menéndez Pidal, *Poesía árabe y poesía europea*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1941, pp. 108-116).

³²⁰ Alcolea del Río: lugar entre Córdoba y Sevilla; durante la dominación musulmana no pasó de ser un enclave estratégico en el camino. Consta de una posada, descanso de los viajeros que transitaban por aquel camino, y una pequeña fortaleza que defendía uno de los vados del río.

³²¹ “Limpiar los conductos y cañerías, introduciendo en ellos unas zarzas largas, y moviéndolas para que se despeguen la toba y otras horruras” (*Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Zarcear’).

³²² “Se toma por inocente, cándido y sin experiencia” (*Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Tórtolo’).

³²³ Frase en portugués que, en virtud de la articulación, enfatiza graciosamente que “no puede comer” por la falta de dientes.

los médicos, porque nunca
de calentura me limpio (ff. 83v-84r).

Entre los pormenores de este cuadro clínico irrisorio, el poeta no prescinde de alusiones mitológicas:

De parto una pierna tengo,
y de parto el colodrillo,
a Jove (madre dos veces)
en ambos daños imito;
que en mi muslo y mi cerebro
(con dolores exçesivos)
Minerva corona infante
y Bacho se aborta niño (f. 84r).

Pantaleón logra relacionar con ingenio el nacimiento de Minerva (de la cabeza de Zeus) y de Baco (del muslo de Zeus) con los terribles dolores de cabeza y con el dolor de la ingle, como si fueran, grotescamente, dos partos. Unas cuartetas más abajo, describe la variedad del tratamiento que incluye ventosas que por la succión dejan marcas redondas en su espalda a manera de árbol genealógico:

Purgado estoy siete veces,
y sangrado diez: los libros
solamente y las ventosas
me buscan algún alivio.
Hechas árbol de linage
las espaldas he tenido,
mordiéndomelas aquellos
saca bocados de vidrio.
Hanme dado catapoçias,
cataplasmas, cataclysmos,
y aun sospechan, que han de darme
“Cata França Montesinos”. //
Mas ¿para qué os voy contando
mis males a dos carrillos,
si llegan quando mayores
a sólo llamarse míos? (ff. 84v-85r)³²⁴.

La alusión al Romancero es hilarante, pues “al sifilítico poeta le han dado ‘píldoras’, ‘emplastos’, ‘turbiones grandes’ y le van a dar hasta el primer verso del romance juglaresco

³²⁴ Esto es, se rehúsa a contar de sus males como si fueran niños (incipientes), pues cuando sean mayores (más graves), sólo serán de él.

«de Montesinos», «Cata Francia, Montesinos, / Cata París la ciudad»³²⁵. Da la impresión de que el enfermo llega a tal desquiciamiento que mezcla todos los referentes hasta el punto del absurdo. La *contaminatio* de fuentes en este poema autobiográfico hace que esto, que parecía una imitación más dentro de la tradición del elogio paradójico, sea una escritura novedosa y renovada. Ello prueba que Pantaleón no sólo era un poeta gongorino, pues su poesía se regía por el principio de variedad. Como acertadamente dice Curtius:

En el Siglo de Oro caben todos los contrastes: tono popular del Romancero y hermetismo de Góngora; realismo cáustico de las novelas picarescas y alturas de la mística especulativa; equilibrio clásico de un fray Luis de León y extravagancias del conceptismo; la novela más grande, más sabia, más alegre de la literatura universal moderna y un teatro del mundo con miles de comedias³²⁶.

Este tipo de poemas se convierten en una suerte de microcosmos: una representación de la sed barroca de abarcarlo todo. La composición de Pantaleón, a pesar de ser un poema en tono personal, pues tiene como destinatario al duque de Lerma, no deja de presentar un nudo de conceptos bien trabados. Como se vio, cada cuarteta ofrece un enigma conceptual por medio de alusiones, equívocos, apodos y otras agudezas. El romance no ofrece ninguna novedad métrica (asonancia en í-o), pero, en cambio, en el poema en cuya rúbrica se lee, “Estando enfermo el poeta hizo este Romance al médico que le curaba, viniendo a visitarle muy de mañana”, Pantaleón, al igual que en la primera versión de este poema, hace uso de la asonancia aguda para potenciar el efecto cómico de su padecimiento, sobre todo con el uso de monosílabos:

Ya Clori el relox sonaba
las cinco en san Sebastián
a la estación en que suelen
los gallos siempre cantar (1, p. 153)³²⁷.

A esto el poeta madrileño añade un *plus*: la invectiva contra el médico que le trataba la sífilis:

³²⁵ Kenneth Brown, *op. cit.*, p. 189. Cfr. p. 54. Quevedo también utiliza esta referencia al romancero en su poema “Cura una moza en Antón Martín la tela que mantuvo”: “Lo español de la muchacha / traduce en francés el mal; / cata a Francia, Montesinos, / si te pretendes pelar” (Francisco de Quevedo, *op. cit.*, p. 442). Pese a que la referencia es la misma, la manera de aludir a ella es muy distinta en ambos autores.

³²⁶ Ernst Curtius, *op. cit.*, p. 378.

³²⁷ Esta cuarteta inicia a la manera del “Romance del conde Claros de Montalván”: “Media noche era por filo / los gallos querían cantar, / conde Claros con amores / no podía reposar” (Mercedes Díaz Roig, *El Romancero Viejo*, Rei, México, 1987, p. 194).

Sentóse y pidió la arteria,
pero advirtiéndole que está
cada día en mis achaques
más crudo y acerbo el ax³²⁸,
montando en furia le dixe,
más que Erinis infernal
hecha la voz un incendio
y hecha la vista un bolcán:
Oh montante de la muerte,
graduado en Alcalá,
que a ser vienes de los hados,
y de las parcas el zas³²⁹ (1, p. 154).

Es claro que para Pantaleón, su dolorosa enfermedad sólo fue un pretexto para el ingenio, y en virtud de esto se convirtió, junto con Quevedo, en uno de los eslabones más importantes de la tradición del elogio paradójico bernesco y de la sátira contra médicos (cuyos antecedentes estaban en Marcial): mezcla bastante afortunada en este caso, que lo convirtió en el modelo a seguir de muchos poetas.

3.2.4 MÁS BURLAS DE ACADEMIA

La ambivalencia es la característica más evidente de la producción burlesca de Pantaleón: la figura del gran poeta del Parnaso convive con la de un convaleciente sifilítico; los académicos son lunáticos a la vez; las damas son prostitutas; las referencias litúrgicas y bíblicas sirven para describir escenas grotescas; y, finalmente, la poesía burlesca se vuelve más burlesca. Una mezcla que Vossler describe como esa perspectiva del poeta barroco a la que “no se añade nada que tenga un carácter exclusivo ni rígido. Se respira, se sube y se baja, se pasa del más allá a la vida, y del cielo a la tierra, del mismo modo que en el dibujo de un niño aparecen juntos, en el mismo plano, la casa, el árbol y el banco con el sol, con Dios Nuestro Señor y sus coros de ángeles”³³⁰. Por tanto, lo sagrado y lo profano se unen en una curiosa mezcla; la desacralización, entonces, no consiste en la inversión de valores, sino en presentar las dos caras de la misma moneda a la vez: lo oculto y lo visible girando en el aire. Precisamente, Pantaleón desacraliza lo que tiene estatuto de nobleza, pues mezcla lo burlesco con lo serio, y, al parecer, los poemas dedicados a los nobles son los que

³²⁸ “interj. Expresiva de dolor y sentimiento quando se recibe algún daño, golpe o herida o se padece algún accidente, que aflige y lastima: lo mismo que el Ay [...]” (*Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Ax’).

³²⁹ El sonido cuando se llama a la puerta.

³³⁰ Karl Vossler, *Algunos caracteres de la cultura española*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942, p. 74.

contienen este tipo fórmulas burlescas. Por ejemplo, en el poema que Pantaleón dedica al nacimiento de la infanta Margarita Catalina (1623), primera hija de Felipe IV, fallecida al poco tiempo, se inviste de la voz de Plutón, el monarca tenebroso, para loar a los reyes con equívocos de peces:

Como de besugos, de hijos
que sus glorias multipliquen,
echó la primer redada
un pescador don Philipe.
En este noble exerçio
de Françia el capricho sigue,
que pesca sus herederos
y aun los tiene por delphines. //
Bien que Hespaña siempre tubo
con abstinencia increíble
primogénitos de carne
que los viernes se prohiben (ff. 68v-69r).

En la última cuarteta se ve el primer ejemplo de una referencia sacra en sentido burlesco, pues Pantaleón hace alusión a la cuaresma para construir el concepto que alude a que, a diferencia de los monarcas franceses que eran peces –puesto que utilizaban el título nobiliario de delfín–, los de España sí eran de carne (reyes de verdad), que se prohibían los viernes. Estas pequeñas muestras de conceptismo sacro, más claras en otros pasajes de su poesía, permiten insertar al poeta madrileño, en cierta medida, en la tradición de los poetas sevillanos de finales del siglo XVI y del poeta Alonso de Ledesma³³¹. Pero en esta composición no sólo se vale de este mecanismo para crear la burla, pues también lo hace mediante “insolencias”, a tal punto que se atreve a comparar a los monarcas con chinches y con burrajo:

Haya Carlos como el puño,
y como el braço Philipés,
Alphonsos como burrajo³³²
y Fernando como chinches (f. 70v).

En sus composiciones era usual encontrar términos de comparación extremos y peyorativos para lograr un contraste risible, lo que le permitía potenciar, de manera jocosa, su buen deseo a la monarquía. Pantaleón de Ribera escribió este poema para un certamen, razón por

³³¹ Sobre esto véase el apartado sobre el concepto y todo lo referente a Jerónimo de Cáncer.

³³² Estiércol.

la que resulta más admirable, pues señala la aceptación de este tipo de ingenio en el reinado de Felipe IV³³³. Esta poesía de circunstancia no era extraña para la época, pues daba a los poetas el pretexto más adecuado para demostrar agudeza e ingenio ante los nobles, de quienes podían obtener algún beneficio. Es evidente que las burlas también invadieron este ámbito que pertenecía, más que nada, a las veras. Esta tendencia áulica en el plano de la *laudatio* permitió a Pantaleón escribir una serie de composiciones como sonetos, madrigales y romances, muchos en estilo burlesco o contenían pequeñas notas jocosas; además, hay que agregar aquellas partes curiosas de algunos romances que nacen del ámbito literario de las justas y academias, en las que se dirige, con cierta desfachatez, a algunos nobles que fungen como jueces. Este es el caso del romance que escribe al duque de Lerma y al duque de Híjar, quienes eran los jueces de esa justa y a quienes pide que le otorguen el primer premio por sus alabanzas a don Fernando de Guzmán en el sitio de Bredá:

Yo, excelentísimos juezes
(Dios me la depare buena),
un soneto tengo escrito
en el árbol de Minerba.
Y quiero en indicativo,
y en subjuntivo quisiera,
que el primer premio me diese
nuestra madre la Academia.
Celia me le pide agora,
¿quién puede negar a Çelia?,
unos guantes de polvillo,
aunque le cuesten su hacienda [...] (f. 76v).

El ingenio del poeta no es poco, pues además de que se vale del tópico de la audacia gramatical –anteriormente aludido respecto a una de sus fábulas– para provocar una sonrisa en los jueces, compone varias cuartetas llenas de equívocos sobre la amistad de los duques y sus sendas características; dicho “soborno” incluía una lista de buenos deseos que presentaba, una vez más, términos de comparación peyorativos e hiperbólicos, como desear

³³³ Como señala Mercedes Blanco “el riesgo de la impertinencia, y hasta de la insolencia, es el precio a pagar por el escritor conceptuoso o, mejor dicho, forma parte de sus secretos atractivos para Góngora tanto como para Gracián y como para la mayoría de los hombres de su tiempo. De ahí que no hubiera ingeniosa comedia, por muy ejemplar o lacrimosa que fuese, sin el contrapunto impertinente o insolente de la voz del gracioso” (“Góngora y el concepto”, en Joaquín Roses (ed.), *Góngora hoy*, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2002, p. 334).

al duque de Lerma que se llenara de descendencia como la lepra que cubría a Job y que, al igual que ésta, sólo se pudiera raer con una teja. Asimismo, augura al duque de Híjar una larga progenie en virtud de su “ardiente gentileza con las damas”³³⁴. Al respecto se debe decir que Pantaleón varias veces había hecho objeto de sus burlas al duque de Lerma, pues compone un soneto lleno de mucha gracia a una caída que tuvo en la plaza. Esta suerte de “irreverencias” a los duques se puede explicar en virtud de la cercanía que adquirieron dentro de la Academia, pues, sin duda, eso dio paso a que se relacionaran dentro de un ambiente de confianza, donde la hilaridad llegó a extremos como los que se mencionaron en la nota anterior.

En otro certamen dedicado a san Francisco de Borja (1625) vuelve a hacer uso de esta estrategia del supuesto “soborno”:

[...] Empero (palabra es culta),
quicá han escrito peor
otros señores poetas
en esta justa, que yo.
Si esto es ansí, por muger
pido a Vueçelencias hoy
que entre las malas mi musa
se escoja para mejor.
Y esa colcha se me invíe
con puntualidad, y con
gran brevedad, que aun por jullio
suelo tiritar al sol [...] (f. 99v).

Este romance es la introducción a las décimas con las que compite y en las que se leen las alabanzas que, supuestamente, san Francisco de Borja hace a Isabel la Católica; Gracián seleccionó dos de estas décimas para ejemplificar el exceso que va de lo más a lo menos³³⁵. No obstante, Vuelve a ser curioso que este tono burlesco no sólo esté dirigido a los jueces, sino que anteceda una composición con tal gravedad. Este contraste, sin duda, debió de haber provocado algún tipo de deferencia hacia su ingenio, pues se sabe que en este

³³⁴ Estas alusiones salaces dirigidas a los nobles también se corroboran en otras composiciones, como el romance “Nadie sin amor alienta”. Según Jesús Ponce Cárdenas (introd. cit., p. 13), “tales versos trazan ante nuestros ojos un panorama de los usos amorios de nobles como don Hernando de Guzmán, de quien se afirma elogiosamente que «todo lo rinde y lo ronda»; el conde de Puñoenrostro, con quien «ni en el limbo, ni en el tablado / tienen segura su honra / las niñas y las farsantas»; don Enrique de Toledo y Alagón, «que a bofetadas negocia» y con tal cortejo va «martirizando beldades»; o el marqués de Velada, que «festeja una dueña quintañona / de belleza datilada y de hermosura pilonga». También, en el “Vexamen de Sirene” hay alusiones de este tipo, como se verá en el siguiente apartado, a propósito de Gabriel de Corral.

³³⁵ Baltasar Gracián, *op. cit.*, t. 2, p. 86.

certamen, en el que Lope también participó y en el que ambos perdieron, el duque de Lerma dio a Pantaleón una sortija de diamantes como premio de consolación. Lope es vencido, en cierta medida, por una de las fórmulas burlescas que él había puesto de moda en el certamen a san Isidro, como mencioné arriba.

Por lo demás, Pantaleón no sólo se dirige a la nobleza jocosamente dentro la Academia o en certámenes, también introduce este estilo en aquellos poemas que envía, como era costumbre en la época, con peticiones, agradecimientos y regalos. El autor madrileño escribe al duque Lerma un romance intitulado “Embiando el poeta al Excelentísimo señor duque de Lerma una xícara y caxas de chocolate, y pidiéndole una receta para que naciese el cabello”. Pese a que desde el inicio Pantaleón sigue un protocolo para dirigirse respetuosamente, ya se puede vislumbrar cuál será el tono de este romance, pues esa delicadeza desaparece cuando el autor, después de hablarle del chocolate que viene de la patria del grande Moctezuma, se burla de la receta que, según el duque, le hará crecer el pelo:

[...] De un golfo de chocolate,
que a vuestros labios madruga,
en una xícara os llevan
las ondas y las espumas.

Por que veáis que en mi casa,
mejor que en parte ninguna,
tienen su punto y su modo
el achiote y el açúcar.

Y embiaréle a Vuecelencia,
más a trueco y a permuta,
del azeite y agua,³³⁶ aunque
dudando mucho la cura.

Pues ser el récipe falso,
por las lámparas se juzga,
que llenas de agua y azeite
calvíssimamente alumbran.

Más yo en fe de Vuecelencia
pienso crecer la estatura
de mis vigotes, y pienso
tener una barba turca (2, pp. 90-91).

Pantaleón forma el concepto a partir de la receta que, al igual que lo que llevan las lámparas, sólo consiste en agua y aceite, con lo cual sólo podrá alumbrar o deslumbrar con

³³⁶ Hiato.

su calva, pero reitera graciosamente que tendrá fe en esto para, al menos, hacer crecer el bigote y tener una barba turca.

Este mismo tono jocoso aparece en el poema que dedica “Al conde de Ampudia, antes de nacer, embiando el autor a la Excelentísima señora la duquesa de Lerma, su madre, unos membrillos que se le antojaron”; la gracia consiste, precisamente, además del estilo desenfadado, en que el apóstrofe de este poema es el nonato conde de Ampudia:

Conde mi señor de Ampudia,
el que sin aver nacido
sois en el vientre materno
aun antes Grande que vivo.

Dizen que el comer la madre
las almendras y membrillos,
haze, quando está preñada,
bellos los ojos al hijo.

[...]

Yo, pues, para que se os haga
la vista hermosa, os embío
entre pastas y jaleas
disfraçado este colirio.

Si no podéis a dos manos,
recibidle a dos carrillos,
y nacednos lo más presto
que se os hiziere camino.

Despegaos de mi señora,
o llamaré un sacaniños
que, como muela, del vientre
os saque con un gatillo.

Si sabéis con que os espera
vuestro taita y señor mío,
fuisteis mal aconsejado
en no ser sietemesino (1, pp. 91-92).

Resulta graciosa la naturalidad con la que dice al futuro conde de Ampudia que va a llamar a un sacaniños que lo arranque del vientre como lo hace el dentista con la muela; esta desfachatez sólo se le permitía a un poeta burlesco como Pantaleón, pues se justificaba por el hecho de que todos querían que ya naciera. Pero dentro de este estilo burlesco, también introduce veladas alusiones sexuales, pues le habla del transcurrir de la vida y, por ende, de su adolescencia:

Acuérdome que ayer era
tan donoso frailecito,
que por calar los colchones

me hazían llorar a gritos
Y oy de achaques y de días
lleno, al espejo me miro,
creyendo costosamente
los desengaños de un vidrio [...] (1, p. 93).

Pantaleón se da cuenta de que se ha desviado del tema principal y hace uso de la epanortosis –recurso que Góngora utilizaba algunas veces en sus fábulas– para volver al tema principal: “Mas aviendo nueve coplas / cabales, que me desvío / de mi principal intento, / ¿azia dónde moralizo?”. Más adelante le aconseja que cuando nazca tenga cuidado de cualquier dueña que lo quiera ahogar, y lo insta a que haga que lo lleven a la pila bautismal:

Mandad que nadie os ahogue,
porque ay dueña basilisco,
que tiene por línea recta
venenoso el hito a hito.
Mandáos llevar a la pila,
y que el *Ego te baptizo*
os chapucen en sus ondas
esse original delito (1, p. 95).

Una vez más, introduce una referencia sagrada que mezcla con el léxico cotidiano, como “chapucen”, dando lugar a un contraste que seguramente hizo esbozar alguna sonrisa a la duquesa. Posteriormente, el autor se debate en saber si realmente será niño o niña, pero finalmente afirma que será varón y que será físicamente hermoso:

Y que tendréis, cuando menos,
essos miembros tan latinos,
que hallar en ellos no pueda
Cicerón un solecismo (1, p. 97).

Como se ha visto, Pantaleón gustaba de estos juegos gramaticales para formar el concepto. Se basa en el otro plano de lectura que deriva de lo “miembros latinos” para imbricar el sentido gramatical que refiere a que su perfección será tanta que Cicerón no hallará un solecismo (o error sintáctico). El romance sigue sin perder la medida desenfadada para loar al noble, y, finalmente, el poeta cierra con una alusión burlesca de su escritura:

Que agora, famoso conde,
de las coplas me retiro
porque pienso que el romance
quiebra los dientes de frío (1, p. 98).

Entre la alabanza y las chanzas, Pantaleón logra construir un estilo que llega también hasta su poesía luctuosa. El romance dedicado a la llegada y entierro de los huesos de Fernando de Toledo, duque de Alba, y de algunos de sus ascendientes, en el templo de san Esteban de Salamanca, posee pasajes llenos de burlas que describen la suntuosidad de la procesión. En medio del luto de los concurrentes, Pantaleón aprovecha la ocasión para burlarse de la cabellera postiza que traía un caballero:

Vayeta vi yo por cierto
a un héroe quadrupedante,
con cabellera postiça,
con guedejas y aladares³³⁷.
Y además desto la vi
tan calva por otra parte,
que no la pudo trepar
un piojo³³⁸ Abencerraje (1, 170).

En todos estos casos, el autor discurre sobre temas serios, pero no puede prescindir de la nota jocosa, con lo cual logra un matrimonio entre el cielo y la tierra. Esto se vincula con el principio de variedad que Pantaleón practica con buena dosis de ingenio. No obstante, hay que notar que aunque el estilo burlesco siempre está presente, él sabía cuándo inducir una risa sutil y cuándo provocar la carcajada llena de malicia; se puede argüir que, pese a que nunca desaprovechó la ocasión para mostrar su vena burlesca, sabía moderar los decibeles de tales “irreverencias”, pues aunque se valía, en algunos casos, de términos de comparación negativos, el fin era potenciar la virtud del que estaba loando.

Su obra en conjunto establece un paradigma en la poesía burlesca, pues renueva los códigos desgastados, y, dentro de los parámetros de lo que se considera un autor de Academia y de certámenes, sabe hacerlo con maestría. Aunque no logra consolidar su carrera literaria por su prematura muerte, ofrece un catálogo de composiciones que todo poeta que se aventurara a las burlas debía tener. Pantaleón, así, se convierte en el primer poeta profesional que nos da distintas tonalidades con las que se pueden leer las partituras burlescas. Por tanto, en esta investigación, su poesía es una suerte de clave –o en algunos

³³⁷ “Los cabellos a los lados de la cabeza (especialmente en las mujeres)” (*Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Aladar’).

³³⁸ Hiato.

casos de contrapunto— con la que se descifran las composiciones de lo poetas que a continuación se estudiarán.

3.3 GABRIEL DE CORRAL

A estas alturas el nombre de Gabriel de Corral no debe sonar muy ajeno, pues, como miembro de la Academia de Mendoza (1623-¿1637?), fue uno de los múltiples vejados por Anastasio Pantaleón de Ribera, y, como dije arriba, uno de los pocos que le contestaron con más burlas. No obstante, antes de ser contertulio de Pantaleón, Corral ya había asistido a la Academia de Medrano (1617-1622), según lo refiere el mismo Medrano en su obra *Favores de las Musas*: “[...] y tantos [poetas] en lo lyrico, como el maestro Joseph de Valdivieso divino por divino, como un Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, un licenciado Phelipe Bernardo del Castillo, un don Franciso López de Aguilar, un licenciado Don *Gabriel de Corral* [...]”³³⁹. Pese a su participación en ambas academias madrileñas, no era oriundo de esta ciudad, sino de Valladolid, según Cayetano Alberto de la Barrera, el primero en dar noticia de la vida de Gabriel de Corral³⁴⁰. Sin embargo, no precisa el año de nacimiento, pues al parecer existieron dos poetas con ese mismo nombre a mediados del siglo XVII: Gabriel de Corral y Gabriel García de Corral. Narciso Alonso Cortés en su edición de 1912 de la *Miscelánea Vallisoletana* intenta disipar la duda al presentar una partida de bautismo, con fecha del 31 de marzo de 1588, que parecía reducir estas dos identidades a la de un solo poeta, quien había usado su apellido paterno, García, para participar en un par de certámenes:

Acaso la sospecha de haber existido dos homónimos, procede de hallarse incluido en el certamen de las fiestas el Sagrario, celebrado en Toledo en 1616, un Gabriel García de Corral que, naturalmente, parece persona distinta de don Gabriel de Corral. Sin embargo, si la partida de bautismo copiada pertenece a éste, como parece probabilísimo, debemos suponer que se trata de un solo individuo. Primero llamóse Gabriel García de Corral, tomando

³³⁹ Sebastián Francisco de Medrano, *Favores de las musas*, Juan Bautista Malatesta, Milán, 1631, s.f. (Consultado el 13 de agosto de 2011 en:

<http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/90251732109047265410457/ima0010.htm>). Las cursivas son mías.

³⁴⁰ Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo del teatro antiguo español (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Gredos, Madrid, 1969, p. 101.

como apellido el García de su padre; después, cuando tuvo derecho a usar el don, se llamó D. Gabriel de Corral, suprimiendo el García.³⁴¹

Sin embargo, en la edición de 1955 de la *Miscelánea*, Alonso Cortés rectifica la hipótesis de la simple supresión del apellido paterno, pues en virtud del hallazgo de la partida matrimonial de Gabriel de Corral, resultó que en realidad sí eran dos poetas. Este descubrimiento dejó, una vez más, incierta la fecha de nacimiento, pues la partida de bautismo del 31 de marzo de 1588 pertenecía al llamado Gabriel García de Corral:

Supuse yo en un principio que este Gabriel [García] de Corral era el mismo Gabriel de Corral autor de la *Cintia de Aranjuez*, que en la segunda época de su vida, por uno de tantos cambios onomásticos como entonces se acostumbraban, habría suprimido el *García*; pero el hallazgo de la partida matrimonial de Gabriel, que contradecía un tanto las fechas, me hizo ver lo contrario. Fueron dos, por tanto, los poetas vallisoletanos: uno Gabriel de Corral y otro Gabriel García de Corral³⁴².

Con este hallazgo, se pudo desmentir la supuesta participación de Gabriel de Corral en el certamen poético de Valladolid en 1614 con motivo de la beatificación de santa Teresa. Según consta en los papeles del certamen, quien participó fue el llamado Gabriel García de Corral, que también obtuvo varios premios, y se le llamó “hijo de esta ciudad y transplantado de ella en el ameno jardín de las Musas”³⁴³. Dos años después (1616), apareció este mismo nombre, pero con el título de *licenciado*, entre los concurrentes a un certamen en Toledo con motivo de la inauguración de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario³⁴⁴.

³⁴¹ Narciso Alonso Cortés, *Miscelánea vallisoletana*, Miñón, Valladolid, 1912, p. 147. Esta hipótesis había aparecido anteriormente en la *Revista Contemporánea*, 126 (1903), pp. 5-30.

³⁴² Narciso Alonso Cortés, *Miscelánea Vallisoletana*, Miñón, Valladolid, 1955, t. 2, pp. 312-313. En una de sus notas menciona que el problema de homonimia llega a tal punto que por esa misma fecha había dos García de Corral en Valladolid: “Uno estaba casado con Isabel de Villalpando o de Cartagena; el otro, con Dominga Hernández. Un hijo del primero, Agustín, fue bautizado en 16 de marzo de 1594; y casi a la vez, en 6 de febrero del mismo año, lo fue una hija del segundo, María. (A. Parroq. De San Martín: Lib. 1.º de bautizados de la parroquia, fol. 91 vto. de la segunda numeración)”.

³⁴³ *Ibid.*, p. 313.

³⁴⁴ Pese a estas rectificaciones de Alonso Cortés, John V. Falconieri, quien edita en un tomo la mayoría de las obras de Corral en 1982, repite la hipótesis de que se trataba de un sólo poeta que posteriormente suprime su apellido paterno. No se sabe si por ignorar las enmiendas de Alonso Cortés a su edición de 1955 o porque aquella conjetura le resultaba más convincente; lo curioso es que nunca explica el porqué de su inclinación. Sostiene, entonces, que Gabriel de Corral participó en estos dos certámenes y reproduce sus composiciones (John V. Falconieri, ed., *Obras de Gabriel de Corral*, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1982, p. 28).

Estos argumentos resultan convincentes, pero apenas dejan vislumbrar un cuadro biográfico: Gabriel de Corral no vivió mucho tiempo en Valladolid, por lo que no hay rastro de él en los archivos vallisoletanos; se casó el 20 de octubre de 1609, cuando ya era licenciado, en la iglesia de san Esteban, con doña Isabel de Agúndez. No obstante, el enlace duró poco, pues enviudó antes de partir a Madrid³⁴⁵. El inicio de su estancia en tierras madrileñas no se puede fijar con certeza, pero se puede ubicar en los años en que ya funcionaba la Academia de Medrano. Probablemente su partida haya sido después de 1619, pues en ese año todavía hay vestigios de su actividad académica en Valladolid. Se trata de unos poemas encomiásticos, un epigrama en latín y unas décimas, que aparecieron en la *Amazona cristiana* de Bartolomé Segura³⁴⁶.

Por lo demás, aunque no hay constancia en esos años de la participación de Gabriel de Corral en algún certamen, no hay que dejar de contemplar la posibilidad de que concurriera a alguno y de que estas instancias le sirvieran para darse a conocer en los círculos académicos, donde probablemente se relacionó con personas renombradas como Jorge de Tovar Valderrama y Loaysa, oriundo de Valladolid y, según advierte Alonso Cortés, era “tan culto en las letras como influyente en la política”³⁴⁷; seguramente él dio protección a Corral, pues le dedica su obra *La Cintia de Aranjuez*. Tampoco hay que olvidar su relación con el conde de Monterrey en la corte madrileña, de quien, como se verá más adelante, recibió muchos beneficios. Es evidente que ya se le consideraba buen poeta en Valladolid, pues Bartolomé Segura le encargó esos poemas encomiásticos, arriba mencionados, para su obra. Además de que, ya siendo miembro de la Academia de Madrid, sí participó en algunos certámenes. En cuanto a sus estudios, La Barrera afirma que “cursó teología, cánones y jurisprudencia; y abrazó la profesión eclesiástica. Aunque más adelante se graduó de doctor en ambos derechos, aún era solamente licenciado al publicar, en 1629, su *Cintia*”³⁴⁸. Esto indica que sus aficiones literarias, al menos por un tiempo, se antepusieron a sus estudios, pues al parecer sus composiciones eran ampliamente reconocidas.

³⁴⁵ Narciso Alonso Cortés, *op. cit.* (1955), p. 314.

³⁴⁶ Tomo la referencia de John V. Falconieri (*op. cit.*, pp. 29-30), quien reproduce las dos composiciones.

³⁴⁷ Narciso Alonso Cortés, *op. cit.* (1955), p. 318.

³⁴⁸ Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *op. cit.*, p. 101.

La participación de Gabriel de Corral en las academias madrileñas es una referencia que no hay que perder de vista, pues muchas de sus obras se gestaron en los años en los que era miembro activo. Por ejemplo, *La trompeta del juicio*, obra teatral escrita en colaboración con Francisco de Rojas Zorrilla, está fechada, según La Barrera, en 1626, año en el que ya asistía a la Academia de Mendoza³⁴⁹. Para ese entonces, también se publicó su traducción española de la novela bizantina *Argenis y Poliarco* –obra de Heliodoro, traducida al latín, en 1621, por el escritor francés de ascendencia escocesa, Jean Barclay– la cual fue encargo del marqués de Velada, protector de Anastasio Pantaleón de Ribera³⁵⁰. En virtud de ésta, Corral recibió halagos de sus contertulios, incluso antes de que saliera publicada la obra, lo que es un indicio de que el texto o fragmentos se leyeron en alguna sesión. John V. Falconieri sugiere que Corral pudo haber prestado el manuscrito a Pérez de Montalbán³⁵¹, pues lo aplaude dos años antes en su *Orfeo*. Sin embargo, el halago no pertenece a la edición de 1624 como supone el crítico, sino a la de 1626³⁵². Pese a esto, sigue siendo factible, pues el *Orfeo* sale en ese año, pero la lectura debió realizarse con anterioridad por obvias razones. Aun así, no fue el único de los contertulios que lo leyó con antelación, pues Anastasio Pantaleón de Ribera en su “Vexamen de la Luna”, en mayo de 1626, también el mismo año en que se imprimió la obra, ya estaba haciendo mofa de ésta; la traducción se terminó un año antes, según consta en la Aprobación, lo cual señala que Pantaleón ya la había leído, pues fue el encargado de escribir el prólogo como se verá más adelante. La mofa en el vejamen aparece cuando toca el turno a Pellicer de ser vejado; Pantaleón toma como pretexto la traducción que éste también había hecho de la misma obra, y se burla indirectamente de la de Corral por boca de Alonso de Oviedo, el guía del manicomio: “Tomó los días pasados un Barclayo, y tradúxole (las dueñas lo dirán) qual

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 102.

³⁵⁰ En el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México hay un ejemplar fechado en 1625. Le falta la portada original, y en su lugar hay otra hecha a mano, en la que el título de la obra es *Argenis y Poliarcho*, el lugar es Madrid y la fecha de impresión es 1625. La Tasa y la Aprobación es de finales de 1625. La edición que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España presenta la portada original con fecha de 1626 y la Tasa y la Aprobación de 1625, las cuales son idénticas a las del ejemplar que se encuentra en México. Probablemente el libro se aprobó un año antes de que se imprimiera y, en este caso, quien reconstruyó la portada se dejó guiar por la fecha de Aprobación. Sin embargo, algo que se puede aseverar es que la obra ya estaba acabada para 1625. Por lo demás, el que haya habido un ejemplar en la Nueva España es prueba del éxito de la traducción.

³⁵¹ John V. Falconieri (ed.), *op. cit.*, p. 42.

³⁵² Juan Pérez de Montalbán, *Orfeo en lengua castellana a la décima musa*, Luis Sánchez, Madrid, 1626, f. 27v.

digán dueñas. Él en fin, hizo a Argenis a su parecer tan linda como Meleandro, y al de los demás tan mala como Corral”³⁵³. José Pellicer, su contertulio y de quien ya he hecho mención, elogia la traducción al llamarlo “docto amigo y competidor valiente”³⁵⁴, pues, como se ve en la burla de Pantaleón, él también había traducido esta obra³⁵⁵.

Así, en la traducción de Corral en 1626, cuyo título completo es *La prodigiosa historia de los dos amantes Argenis y Poliarco, en prosa y en verso*, aparece en los preliminares un elogioso soneto de Gabriel Bocángel, otro miembro de la Academia de Mendoza:

Cede la antigua edad a nueva infancia
el ave eterna a quien Arabia honora,
oy sin morir renace y se mejora,
prodigio ARGENIS inmortal de Francia.

No atiende, no, de siglos la distancia,
ni Holocausto de sí, los cedros mora,
tanta es la lumbré que en Gabriel adora,
que le sirve de incendio su elegancia.

Sólo ARGENIS a ti fue breve gloria
ser una vez eterna, y duplicada
triumfas de ti, y estás de ti vencida.

¡Oh idea de los años respetada!
Qué edades asegura la memoria
a quien para inmortal sobra una vida³⁵⁶.

³⁵³ *Quaderno de versos de Anastasio Pantaleón*, f. 21r (mss. 3941 BNE). En *Argenis y Poliarco*, Meleandro es rey de Sicilia, quien padece la rebelión de Licógenes, uno de sus allegados. Éste último pretende casarse a la fuerza con la hija de Meleandro, Argenis, la cual ama en secreto a Poliarco, rey de Galia, quien también le corresponde. La burla, además de hacer referencia a la obra de Corral, tiene que ver con el aspecto afeminado de Pellicer, objeto de las constantes burlas de Pantaleón en este vejamen, que se refleja en el Meleandro mujerial de su traducción: Argenis y su padre son igual de hermosos.

³⁵⁴ José Pellicer Salas y Tovar, *El Fénix y su historia natural escrita en veinte y dos Exercitaciones, Diatribes o Capítulos*, Pedro Coello, Madrid, 1630, f. 207v.

³⁵⁵ La traducción de Pellicer se publica en 1626, el mismo año que la de Corral. Sin embargo, la de Corral, como ya dije, estaba lista desde 1625. Sospecho que Corral quería adelantarse a Pellicer, pues en su prólogo dedicado al mercedario fray Francisco Boil dice: “Mas quiero que me valga el aver sido el primero que interprete tan difícil enigma, que sin duda lo es en las más partes, y sin átrimo de comento, ni desvelo ageno, al fin abrí camino que estudios más proveyos harán real”. Y más adelante señala: “mas ha sido forzoso apresurar esta primera edición” (Gabriel de Corral, *La prodigiosa historia de los dos amantes Argenis y Poliarco, en prosa y en verso*, Juan González, Madrid, 1626, f. 5v (R/729 BNE). Según Charles Davis (“*Argenis y Poliarco*: Calderón y la dramatización de la novela”, en Manuel V. Diogo y Teresa Ferrer, eds., *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico: Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII*, Universitat de València, Valencia, 1991, p. 219), “Argenis tuvo mucho éxito: se publicaron 23 ediciones en latín entre 1621 y 1631, y otras 23 en el resto del siglo XVII, y existen traducciones en 13 idiomas”. En 1637 Calderón la adapta al teatro.

³⁵⁶ Gabriel de Corral, *op. cit.*, f. 6v. Bocángel también dedicará un encomio a la traducción que Corral hace de las obras poéticas del Papa Urbano VIII. Véase Gabriel Bocángel, *La lira de las musas*, Carlos Sánchez, Madrid, 1637, f.18r (2/16355 BNE).

Anastasio Pantaleón de Ribera, encargado de escribir el prólogo al lector, también pondera las virtudes de la obra:

[...] don Gabriel de Corral, cuyo feliz estudio ha hecho español a Barclayo, solamente con designio de hazerle común a nuestra nación; y ha lo hecho con tan buen pulso, que en muy pocas se desea la grandeza del original latino, en las más se iguala, y en muchas partes se mejora [...] don Gabriel, ni ha olvidado el ayre, y la galantería aun en lo más estrecho de la puntualidad, siendo muy arduo acertar a escribir con brío lo que otro pautó³⁵⁷.

Más adelante aclara que sus aplausos no provienen de la estrecha amistad entre ellos, sino de los méritos de la obra: “pero a lo menos lo que hasta aquí he dicho, se debe más por el derecho, que la amistad”³⁵⁸. A su vez, Corral, en el proemio de su libro dirigido a fray Francisco Boil, agradece a Pantaleón que lo honrara con su prólogo: “Tan elegante escusa tuve para dexar de hazer prólogo, con el que honra estos mis borrones Anastasio Pantaleón [...]”³⁵⁹.

Por tanto, es una obra que se gesta, en buena medida, dentro de la Academia de Mendoza, pues no es casual que Corral haya pedido a Bocángel y a Pantaleón que fueran parte de sus preliminares, que para 1625 ya estaban listos.

Finalmente, no todos los que elogiaban su obra eran ingenios de esta Academia. El conocido detractor de las *Soledades*, Juan de Jáuregui, como censor de la obra de Corral, pondera sus virtudes: “executada con aliento y desvelo, y anticipada a muchos que con el mismo oy pretenden la empresa. Es fuerça que el trabajo y estudio fuesse excesivo”³⁶⁰. Pero los ingenios de la época no sólo elogiaban las obras de Corral, sino que le pedían que algún poema suyo apareciera en los preliminares de lo que escribían. Tal es el caso del *Orfeo* de Pérez de Montalbán en 1624 que incluye unos dísticos encomiásticos del poeta vallisoletano:

Ismariae licuit citharae divellere cantes,
Delinire feras, sensificare nemus.
Attica destituit cultas Philomella querelas,
Multaque dun caneret, muta pependit avis.
Viuida bullantis praesti vox, labile fontis
Argentum, atque undis aurea faena didit.

³⁵⁷ Gabriel de Corral, *op. cit.*, f. 5r.

³⁵⁸ *Loc. cit.*

³⁵⁹ *Ibid.*, f. 5v.

³⁶⁰ *Ibid.*, f. 3v.

Omnia carminibus vatis plausere Rhiphaei,
Ingenio cedit, qui minor ecce tuo.
Maenadis Enantes lacerarunt Orphea turbae;
Tristia quae tantum rura tulere nefus!
Heu tetricas inter salebras dividitur Orpheus,
Nec forma, aut facies, quae fuit ante, manet.
Nunc ope MONS ALVANE tua, rediviva cohaerent.
Non intellectis membra sepulta digna rependat,
Donavit mentem, sidreamque lyram³⁶¹.

Un año después aparece una décima suya en los preliminares de *Las tardes entretenidas* de Castillo Solórzano –también poeta vallisoletano inclinado hacia la poesía burlesca y miembro de las dos academias madrileñas– cuya calvicie fue objeto de las burlas de Pantaleón en su “Vexamen de la Luna”. Pero Corral encomia su pluma en veras:

Su primera luz os llama,
Alonso, el Polo español,
si a Febo el Pindo por Sol,
a vos por su aurora os ama;
oscurece vuestra fama
muchos ingenios cobardes,
y así, suspendiendo alardes
de luz vuestra cortesía,
altera la ley del día,
y amanecéis por las tardes³⁶².

Años más tarde también dedicará unas décimas a *La Oronta* (1637) de Antonio Gual, un madrigal al *Amphio lusitano* (1640) de Nicolao Doizi y unas décimas a *La dama beata* (1655) de José Camerino, quien había sido su contertulio en la Academia de Mendoza.

Al reparar en estos vínculos se hace más evidente la importancia de la academia en la obra de Corral, pues en virtud de ésta ganó reconocimiento no sólo por parte de los que eran sus contertulios, sino por los que ya eran considerados grandes ingenios. Sin embargo, su fama, en ese momento, apenas estaba alzando vuelo. En 1629 se publica *La Cintia de Aranjuez*, considerada su obra cumbre. Lope de Vega la menciona en su *Laurel*:

Don Gabriel del Corral, cuya famosa
Cintia al laurel aspira,

³⁶¹ Juan Pérez de Montalbán, *Orfeo en lengua castellana a la décima musa*, viuda de Alonso Martínez, Madrid, 1624, f. ¶ 3v.

³⁶² Alonso Castillo Solórzano, *Las tardes entretenidas*, Madrid, Viuda de Alonso Martínez, 1625, f. 15. (Consultado el 19 de agosto de 2011 en: http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/resultados_busqueda.cmd?posicion=1&forma=ficha&id=7228).

desde Italia suspira
y, valido de dama tan hermosa,
verde laurel procura,
como por su valor, por su hermosura³⁶³.

Corral salió de Madrid en 1628, antes de que pudiera ver publicada esta obra. El 15 de agosto de ese mismo año, en Zaragoza, escribió el prólogo dirigido a su protector Jorge Tovar Valderrama y Loaysa. Sin embargo, como él mismo afirma, su estancia ahí era fortuita, porque iba de camino a Italia: “Pues aora, en este camino que hago a Roma, sin libros ni prevención escribo estos borriones [...]”³⁶⁴. Lope, en medio del elogio, está haciendo referencia a la estancia de Corral en Italia. Éste iba al servicio de Manuel de Fonseca Zúñiga y Acevedo, conde de Monterrey y de Fuentes, embajador extraordinario en Roma, a quien, según da noticia Alonso Cortés, Corral conoció mediante Francisco de Mendoza, pues éste, en cuya casa se llevaban a cabo las sesiones académicas, era su secretario³⁶⁵. La mención de Lope no sólo obedecía a la calidad de su obra, sino a una estrecha relación que se forjó gracias a que ambos compartían la amistad con el Papa Urbano VIII. Pérez de Montalbán en 1632 en su obra *Para todos*, con pretexto de mencionar a Corral entre los que escribían comedias, hizo alusión a su estancia en Roma: “Don Gabriel del Corral, que hoy está en Roma en servicio del Conde de Monterrey, las escribió como quien quiere probar la pluma en lo menos, excelentísimamente”³⁶⁶. Según Alonso Cortés, otro que dio cuenta de su estancia, que parece haber abarcado el periodo de 1630 a 1632, fue León Allaci en sus *Apes Urbanae* (1633).

Del mismo año en que Corral emprende su viaje a Italia (1628), son los elogios que aparecen en los preliminares de la *Cintia*. El primero es de Juan de Jáuregui, quien escribe una de las Aprobaciones de la obra: “he visto la *Cintia de Aranjuez* que escribió don Gabriel de Corral, cuyo trabajo tiene anticipada la aprovación en su mismo nombre, los

³⁶³ Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 2007, p. 252.

³⁶⁴ Gabriel de Corral, *La Cintia de Aranjuez. Prosas y versos*, Imprenta del Reyno, Madrid, 1629, f. ¶7r (R/265 BNE). En adelante citaré por los folios. En el caso de los preliminares, que carecen de numeración, usaré calderones para distinguirlos.

³⁶⁵ Narciso Alonso Cortés, *op. cit.* (1955), p. 318.

³⁶⁶ Valerie Y'llise Job, “A Modernized Edition of Juan Pérez de Montalbán’s *Para todos, ejemplos morales humanos y divinos en que se tratan diversas, ciencias, materias y facultades. Repartidos en los siete días de la semana y dirigidos a diferentes personas*”, tesis doctoral, Texas Tech University, Texas, 2005, p. 630. (Consultado el 31 de marzo de 2011 en: http://etd.lib.ttu.edu/theses/available/etd-04222005-102144/unrestricted/Valerie_Job_diss.pdf).

versos son agudos y sentenciosos, la prosa culta y deleitable [...]”; y el segundo es José de Valdivielso, reconocido autor de teatro, quien también aprueba al poeta y su pluma:

Atento y gustoso vi este libro [...] escrito por don Gabriel de Corral, ingenio felizmente teatro de las Musas, no menos aplaudido en las Academias, que venerado en los libros, ingenio grande entre los mayores, y de los que yo llamo del número; del número de los pocos mirados con respeto, y respetados con emulación. Pues aun en estos versos y prosas (que son como rasgos en que probó la pluma para estudios merecedores de los grados más serios curios, y de los agradecimientos de los más severos catones; deseados de todos noblemente ambiciosos de buenas letras) no hay periodo que no sea un elogio de alabanzas, y orador de sus recomendaciones (ff. ¶2r-¶2v).

Con esto nos damos cuenta de que no había ningún prejuicio en reconocer y loar una obra que tenía toda la impronta académica, no sólo por haberse leído ahí –como el caso de la traducción–, si no porque nació de las imposiciones temáticas de las reuniones y de algunos certámenes; en ella hay epigramas, vejámenes, poemas amorosos, poemas laudatorios, entre otros, y muchos de éstos con el tono burlesco característico de la Academia madrileña, engarzados en un contexto de novela pastoril. Corral mismo confiesa, en el prólogo que va dirigido a Jorge de Tovar Valderrama y Loaysa, que los poemas estaban escritos desde antes de concebir la obra en su totalidad:

[...] confessaré a V.M. que todos los versos que contiene este volumen estavan escritos antes del intento; y para hazerlos tolerables, los engazé en estas prosas y acompañé con estos discursos, no me atreviendo a publicar rimas desnudas, donde tienen conocido peligro los ingenios más sazonados. Si alguno reparare en la falta de unión, aunque he procurado que sea menester intención para cobrarla, menos disculpárame esta confesión, y aun los menos malignos hallarán qué agradecer (f. ¶3r).

Al parecer, ya había tenido la oportunidad de publicar sólo sus versos en un volumen en 1627, pues Montalbán lo menciona junto con otros autores, cuyas obras publicaría su padre en el curso del referido año :

[...] Don Grabiél [*sic*] Corral y don Grabiél [*sic*] Bocángel, émulos solamente en el nombre; porque en la ciencia el que más sabe es el primero que se oye; tratan de ofrecerte en la Estampa alguna parte de lo mucho que han acertado en la ingeniosa Academia desta Corte; donde se dan las manos la nobleza // y el ingenio, la ciencia y la autoridad; en lo que avrás visto, pues sueles preciarte de que te llamen curioso³⁶⁷.

³⁶⁷ Alonso Castillo Solórzano, *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, Luis Sánchez, Madrid, 1627, ff., ¶7r-¶7v (R/6958 BNE).

Creo que la elección de Corral más bien obedecía a una inclinación barroca por la noción clásica de *variatio*: no era raro mezclar metros, estilos y asuntos, pues era una manera de hacer agradable la lectura. Por tanto, el tema pastoril sólo fue un pretexto para hilvanar todos los poemas que Corral había escrito en la Academia. Como señala Willard F. King, “el resultado es una novela pastoril únicamente en virtud del hecho de que los principales personajes adoptan nombres pastoriles y viven en el campo cerca de Aranjuez”³⁶⁸. Cintia, la protagonista de la novela, llena de tristeza por la muerte de sus dos pretendientes en un duelo en Madrid, decide retirarse al campo con un grupo de amigas y sus sendos galanes; toman nombres e identidades pastoriles características de una vida arcádica, pero ésta se mezcla, como señala King, con “placeres intelectuales de una sofisticada academia, pues Corral [...] parece concebir sus personajes como académicos”³⁶⁹.

También se puede percibir una mezcla con la novela bizantina de aventuras, lo que no es raro, pues Corral seguramente también estaba siguiendo el modelo de la *Argenis* y *Poliarco* que había traducido. No es casual que la única crítica que Pantaleón hizo a esta traducción de Corral haya sido el mismo defecto que el autor disculpa en su *Cintia*; Pantaleón había señalado la disparidad entre la historia y algunos de los versos insertos:

El decoro de las personas está bien respetado, deleita la invención, utiliza el exemplo y enseña finalmente por qualquier lado que le busquen, sólo tiene que de algunos versos se infiere, y con evidencia, quanto sea dificultoso saberse perdonar lo que escriben: porque (a mi parecer) los más epigramas deste libro tuvieron vida más temprano que él, y por lograrse todos, están unidos con alguna crudeza³⁷⁰.

Esta crudeza o falta de unión también es un defecto que se repite en su *Cintia*. Probablemente esto sea evidencia de que Corral siguió a pie juntillas este modelo de novela bizantina, lo que debió de ser un error para algunos de sus contemporáneos, según lo deja ver Corral en su afán por justificarse. No obstante, lo que parecía un defecto, lo transforma en una virtud encaminada a divertir al lector, con lo cual apela a aquella conciencia barroca que podía hacer una lectura en distintos planos. Prueba de ello es que, una vez avanzada la narración, Corral se da cuenta de que ha mencionado a muchos pastores que no son parte de

³⁶⁸ Willard F. King, *op. cit.*, p. 117.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 118.

³⁷⁰ Gabriel de Corral, *op. cit.*, f. 4v.

la trama, de lo que dice: “Bien sé que tengo de ser murmurado de haver hecho tanta junta de pastores y tanto alarde de zagalas, y que no hayan servido de otra cosa a mis discurso, que de número; [...] Sirvan de compañía y adorno como en una curiosa pintura los payses, los celages, los árboles, y las flores” (f. 171v). No es casual que Corral plantee una analogía pictórica, pues es consciente del principio de variedad que subyace a su libro, incluidas las chanzas que a algunos les podrían haber parecido mal; por tanto, aclara la finalidad de su obra y hacia qué público se está dirigiendo:

Lo que más riesgo viene, es dar a luz libro de entretenimiento, aunque honesto y exemplar quando de la opinión de mis estudios se esperavan más importantes materias [...]. Presto desquitaré este ocio con más luzidas fatigas; entretanto no pido aplauso, sino paciencia: no hablo con los patricios de la cultura, sino con el vulgo con quien Marcial se entretiene tal vez diziendo: *Vobis pagina nostra dedicatur*. Y nuestro cordobés: Popular aplauso quiero, // perdonadme los tribunos. [...] Yo a lo menos ahora deseo agradar al pueblo, que se agrade de lo que escribo que los puritanos de la erudición bastan que me lean las fiestas, sin ocuparles todo el ingenio. Y si como dize Séneca, *[P]endemus toti ex alienis iudiis*. Quantos más votos sobornaren *mis burlas*³⁷¹, más negociado tendré el aplauso, a que todos, por más que lo disimulan aspiran; no afirmo que esta sea la senda de la inmortalidad, más tengo experiencia que es dulcísimo halago de la vida (ff. ¶4r-¶5r).

Es curioso que el prólogo se plantee como si fuera una especie de invectiva, y que ésta tenga que ver con la canonización de la burla y su aceptación. El autor sabía que aquellos que defendían el canon clásico de la poesía –a los que llamó burlescamente “patricios de la cultura” o “puritanos de la erudición”– le iban a reprochar el no haberse fatigado en materias más elevadas. No obstante, él muestra la seguridad de aquel que está autorizado a escribir, también, sobre “frivolidades” académicas y que sabe hacerlo con maestría, únicamente con el propósito de entretener y deleitar. Valdivieso no duda en apoyar este propósito en la Aprobación: “[...] y mas en tiempo que lleno de ages y de açares, necesita destes alivios a sus melancolías y a sus desabrimientos destas sales” (f. ¶2v).

En esta empresa, Corral, como buen conocedor de los latinos, ampara su escritura bajo los nombres de Marcial y Séneca, no sólo para justificar la materia de sus poesías, sino también para defender su predilección por agradar al pueblo. Esto significa que está apelando a un código cultural en común: al de la risa que le iba a granjear muchos aplausos

³⁷¹ Las cursivas son mías.

y votos a favor. Creo que esto es parte del motivo de no presentar al desnudo su poesía, pues el formato de novela le ofrecía la posibilidad de llegar a un grupo más amplio de receptores.

En virtud de la aceptación de la burla literaria, no era ningún secreto que lo que se producía en las academias perdía muchas veces el decoro. También Corral repara en que probablemente achacarían falta de decoro a su obra, pues no había correspondencia entre la grandeza del título y la materia del libro; no obstante, argumenta que en su humildad presume seguridad: “Ahora me falta disculpar, satisfacer a muchos, haver dado tan alto nombre a tan humilde libro, a quienes parecerá osadía haviendo sido rezelo: porque quando le di tan grande amparo, bien conocí lo que peligrara, si fuera menor la defensa, con que parece que está disculpada la dirección” (f. ¶(6r)). Esto quería decir que la grandeza de su título era el amparo de su obra, a imitación del noble que otorga protección a la obra de un poeta.

Por lo demás, cada uno de los pasajes de la *Cintia* se corresponden con las actividades académicas en que participó; según Kenneth Brown, se han reconocido en total seis poesías intercaladas pertenecientes a justas académicas, de las que cuatro pertenecen al certamen de 1625³⁷². Por ejemplo, en uno de los episodios, los pastores organizan un certamen en el que, entre otros temas, se pide que se describa un terremoto en un romance. Sin duda, esto tiene clara correspondencia con la realidad, pues en el certamen de 1625, que el marqués de Velada había encargado a Anastasio Pantaleón de Ribera, la cuarta lid pide exactamente lo mismo. Corral, por boca de dos pastores, presenta un romance en veras y otro en burlas. Esto es una pequeña muestra de la flexibilidad de Corral, pues podía moverse en dos registros con el mismo tema: ser partícipe, al mismo tiempo, de la poesía más seria y de la más burlesca.

El autor vallisoletano comenzó la traducción de las obras poéticas del papa Urbano VIII desde 1626, año en que ya escribía composiciones burlescas de Academia y salía la traducción de *Argenis y Poliarco*. Según Falconieri, “Corral literalmente fabrica a mano un librito en que de forma autógrafa copia unos veinte poemas del Papa en su latín original y al lado pone la traducción castellana”³⁷³. En ese año los entrega al cardenal Francisco

³⁷² Kenneth Brown, *op. cit.*, p. 58.

³⁷³ John V. Falconieri, *op. cit.*, p. 44.

Barberino, sobrino del Papa, “como legado «a latere» ante Felipe IV”³⁷⁴. Corral concluye esta traducción estando en Roma. Esta obra recibe elogios de Pellicer, quien le dedica un poema en su obra el *Fénix*. También recibe un soneto de Lope, cuya dedicatoria dice, “a don Gabriel del Corral, en la traducción de los versos Latinos de nuestro Santísimo Padre Urbano octavo, escribe de veras”:

Yace a la sombra que la gran montaña
las dos Castillas, árbitro de yelo,
divide altiva en el hisperio suelo
florido un valle que Pisuerga baña;
aquí tu aurora espíritu acompaña,
Gabriel, tan vivo que mudado el cielo
pudo tu pluma, con inmenso vuelo,
del sol de Italia ser Faetón de España.
Si el carro de oro no conduces solo,
no te aguarde el Erídano Occidente,
por su eclíptica vas de polo a polo;
sigue sus paralelos felizmente,
sol castellano del latino Apolo,
que a su lado tendrás eterno oriente³⁷⁵.

Después de terminar esta obra en 1632, volvió a España y recibió una canonjía en Zamora y posteriormente fue promovido a la dignidad de abad de la iglesia colegial de Toro³⁷⁶. Según Alonso Cortés, “el conde de Monterrey o alguno de sus deudos, quizá su cuñada doña Inés de Guzmán, marquesa de Alcañices, habían conferido a don Gabriel aquella dignidad”³⁷⁷. A partir de aquí, Corral deja de escribir obras de mayor envergadura y sólo envía, de vez en cuando, un poema encomiando la obra de algún amigo; al parecer, se dedica completamente a sus labores eclesiásticas. Luis de Ulloa le reprocha, en una carta, que se haya sumido en tal infertilidad después de la activa vida literaria que lo había caracterizado. Sin embargo, lo último que se conoce de Corral es una epístola en dísticos que envía a Luis de Ulloa, seis años antes de su muerte, acaecida en 1646. En la epístola, como bien señala Falconieri, “demuestra claramente su interés, siempre vivo, por la poesía y por las

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 184.

³⁷⁵ Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Macarena Cuiñas Gómez, Cátedra, Madrid, 2008, p. 233.

³⁷⁶ Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *op. cit.*, p. 102. Al respecto, Falconieri arguye que no es muy probable “que tuviera los dos encargos contemporáneamente, dada la proximidad de las dos ciudades” (John V. Falconieri, *op. cit.*, p. 44).

³⁷⁷ Narciso Alonso Cortés, *op. cit.* (1955), p. 320.

composiciones”³⁷⁸, y, yo agregaría, también por la burla. En ella da noticia de los convites de las Carnestolendas que habían ofrecido el conde-duque de Olivares y su hermana. Esta epístola es relevante, pues evidencia que Corral seguía practicando la poesía de donaire; en ella incluye una incisiva sátira contra el poeta portugués Manuel Faria y Sousa, otro de los famosos detractores de las *Soledades*, quien había contribuido en la pompa funeral de la reina doña Isabel de Borbón con una Nenia:

Qué diré de la burda poesía,
del endiablado acróstico de Faría,
del autor de las nenas infernales,
más hereje, que el príncipe de Gales.
¡O poeta insufrible! Más pesado
que verdugo en los ombros de [l] ahorcado,
pues parece contagio tu barbaria,
destiérrente a la isla Barataria;
por cada verso sáquente una muela;
ni en paz vivas, ni gozes de Isabela.
Ay quien afirme que la reyna santa
no murió del aprieto de garganta,
sino, ¡terrible mal!, en profecía,
de achaque de las nenas de Faría.
Mal aya, amén, quien de región estraña,
dolencia tan crüel nos traxo a España
lamparones, diviessos, tabardillos,
peste, landre, viruelas, garrotillos,
corrimientos, jaquecas, almorranas,
hypocondrios, postemas, y quartanas,
y la inquietud que cuesta un estudiante,
nena se ha de llamar de aquí adelante.
Las feas, las bermejas y las dueñas,
las beatas, las viejas çahareñas,
las necias melindrosas y tusonas,
las no limpias, las gordas, las busconas,
las tías, que hazen mella en un diamante,
nenas se han de llamar de aquí adelante.
Los corcobados, vizcos y capones,
zurdos, embustidores y bufones;
los bien peinados y los mal teñidos,
y los de gala y ciencia presumidos,
soplones, alguaciles y escrivanos,
los duendes, los demonios meridianos,
los incubos y sucubos y aglauros,
los sátyros, los faunos, los centauros,

³⁷⁸ John V. Falconieri, *op. cit.*, p. 47.

y todo aquello que haga mal y espante,
 nenia se ha de llamar de aquí adelante.
Y Faría, por ser del mismo genio,
 de oy más ha de llamar[se] Farinenio.
Vive Dios que me aturdo
 que consienta Madrid tan grave absurdo.
Y vosotros, ingenios soberanos,
 que toda mi atención os duda humanos,
honor de nuestra edad, cuyo decoro,
 la restituye a sus cabellos de oro,
erradicad de lo mejor de España
 (pues vuestro fruto ahoga) esta zizaña³⁷⁹.

Corral termina aquí con el tono incisivo y continúa con algunas chanzas que refieren a la ausencia de Ulloa en Madrid. Sin duda, estas pullas eran parte inherente de la escritura de Corral; no es casual que haya sido su último poema, pues la variedad de su obra revela cuán versátil era su escritura, y más tratándose del ingenio para las burlas. Luis de Ulloa en su respuesta confirma esto al decirle que su sátira tenía gala, pues venía mezclada con las gracias que lo caracterizaban.

Por lo demás, hay que mencionar que entre la producción de Corral se encuentran muchos poemas de ocasión dedicados al papa Urbano VIII y al conde de Monterrey; también escribió una relación sobre algunas batallas en 1638, época de la lucha contra el cardenal Richelieu. Tiene unas composiciones que llevan por nombre “Cielo cifrado” (1639) con ocasión del primer cumpleaños de la infanta María Teresa, hija de Felipe IV. Finalmente, una obra teatral, sin fecha, titulada *Dos flechas a un corazón*.

3.3.1 CORRAL: VEJAMENERO VEJADO

Corral era un profesional de las burlas, pero, comparado con Anastasio Pantaleón, no se le llegó a considerar poeta de tiempo completo en estos menesteres. No obstante, su ingenio se dio a conocer en los poemas de donaire, y no sólo eso, también llegó a participar activamente en un ambiente lleno de airosas burlas literarias: fue compañero de chanzas de Pantaleón en los vejámenes de Academia. Kenneth Brown se refiere a ellos como “dos ingenios felizmente jocosos del Siglo de Oro, sus obras no están exentas de ripios

³⁷⁹ *Ibid.*, pp. 49-50.

sazonados con los cuales se mofaban mutuamente de la Academia de Madrid³⁸⁰. Supongo que por la estrecha amistad que los unía, Corral soportaba todas las burlas de Pantaleón, pues, comparado con sus contertulios, Corral es el que más veces aparece vejado. Incluso, en la misma cuarta lid del certamen de 1625, Pantaleón describe el terremoto haciendo una alusión burlesca de sus contertulios, y Corral es el primero que aparece retratado como un hombre que padece flatulencias:

Decir que el aire la tiembla
es bobada. Coriolano
lo dirá, que en su barriga
eterno viento trai, de eterno nabo³⁸¹.

Coriolano era el seudónimo que Pantaleón usaba para nombrar a Corral en sus pullas. Al parecer era una referencia a Cayo Marcio Coriolano, militar romano, cuya vanagloria fue el motivo de su caída³⁸². Como mencioné arriba, Pantaleón se burló del linaje de Corral, del que, supuestamente, se vanagloriaba todo el tiempo. En cuanto a lo físico, su espesa barba fue el blanco de las pullas; en el “Vexamen de la Luna” (1626) Pantaleón lo llama “licenciado de lápiz, frisón de gesto, muy negro y muy lanudo”, “estraño papahígo de barbas”, “hombre de cogote prodigioso que le empieça desde los carrillos” y “Aarón de los poetas”, cuya barba profusa no le dejaba ver el rostro: “Si gustáis de descubrirle el rostro, dad acá un pulidero, y devanémosle aquel ovillo de zaleas, que reñén hecha la barba suelen quedarle unos cañones con que se puede batir la Inclusa³⁸³” (ff. 27v-28r). Otra particularidad de Corral, en la que Pantaleón pone énfasis, en este mismo texto, es su falta de higiene, que al parecer lo caracterizaba:

Su color (como veis) es obscuro, lívido y cetrino, y lo mismo le pasa en los interiores, que aunque le veáis en cueros, está tan de luto como un alvazea³⁸⁴. Dicen algunos, viéndole las uñas negras (porque jamás se las limpia), que debe de ser clérigo çernícalo. Su desaliño es asquerosísimo porque aunque vien naçido, y no en Astorga, le devió de alcanzar la

³⁸⁰ Kenneth Brown, *op. cit.*, p. 45.

³⁸¹ *Quaderno de versos de Anastasio Pantaleón*, f. 93r (mss. 3941 BNE). En adelante citaré por los folios.

³⁸² Kenneth Brown, *op. cit.*, p. 47.

³⁸³ Se trataba de un hospital para niños expósitos que, según José Arana Amurrio, “era una aglomeración de casas, unidas entre sí por pasadizos que se construían según la necesidad por el expedito método de derribar un muro” (Consultado el 31 de marzo de 2011 en: www.aeped.es/sites/default/files/historia_de_la_inclusa_de_madrid.pdf).

³⁸⁴ Brown lee ‘alvazca’, pero la lectura correcta es ‘alvazea’.

maldición de Sancto Toribio de Liévana tantas veçes como trahe rabos³⁸⁵; pero como sean en sólo el gorguerán³⁸⁶, presto se quitan (f. 28v).

Posteriormente el Coriolano ficticio del manicomio se describe en los mismo términos:

Ninguna mancha me queda;
limpio estoy sino aliñado,
que el azeite me han chupado
ciertas lechuças de greda³⁸⁷.
Bien que desde el pie al cogote
rabos traigo, aun el estío,
mas de ningún rabo mío //
se puede haçer buen virote (f. 28v-39r)³⁸⁸.

A partir de esta caricatura, se puede apenas vislumbrar un retrato del poeta vallisoletano³⁸⁹, lo que no deja de parecer que se está ante un poeta con rasgos hiperbolizados que con estoicismo aguanta las burlas más mordaces de su amigo. Sin embargo, Corral también era un emisor y receptor activo de este tipo de burlas. La primera pista está en el “Vexamen de Sirene” (1625), en que se nos revela una parte de la identidad burlona del poeta que propicia la respuesta mordaz de Pantaleón. La segunda pista, más explícita, está en el “Vexamen de los poetas malos” que Corral incluye en su *Cintia*, del que ya dije que contesta indirectamente a las burlas de Pantaleón, pero será necesario volver a él más adelante. No obstante, esto plantea un juego de esgrima entre poetas de distinta categoría: Pantaleón como el profesional de las burlas y Corral como el de las veras y burlas. Por tanto, se establece un combate que muestra la versatilidad no sólo de ambos poetas, sino de una tendencia que era afín a los poetas del Barroco, pues evidencia la capacidad de establecer un diálogo desde distintas categorías: los poetas serios, que como Corral

³⁸⁵ “En plural las partes desfilachadas de la extremidad de la ropa, a lo que suele pegarse el lodo, porque va arrastrando” (*Diccionario de Autoridades*).

³⁸⁶ “Tela de seda con cordoncillo, sin otra labor por lo común, aunque también listados y realzados” (*Diccionario de Autoridades*).

³⁸⁷ “Dixose lechuza *quasi* lecythusa, del nombre lecythus, que vale azeitera, por quanto acude a comerse el azeite de las lámparas y de otra cualquiera parte donde puede hallarlo” (*Tesoro de la Lengua Castellana o Española*). Corral juega con esta noticia al decir que las lechuzas eran de greda, pues ésta era una especie de arcilla con la que se jabonaba la ropa para quitar las manchas. Según Covarrubias, este tipo de tierra estaba en Creta de donde o la isla tomó su nombre o la arcilla de ésta.

³⁸⁸ Pantaleón está aludiendo al refrán “De rabo de puerco nunca buen virote”. Según el *Diccionario de Autoridades*, es un refrán “que enseña, que de un hombre de obscura calidad no se puede esperar obras ni acciones nobles” (s.v. ‘Puerco’).

³⁸⁹ Según Falconieri, el papa Urbano VIII mandó a hacer un retrato de Corral, del que hasta ahora no hay rastro alguno (John V. Falconieri, *op. cit.*, p. 44).

traducían versos del pontífice, podían convertirse también en profesionales de las burlas. Sospecho que en cuestiones de ingenio no había distinción.

Según Alonso Cortés, el “Vexamen de Sirene” (1625) fue una respuesta de Pantaleón a un vejamen que Corral había presentado anteriormente –probablemente ese mismo año– en la Academia de Madrid y que al parecer era una chacota dirigida a las ninfas³⁹⁰. Aunque no se conserva este texto de Corral, sus burlas se pueden leer al trasluz del “Vexamen de Sirene”, que fue parte del certamen encargado por el marqués de Velada. En éste, efectivamente, se lee que Corral había presentado un vejamen anterior, en el que había ofendido a dichas ninfas: “se indignaron tanto contra el Licenciado Gabriel de Corral la noche de su Vexamen [...]” (f. 125v). Esto indica que Corral no fue vejado sin causa aparente en los dos textos de Pantaleón, pues fue el primero en lanzar la piedra. Corral se mofó de la ninfa Sirene y de sus hermanas, Philédoces, Chlora, Britomartis y Leusipe. Al parecer describió a Sirene como una “mujer de cascos ligeros”, quien, además, era dama de Pantaleón. No obstante, siempre se ha planteado la duda de si la tal Sirene era una invención, una mujer real o la representación de Anastasio Pantaleón. Como advierte Kenneth Brown, “Corral se burló de alguien en su vejamen que no poseemos: sea de Pantaleón, de la poesía de éste, o de una mujer verdadera.”³⁹¹; yo me inclino por la segunda opción, pues, como se verá, hay una abierta alusión a su poesía burlesca.

En el *Preludio al Certamen*, el poeta madrileño evoca la escena de la ofensa en un poema de estilo gongorino, en el que se describe cómo Sirene dormía plácidamente bajo las flores en el Monte Parnaso, cuando llega la Fama a decirle que debía regresar a España con todas sus hermanas a luchar contra un tal Coriolano que había ofendido su buen nombre: “Ha, déjate vivir, y vuelve a Hespaña, / donde un hombre de fácil te condena” (f. 38r). Sirene regresa a España donde se dirige a los miembros de la Academia y les explica el motivo de su llegada:

Que ofendida de que a un hombre
que la veldad me corrige
en sus escritos de fácil³⁹²,
he parecido posible:
desde el Phocaico Monte³⁹³

³⁹⁰ Narciso Alonso Cortés, *op. cit.* (1955), pp. 315-316.

³⁹¹ Kenneth Brown, *op. cit.*, p. 60.

³⁹² El traslado de un escrito cotejándolo con el original, a fin de enmendar las erratas. (*Diccionario de Autoridades*). A ella la traslada al papel como fácil.

que hasta los cielos se erige
dedicando a Phebo y Bromio³⁹⁴
sus dos sagradas çerviçes;
sobre las plumas de el viento
(si primero no se rinde)
a rieptar a Coriolano,
dueño de mi ofensa, vine (f. 41r).

Y más adelante agrega:

Salga, Coriolano, salga,
y verá si pudo unirse
lo formidable³⁹⁵ a lo vello,
y lo hermoso a lo terrible (f. 41v).

Posteriormente, en la segunda parte del vejamen, aparece una carta de Sirene dirigida al príncipe de Leopanto (Anastasio Pantaleón de Ribera), conde del Dizque, en la que le pide que restaure su honra. Este príncipe de Leopanto hace una disquisición ante los académicos pues se propone, como amante de Sirene, satisfacer su queja. Antes de leer la carta que le envió su ninfa, se entretiene en elogiarla y retratarla de la manera más jocosa posible, lo que da la impresión de que su burla contribuye a la de Corral: “Su cavello, ni tan corto como el de don Alonso de el Castillo, ni tan largo como Alexandro, ni bien claro, ni del todo obscuro se le derriva desde las comisuras hasta las rodillas, tanto que desnuda Sirene, i suelta // los cabellos no acertara la vista más perspicax a distinguirla de macho o hembra” (ff. 123v-124r)³⁹⁶. Basta recordar que Pantaleón se burlaba de la calvicie de Alonso Castillo Solórzano para entender qué clase de símiles está usando para describirla. Después, describe la frente y los ojos con términos de comparación que igualmente nada tienen que ver con el paradigma de belleza de la época: “Su frente, por lo llana y espaciosa, ha sido dos años juego de bolos en el barrio de Santa Bárbara. Sus ojos, ni de rana por lo saltados, ni de lirón por lo hundidos, ni de garça por lo grandes, ni de mosquito por lo pequeños, ni

³⁹³ Por extensión se entiende que se trata del Parnaso, pues además de que era el lugar donde moraban las musas, tenía doble cumbre. No obstante, Ovidio en sus *Metamorfosis* (II, 245) llama *Phocaico* al río que nace del monte Erimanto. Véase Ovidio, *Metamorfosis*, ed. Antonio Ruiz de Elvira, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992, t. 1, p. 54, nota 64.

³⁹⁴ Bromio era otro nombre para designar a Dionisio.

³⁹⁵ “Horroroso, pavoroso y que infundo asombro y miedo” (*Diccionario de Autoridades*).

³⁹⁶ Sin duda, basa su descripción en el romance de “Hermana Marica”, en el que Góngora describe sus barbas en los mismos términos dudosos: “La barba ni corta / ni mucho crecida, / porque así se ahorran / cuellos las camisas (Luis de Góngora, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Crítica, Barcelona, 2009, p. 139).

de zamba por lo juntos, ni de búho por lo apartados, son con ajustada proporción, dos diamantes, dos luceros y dos veces dos, quatro” (f. 124r). En este tono jocosos continúa Pantaleón con las demás partes del cuerpo en el orden que marcaba la tradición petrarquista.

Una vez terminado el retrato, da lectura a la carta de Sirene, en la que le dice que ha sabido de la fiesta del domingo de Quasimodo que hubo en la casa de Francisco de Mendoza y que llegaron hasta sus oídos “lo airoso de las burlas” que ahí se dijeron. A continuación, mediante burlas, alude a Corral como responsable de la injuria:

[...] yo pasé en lengua de çierto Licenciado Corral a quien (según me lo pintaron) juraré que truxe por mis muchos pecados en lugar de siliçio esta semana sancta. Dícenme los que le ven tan puerco que deven dar mil graçias a Dios, pues los libró de bellotas. Dícenme que luçe // en esa Academia, más que por su ingenio, por sus lámparas, y aunque se vista de seda, corral se queda, y que aun teniéndole el jabón hecho un Argos a puros ojos, no ha podido probar su limpieça en todo el Santo Officio de la colada (ff. 126r-126v).

Pantaleón –con voz de ninfa– aprovecha la ocasión para burlarse, una vez más, de la falta de higiene de Corral: lo compara con un puerco que come bellotas, pues cuando la gente lo ve tan sucio, al grado de que parece puerco, agradecen no ser dicho alimento. También refiere a que el poeta luce más en la Academia por sus manchas de aceite en la ropa (lámparas), que por su ingenio; agrega que por más que se vista bien (de seda), corral (de animales) se queda³⁹⁷ y que aunque se bañara y el jabón quedara con tantas ruedas (ojos) de grasa (casi como el número de los ojos de Argos), esto no probaría su limpieza, pues ni siquiera lo podría demostrar un Santo Oficio de la lejía (colada), si existiera³⁹⁸.

Todo esto sigue siendo parte de las chanzas dirigidas a Corral, lo que no sólo muestra el retrato hiperbolizado del poeta, al que ya aludí anteriormente, sino también cuál era el tono de las burlas del poeta vallisoletano, pues si las de Pantaleón eran incisivas, las de Corral no debieron de andar lejos. Al respecto, Sirene nos revela en su carta algunas de las ofensas recibidas, lo que nos permite reconstruir fragmentos de la composición de

³⁹⁷ Esta frase es clara adaptación burlesca del refrán “aunque la mona se vista de seda, mona se queda” (Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), ed. Louis Combet, Castalia, Madrid, 2000, p. 109).

³⁹⁸ El Santo Oficio se encargaba de investigar la limpieza de sangre –que no hubiera conversos entre el linaje– sólo en aquellos que buscaban cargos y regidurías (Jaime de Salazar Acha, “Limpieza de sangre”, *Revista de la Inquisición*, 1 (1991), pp. 289-308). Pantaleón juega con este concepto para burlarse de Corral.

Corral, que debió incluir versos, según se intuye de lo siguiente: “Tras esto me dicen que habló mal de mí, sin haverlo yo servido en el negro de la uña, y que afirmando que soy fácil, dixo en público que no falta quien me pellizque, sólo por dar consonante a ‘dizque’” (p. 384). La mención del consonante es una prueba de que era una composición poética, pero no sólo eso, sino que además de ser un recurso que potencia el sentido burlesco, muestra que la chanza iba dirigida a la musa que inspiraba versos a Pantaleón, y que al parecer todos pellizcaban para que les diera un consonante. Por tanto, Corral no se está burlando de cualquier dama, se trata de la musa de la poesía burlesca, la de Pantaleón: ¿de qué otra manera se podía representar a la musa de este tipo de composiciones (genéricamente bajas), si no es como una mujer “fácil”? El poeta vallisoletano está jugando con la concepción normativa de la poesía que él mismo repudió en el prólogo a su *Cintia*, pues desde esta perspectiva se trataba de composiciones que se ofrecían como mujeres fáciles y que sobornaban el aplauso mediante la risa; es claro que se disfraza de lo que él llamaba “puritano de la erudición” para hacer, por extensión, mofa de la poesía de Pantaleón. Ahora se entiende el porqué del tono mordaz de las burlas del madrileño, pues Corral se estaba riendo nada más y nada menos que de sus composiciones burlescas.

Por lo demás, no es la única ofensa que Sirene recibe, pues más adelante reclama a algunos de los contertulios que se hayan reído de ella descaradamente:

¿Es bueno, señor conde, que se ría de mí con públicos carrillos el marqués de Velada, y que quiera correrme, pensando que tengo el sufrimiento a la gineta? // ¿y el duque de Híjar pensando que le tengo a la brida, y el de Uçeda, pensando que soy chicón³⁹⁹ y no ninfa? Pues a fee que si me meto de caveça entre las piernas que a dos corcobos dé con sus Excelencias en Nabalmorral (ff. 126v-127r).

Pese a que ella describe la escena como si estos miembros de la Academia hubieran participado activamente en difamarla, es más probable que sólo estuvieran celebrando con carcajadas las burlas que el poeta vallisoletano presentaba en su vejamen, pues se trataba de una composición que debía poner a los académicos en circunstancias risibles, ante las cuales ellos no tenían réplica. Sin duda lo logra, pero la que queda en mayor desventaja es la musa de Pantaleón, pues Corral la compara con una yegua montada por dichos académicos: el marqués de Velada la monta “a la gineta” (con las piernas recogidas) y el

³⁹⁹ Esta palabra no aparece documentada en ningún diccionario. Por el contexto se puede deducir que era un tipo de yegua o caballo.

duque de Hajar “a la brida” (con los estribos largos). Ante tales posturas, Sirene dice que para defenderse corcovearía para mandarlos muy lejos. Es obvio que la abierta alusión a sus preferencias sexuales podía resultar ofensiva fuera del contexto académico, por lo que Pellicer, en su edición de las obras de Pantaleón, censura ésta y otras partes que contienen las burlas dirigidas a cada uno de los miembros de la Academia. No obstante, sus reclamos no terminan ahí, pues la ninfa insiste sobre estos agravios:

¿Yo requerida? ¿Pellizcada yo? ¿Pudo creherse embraço alguno mío siendo, el desdén de los hombres y la excepción de las mugeres, nota de mortal dedo? ¿señal de pulgar humano? ¿Pudo ser, con verdad, mi afrenta consonante del appellido de Usía? ¿Yo risa?, ¿Yo burla de los poetas? ¿Y que Usía lo consienta? Por vida de la leche que mamé, que estoy corrida de que me haya mirado de buen aire tan cobarde príncipe? (f. 129r).

Una vez más esto descubre parte del texto de Corral, que presentaba las siguientes dilogías: en un primer sentido Sirene menciona que le han atribuido falsamente un embarazo (el cual es el desdén de los hombres y la excepción de las mujeres), sólo por el hecho de haber recibido un pellizco, que ni siquiera recibió, y del cual, si ése fuera el caso, sólo quedaría la marca de un “pulgar humano”. Sin embargo, en un segundo sentido, la señal de “pulgar humano” o de “mortal dedo” no era más que una alusión sexual al miembro masculino, que, en efecto, podía dejar como marca el embarazo, además de la mortal herida, si es que había pérdida de doncellez. Probablemente, ‘pellizcar’ también tenía una connotación sexual en la época. El otro reclamo de la ninfa, tiene relación, una vez más, con una reflexión sobre el verso, que había salido de la pluma de Corral: ella vuelve a reclamar al príncipe Leopanto que su afrenta tenga que ver con el consonante de su apellido, de lo que se deduce que el consonante que correspondía a conde del “Dizque” era “pellizque”. Ante esto, la musa de la poesía burlesca se indigna de que ella sea, paradójicamente, risa y burla de los poetas.

El vejamen de Corral fue todo un éxito, pues Sirene (Pantaleón) cuenta que a tanto llegaron las burlas, que hasta los académicos más mesurados sucumbieron a la risa: “Pero de lo que yo estoy más pesarosa es que devían de ser tan en mi mengua las palabras de Corral, que sacaron risa a la profunda medida del mismo don Juan de // Eraso, y al modesto candor de don Melchor del Alcázar [...]” (ff. 127r-127v). Incluso el mismo príncipe Leopanto en su respuesta a la ninfa reconoce que aquella noche fue gustosa: “Lo que yo puedo decir a V[uestra] M[erced] della es que la noche fue gustosa, y tan sin ninguna

frialdad, que me pareció que estaba V[uestra] M[erced] allí según luía todo. Ardía la silla como Baiona⁴⁰⁰, y deseábamos todos una tramontana⁴⁰¹ fresca conque salir de penas de Academia” (f. 130v). Con este tono irónico, dicho príncipe, termina su carta, diciendo a su musa que defenderá su honra en la palestra ante Corral: “[...] que yo, por mi parte, haré que Corral quede en opinión del universo todo tal, que parezca Corral de bacas, defendiendo // a V[uestra] M[erced] en la palestra de los ingenios, en la arena de las Musas por la más vella, por la más entendida y por la menos pellizcada deidad, que ha visto el Mançanares” (ff. 132r-132v). Con esta última parte, ante la duda de quién podía ser Sirene, se comprueba que se trataba de la musa de la poesía burlesca, pues todo el supuesto altercado entre ambos poetas se define en términos literarios. Resulta interesante, por tanto, la estrategia que Pantaleón usa para contestar a Corral, pues las leyes del vejamen, como mencioné arriba, prohibían una respuesta inmediata y directa. No obstante, la concepción de un supuesto duelo le permitía remitir a la ofensa y contestarla directamente, y no sesgadamente como lo hicieron muchos de sus contertulios en otros vejámenes.

Con estos pequeños fragmentos se puede saber a cuánto se arriesgaba en las burlas el poeta vallisoletano, y no sólo eso, pues su ingenio en estos menesteres, al parecer, movió a risa hasta los más discretos de la Academia madrileña. Este vejamen no fue el único del que se tiene noticia, pues Corral incluye en su *Cintia* el “Vexamen de los poetas malos”, escrito en 1625 poco después del “Vexamen de Sirene”, que está fechado en abril de ese mismo año. Como dije, Corral aprovecha, aquí sí sesgadamente, para responder a las pullas de Pantaleón; aunque el tono de las burlas de este vejamen nada tiene que ver con lo que se ha deducido que Corral escribió al trasluz del “Vexamen de Sirene”. Contrariamente, el “Vexamen de los poetas malos” presenta un tono mesurado; tal vez se deba a que reelaboró gran parte de este vejamen para adaptarlo a los personajes de la novela académica con tono pastoril. Dudo que Corral hubiera considerado apropiado incluir en un ambiente bucólico burlas a los pastores mediante explícitas alusiones sexuales, como las que se han visto.

⁴⁰⁰ Frase con la “que se expresa el poco cuidado que se le da al que no le cuesta nada de que se gaste mucho en alguna función” (*Diccionario de Autoridades*). Pese a que éste era el sentido de la frase, Pantaleón la usa sólo para referir al calor que había en la reunión por el tono subido de las burlas.

⁴⁰¹ “Aire Cierzo, u Norte” (*Diccionario de Autoridades*).

Perecindo, el pastor que da lectura al vejamen, narra que eran tantos los poetas malos, que era necesaria la presencia de un hospital, al cual llama “Hospital perenal”⁴⁰² con hermandad a los Orates de Valladolid” y del cual dice: “Acuerdo fue digno de hondo // caletre⁴⁰³, porque ha llegado la necesidad poética a tal estado, que de hambre más que de intención, si no se comen, se muerden unos a otros” (ff. 79r-79v). Ante esto, el fingido Corral, o sea Perecindo, hace una invocación, en tono de chanza, a Apolo para que sea el médico de todos estos convalecientes:

Padre Apolo, que, aunque padre,
te precias de boquirrubio,
de copete vicemono,
de guedejas y de tufos;
ya con órbita ligera
rubriques de luz el mundo, //
y des en tus signos fe
de los fatales influxos;
ya con soror Melpómene
y las demás, a los puntos
de tu cítara süave,
inquieta muevas los muslos;
ya por toldada arboleda
persigas desdén segundo,
y huya la ninfa de ti
como si fuera por julio;
Déxalo todo, socorre
los que llamas hijos tuyos,
los que te adoran deidad,
y ofrecen sagrados humos (ff. 79v-80r).

Corral retrata burlescamente a Apolo, pues le dice que presume de “boquirrubio”, alusión a sus delicadas facciones físicas, y, metafóricamente a que se deja engañar fácilmente; como adolescente que se jacta de su “copete vicemono” (o sea que ostenta dignidad por lo levantado) y de “guedejas” y de “tufos” (dos caídas rizadas de pelo delante de las orejas). Lo pinta como un lindo de la época, pues es ingenuo y vanidoso. Después le pide que deje de perseguir a Dafne, por segunda vez, quien huye de él como lo haría del calor abrasador

⁴⁰² “Se aplica también al continuamente loco, u que no tiene intervalos [...]. Loco perennal, el que en ningún tiempo vuelve a su juicio, como hace el atreguado” (*Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Perennal’). Se deduce que se refería a un hospital para locos.

⁴⁰³ “Juicio, capacidad, entendimiento, discurso o imaginación vehemente. Puede venir de cabeza y letras, esto es discreta. En todas estas significaciones está recibida esta voz, que es jocosa” (*Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Caletre’).

del mes de julio, y que junto con sus musas (entre ellas la de la tragedia, Melpómene) acuda a socorrer a los poetas malos. En este mismo tono, Perecindo reconviene a Apolo, pues no puede eludir esta obligación siendo padre de Asclepio, caracterizado por su don de curación, a quien se refiere burlescamente como barbón:

Tú que al barbón⁴⁰⁴ de tu hijo,
sin fármacos y sirupos,
empírico le enseñaste
los simples y los astutos.
Los secretos que en las yervas
la naturaleza puso, //
de las aguas las virtudes
y de las flores los çumos (ff. 80r-80v).

Corral se vale de las perífrasis mitológicas con un sentido burlesco para referirse a Dafne y a Asclepio. Pero la burla a Apolo sigue, pues éste acude al llamado de Perecindo, quien lo describe como si fuera objeto de una sátira contra médicos, con lo que inscribe su poema en la larga tradición que, como señala Ignacio Arellano, se puede rastrear desde los poetas de la Antología griega que se burlaban del mortífero efecto de cualquier médico, y los satíricos latinos, especialmente Marcial⁴⁰⁵:

Ya parece que te veo
con tu mula y tu apatusco,
y a tu sombra mal fardado,
trotando un gallego çurdo.
Ya en la izquierda los mugrientos
guantes, y preso un carbunclo //
en oro, además brillante
y terso, hablando a lo culto.
Ya que quitas la prisió
nacarada a los coturnos,
y diez mentidos juanetes
sepultas en un pantuflo (ff. 80v-81r).

El médico Apolo posee todas las características que poetas como Mateo Alemán, Cervantes, Quevedo, Pantaleón, entre otros, usaron para burlarse de este estereotipo: la

⁴⁰⁴ La barba era una característica de los médicos en la época, además de los guantes y el sortijón. Quevedo hace referencia a esto en muchos pasajes de su obra; por ejemplo en el “Sueño de la muerte”: “Las bocas emboscadas en barbas, que apenas se las hallara un brazo; sayos con resabios de vaqueros; guantes en efusión, doblados como los que curan” (Francisco de Quevedo, *Los sueños*, ed. Ignacio Arellano, Cátedra, Madrid, 1999).

⁴⁰⁵ Ignacio Arellano (ed.), *op. cit.*, 2003, p. 84.

mula, las guantes y el sortijón, representado por el carbunco. Peregindo se asombra de que éste sea el mismo Apolo que desciende de su carro de oro para atender a los poetas malos. Comienza el recorrido del dios por las camas del hospital en las que se encuentran cada uno de los poetas, cuyas identidades están disfrazadas con nombres pastoriles poco usuales; hay que recordar que era normal entre los concurrentes de las tertulias literarias usar sobrenombres bucólicos que contenían características de la identidad del poeta. Sin embargo, aquí Corral recurre a esta tendencia de bucolización, si se vale la expresión, pero con un sentido burlesco; Así como el poeta culto se daba este lujo, aquí hay un guiño que lleva todavía más lejos este nominalismo. El poeta vallisoletano traslada este recurso al terreno de la burla, pues era una forma de ingenio muy ponderada que Gracián llamó “agudeza nominal”: “el nombre suele fundar proporción [...]. El nombre ocasiona los reparos y ponderaciones misteriosas”⁴⁰⁶. Tanta era la importancia del nombre que el preceptista también se refiere a la onomástica en el campo de la burla, a la llamada “agudeza en apodos”: “son comúnmente los apodos unas sutilezas prontas, breves relámpagos del ingenio [...]. Fórmase de muchas maneras, ya sea por semejanza, y cuando tiene el fundamento de alguna circunstancia especial son más ingeniosos”⁴⁰⁷. Por tanto, Corral se presenta como un tal Peregindo, cuyo nombre no es casualmente risible, pues es quien lleva la batuta de las burlas y será quien develará el nombre de cada uno de los poetas enfermos.

Pese a que, como mencioné arriba, el vejamen está adaptado a las identidades pastoriles de los personajes, todavía hay ciertas similitudes con los académicos, que permiten reconocerlos. Por ejemplo, se puede intuir que la cuarta cédula burlesca que antecede al vejamen está dirigida a Pantaleón: “un poeta convaleciente de ciertos causones cultos está con notable hastío de la lengua castellana, pide licencia para morder un empero de rato a rato, dado que es agrio, y de hazer unas gárgaras en latín, y promete no tocar el griego, ni por sueño” (f. 78v). Como bien ha advertido Kenneth Brown, estas similitudes se pueden establecer a partir de la información que hay en los vejámenes de Pantaleón – también en los que aparecen en *La dama beata* de José Camerino y en las *Jornadas alegres* de Alonso Castillo y Solórzano–, pues muestran los nombres verdaderos y las

⁴⁰⁶ Baltasar Gracián y Morales, *op. cit.*, t. 2, pp. 36-37.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 146.

características de los vejados. Así se puede deducir que el flaco, llamado Lauro, que yace en la primera cama es Nicolás Prada; que el hombre diminuto de la segunda cama, cuyo nombre es Liseno, es Diego de Silva; y que el ciego y calvo de la tercera cama, que lleva por nombre Leriano, es Alonso Castillo Solórzano. De ahí aparece un personaje en la cuarta cama⁴⁰⁸, el llamado Danteo Luxán, a quien Kenneth Brown relaciona con el poeta Jacinto de Aguilar, pues tanto Pantaleón como Camerino y Corral hicieron de su obscuro tono de piel el blanco de sus pullas⁴⁰⁹. El que yace en la quinta cama, un tal Lucindo, es nadie más que José Pellicer, en cuyas burlas vale la pena detenerse, pues Corral añade a la caricatura que ya había trazado Pantaleón, aspectos novedosos que lo hacen aún más risible; Pellicer además de aparecer con cualidades físicas femeninas, es amante de sí mismo. Cuando Apolo pregunta por su padecimiento, Percindo le dice que el mismo Lucindo (Pellicer) había respondido que

era de ojo, porque dize que mirándose un día al espejo, se le olvidó dezir, Dios me bendiga. Es hombre (sabe Dios con cuánto escrúpulo lo digo) que para parecerlo, deve más a la borra que a la naturaleza⁴¹⁰ [...]. Pocas veces sale de casa: porque en verano dize que le sepulta el polvo, en invierno que le tabica el barro, y en el otoño y primavera que le hacen mal quantos le miran (f. 87r).

A esto Percindo agrega otra característica, su falta de virilidad ante las mujeres:

Festejóle una dama con músicas, con dádivas, con diligencias; mas resistióse // tan honesto, que no pudo haverle. Finalmente (tanto pueden las ocasiones contra el recato) pareciole bien una señora, fue a visitarla un día, y hallóla comiendo. Bolvió desconsoladíssimo a su casa, y embióla esta quintilla:

Por Ángel, no desde ayer,
mas desde dos mil ayeres
te adoré, ya echo de ver,
pues comes, que eres muger,
y yo no adoro a mugeres.

Pidióle otra señora que la fuesse a ver una noche; y él muy congoxado respondió: Pues si me encuentra alguna muger determinada, y haze de mí lo

⁴⁰⁸ Este personaje aparece sin previo aviso, pues cada sección del vejamen está introducida por el título del número de cama de que se trata. Probablemente fue un error del impresor de la época.

⁴⁰⁹ Sobre este poeta y los demás vejados, véase Kenneth Brown, "Gabriel de Corral: sus contertulios y un MS. poético de academia", *Castilla: Estudios de Literatura*, 4 (1982), p. 15. (Consultado el 2 de noviembre de 2011 en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2905962>).

⁴¹⁰ Se refiere a que la naturaleza no lo dotó de barba, y, por tanto, si algún pelo tuviera se lo debería a la borra, que era una tela de lana llena de pelos.

que quisiere, ¿qué remedio tengo yo de tener? Y ¿qué dirá de mí el mundo? (ff. 87r-87v).

Perecindo narra que al oír esto Apolo se refirió a él como “lindo” y que para que se curara de este mal le recetó unas fregaciones de piernas, a lo que el fingido Pellicer contestó: “bonito soy yo para mostrar las piernas. Ay Dios me perdone, que // dixere una desvergüenza” (ff. 87v-88r). Cansado el dios de la poesía de esta actitud y de su “voz meliflua”, le pide que defina su sexo: “Muy moço estáis, haviendo tanto tiempo que passó la quema de Sodoma, Dios os barbe con bien; y entre tanto elegid sexo por vida vuestra, para que sepamos en qué enfermería havéis de estar para vuestro mal” (f. 88r). Con esto, Apolo le receta, además de la friega, el siguiente epigrama en forma de décima:

Los que os miraren, Lucindo,
tan guedejudito y tan
laniplenado, dirán:
¡oh qué lindo!⁴¹¹
Mis crenchas doradas rindo
a vuestros rizos, lograda,
tal vez, que si la traslada
de arroyuelo cristalino
mansa lisonja, imagino
que haréis otra narcisada (f. 88r).

Corral, mediante hipérbatos violentos, poco claros, usa nuevamente una alusión mitológica para burlarse de la vanidad de Pellicer, quien haría lo mismo que Narciso al contemplar su propia hermosura. No obstante, el poeta también se vale de la expresividad fónica para construir el tono burlesco. Esto se percibe desde el sobrenombre bucólico de ‘Lucindo’, que ya planteaba una carga auditiva de significado, hasta el uso de palabras compuestas, como “laniplenado”; o diminutivos, como “guedejudito”; o nombres propios con una derivación sustantiva, como “narcisada”; esta expresividad desacralizadora que también se lee en la descripción de Apolo (boquirrubio y vicemono), era un mecanismo muy propio de la poesía barroca, baste recordar los neologismos derivados del latín que Góngora puso de moda como ‘purpúreo’⁴¹². Esto indica que en el espacio de la burla se utilizaban los mismos

⁴¹¹ El verso está estragado, razón por la que la décima no funciona sintácticamente.

⁴¹² López Pinciano se refería a los neologismos como “vocablos peregrinos” que podían ser de dos tipos: los “hechos” y “los traydos de otra lengua”. Los primeros son “los que inventó el poeta de su cabeça” (*Philosophía antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1953, t. 2,

recursos poéticos que en el de las veras, sólo que éstos –mediante un mecanismo muy barroco– se llevaban todavía más lejos para provocar la carcajada en los oyentes. Por tanto, se trataba de dos formas que partían de una misma tradición. Seguramente esto lo tenían muy claro los poetas de Academia, pues entendían que el ingenio era el mismo para ambas composiciones y que en virtud de éste, la poesía burlesca podía formar parte del canon.

Por lo demás, me parece de interés esta parte del vejamen dirigida a Pellicer⁴¹³, pues, aunque repite los motivos de las burlas de Pantaleón, las que se enfocan en sus características femeninas tienen un grado mayor de intimidad. No creo que lo relevante aquí sea especular sobre si esto pudo haber sido motivo de escándalo en la época, pero sí notar hasta dónde podían llegar las burlas dentro de la Academia, y específicamente las del poeta vallisoletano. Finalmente el vejamen no era en veras, pues todo estaba dentro del plano de la ficción, lo que permitió –también en virtud del anonimato– que esto fuera parte de una novela académica de tono pastoril. Además, tomando como paradigma la relación de Corral y Pantaleón, sospecho que cuanto más estrecha fuera la amistad, más incisivas podían llegar a ser las pullas.

Así, el siguiente vejado de la cama sexta era Gerardo Méndez, quien tenía problemas con el juego y hacía versos “ardientes”, los cuales, según Peregindo, presentaban a las musas como su madre las había parido (f. 89r). Finalmente, la cama séptima estaba ocupada por Olimpo, quien era, por sus señas particulares, Anastasio Pantaleón de Ribera, poeta que escribía en donaire y cuyas coplas no tenían mucho calor, por lo que Apolo mandó “que se pusiese bien con Dios, que ya sabía que no estaba en gracia, añadiendo, «Lastímame este miserable, que no parece que habló jamás con él provisión Real, porque ni tiene salud, ni gracia, ni sépades⁴¹⁴. Como el camaleón que nos recitó he pensado que se sustenta de aire, y que sus donaires fueran más propiamente llamados donfríos»” (f. 90r). Corral usa como equívoco la palabra “gracia” para referir a que Pantaleón “no estaba en

p. 127). Quevedo fue uno de los poetas que más explotó este recurso en el espacio de la burla. Sobre esto véase Ignacio Arellano, *op. cit.*, pp. 203-210.

⁴¹³ Sobre Pellicer Véase Luis Iglesias Feijoo, “Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 59 (1983), pp. 141-203; y Dámaso Alonso, “Todos contra Pellicer”, *Obras completas*, Gredos, Madrid, 1978, t. 5, pp. 652-675.

⁴¹⁴ Las provisiones Reales eran mandatos o dignidades que la Corona enviaba a los tribunales para que se otorgaran. Éstas, según el *Diccionario de Autoridades*, siempre empezaban con el sustantivo (derivado del verbo saber) ‘sepades’.

gracia”, o sea que sus versos no causaban risa, lo que es un indicio de que aludía al reconocido poeta de las burlas; pero lo que confirma su identidad es la referencia al poema del camaleón, pues Pantaleón tenía dos composiciones dedicadas a este singular animal. Ambas surgieron de la tercera lid del “Vexamen a Sirene”, donde justamente aludía a que el camaleón se sustentaba de aire; característica que Corral usó para crear la retorsión entre donaire y donfrío. Incluso en unos poemas falsamente atribuidos a Gabriel de Corral, en los cuales me detendré más adelante, se evocaba al poeta madrileño como Anastasio “Camaleón” de Ribera⁴¹⁵.

Pero las descripciones no terminan ahí, pues se vuelve a referir a él como poeta resfriado por el frío de sus composiciones; enfermedad que –según el médico Apolo– sólo era un accidente que no declinaría, porque aun en el pulso se le conocía que era más indeclinable que *gelu*. Con esto Corral crea un juego conceptual a partir de los equívocos “accidente” y “declinar” para aludir al sustantivo neutro *gelu* (hielo), que es, efectivamente, indeclinable; esto significa que, por un lado, la enfermedad de Pantaleón no era mortal (no declinaría), pues sólo se trataba de composiciones sin gracia (frías) y, por otro, esto aludía a que era un poeta culto con inclinaciones clásicas.

Por tanto, las chanzas que Corral dirigió al poeta madrileño, al contrario de las de Pellicer, sólo estaban orientadas a su trabajo poético; no tenían relación con la caricaturización física. Al parecer, en esta ocasión, fue mucho más benévolo con Pantaleón que con Pellicer. También lo fue consigo mismo, pues para cerrar el vejamen, Corral es diagnosticado por Apolo, pero estas burlas que él mismo se dirige sólo lo muestran como un poeta pobre y con versos fríos. Es evidente que la capacidad de reírse de sí mismo sólo era un atributo de poetas como Pantaleón.

No obstante, ambos son recordados como grandes vejamenos, pues hay noticia de que en la Academia del conde de Andrade en Aragón, José Navarro alude, en un vejamen⁴¹⁶, a Corral junto con Pantaleón y Cáncer como modelos de este tipo de escritura. En la narración del vejamen el poeta llega a un jardín de Olivos, y alguien desconocido le grita “poeta”; éste vuelve la cabeza y observa a un peregrino que le dice:

⁴¹⁵ Véase Kenneth Brown, art. cit., 1982, p. 47.

⁴¹⁶ “Vexamen que dio en la Academia del Excelentísimo Señor conde de Lemos”. Éste se compiló en las *Posías [sic] varias* de Josef Navarro publicadas en Zaragoza en 1654. Probablemente, el vejamen es anterior, pues lo escribe en su juventud. Véase José María Castro y Calvo, *Justas poéticas aragonesas del siglo XVII*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1937, p. 40.

[...] vengo en romería del Parnaso y traigo de Apolo cartas de favor para la Academia del Excelentísimo señor conde de Andrade, por si acaso en ella pueden lucir también mis versos [...]. ¿Es verdad que en días passados tuvisteis un Presidente florido en el ingenio, maduro en las acciones, y teniente cura de una iglesia, que hizo grandes sacramentos, de que las Introducciones se hizieran todas en verso como se ve platicando en Pantaleón, Cáncer y Corral, y otros ingenios de la corte? [...] ⁴¹⁷.

Así, Corral es puesto al nivel de dos grandes de la poesía burlesca, lo que sólo evidencia el ingenio de un poeta de veras que lo hacía bien en las burlas. A mi juicio, el “Vexamen de los poetas malos” no es la mejor muestra del ingenio de Corral; deduzco, como ya dije, que el poeta debió de haberlo modificado mucho para adaptarlo al tono de su novela, pues, como se ha visto, no tenía miedo de llegar lejos en sus chanzas. Por lo demás, tampoco es casual que Pantaleón entable un diálogo con esta composición en su “Vexamen de la luna”, pues señala, por un lado, el éxito que pudo tener su vejamen en la Academia y, por otro, la versatilidad barroca entre poetas de distinto tipo, pero con mucho ingenio para las burlas; en la luna, don Alonso de Oviedo pregunta al fingido Pantaleón cómo está la Academia, a lo que éste responde:

[...] muchos poetas malos hay, y los días pasados estaban en una enfermería, cada uno en su cama, y muy dolientes hasta que por obra de el Doctor Apollo quedaron todos limpios de calentura, sino es Corral que siempre tiene creçimientos en su sotana ⁴¹⁸. Anssí, por el percacho ⁴¹⁹ (me dixo don Alonso) supimos acá arriba cómo hiço deso su bexamen Corral, y le acavó en menos de dos días, pero que se le echó de ver la livalidad en que no tenía cosa suya (f. 15v).

3.3.2. INFLUENCIA CLÁSICA: EPIGRAMAS

Uno de los aspectos más sobresalientes de la poesía de Gabriel de Corral es su influencia clásica. En su obra destaca el magisterio de dos grandes: Propercio y Marcial. Lope lo elogia, por tercera vez en su *Laurel*, al equiparar su estilo con el de Propercio:

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁴¹⁸ Pantaleón alude, una vez más a la falta de higiene de Corral, pues usa como equívoco la palabra “limpios”. Por un lado, se refiere a que todos quedaron limpios (sin calentura), a excepción de Corral que tuvo crecimientos (aumento de la calentura), pero en su sotana; esto significa que ésta estaba llena manchas e hilachos sucios que colgaban de ella. Por otro lado, es una clara alusión sexual a que tenía erecciones.

⁴¹⁹ Según refiere Cristóbal de Villalón en su obra *Viaje de Turquía* (ed. y prólogo Antonio G. Solalinde, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942, p. 178), era un correo italiano muy eficiente: “[...] un correo, no que va por la posta, sino por sus jornadas, y todos los viernes del mundo llega en Nápoles, y parte todos los martes y todos los viernes llega en Mecina”.

Don Gabriel del Corral, en quien hallaron
dulzura, prontitud, gracia, agudeza,
lustre para igualar a su nobleza,
por su español, Propercio le aclamaron;
Musas dadle el laurel, que no ha nacido
ingenio en nuestra patria más florido⁴²⁰.

El poeta vallisoletano ganó el sobrenombre de Propercio por tres motivos: primero, por su obra *La Cintia de Aranjuez*, cuya protagonista era reminiscencia de la Cintia de Propercio, a quien éste dirigía sus elegías amorosas; segundo, por su dominio del latín; y, tercero, por sus composiciones en dísticos elegíacos. Sobre esto último, baste recordar las que aparecen en la dedicatoria de la *Amazona cristiana* de Bartolomé Segura y en la del *Orfeo* de Juan Pérez de Montalbán, además de la carta en dísticos que envía a su amigo don Luis de Ulloa. Esta última, en castellano, incluía la burla incisiva en contra de la nenia de Faria y Souza en ocasión de la pompa funeral de la reina doña Isabel de Borbón. Es importante no perder de vista esta composición, anteriormente citada, pues es muestra de la curiosa mezcla de lo erudito con lo burlesco que caracterizaba parte de la escritura del poeta. Corral enarbolaba la norma docta en la que se exigía una singular erudición para diferenciarse de los malos poetas, pero, a la vez, también enarbolaba la defensa de la poesía aparentemente fácil, aquella que sobornaba los aplausos con la risa. Esta dualidad sólo se define con una palabra: ingenio, y éste era el verdadero estandarte de Corral. Lope no se equivocó al decir que era “florido ingenio”.

Sin duda, el poeta vallisoletano halla esta perfecta combinación en los epigramas de Marcial, pues para la época su imitación conllevaba una contradicción en sí. Como mencioné en el segundo capítulo, aunque Marcial era una de las lecturas obligatorias de las academias, pues se le consideraba una autoridad clásica para el aprendizaje del latín, siempre se le vio como un modelo que se debía leer con mucha cautela. Sólo hay que recordar lo que Lupercio Leonardo Argensola decía acerca de esto en su discurso sobre las finalidades y objetivos de una Academia: “Mas quisiera yo no se obligara a leer siempre epigramas de Marcial, aunque es autoridad agradable y aragonés, porque si no se han de leer (como se han de leer) los deshonestos y obscenos, que al juicio de los mismos que los

⁴²⁰ Lope de Vega, *op. cit.*, p. 403, vv. 278-283.

castraron son los mejores, muchos de ellos son insulsos y sin provecho”⁴²¹. Pese a esta concepción de la poesía de Marcial, y en virtud del auge de la poesía burlesca en las academias, el modelo fue ampliamente imitado. Incluso miembros de academias, como Rodrigo Fernández de Ribera, anteriormente aludido, elogiaba la poesía de Marcial para desestimar la imitación de la poesía bernesca en las reuniones académicas. De aquí podemos ver la variedad de tonos burlescos que podían existir en una Academia, pues se podía encontrar a un Pantaleón siguiendo a Berni o a un Corral imitando a Marcial. Pero es poco probable que hubiera una división tajante, pues en el mismo elogio paradójico donde Pantaleón se insertaba en la tradición bernesca, encontramos interferencias de la sátira contra médicos, que era muy característica de los epigramas de Marcial. Asimismo, Corral tenía interferencias de otras tradiciones burlescas que mencionaré cuando sea pertinente. Sin embargo, sí se puede hablar de tendencias a las que los poetas se mostraban más proclives.

En muchas de las colecciones poéticas de los autores de Academia no faltó este tipo de composiciones epigramáticas. Como dije anteriormente, otra muestra de la aceptación de los epigramas de Marcial en el canon del siglo XVII, es su aparición en algunas preceptivas. Si Gracián llamó a Marcial “príncipe de la agudeza”, ¿cómo no iba a ser considerado un modelo a emular en las Academias! Evidentemente Corral era consciente de esto, pues no es casual que en su *Cintia*, obra de raigambre académica, incluyera 64 epigramas. Además, amparó su obra bajo el nombre de Marcial, sobre todo para justificar la presencia de este tipo de ingenio. Como ya dije, escribir y traducir epigramas era un ejercicio poético dentro de las academias.

Según Narciso Alonso Cortés, “Corral gana méritos para figurar entre los primeros epigramistas españoles”⁴²². A mi juicio, no es errada esta apreciación, pues hubiera sido raro que teniendo esta virtud poética tan llamativa, Pantaleón no la sacara a relucir, entre burlas, en su “Vexamen de la luna”. Como señala Kenneth Brown, el narrador recita una versión burlesca del primer epigrama que encabeza los *Espectáculos* de Marcial para aludir a la crecida barba de Corral:

don Alonso (Pantaleón)

⁴²¹ “Lupercio Leonardo de Argensola en la Academia de Zaragoza” en *Libro de varias cosas en prosa, de hombres insignes en letras y política, tomo primero*, f. 145r (Mss. 8755 BNE).

⁴²² Narciso Alonso Cortés, *op. cit.* (1955), p. 322.

Barbara Corralidum rasit novacula vultus
Asidus feçit queis la Mamona labor (f. 28r)⁴²³.

Versión original de Marcial
Barbara pyramidum sileat miracula Memphis,
Assyrius iactet nec Babylona labor⁴²⁴.

Al mantener los mismos casos que el epigrama de Marcial, se crea una equiparación de sonidos que potencia el sentido burlesco; Pantaleón se mofa, tanto de la barba de Corral, como de su vena de epigramista. Sobre esto último, Corral debió tener méritos, sin duda, pues no era gratuito que el poeta madrileño llamara la atención en este aspecto en el que seguramente destacaba.

Para Gabriel de Corral, como para muchos poetas de su época, Marcial fue una continua fuente de inspiración y motivos literarios. Los epigramas que incluye en su *Cintia* presentan esa estructura *in nuce* tan característica: la mínima expresión que contiene todo el ingenio posible. Corral imita la fluidez de los dísticos elegíacos con la redondilla⁴²⁵. Con esta forma métrica mantiene y respeta las dos partes que son características del epigrama: “la primera en que se reclama la atención, y la segunda en que de un modo insospechado y rápido queda satisfecha la curiosidad. Llámase la primera nudo y la segunda desenlace”⁴²⁶, lo que corresponde a la *narratio* y *conclusio*. Al igual que en los epigramas del poeta bilbilitano, el propósito es una burla, una chanza, un pensamiento ligero sobre la vida cotidiana, una ridiculez, una antítesis, una voz o un equívoco⁴²⁷.

Si se presta atención a esta característica de los epigramas de Marcial que evidenciaban la vida cotidiana, se puede entender que de aquí abrevaron los poetas de Academia para proponer y desarrollar poéticamente aquellos supuestos temas triviales, los llamados “asuntos de Academia” que aparecían en las leyes de los certámenes. Esta manifestación de cotidianidad se advierte en los epigramas de Corral:

⁴²³ “La bárbara navaja de afeitar rasura las / caras de gente como Corral / a quien el trabajo continuo le da golpecitos / debajo de la barba en señal de mofa”. Cito por la traducción de Kenneth Brown, *op. cit.*, p. 47.

⁴²⁴ “No mencione la bárbara Menfis las maravillas de sus pirámides, ni el trabajo asirio se jacte de Babilonia” (Marco Aurelio Marcial, “Libro de los espectáculos”, *Epigramas*, ed. José Guillén, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1986, p. 65).

⁴²⁵ Quevedo también utiliza la redondilla, pero la alterna con el uso de la décima y el soneto; este último se consideraba, tradicionalmente, la forma más adecuada para trasladar los epigramas. Véase Rafael González Cañal, *op. cit.*, p. 298 y Ana Martínez Arancón, *Marcial-Quevedo*, Editora Nacional, Madrid, 1975.

⁴²⁶ José Guillén, “Introducción”, en Marco Aurelio Marcial, *op. cit.*, p. 6.

⁴²⁷ *Loc. cit.*

A Marco

Porque esta noche, travieso,
destrozó en tu quadra un gato
de tu Leónida el retrato,
¿temes, Marco, un mal suceso?

Dexa esas vanas quimeras,
si la suerte se trocara,
y el retrato destrozara
al gato, temer pudieras (f. 16v).

A Fanio Calvo

Mal tus visitas recibo,
Fanio, porque, en mi conceto,
huir de ti de discreto
es un acto positivo.

Aun tus cabellos pidieron
licencia a naturaleza
para huir de tu cabeza:
qué buen gusto que tuvieron (f. 10r).

Si estas composiciones hubieran sido asunto de un certamen, el primero llevaría por título: “a un caballero que encontró mal presagio en que su gato destrozara el retrato de su dama”; y el segundo: “a un caballero que por indiscreto hasta sus cabellos huyeron de él”. La obra de Marcial fue fundamental, no sólo en los epigramas de un poeta académico como Corral, sino en toda la tradición de las composiciones burlescas de Academia. Así, como se puede notar en los poemas anteriores, para el poeta vallisoletano, hacer epigramas era crear la burla como un simple pensamiento regocijado. El primer epigrama muestra un movimiento de inversión, pues el mal presagio no radica en que el gato destruya el retrato, sino que el retrato de Leónida destruya al gato. Esto es, según Gracián, agudeza mediante ponderaciones de contrariedad, que, cuando es crítico el reparo, “consiste la absolución en dar maliciosamente la oculta causa de la contrariedad”⁴²⁸. En cuanto al segundo epigrama, la burla se construye a partir del juego con el título, en el que se anticipa que Fanio es calvo, y con el contenido, pues era un hombre tan imprudente, que hasta sus cabellos huyeron de su cabeza. Este segundo epigrama respeta la estructura del modelo clásico: el nudo, siempre introducido por un vocativo, y el desenlace jocoso.

Por lo demás, estos pensamientos regocijados de Corral también podían contener una intención satírica, tal vez no con la acrimonia que Marcial dirigía a la sociedad de su

⁴²⁸ Baltasar Gracián y Morales, *op. cit.*, t. 1, pp. 45 y 85.

tiempo, pero siempre destinada a ciertos tipos de la sociedad, como podía ser el caso de los poetas:

A Felis

Felis, de tanto tropel
de escritores sin provecho
me fastidio, que sospecho
que encarecen el papel.

Precipítanse a pie quedo
estos Ícaros, y en suma
de la tierra con la pluma
no se levantan un dedo (f 11v).

Corral se vale de una referencia mitológica para hacer de la palabra ‘pluma’ un equívoco: por un lado, se refiere a estos supuestos poetas que quieren aventurarse a grandes alturas como Ícaro, pero que ni siquiera pueden alzar el vuelo con la pluma; y por otro, a que la pluma con la que escriben no les da fama (no se levantan un dedo). En este mismo tono se dirige a los supuestos eruditos:

A Mancio

De los provecos y graves
sigues, Mancio, los corrillos,
porque de algunos librillos
sólo los títulos sabes.

Y tan melindroso estás,
ya que⁴²⁹ ser discreto anheles
como el que de los pasteles
come el ojaldre, y no más (f. 50r).

Estas sátiras contra los malos poetas y fingidos eruditos era tema constante de Marcial; Corral lo retoma, porque no era una circunstancia ajena a su momento. En el “Vexamen de los poetas malos” ya hay un antecedente; baste recordar que, en la introducción, el autor plantea la necesidad de un hospital de poetas, pues “muchos malos había”. Pero Corral no sólo se queda en el gremio de escritores, también dirige sus sátiras a las viudas alegres:

De Elisa

Hazaña de hado inclemente
fue quitarla su marido
a Elisa, a quien, como Dido
lloró atortoladamente.

Mas aunque el dolor fue tanto,
ya se entretiene y pasea:

⁴²⁹ Por más que, a pesar de que.

ninguna cosa se orea
más fácilmente que el llanto (f. 18r).

y a los maridos cornudos:

A Caraveo
Astrólogo Caraveo
entiende, sin duda alguna,
la conjunción de la luna
del rubio sol el paseo.
Y cáusame admiraciones
que no acabe de entender
de Quiteria su muger
passeos y conjunciones (f. 48v)

Mezcla a los cornudos con los celosos

A Lázaro
Lázaro, zeloso y viejo,
a su muger ha encerrado,
y ella en su mismo cuidado
halla mejor aparejo.
Publica de ella más bravo
que un toro (¡extraño rigor!)
que es chuchillo de su honor,
y dize bien, por el cavo (f. 48r).

Incluye a celosos barbudos:

De Robles
Llora (quién lo imaginara
de Robles) tanto exagera
sus zelos: más justo fuera
que quien se los dio llorara.
Mas viendo tan grande exceso
en un barbado, se duda
si llora, o si acaso suda
la cabeça con el peso (f. 49r).

A las viejas y falsas doncellas:

A una donzella
Ocho lustros (no lo creo)
dizes que intacta estuviste:
¿dónde los ojos tuviste?,
¿dónde encerraste el deseo?
¿A qué donzella acontece
olvido tan singular,

pues que por no porfiar
ninguna se está en sus treze?⁴³⁰ (f. 50r).

Y a las feas y ricas:

A Inés
Siendo rica y no pidiendo,
rara ave en nuestro país,
con ser piadosa; en mis
faltas remedio y remiendo.
¿No sabes por qué te dejo,
y colérica terrible
pides la causa? ¿Es posible,
Inés, que calla tu espejo? (f. 50v).

La virtud de estos epigramas, además de mostrar la capacidad de ingenio que tenía Corral, es que los motivos que ya estaban en el modelo, se adecuan perfectamente a un metro y a circunstancias distintas. La importancia de señalar vicios y degradación moral pasa a un segundo plano. Su intención de primera mano era mostrar, con pretexto de estos temas, el ingenio y la agudeza para sacar la carcajada del receptor, pues no hay que olvidar que eran ejercicios de Academia, y con eso no subestimo las composiciones, sino que señalo su carácter plenamente literario, razón por la que no se trata de una traducción, sino de una forma sutil de evocar a Marcial. Algo que queda claro con estas composiciones es que la risa se sobornaba con agudeza. Por tanto, Corral prefiere utilizar los epigramas serios como vehículos de enseñanzas morales (*docere*) y dejar los burlescos, con o sin intenciones satíricas, a la risa (*delectare*).

Finalmente, no podían faltar en su repertorio los epigramas burlescos sobre el amor:

A Iuana
Si ceguedad se interpreta
Amor, aunque me resista,
él será quien a mi vista
pone antojos de vaqueta.
Que en efeto vengo a ser
tan ciego de puro amante,
que teniéndote adelante,
Iuana, aun no te puedo ver (f. 49v).

⁴³⁰ ‘Estar en sus trece’ es una “frase que vale a mantenerse o persistir con pertinacia en una cosa que se ha aprendido o empezado a ejecutar” (*Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Trece’). Esto es, por no ser necias, las mujeres no se mantienen en su doncellerz.

Aquí juega con el concepto mitológico de que Amor es ciego, hasta el punto de que, hiperbólicamente, no se puede ver a la amada. Estas constantes y sutiles alusiones mitológicas no son gratuitas, pues otra de las razones por las que Marcial fue imitado sin cesar en los Siglos de Oro, fue por sus tres famosos dísticos dedicados a Hero y Leandro; el más importante de todos fue el 25b que aparece en su libro *De spectaculis*, cuya fama se debe principalmente al soneto XXIX de Garcilaso⁴³¹. El género epigramático como señala Vicente Cristóbal, tuvo un prestigio creciente en esta época, porque una de sus modalidades era ponderar agudezas extraídas de sucesos míticos⁴³². Es curioso que mucho del éxito de Marcial, en esta época, se deba a este tipo de contenidos, pues él siempre prefirió que esos temas se dejaran a hombres graves y que las personas encontraran en los versos el retrato de sus costumbres: “Dédalo adaptando licuables a los hombros de su hijo, o a Polifemo apacentando las sículas ovejas. Lejos está toda turgencia de mis libros, ni se engríe mi Musa bajo el extravagante manto de la tragedia. –Esto, no obstante, es lo que todos alaban, admiran, veneran–. De acuerdo: todo esto alaban, pero leen mis versos”⁴³³. Ante este argumento se podría pensar que hay una contradicción entre lo que decía y lo que escribía, pero a mi juicio no hay tal, pues el tratamiento que daba a estos temas siempre fue con ese ingenio agudo característico de sus hexámetros y pentámetros. En esta misma línea, Corral escribe un epigrama sobre Dédalo:

De Dédalo
Dédalo en nuevo ejercicio
de bolar no alicionava
al hijo, a quien moderava
poco tan piadoso oficio.
Y dexando de bolar,
Ícaro dijo al caer:
“padre, más he menester
que me enseñes a nadar” (f. 9v).

⁴³¹ “Dirigiose el audaz Leandro hacia sus dulces amores, y cansado, se veía sumergir por las hinchadas olas. Se dice que el desgraciado les dirigió esta súplica: «Perdonadme cuando voy a hacia ella, tragadme cuando vuelva»” (Marcial, *op. cit.* p. 55). Sobre el soneto, veáse Antonio Alatorre, “«Gran fortuna» de un soneto de Garcilaso”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24 (1975), p. 145, nota 4.

⁴³² Vicente Cristóbal, “Virgilio en los sonetos de Juan de Arguijo”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 4 (1993), p. 257.

⁴³³ Reproduzco la cita de Miguel Dolç, “Principios estéticos de Marcial”, *Revista de Ideas Estéticas*, 18 (1947), p. 184.

Ésta no es la única vez que acude al anecdotario mitológico, pues incluye en su novela otros epigramas sobre Faetón, Perseo y Febo y Dafne, pero éstos en un sentido serio y con una moraleja como desenlace, en la segunda redondilla, lo que ya es muestra de la interferencia de otras tradiciones como podía ser la fábula mitológica.

3.3.3 LA FABULA BURLESCA DE GABRIEL DE CORRAL

Frente a esta proclividad por los mitos clásicos, Corral sucumbe a la moda literaria de la fábula mitológica y opta por su representación en metros más largos, distanciándose así de la redondilla epigramática⁴³⁴. La primera de sus fábulas, en clave seria, relata el desamparo de Andrómeda por Perseo; la segunda, en la misma clave, es una paráfrasis del canto de Polifemo al descubrir a Galatea con Acis. Ambas tienen innegable influencia gongorina. La primera imita el tono, aunque como reconoce José María de Cossío, “no es un culteranismo servil”⁴³⁵. La segunda es parte de la estela que dejó la aparición de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora, pues, según Mercedes Blanco, pudo ser “que algunas fábulas escritas poco después de darse a conocer la fábula de Góngora deben sus propiedades y tal vez su existencia al impulso que procede de este poema”⁴³⁶. Sin embargo, esta composición de Corral se destaca por ser una versión fragmentaria del canto de Polifemo que no se había visto antes⁴³⁷. Finalmente, la tercera fábula es en clave burlesca; ésta, según se relata en la novela, parte de un verso del *Polifemo*, “pavón de Venus es, cisne de Juno” (v. 104), cuya famosa hipálage Percindo trastrueca –probablemente para acentuar la comicidad– en “Cisne de Venus es, pavón de Juno”(f. 173v). Dicho personaje, a quien Corral siempre atribuye las composiciones burlescas, se inspira en este verso para reinventar el juicio de Paris. La fábula de Corral continúa con la historia que aparece tanto en la *Ilíada* de Homero, como en las *Heroidas* de Ovidio (carta XVI), donde Paris resuelve la contienda entre Juno, Palas y Venus, al entregar la manzana a esta última por ser la más hermosa;

⁴³⁴ Al respecto de este proceso, extensivo a toda la tradición literaria, Mercedes Blanco señala que “las reflexiones ingeniosas de acento sublime o jocoso a las que se presenta una materia narrativa desgastada, hubieran tal vez prolongado los ecos de la fábula en el marco estrecho de formas poéticas breves, epigramáticas, sin el poderoso efecto que ejerce, desde el primer momento de su difusión en 1613, *La Fábula de Polifemo y Galatea*” (“La estela del Polifemo o el florecimiento de la fábula barroca”, *Lectura y Signo*, 5, 2010, p. 45).

⁴³⁵ José María de Cossío, *op. cit.*, p. 456.

⁴³⁶ Mercedes Blanco, art. cit., p. 33.

⁴³⁷ José María de Cossío, *op. cit.*, p. 456.

aquí, una vez entregada la fruta a Venus, Juno arremete a golpes contra ésta y contra Palas, hasta que Júpiter dirime graciosamente la batalla campal partiendo la manzana en cuatro, cuyos pedazos tocan a cada una de las diosas y el cuarto a él mismo.

La silva comienza con la descripción de una fiesta de verano que se llevaba a cabo en el palacio de Júpiter; ahí estaba Ganimedes, algo ebrio, echado en un catre espantándose las moscas de la cara con un pañuelo húmedo, mientras Júpiter roncaba:

Roncando estremecía los rincones
del cielo el gran tonante; //
y la espumosa bava
del mosto por las barbas le colgava.
En tanto, el troyanejo vigilante
del labio el lacre sella
con índice de plata,
sin permitir, grossero negociante,
ni cien passos en torno estampar huella
de pie divino, ni de humana pata (ff. 173v-174r).

En medio del plácido sueño, vigilado por Mercurio, aparecen las tres diosas:

quando fruteramente vocingleras
Iuno, Venus y Palas,
quitando de los dedos las conteras
a civil⁴³⁸ uñarada,
como trinca de airadas vendederas,
alborotaban las empíreas salas.
Venus, encarnizada
más que fiebre en otoño,
a Iuno asió del forastero moño,
y fuese tras la mano, quedó en Iuno
público calvatrueno,
que como un rayo, en ímpetu gatuno, //
la sajó las mejillas, y arremete
al rizado copete:
¡oxalá fuera ageno!
No padeciera Venus infelizes
ruínas en que hizo las narices.
Palas, empero, viendo vitoriosa
su calva emulación, como valiente,
se puso frente a frente,
mas la soberbia diosa

⁴³⁸ Cruel. Véase María Rosa Lida de Malkiel, "Civil, 'Cruel'", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1 (1947), pp. 80-85.

hizo un chapín en su cabeza hastillas,
y una oreja la hirió con las virillas.
Quedó del golpe Palas aturdida,
mas recobróse luego, y con el puño
se vengó del rasguño;
tres dientes le hizo menos, y ofendida
Iuno como una víbora, y más brava,
otros tres que restaron la mostraba,
que pareció su boca en tal estado
al tridente del húmido del cuñado (ff. 174r-174v).

Ante el escándalo Júpiter se levanta amodorrado, y lo guía Mercurio ante ellas:

Llevándole Mercurio de la mano,
–con las medias caídas,
haziendo con el cuerpo garabatos,
y mal enchancletados los çapatos,
el jubón sin botones,
pendientes de una cinta los calçones–
la ocasión del estruendo y las heridas
quiso saber, y Iuno, airada valde,
valióse de tener el padre Alcalde.
“Por ti, dixo, por ti, villano, ofende
el Rabadán de Troya //
mi hermosura, y a Venus da la joya;
a Venus madre del lascivo duende,
muger del ollín torpe de la fragua,
hija, al fin, de la cólera del agua.
¿Yo no soy tu muger? ¿Y quien modera
el rayo de tu mano?
¿A quien has dado imperio soberano
sobre la ley severa
de la fortuna? En fin ¿yo no reparto
desde un doblón a un quarto?
Pues ¿quién (si del propósito no sales)
puede ser más hermosa que cien reales?
¿Ay cosa más discreta que un escudo?
¿Y no es un real de a ocho
estimado en Madrid y en Castromocho?
¿No es más bello el bellón que amor desnudo
y que la gala en cueros?
¿Qué alcázares no escalan los dineros?
¿Cuál no vencen decoro?
Tú lo sabrás que te lloviste en oro” (ff. 175r-175v).

Después de escuchar toda la diatriba de Juno, en la que encarecía el poder monetario sobre la belleza, y antes de que Venus comenzara a hablar, Júpiter zanja la contienda:

Sacó un estuche de herramientas finas,
y en quatro quarterones,
niveles a cabales proporciones,
dividió la mançana.
Las tres entre las émulas reparte,
y él llevó la otra parte:
que aunque sea la Audiencia soberana,
al juez que a sentenciar hazienda llega,
una parte a lo menos se le pega.
Sossegóse la trápala, y más vana
Iuno que la muger de un sastre en coche,
por propina dio a Iove mala noche (f. 176r).

Esta última parte añade un rasgo satírico que era común en algunas fábulas burlescas mitológicas y que probablemente era herencia del género epigramático, pues desde el discurso de Juno, hasta esta acción judicial de Júpiter hay una crítica de nepotismo y corrupción, que con toda seguridad aludía al ámbito cortesano.

Por lo demás, si se compara con el modelo gongorino –lo que no sería descabellado, pues el pastor de la novela se inspira en un verso de Góngora para escribirla– se puede notar que, aunque ridiculiza a los personajes míticos en los mismos términos que lo hace el poeta cordobés y, además, se vale de sus recursos poéticos (perífrasis, hipérbatos, cultismos y versos bimembres), no hay ningún elemento paródico de fondo que muestre su filiación con este modelo. Corral, más que hacer una parodia del mito, hace un *amplificatio*: añade novedosamente una parte desconocida, a la manera que Ovidio lo hizo en sus *Heroidas*. Como señala José María de Cossío, “no se trata de un matiz en la composición o en la retórica, sino de una actitud del poeta ante el tema, original y distinta [...]. En Góngora pudo aprender más que en otro modelo, pero tampoco puede considerársela como una imitación deliberada del cordobés”⁴³⁹. Una vez más Corral muestra hasta donde podía llegar la sutileza de su ingenio y muestra que todas las voces y los ecos de sus lecturas (Homero, Ovidio, Virgilio, Marcial, Góngora, entre otros) podían acomodarse de acuerdo con la noción de *aemulatio* para producir lo que acertadamente llama Ignacio Arellano el “efecto estético inmediato”: la risa. Por lo demás, se puede decir que la elaboración de fábulas burlescas también era, aparte de una moda literaria, un ejercicio académico:

⁴³⁹ *Ibid.* p. 691.

Pantaleón y Corral presentan composiciones con motivos similares, en las que se percibe un afán de renovar el modelo.

Creo que vale la pena reparar también en los intentos de “ejercicios” que incluye Corral en su novela, no con la maestría de la fábula anterior, pero no dejan de ser significativos. Se trata de dos composiciones en sextetos alirados, una seria y otra burlesca del discurso de Dido sobre la espada de Eneas. Aunque no me enfocaré en la composición seria, es pertinente mencionarla, pues además de que presenta buena factura, es indicio de que efectivamente se trataba de ejercicios con dos posibles versiones, lo que es una constante en su obra. Esto, como comentario al margen, confirma que Corral no era como Pantaleón un poeta de tiempo completo en las burlas, sino que se dedicaba unas veces a las veras y otras a las burlas, lo cual no lo descalificaba para ser considerado un profesional de las burlas.

Con la presencia de estos sextetos alirados se comprueba la influencia de las *Heroidas* de Ovidio, obra que ya se percibía en ese mecanismo de la fábula de *Las tres diosas* de completar las historias mitológicas. Percindo, el pastor gracioso, lee su versión burlesca sobre lo que diría la carta que Dido envía a Eneas:

Desde una galería,
con el estoque en la turbada mano,
assí Dido dezía
al que escurrió la bola⁴⁴⁰, infiel troyano, //
que le dio un perro muerto⁴⁴¹
por ser muy blanda en el primer concierto⁴⁴² (ff. 70v-71r).

Continúa en este tono, hasta que llega el siguiente reproche:

Préstame tus orejas,
que hay quien diga que son del alma aldava;
possible es que me dexas,
quando yo imaginé que te gustava
lo que al fuego condeno,

⁴⁴⁰ “Significa ausentarse alguno de repente como huyendo, y a escondidas, para escaparse de algún riesgo, o empeño. Es phrase vulgar y baja” (*Diccionario de Autoridades*).

⁴⁴¹ Era una expresión coloquial que significaba ir con prostitutas y no pagar el servicio. “Se toma también por el engaño que se produce en algún ajuste o contrato, o por incomodidad o desaveniencia que se tiene, esperando por mucho tiempo a alguno o para que execute alguna cosa” (*Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Perro’).

⁴⁴² Esto se refiere a que Dido se había entregado a Eneas, pues había sido suave (blanda) en el primer concierto (encuentro amoroso). Sobre el desarrollo de este pasaje en la literatura, véase María Rosa Lida, *Dido en la literatura española: su retrato y su defensa*, Tamesis, London, 1974.

más que la fruta del cercado ageno⁴⁴³.
 Siendo tú quien no tienes
 limpio trato, me pones en colada⁴⁴⁴,
 ingrato: tus desdenes
 y el amor me condena a chamuscada,
 como animal de cerda;
 y pues no te merezco, a que te pierda //
 hallé junto al estoque
 (que en tus olvidos prenden mis memorias),
 por que amor me provoque,
 tu justillo⁴⁴⁵ de grana y tus gregorias⁴⁴⁶,
 dixе, aunquе despobladas:
 “ay dulces prendas por mi mal halladas”⁴⁴⁷ (ff. 71r-71v).

Finalmente, Perecindo describe cómo se entierra la espada y agrega una chanza sobre el entierro:

Luego la punta espe[t]a
 por el nevado pecho, y inocente
 cayó en la llama inquieta,
 y luego, con un plato entre la gente,
 dixo su triste hermana:
 “denme para enterrar esta christiana”⁴⁴⁸ (f. 71v).

Aunque, como dije, no es una fábula burlesca como tal, sí es una muestra de lo que se hacía en la Academia sobre los temas mitológicos. Así, este sexteto-lira se construye como una chanza hilada con frases “bajas”, equívocos y referencias cultas; por ejemplo la alusión a la Eneida cuya frase, pasaría a la posteridad por el famoso soneto de Garcilaso, de quien, a su

⁴⁴³ Toma el verso de la Égloga III (309) de Garcilaso. En el *Polifemo* de Góngora también aparece una alusión a ésta: “Cercado es (cuanto más capaz, más lleno) / de la fruta, el zurrón, casi abortada” (Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. A. Parker, Cátedra, Madrid, 1984, p. 136).

⁴⁴⁴ Este es el equívoco que Pantaleón había usado para burlarse de Corral. Esto quiere decir que Eneas, quien no tiene limpio trato (sucio) debería estar en colada (en el proceso de lavar), pero es ella la que queda en esa situación de probar su limpieza. Por tanto está condenada a que sus restos se quemen en la pira funeraria.

⁴⁴⁵ “Vestido interior ajustado al cuerpo a modo de jubón, de quien se diferencia en no tener mangas” (*Diccionario de Autoridades*).

⁴⁴⁶ Probablemente era otra forma de llamar a los gregüescos, los cuales eran “lo mismo que calzones” (*Diccionario de Autoridades*). Corral construye la burla al decir que estaban despobladas, o sea que Eneas necesitaba rellenos para que le quedaran justas.

⁴⁴⁷ Este verso proviene del canto IV de la Eneida, cuya fama en el siglo XVII se debe, en buena medida, al inicio del soneto X de Garcilaso: “¡Oh dulces prendas por mi mal halladas!” (Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed., introd. y notas Elías L. Rivers, Castalia, Madrid, 1996, p. 52). También aparece en la segunda parte del *Quijote* al inicio del capítulo XVIII.

⁴⁴⁸ Sobre la presencia de Ana, la hermana de la reina, en la poesía española, véase Rafael González Cañal, “Dido y Eneas en la poesía española del Siglo de Oro”, *Criticón*, 44 (1988), pp. 25-44.

vez, toma el verso de “la fruta del cercado ageno”. Esto es evidencia de que los recursos de la poesía seria se llevaban al espacio de la burla para constuir la estética burlesca. Corral se convierte en una pequeña muestra del interés generalizado por estos temas clásicos, y describe una manera de imbricar distintos elementos (cultos y populares) tanto en los epigramas como en la fábula de *Las tres diosas*.

3.3.4 MÁS BURLAS DE ACADEMIA

Después de reparar en las influencias literarias de la poesía de Corral, no hay duda de que se ha hecho un juicio muy general de lo que realmente se hacía dentro de las academias; el caso de Corral demuestra que muchas de las “trivialidades de Academia” eran de impronta clásica; aunque éstas con el paso de los años se convirtieron en tópicos, no deja de ser relevante observar cómo por medio del ingenio se renovaban lugares comunes. Los poetas con oficio que asistían a estas tertulias lograban hilar esta tradición con otras que muchas veces partían de códigos populares, dando como resultado cierta novedad. Para poetas como Corral, siempre había una forma diferente de bordar el entramado. Esto se nota claramente en las composiciones que se sabe con certeza que concursaron en alguna justa, pues, hasta cierto punto, estimulaban la inventiva de los concursantes. Por ejemplo, el poema dedicado al camaleón, que fue uno de los asuntos propuestos por Pantaleón en el certamen de 1625, es muestra de esto:

El Tuliano tres vezes, autor grave,
dize que hay animal a quien sustenta
el viento sin ser ave,
y que por desayuno se contenta
(¡qué saçonado almuerzo!)
con un assado petasón del cierço;
a ⁴⁴⁹hora de comer es muy devoto
de una olla de ábrego y del noto:
y atento a un aforismo de Avicena,
un gigote del zéfiro se cena (f. 75r).

Corral abre el poema con un hábil juego ingenioso para aludir a un autor llamado “el Tuliano tres veces”; si no se tomara en cuenta las pistas que el autor da, se podría pensar que se trataba de Marco Tulio Cicerón; no obstante, ni fue tres veces Tuliano ni escribió sobre el camaleón. Se trataba, por tanto, de Tertuliano, cuyo nombre Corral forma a partir

⁴⁴⁹ Hiato.

de una especie de síncopa entre el número tres en latín (*tertius*) y Tuliano: “tres veces Tuliano...”, fecundo escritor eclesiástico anterior a san Agustín, que describió taxonómicamente el camaleón con un sentido moralizante en su tratado intitulado *De pallio*⁴⁵⁰. Crear enigmas, acertijos y adivinanzas era uno de los intereses de los poetas del Barroco, pues el público, además de que se entretenía, quedaba sorprendido ante el juego de ingenio. Así, el poeta retoma las características del camaleón que el apologista latino menciona, pero quita toda la carga didáctica y en su lugar hace una jocosa comparación de platillos de la época con los distintos tipos de vientos que se suponía que el animal degustaba: Ábrego (viento que corre de África entre el Austro y el Céfiro), Noto (viento del sur) y Céfiro (viento del oeste). Después pasa a las características físicas, y menciona su capacidad de camuflaje:

Tiene otra gracia el dicho animalillo:
que se viste de azul y nacarado,
de verde, rosa seca y amarillo,
y del color que se le pone al lado. //
Lesbia, si tu comieras tan barato,
yo te acudiera liberal al plato,
y si fueras imán de los colores
gustara que vistieras los mejores;
mas que lo cargues todo a mi costilla,
y por ser tu Adán no tengo ⁴⁵¹evilla;
perdona que no quiero
ir contra el parecer de mi dinero (ff. 75r-75v).

En la lid del certamen se pedía un madrigal que no pasara de veinte versos, en el que se describiera las propiedades del camaleón aplicadas moralmente a los aduladores o a los que cambian continuamente de ánimo. Corral no respetó ninguna de las estipulaciones, pues añadió cuatro versos al total y no moralizó sobre los aduladores; en su lugar utilizó los atributos del camaleón para remitir a los que idealmente debía tener su dama, y en contraste puso en evidencia su codicia. Por tanto, Corral inserta su composición en la tradición de los textos misóginos sobre la codicia femenina, que también era un tema marcialesco, pero que,

⁴⁵⁰ Debió ser una de las lecturas de la época, pues Quevedo en *Los sueños* y en su texto anticulterano de *La culta latiniparla* también menciona a Tertuliano. En este último como la autoridad a la que estas mujeres debían acudir para recibir cierta advertencia (Francisco de Quevedo, *Obras festivas*, ed. Pablo Jauralde Pou, Castalia, Madrid, 1981, p. 137).

⁴⁵¹ Hiato.

a esas alturas, ya se había convertido en un tópico⁴⁵²; no obstante, aquí hay una abierta intención de renovarlo, pues no era usual vincular el motivo del camaleón con el de la dama pedigüeña: aquella que daba su amor a cambio de dinero. Sospecho que el nombre de Tertuliano no sólo sale a relucir por su referencia al camaleón, pues muchos autores, entre ellos Quevedo, se inspiraron especialmente en él para construir su sátira antifeminista; este preceptista de la iglesia gana la fama de misógino en virtud de uno sus tratados intitulado *De cultu feminarum*.

Por lo demás, Corral incluyó en su obra dos romances, también fruto de la cuarta lid del mismo certamen de 1625, en los que se describía un terremoto. Como arriba mencioné, presentó uno serio y otro burlesco. En este último, el poeta se valió del uso de dilogías con el fin de evitar el término grosero: ‘proveer’ para aludir a la exoneración del vientre, ‘aire’ para referir a las flatulencias y no podía faltar la equiparación del rostro con el trasero. Este léxico escatológico era muy común en la poesía del momento, pues se consideraba un verdadero juego de ingenio que el público aplaudía con fruición; sólo hay que recordar la letrilla de Góngora “¿Qué lleva el señor Esgueva?” y todo el catálogo de poesía escatológica de Quevedo⁴⁵³. Tal vez, este poema de Corral no presente mucha novedad, pero llama la atención cómo adecua todo este léxico para describir el movimiento impúdico de la tierra:

[...]
Mas de parto, ¿quién lo duda?,
serán aquestos dolores:
desta hecha se proveen
los corpus de gigantones.
 Despide animosamente
todo el aire que recogen
los fuelles de los carrillos,
no me pregunten por donde.

⁴⁵² Esta concepción de la mujer también parte del ascetismo cristiano más estricto, cuya perspectiva propagaron los padres de la Iglesia: desde Eva, el propósito de la mujer fue tentar a los hombres; tampoco hay que olvidar toda la tradición medieval representada en el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera. Al respecto veáanse Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. Manuel Moya, Castalia, Madrid, 1987, pp. 47-54, Benito Sánchez Alonso, “Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo”, *Revista de Filología Española*, 11 (1924), pp. 33-62 e Ilse Nolying-Hauff, *Visión, sátira y agudeza en los sueños de Quevedo*, Gredos, Madrid, 1974.

⁴⁵³ Mercedes Blanco (art. cit., 2002, p. 334) advierte la diferencia entre la escatología de ambos: “Quevedo, no menos vigorosamente escatológico pero más brutal, tales proclamas tendría un acento ascético, cínico o hihilista. No así en Góngora en quien la malicia no excluye una divertida indulgencia”.

Buen ánimo, Berecintia⁴⁵⁴,
que ya la fuente se rompe, //
y poco a poco se van
abriendo los coliflores.

Deste empujón se concluye,
válgate el señor san Iorge,
déte buen alumbramiento
de Iúpiter la consorte⁴⁵⁵.

Mas no sabe la comadre
por cuál de tantos chichones
parirá la dolorida,
todos son minas de azogue.

Pero ya nació un jayán
que hará la mamona⁴⁵⁶ al orbe,
cocos⁴⁵⁷ al cielo y visages⁴⁵⁸
al lóbrego Flegetonte⁴⁵⁹ (ff. 77v-78r).

Pese a que este tipo de dilogías eran usuales en las sátiras, el poema sólo presume un tono jocoso para describir los movimientos terrestres que dan como resultado el nacimiento de un gigante. Otra vez, una mezcla entre referencias mitológicas y un código escatológico un tanto desgastado.

Corral, como todo poeta de la época, recurre a un surtido de tradiciones: unas, de raigambre académica, otras, de raigambre popular. Por ejemplo, un romance dedicado a un viejo verde, que incluye no sólo la intención satírica de los epigramas de Marcial, sino también los códigos populares como las cancioncillas y refranes:

Ya sé, niña, que no quieres
consejos, pues te desvías
de mi anciana autoridad,
de mi experiencia erudita:
dineros te quiero dar,
si acaso al refrán te aplicas,
que dócil te considero

⁴⁵⁴ Diosa de la Madre Tierra.

⁴⁵⁵ Juno también era diosa de los alumbramientos. Se le daba el sobrenombre de Lucina.

⁴⁵⁶ “[...] vale engañar a uno con halagos y caricias fingidas tratándole de bobo” (*Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Mamola’).

⁴⁵⁷ “Gesto semejante al de una mona, que se hace para espantar y contener a los niños” (*Diccionario de Autoridades*).

⁴⁵⁸ “[...] demostración reparable del rostro con que se da entender algún afecto” (*Diccionario de Autoridades*). En lugar de que el orbe, el cielo y el Flegetonte den estas expresiones de cariño al recién nacido, éste se las dará a ellos por ser un gigante.

⁴⁵⁹ Río de fuego que corre por el Hades.

a tan sabrosa dotrina.

Mas oye, pues que te pago,
y no es mucho que te pida
las orejas, si en sus tiendas
los mercaderes las fían.

Por vejez me has tripulado⁴⁶⁰,
por que de ti no se diga //
que, sin consideración,
me dejas por niñerías.

Más sábeta que lo yerras,
que un viejo, si bien lo miras,
sabe, aprovecha y deleita,
y pruévolo en esta guisa:
sabe el diablo, por ser viejo,
y yo por la causa misma,
y sin duda sabré bien,
porque soy carne manida (ff. 112r-112v).

Después le menciona, mediante dilogías, el provecho monetario y el deleite que tendrá:

Un viejo es como la cama,
que al entrar en ella enfría,
y dentro de un quarto de hora
regala, alienta y abriga.

Si quando se dobla el oro
por antiguo, es más de estima: //
humilde siempre a tu gusto
un doblón seré una liga.

Ya sabes que el vino anciano
tiene mayor valentía
que el mosto que haze bravatas,
que hierve nuevo en las pipas.

Y quando todo lo niegues,
el cantarcillo lo diga:
por lo menos no soy malo,
para trasto y baratija.

Si por las canas, señora,
me desprecias y me olvidas,
si es que no afectas candores,
si tantos Alpes te enfrían:

Yo sin tener familiar⁴⁶¹,
si gustas iré en un día
de Canas a Negroponto

⁴⁶⁰ Rechazado.

⁴⁶¹ En latín significa esclavo. Esto acentúa el juego de palabras (con el color negro) que hace en los siguientes versos.

y de Albacete a Mandinga (ff. 112v-113r).

En esa misma clave, le promete que si lo quiere, no dejará de teñirse y aplicarse afeites:

Y si me quieres, constante,
agotaré las legías,
encareceré el azige⁴⁶²,
despoblaré las boticas.

Andará el peine de plomo⁴⁶³
por alto, si no me obligas
a que de ageno cabello
me desmienta calvinista.

Desto en fuera te prometo,
porque a tus braços me admitas //
dar a mi cerebro luto,
y pavonar mis megillas.

Aunque quien la flor entreveé
me cante por las esquinas:
“Viejo verde, viejo verde,
más negro vas que la tinta” (ff. 113v-114r).

Entre todos estos códigos entramados hay, también, una sátira del poder corruptor del dinero en la mujer, mezclada con el tradicional manejo de la figura del viejo teñido, al que Quevedo dedica un romance que comienza tal como Corral termina el suyo: “Viejo verde, viejo verde, / más negro vas que la tinta”⁴⁶⁴. No es fortuito que Quevedo sea uno de sus modelos, por su vena epigramática. Corral, al igual que Quevedo, tiene poemas que critican muchos de los vicios de la corte; entre éstos está la figura del *maridillo*, *marido postizo* o *sufrido* que, a cambio de su bienestar y comodidad, da su anuencia para que su mujer sea adúltera⁴⁶⁵:

[...] Érame yo un pobre moço
que vine a la corte en pelo,
encomendando a mi industria,
animado de mi aseo. //

Di en el mal vicio de page,
y de tinelo en tinelo⁴⁶⁶,

⁴⁶² Azogue.

⁴⁶³ Se creía que el peine de plomo oscurecía el pelo.

⁴⁶⁴ Quevedo, a su vez, está imitando en sentido burlesco el famoso romance “Río Verde, Río Verde, / más negro vas que la tinta. / Entre ti y Sierra Bermeja / murió gran caballería” (Agustín Durán, *Romancero general*, Manuel Rivadeneyra, Madrid, 1851, núm. 1087, p. 101).

⁴⁶⁵ Para los detalles de la caracterización de este personaje tipo, véase Ilse Nolying-Hauff, *op. cit.*, pp. 153-160.

⁴⁶⁶ “Cuadra o aposento en que come la familia de los señores y grandes” (*Diccionario de Autoridades*).

en abstinencias y ayunos,
parecí page del yermo.

Por más que lo procuré,
jamás en mí concurrieron
la ropilla y el jubón,
la camisa y los gregüescos.

Ceñí espada: veisme aquí
gentilhombre hecho y derecho,
muy obligado de un sastre,
muy deudor de un çapatero.

Crespa guedexa y más culto
el vigote que un soneto,
suplidíssimo de borra
y rectíssimo de cuerpo.

Miré, Dios y norabuena,
a doña Inés de Toledo,
alva y sol en nombre y ojos,
y en lo demás microcielo.

Enamoréme y servíla
con cien varas de paseos,
treinta pieças de suspiros
y una arroba de requiebros.

Concertó las voluntades
Amor, y con gran secreto
rezelosos de los Alves,
que son sus tataradeudos,
nos casamos: llevé en dote
dientes, manos y cabello;
que por perlas, plata y oro
me lo trocaba un platero (ff. 129v-130v)

El maridillo comienza a ver que su casa, sospechosamente está llena de riquezas que él no provee:

Tragué no sé qué malicias,
mas yo procedí tan cuerdo
que no se lo di a entender,
que es açar entrar riñendo //

Tuve de allí a pocos días
homenaje tan sobervio,
que parecía mi casa
a la del duque mi suegro (ff. 130v-131r).

Describe cómo su mesa está repleta de carneros, perdices y conejos que ya no soporta comer; Inés, su mujer, brilla en diamantes, y él tiene tantos vestidos que nunca los rompe; además de muchos criados, dueñas, damas, negros y escuderos a los que él no da salario ni

ración, pero siempre están bien vestidos y contentos. Finalmente, da una lista de sospechosos: un sacristán barbiespeso, un escolar presumido, un tal don García y un sacristán moreno. No obstante, prefiere no desvelarse en saber con quién (o con quiénes) lo engaña, pues nada le falta:

La duda se queda en pie,
pero ¿yo en qué me desvelo?,
pues que no me falta nada,
el diablo me mete en pleitos.
Paréceme necedad
sin disculpa tener zelos,
y más un hombre a quien Dios
tantas mercedes ha ⁴⁶⁷hecho.
Bien está, señor discurso,
dexémonos de rodeos,
que es gran locura inquirirlo,
si ha de doler el saberlo (f. 133r).

Estos temas tienen su correspondencia con la realidad, pues la corte de Madrid (y por un periodo corto, Valladolid) se convirtió en un lugar de influencia y atracción, a la que acudieron pretendientes de varios puntos de la Península, lo que provocó según Jammes, “una evolución sensible de costumbres”⁴⁶⁸. La sátira dirigida al sistema de valores áulico – sobre todo al monetario– es claramente uno de los temas que emparentan a Corral con Quevedo. Corral retoma la figura del “sufrido involuntario e injurioso”⁴⁶⁹, de aquel que resalta la infidelidad de la mujer a la vez que la celebra con jocosa ingenuidad para su conveniencia: finalmente una forma de tratamiento diferente de las sátiras contra las cortesanas.

A manera de conclusión, se podría afirmar que la poesía de Corral, que ante todo era de Academia, se convierte en un muestrario donde confluyen distintas tendencias, aun las más antagónicas, como las representadas por Góngora y Quevedo, que convivían dentro de las tertulias sólo en virtud del ingenio. Creo que la voluntad de asombro permitió que varias

⁴⁶⁷ Hiato.

⁴⁶⁸ Robert Jammes, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁶⁹ Según Ignacio Arellano (*op. cit.*, p. 66), “Lazarillo de Tormes inaugura la serie de cornudos interesados dignamente continuada por Guzmán de Alfarache. El tipo es de temprana aparición en Quevedo, y se va conformando progresivamente desde la *Vida de la Corte* (1603-1604) a través de la sistematización de *Carta de un cornudo a otro intitulada el Siglo del Cuerno*, donde están la mayoría de sus rasgos distintivos. Se trata ya de una verdadera creación original [...]”. Sobre el tema de la honra en este personaje, Antonio Alatorre (“Contra los denigradores de Lázaro de Tormes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 50 (2002), pp. 227-455) hizo una original relación entre la filosofía erasmista y el *Lazarillo* que arroja mucha luz a esta tradición.

corrientes poéticas o tradiciones formaran parte del sustrato académico para que la burla alcanzara un rango estético dentro del canon.

3.3.5 POEMAS DE FALSA ATRIBUCIÓN (PEDRO MÉNDEZ DE LOYOLA)

Narciso Alonso Cortés en su *Miscelánea Vallisoletana* menciona, de manera escueta, el título de unas composiciones atribuidas a Gabriel de Corral que se encuentran en el manuscrito 4051 (ff. 215r-261v) de la Biblioteca Nacional de España, con una anotación de la época en el margen derecho del fol. 215r: “son estas obras de Don Gabriel de Corral”. Asimismo, explica la posible causa de por qué nunca salieron a la luz: “Es indudable que Corral conservó inéditas estas poesías por el carácter obsceno de la mayoría, porque tal vez no considerase las restantes de mérito suficiente, o por ser puramente privadas. En general, estas poesías muestran la flexibilidad de ingenio, retozona inspiración y espontaneidad de rima que constituyen las cualidades características de su autor”⁴⁷⁰. En su edición de 1954 matiza este contundente juicio, concediendo que era un tipo de poesía de la época: “Muchas de ellas –en esto no había Corral de ser diferente a los demás poetas de su tiempo– son un tanto obscenas”⁴⁷¹; más adelante, vuelve a mencionar las características de la flexibilidad del ingenio y la retozona inspiración, razones por las cuales eran atribuibles a Corral. En 1982, John V. Falconieri reproduce estas poesías inéditas en su edición de las *Obras completas de Gabriel de Corral*. Pese a compartir los mismos criterios de atribución de Alonso Cortés, refuta algunas de las razones esgrimidas en la primera publicación de la *Miscelánea*: “No creemos que Corral hubiera considerado estos poemas escabrosos en su época, como no los consideramos lascivos hoy día. Además no resultan más obscenos que algunos poemas escritos por sus coetáneos, por ejemplo Quevedo”⁴⁷². A su vez, en ese mismo año (1982), Kenneth Brown publica un artículo donde niega contundentemente la atribución de este manuscrito a Gabriel de Corral; su argumento más fuerte se sustenta en los versos de una silva, en la que el poeta aparece mencionado en tercera persona, mientras que Pedro Méndez de Loyola, otro miembro de la Academia de Mendoza, en primera persona. En esta composición, para la que “Don Gabriel Vocángel dio por asunto una

⁴⁷⁰ Narciso Alonso Cortés, *op. cit.* (1912), pp. 176-180.

⁴⁷¹ Narciso Alonso Cortés, *op. cit.* (1954), p. 324.

⁴⁷² John V. Falconieri, *op. cit.*, p. 133.

mujer, que entrando a bañarse en Mançanares, volvió la caveça y vio un viejo en carnes, que la seguía”⁴⁷³, aparecen muchos miembros de la academia vejados, entre ellos Corral:

[...]
Con que perdió el vejete los estrivos,
que su potro altera. //
Mas tan poco que nadie lo creyera,
ello devió de dar algún corcovo
por cerrar con la yegua, que vio en çerro
(vellísimo animal para un encierro);
y Pantaleón çerrara, siendo un bobo,
más que muchos, si el diablo no me aburra,
que acometa sin tocas a una burra.
Y Camerino en çaga no le fuera
¿en çaga no?, mejor que en delantera;
mucho son para la burla estos pesares,
perdone la malicia,
culpa de su naçión, que en la miliçia
de amor se arma mejor con espaldares.
¿Corral mondara nísperos acaso?
que en silencio le paso,
siendo de las torpeças un abismo.
De *mí* dirán lo mismo,
Mas soy gato que maya, o que mahúlla;
Poco caço que en Roma pulla
[...]
pero con estas cargas,
arriendan atenderme un rato Momo,
que a todos digo, sin que nadie quede,
y si se me conçede,
habrá para las hembras, digo y hago
que soy lindo taúr, y se me luçe
de la bolsa y salvo en el estrago⁴⁷⁴ (ff. 242v-243v).

Aquí, la primera persona se identifica con alguien que tiene debilidad por el juego y por las mujeres. Brown confirma que se trata de Pedro Méndez de Loyola, pues en los vejámenes de sus contertulios (Pantaleón, Corral y Camerino) éstas eran las características que le atribuían; además de que tanto Pantaleón como Corral hicieron énfasis en el aspecto sexual de sus poesías. Baste recordar que Corral mencionaba que aquél ponía a las musas como su madre las había parido.

⁴⁷³ La composición, como se verá, fue desarrollada por otros miembros de la Academia.

⁴⁷⁴ Mss. 4051 BNE. Cotejo, también, con la reproducción del manuscrito que hace Kenneth Brown en su artículo “Gabriel de Corral, sus contertulio y un Ms. poético de academia inédito”, *Castilla: Estudios de Literatura*, 4 (1982), pp. 9-56.

Cuatro años después, en otro artículo, Kenneth Brown da nuevos datos que terminan de confirmar la autoría de Pedro Méndez. En éste menciona que, en el manuscrito anteriormente nombrado, el poema *La fuerça de la Cava, con glosas de romances*, que está truncado en el quinto verso de la sextilla, aparece completo en dos manuscritos más (núm. 33 del mss. 4051 y en el mss. 3773 de la BNE), en los que el nombre del autor es Pedro Méndez. Además de otras seis composiciones, que también se repiten en otros manuscritos y que lo acreditan como el verdadero autor⁴⁷⁵. Es de interés que muchos de sus romances se compilaron en cancioneros; entre ellos está la “Descripción del suceso de Lucrecia, juzgando si fue forzada o no”, el cual, según Brown, aparece “entre los ff. 175r-179v del ms. 3773 de la BN[E], importantísimo cancionero «de la primera mitad del siglo XVII» Contiene poesías de Góngora y de unos cuarenta poetas más”⁴⁷⁶. Varios de sus poemas participaron en la *Academia burlesca a Felipe VI*, en Buen retiro, de la que hablamos en el segundo capítulo⁴⁷⁷. Además, Pérez de Montalbán, en su obra *Para todos*, lo reconoce como autor de algunas comedias: “Pedro Méndez de Loyola ha escrito algunas, sin que en esta materia como en las demás, tenga la envidia, ni la calumnia qué morder, ni qué murmurar. Bien saben que esto es verdad cuantos le conocen y comunican su divino ingenio”⁴⁷⁸. Si Pedro Méndez era un autor con buena recepción, ¿por qué confundirlo con Corral? Creo que la respuesta está en que Corral fue un poeta más reconocido y pudo crear este efecto que sólo se ha percibido en nombres como Quevedo, Góngora o Lope: el problema de las falsas atribuciones. No es del todo descabellado pensar que alguien de la época se confundió y puso esa anotación al margen del manuscrito, pues en primer lugar, la poesía de Méndez era de Academia y, en segundo, presentaba un tono de burlas que bien

⁴⁷⁵ Véase el artículo de Kenneth Brown, “El cancionero erótico de Pedro Méndez de Loyola: parte segunda del «Gabriel de Corral: sus contertulios y un Ms. poético de academia inédito»”, *Castilla: Estudios de Literatura*, 11 (1984), p. 59.

⁴⁷⁶ *Ibid.* p. 60.

⁴⁷⁷ “En las quintillas de ciego a los dos regidores ermitaños, a Juan Mejía, el primero; a Pedro Méndez, el segundo [...] En las redondillas de pie quebrado a la alcahueta que estándose muriendo aconsejaba a un amigo que escogiese de dos damas a la pelinegra, a Martín de Figueredo, primer premio; a Pedro Méndez, el segundo, porque los más pies quebrados fueron de a cinco sílabas habiendo de ser de a cuatro. Dírasele el primero si se ajustara con el ritmo” (María Teresa Julio, ed., *op. cit.*, pp. 245-246).

⁴⁷⁸ Valerie Y'llise Job, “A Modernized Edition of Juan Pérez de Montalbán’s *Para todos, ejemplos morales humanos y divinos en que se tratan diversas, ciencias, materias y facultades. Repartidos en los siete días de la semana y dirigidos a diferentes personas*”, tesis doctoral, Texas Tech University, Texas, 2005, p. 645. (Consultado el 25 de enero de 2011 en: http://etd.lib.ttu.edu/theses/available/etd-04222005-102144/unrestricted/Valerie_Job_diss.pdf).

pudo nacer de la pluma de Corral. No obstante, las poesías de la *Cintia* no tienen nada que ver con este tratamiento de la burla. El cancionero de Pedro Méndez presume un tono que muchos de los críticos califican como obsceno y de un realismo burdo y grosero. A mi juicio, no es la mejor manera de calificar su poesía, pues lo que contiene son claras e ingeniosas alusiones sexuales. La mayoría de sus poemas presentan esta característica, como el soneto dedicado “A una mujer mui lasciva en la cama con un hombre”:

Si el grato humor se le acabó al – candil,
es menester señora – sufrimiento:
armado un día entero es – monumento
el lecho⁴⁷⁹, ¿o mi negocio es de – brasil?⁴⁸⁰
Regostado⁴⁸¹ os avéis al – perejil⁴⁸²
con tan desbergonçado – rapamiento
que no dexasteis gota: Yo – escarmiento
de que otra noche me sirváis de – Atril.
Buelto me avéis quexosa – las espaldas //
y a mi salchicha en tanta – embocadura
jugo no la dexó vuestra – sartén.
Segura desde hoy más tendréis las – faldas,
que no a de entrar mi llave en – cerradura,
que ha menester de aceite un – almacén (ff. 218r-218v)

O como la serie de redondillas donde se desarrollan preguntas y respuestas:

Pregunta

Dos galanes Lesbia tiene,
Un[o] que la calça justo,
mas mui corto; otro que al gusto
largo y delgado le viene.

Fenisa (el diablo sea sordo),
si al impulso te rindieras,
¿quál de los dos escoxieras?:
¿largo holgado o chico gordo?

Respuesta

⁴⁷⁹ ‘Monumento’ se refiere al túmulo que se colocaba en las iglesias el jueves santo, al que se le prendían muchas velas (*Diccionario de Autoridades*). Aquí el poeta juega con esa referencia: a las velas de tanto estar prendidas se les acabó el aceite (copularon muchas veces); por tanto, el lecho sólo podía ser un monumento, pues éste con sus velas duraba todo el día.

⁴⁸⁰ Es la comparación del miembro masculino con un árbol de las Indias llamado brasil, cuya madera tenía un color encendido como brasa; el tronco se aserraba en pequeñas limaduras que servían para teñir paños (*Tesoro de la Lengua Castellana o Española*).

⁴⁸¹ “El así inclinado a repetir la ejecución de alguna cosa por gusto, complacencia o utilidad” (*Diccionario de Autoridades*).

⁴⁸² Aunque la mayoría de las veces aludía a los excrementos, en esta ocasión refiere al miembro masculino, pues el perejil (apio) tenía una raíz larga.

Procurarlo gordo y largo
para dulce regodeo
el insaciable deseo //
ha tenido siempre a cargo.

Mas oy que adversa fortuna
para remediar flaqueças
de dos señaladas pieças,
quiere que elija la una.

A desechar me aperçivo
lo gordo, aunque benga justo,
que es lo importante del gusto
que alcance a dar en lo vivo (219v-220r).

O el “Epitafio a una ramera enterrada en el sepulcro de un astrólogo”:

Aquí estoy, caminante, en competencia
del más perito en la confusa ciencia,
Flora fui, interés al quanto lasciva,
éste, un Atlante⁴⁸³, en quien el cielo estriva,
si él alzó al sol figuras,
yo muchas a la sombra y más a oscuras;
quando él en relación signos conoce,
símbolo fue mi vida de los doce.
Hize papel de virgo veinte veces,
nadaron en mi aquario varios peces,
del géminis retrato
pasé lo más del tiempo, en cuyo trato
a tres maridos de quien fui tesoro
convertí en aries, capricornio y toro;
si un peso dice libra, en muchos pesos
sí sé la caña; a quien royó mis huesos,
en infausto suceso y adversario, //
parecí en un jumento sagitario,
león de todas presas,
así despache humildes como gruesas,
fui, con aspecto fiero,
venenoso escorpión al sin dinero,
y puso en lo mejor destes engaños
gálico cáncer término a mis años (ff. 247v-248r).

Si se juzga desde los parámetros actuales, hay mucha razón para decir que éstos eran ejercicios que nacían sólo en la intimidad de la Academia. Sin embargo, la primera composición fue, probablemente, escrita para algo tan público como un certamen, pues en

⁴⁸³ “[...] Rey de Mauritania que los antiguos fingieron haver sustentando sobre sus hombros el cielo, para significar el mucho conocimiento que tuvo del curso del sol, luna y estrellas (*Diccionario de Autoridades*).

el título se menciona que se dieron el asunto y los consonantes; en cuanto a la serie de preguntas y respuestas en redondillas, se compusieron para una cena de carnestolendas, ámbito que también muestra mayor concurrencia, aunque era cerrado. Esto ya señala una completa aceptación de la burla literaria. No obstante, la valoración de este tono burlesco ha causado mucha controversia entre la crítica actual: Narciso Alonso Cortés, como dije arriba, sugería que la razón de que estas composiciones no hubieran salido a la luz era porque se consideraban obscenas, lo que Falconieri negaba rotundamente, arguyendo que tal prejuicio no existía ni en ésta ni en aquella época. Por su parte, Kenneth Brown desdecía este argumento al señalar que “poetizar indecencias por meras razones de burla, tanto en el primer tercio del s. XVII como en nuestra época [era], en palabras de Don Quijote, «manosear» y «traer por las calles» y vías públicas a la doncella que es la poesía”; además, mencionaba que en virtud de que se sabía que eran poesías de Pedro Méndez, el nombre de Corral había quedado limpio, pues “hubiera sido una inexplicable peripecia que Gabriel de Corral se dedicara a profanar el buen gusto poético con versos lascivos tales como los del ms. 4501⁴⁸⁴.

Antes de emitir un juicio sobre estas opiniones, o inclinarse por una u otra razón, hay que plantear dos premisas: primero, se debe partir del contexto, pues si se juzga desde los parámetros actuales, es decir, anacrónicamente, es fácil adjetivarla de grotesca y lasciva; segundo, si nos situamos en el contexto, hay que reparar en el proceso de canonización de la burla, pues ahí está la clave. La perspectiva que cita Brown del Quijote era tan real como la aceptación que tuvo la burla en las academias. Baste recordar que en el proceso de canonización de este tipo de poesías –que se gesta en las academias– había dos corrientes paralelas: la normativa y la referencial. La primera consideraba estas composiciones como carentes de toda virtud y altura estética; la segunda, las veía como una posibilidad estética de ser ingenioso y ganarse al público por medio de la risa. Como mencioné anteriormente, no es fortuito que González de Salas, el editor de Quevedo, se deslindara de cualquier responsabilidad ante este tipo de poesías, pues la opinión estaba dividida, pero aun así decide publicarlas. Las de Pedro Méndez no andan lejos de este tono quevediano, y son atribuidas, incluso por alguien del siglo XVII, a un autor de reconocido ingenio como Corral. Y precisamente pueden ser atribuidas a él porque lo que se valora es

⁴⁸⁴ Kenneth Brown, *op. cit.* (1984), p. 58.

el *ingenium*. Este concepto tan codiciado por todos permite justificar la presencia de este grado en la burla. Además de que la poesía burlesca, a estas alturas, ya era parte del canon: se le consideraba arte de ingenio con todas las de la ley; razón por la que se podían leer, holgadamente, esas composiciones en un certamen o en una cena.

Finalmente se puede afirmar, por lo anteriormente visto, que la obra de Gabriel de Corral representa otra de las maneras de hacer poesía burlesca dentro del ámbito académico, sobre todo porque es un poeta que no niega dicha raigambre a la hora de publicar estos contenidos; es evidente que para hacer esta suerte de “trivialidades” se debía tener una erudición y un conocimiento clásico muy sólidos que avalaran y justificaran el empleo del ingenio dentro de las reuniones literarias; y no sólo eso, pues el principio de variedad, que primaba en dichas reuniones, permitía no sólo invertir tiempo en ejercitarse en la tradición clásica de la burla –en este caso en los epigramas o fábulas mitológicas–, sino en imbricarla con contenidos de origen popular o cotidiano. La burla de Gabriel de Corral seguía los mismos parámetros que la de Anastasio Pantaleón de Ribera, sin embargo, a diferencia de éste, no buscaba provocar la risa mediante la exuberancia, sino por medio de la contención; por tanto, esta veta, que aparece en varios pasajes de su poesía y en los epigramas, muestra uno de los extremos del barroco que perseguía la agudeza en la mínima expresión, que muchos poetas de la época también practicaron a su manera, como se verá más adelante. Se puede decir que lo que caracteriza su pluma se ve, sobre todo, en las composiciones breves, pues su objetivo era provocar una risa sutil acompañada de admiración.

3.4 JACINTO ALONSO MALUENDA

Poco se sabe de este poeta burlesco que se dio a conocer en su época por tres poemarios: *Cozquilla del gusto* (1629), *Bureo de las musas del Turia* (1631) y *Tropezón de la risa*⁴⁸⁵.

⁴⁸⁵ Ticknor (*History of Spanish Literature*, Ticknor and Fields, Boston, 1866, t. 3, p. 51, nota 8) menciona la primera y la última obras, y de las tres dan noticia los valencianos Rodríguez, Ximeno y Fúster. Véase Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *op. cit.*, pp. 235-236. *Tropezón de la risa*, que carece de fecha, debe ser posterior a *Cozquilla del gusto* y *Bureo de las musas*, pues en la décima laudatoria de Pedro Morlá que aparece en los preliminares se alude a esto: “Del tiempo en anales, grave / lugar tu ingenio merece, / pues

Además de que estas colecciones de poesías son un muestrario de agudezas en el ámbito de la burla, también presentan una gama de posibilidades métricas empleadas en clave jocosa, que en algunos casos pueden considerarse como hallazgos. Sin duda, Maluenda como aficionado a la experimentación métrica representa otro de los eslabones de la canonización de la burla.

Cayetano Alberto de la Barrera da noticia de que nació a fines del siglo XVI en Valencia; estuvo relacionado con ambientes teatrales, pues fue “hijo de Alonso Maluenda, a quien por los buenos servicios que prestó, en todo lo relativo a la representación de comedias, al hospital de aquella ciudad [...] concedieron los administradores [...] plaza de alcaide del nuevo teatro, que acababa de construirse en el Vall-cubert, y habitación en el propio edificio”. Jacinto Alonso Maluenda sucedió a su padre en esta actividad como alcaide de la “Casa de las Comedias de Valencia” o sea de la “Olivera”; además, compuso “algunas comedias y bailes, y escribió la tercera jornada de *La Virgen de los Desamparados de Valencia* (las dos primeras son de Marco Ortí), que se imprimió en la *Parte treinta y dos de escogidas*, Madrid, 1669”⁴⁸⁶; de la Barrera también indica que Durán incluyó dos de sus composiciones poéticas dentro del *Romancero* y que se le atribuyen varias poesías sueltas y la obra titulada “Bailes satíricos contra las depravadas costumbres de los hombres”, que se encuentra en el manuscrito *Ingenios valencianos*⁴⁸⁷. De acuerdo con la partida de defunción que publica Eduardo Juliá Martínez, Maluenda es enterrado el 3 de junio 1658⁴⁸⁸.

Pese a que no se conocen sus textos dramáticos, según Eduardo Juliá Martínez, en este ámbito tuvo una posición especial dentro de la historia de la literatura española: “las características de su producción dramática, la especial posición que ocupa entre los lopistas –pues a tal grupo pertenece sin discusión, aunque tenga recelos y proteste por no haber sido mencionado en *El Laurel de Apolo*– [...] reclaman una atención que no se ha prestado

con su donaire ofrece / fama que en bronce se grave; / informarse fénix sabe, / pues cuando la muerte avisa / la envidia, sombra precisa, / de su *Cosquilla y Bureo* / renacer donoso veo / el *Tropezón de la risa*”.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 235. Sobre los títulos de las comedias y bailes que Ximeno refiere, según da noticia Cayetano Alberto de la Barrera, se puede consultar también Ticknor (t. 3, p. 551) y Paz y Melia, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Gredos, Madrid, 1934, t. 2, p. 645.

⁴⁸⁷ Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *op. cit.*, pp. 235-236.

⁴⁸⁸ Eduardo Juliá Martínez, “Nuevas notas sobre el teatro en Valencia en el siglo XVII”, en *Colección de estudios jurídicos, pedagógicos y literarios... Monografías...ofrecidas a D. Rafael Altamira*, C. Bermejo, Madrid, 1936, pp. 329-330.

todavía hacia la personalidad literaria de este autor⁴⁸⁹. Sin embargo, no se sabe a ciencia cierta cuál fue la importancia que tuvieron sus obras dramáticas en la recepción de la época, pero en cuanto a las obras poéticas hay más certeza, pues el hecho de que tres libros de poesía burlesca se publicaran consecutivamente indica que hubo buena recepción de su obra, no sólo porque la burla ya estaba canonizada, sino porque Maluenda debió reconocerse por su agudo ingenio.

Por lo demás, aunque no hay ningún dato que lo relacione directamente con alguna tertulia literaria, su obra está construida sobre un marco académico muy evidente. Como advierte Ignacio Arellano, Valencia fue un enclave cultural de la periferia muy importante en el que debió haber gran actividad literaria de academias, y, por tanto, es probable que Maluenda asistiera a alguna; además, el poeta valenciano viajaba frecuentemente a Madrid para contratar compañías de actores, lo que tal vez le permitió acudir a tertulias de la villa y de la corte⁴⁹⁰. Quizá de aquí nació la amistad que cultivó con Alonso Castillo Solórzano – otro autor burlesco, miembro de la Academia de Mendoza y a quien Pantaleón y Corral dirigieron tantas burlas– lo que podría confirmar el contexto académico en que se gestó su obra; no hay que olvidar que Castillo Solórzano escribió unas décimas para los preliminares de *Cozquilla del gusto*:

De crítica detracción
seguro, Jacinto, estáis,
quando con la pluma dais
deleyte y admiración,
alegría y suspención.
La Cozquilla ofrezce al gusto,
y assí alabaros es justo,
pues a todos maravilla,
que es la primera cozquilla
que a risa obliga sin susto⁴⁹¹.

Y, posteriormente, para *Tropezón de la risa*:

A lo que el libro combida,

⁴⁸⁹ Eduardo Juliá Martínez, “Nota bibliográfica”, en Jacinto Alonso Maluenda, *Cozquilla del gusto*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1951, t. 1, p. xv. Sobre su relación con el teatro véase Eduardo Juliá Martínez, “El teatro en Valencia”, *Boletín de la Real Academia Española*, 2 (1915), pp. 527-547; 4 (1917), pp. 56-83; 13 (1926), pp. 318-345.

⁴⁹⁰ Ignacio Arellano, *Jacinto Alonso Maluenda y su poesía jocosa*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1987, pp. 7-8.

⁴⁹¹ Jacinto Alonso Maluenda, *Cozquilla del gusto*, Sylvestre Esparza, Valencia, 1629, f. ¶¶6 (R/12522 BNE). En adelante cito por los títulos y las páginas. En el caso de los preliminares me referiré a folios.

Maluenda, no hay [que] rehusar
si ha de ser del Tropezar,
dar en Risa la caída:
toda medida frunzida,
viendo tanta erudición,
mude aquí su condición,
sea jovial, no severa,
que Heráclito, si viviera,
diera en este tropezón⁴⁹².

También, las rúbricas de los poemas de ambas obras de Maluenda evidencian la impronta académica: “Píntase un galán enamorado de una mujer roma”, “A la miseria q[ue] passa un pobre Estudiante, décimas”, “Octavas, pinta[n]do una batalla entre un perro y un gato”, “Endechas a un marido que co[n]sentía que le galanteasen a su muger, por hazer lo mismo con la del otro”, “Consejos que le dan a un niño para guardarse de las pedigüeñas”, “Décimas contra el primero que introduxo el pedir las mugeres”, además de los epitafios que eran claros ejercicios académicos.

En cuanto a *Bureo de las Musas del Turia*, su adscripción académica es más evidente. Presenta coincidencias obvias con el género de novela académica, aunque no llega siquiera a tener un argumento: las musas de algunos pastores (Fabio, Sylbio, Belardo y Lisdauro) deciden tener un bureo⁴⁹³ o reunión a las orillas del río Turia; cada una declama, en nombre del poeta que representa, sobre la mujer pedigüeña, la buscona, la muerte de un galán, la fea melindrosa, el soltero sufrido, los celos, entre otros temas. Posteriormente visitan a las musas del Manzanares, con las que continúan recitando sobre aspectos similares. Para Willard F. King, parece ser una especie de cancionero a base de las obras de una Academia valenciana⁴⁹⁴. Sin duda, la inspiración proviene de estas reuniones, pues todas las poesías, que ocupan la mayor parte del libro, son del mismo corte que las de las dos obras antes mencionadas. Maluenda tiene tan presente el mecanismo de escritura de las academias, que en muchas ocasiones menciona los metros y el asunto antes de que la musa recite. También debió de haber participado en algunos certámenes, pues evita que las musas valencianas y madrileñas celebren una justa y que dirija una diatriba sobre la veracidad de estos concursos:

⁴⁹² Jacinto Alonso Maluenda, *Tropezón de la risa*, Sylvestre Esparza, Valencia, s.a., f. A3r (U/1603 BNE). En adelante cito por los títulos y las páginas. En el caso de los preliminares me referiré a folios.

⁴⁹³ Galicismo de aquellos años: *bureau*.

⁴⁹⁴ Willard F. King, *op. cit.*, p. 128, n. 23.

[...] porque en las justas, o injustas, por mejor dezir, sólo dan premio al que tiene más autoridad, aunque los versos sean humildes, y a vezes premian a quien no ha hecho versos en su vida; por lo qual se deve colegir que van el premiado y el Secretario del Certamen horros; // [...] porque está una musa expuesta a la pérdida y no a la ganancia, dándole el vexamen y quitándole el premio; sin atender a que siempre se echa de ver quien tiene más justicia, y se sabe quién se queda con el premio; [...] Yo os daré un remedio para que escriváys en las justas poéticas segura de que avéys de tener premio: no os firméys La musa de Lisdauro, sino, El almirante de Castilla o el Duque de Alba; y con hazer lo que digo tened por cierto el primer premio; que no se miran ya los versos, sino quién es el que los ha hecho [...]⁴⁹⁵.

El autor valenciano pone en evidencia su desencanto, y en su lugar manifiesta una intención de demostrar que no se necesita de estos reconocimientos para ser un verdadero poeta. Es perceptible que, a lo largo de sus tres obras, los temas de Academia son un pretexto para exponer su habilidad en cuestiones métricas. A diferencia de los poetas burlescos que hasta ahora se han visto, Maluenda decide escribir poesía burlesca en distintos metros y, además, experimentar con el romance. Tal vez por esta razón su poesía presenta pocas innovaciones temáticas, pues tanto en el *Bureo* como en la *Cozquilla* y en el *Tropezón* se repite sistemáticamente la sátira contra la mujer pedigüeña. Maluenda admite esta obsesión en un sentido burlesco: “Sé que me has de condenar [...] por el modo con que siempre satirizo a las mugeres pedigüeñas; pero sírvame de disculpa el hazerte saber que quando más las riño, porque piden, más estafan; y assí te advierto, que mientras dure su pedir, ha de durar mi satirizar; y pues está en su mano o en su boca, no den en destruyr a todos, si quieren escaparse de mi pluma” (*Bureo*, f. +3v). No obstante, es tan repetitivo el asunto que da la impresión de que se trata de meros ejercicios métricos. Precisamente en eso consiste la “originalidad” de este poeta y por eso se vuelve tan relevante para este trabajo, pues muestra otra forma de innovar –en el sentido clásico de *aemulatio*– dentro del ámbito de la poesía burlesca; inclinación que también tuvieron muchos poetas barrocos tanto en burlas como en veras.

En los títulos de las composiciones arriba mencionadas se puede percibir la variedad de formas métricas. Por tanto, si no se toma en cuenta el aspecto formal sólo estaremos ante

⁴⁹⁵ Jacinto Alonso Maluenda, *Bureo de las Musas del Turia. En prosa y en verso*, Miguel de Sorolla, Valencia, 1631, pp. 81-82 (R/12886 BNE). En adelante cito por los títulos y las páginas. En el caso de los preliminares me referiré a folios.

un poeta que es apreciado como imitador de las agudezas de Quevedo. El valioso estudio que Ignacio Arellano dedica a la poesía de Maluenda demuestra su habilidad para emular conceptos que Quevedo había introducido en la poesía burlesca. No obstante, éstos sólo llegan a ser un telón de fondo de la caracterización genérica:

El examen de la obra poética jocosa (la única que escribió, o en todo caso, la única que conservamos) de un poeta como Maluenda, resulta interesante por un doble motivo: permite observar con precisión, en primer lugar, las técnicas propias de un género al que no se aportan originalidades geniales de ruptura, haciendo posible una caracterización genérica en sus aspectos temáticos y expresivos que sirva, en segundo lugar, de telón de fondo sobre el que analizar más fundadamente la aportación peculiar de poetas como Góngora y Quevedo, que constituyen la cima de la poesía conceptista burlesca del Siglo de Oro⁴⁹⁶.

En este mismo sentido, Rodrigo Cacho Casal coloca a Maluenda dentro del grupo de autores que desgastaron el código ingenioso que Góngora y Quevedo “habían desarrollado, al mismo tiempo que mostraron cierta tendencia a limitar su carga obscena y escatológica”; además agrega: “Maluenda supone una reiteración depurada del modelo quevediano, sin su riqueza de matices y de alusiones literarias. Se trata de una comicidad edulcorada y más pacata”⁴⁹⁷. No se puede negar que estas características están en la poesía de Maluenda, pero tampoco hay que perder de vista el aspecto formal que para muchos poetas fue la salida ante motivos casi caducos; se debe tomar en cuenta que en el siglo XVII hubo una barroquización de la métrica; Maluenda decide convertirse en uno de los que Antonio Alatorre llamó “activos «desfiguradores» de la estructura tradicional”⁴⁹⁸: nada más congruente con la poesía burlesca.

3.4.1 EL BARROQUISMO MÉTRICO DE MALUENDA

La poesía de Maluenda puede considerarse un paradigma del barroquismo métrico en el ámbito de la poesía burlesca. No obstante, para entender esta característica especial, se debe situar su obra como parte de un fenómeno más amplio, pues este afán de innovar en la métrica no era exclusivo de Maluenda, ya que se inicia con la revolución que Góngora hace del romance y, posteriormente, se convierte en una moda que describe a todo un grupo de

⁴⁹⁶ Ignacio Arellano, *op. cit.*, 1987, p. 7.

⁴⁹⁷ Rodrigo Cacho Casal, “Marca Tulia se llamaba una dueña: la vieja consejera en la poesía burlesca del Siglo de Oro”, *Criticón*, 100 (2007), pp. 85 y 88.

⁴⁹⁸ Antonio Alatorre, “Avatares barrocos del romance”, en *op. cit.*, p. 55.

poetas, la mayoría del último tercio del siglo XVII y de principios del XVIII, que experimentaba con diversas formas métricas. El autor valenciano, aunque no pertenece a lo que Antonio Alatorre describe como “decenios ultrabarrocos”⁴⁹⁹, se puede considerar como un precedente de esta tendencia, que, como ya dije, no apareció sin causa: era una forma de incluir elementos novedosos en el tratamiento de tópicos desgatados.

Valdría la pena preguntarse cómo respondían los receptores a este juego que consistía en llevar al extremo la elaboración poética; por el éxito que tuvo, se puede intuir que el público quedaba sorprendido frente a estas curiosidades. Antonio Alatorre describe este fenómeno como una suerte de “infantilismo” que los poetas se tomaban muy en serio: “Los poetas que hacían bagatelas ponían en la tarea la misma seriedad que los niños ponen en sus juegos”⁵⁰⁰. El poeta del Barroco se caracterizaba precisamente por su interés en lo lúdico, en llevar los modelos más allá de todas sus posibilidades, no con la intención de romper las reglas displicentemente, sino de crear nuevos esquemas para el ingenio. El juego y la risa se convirtieron en la pareja perfecta con la que los poetas podían sorprender más y más. Maluenda utiliza el catálogo de motivos de Quevedo –a manera de un simple homenaje a su modelo–, pero lo enlaza con el barroquismo métrico. Con esto no quiero decir que Quevedo no buscara imbricar la forma con el contenido, pues también se le atribuyen algunos hallazgos métricos, pero Maluenda toma otros caminos para la experimentación.

La manera de construir el poema es de suma importancia en sus obras, pues a lo largo del *Bureo de las musas* se percibe el interés por definir las cualidades de un verdadero oficiante de la palabra, que consiste en poner mucha atención en la elaboración de los versos. En este sentido, juzga a aquellos que se acreditan como poetas de gran fama sólo porque lograron en toda su carrera una composición de gran dificultad, pero después no hay indicio de esa pericia: “[...] que así lo hazen los poetas de fama, causa de que muchas vezes son ventipoetas; quiero decir, venteros poetas, pues dan gato por liebre” (*Bureo*, p. 36). También, crítica, por boca de la musa de Anfrisio, a los que se hacen llamar poetas, pero carecen de la habilidad de hacer versos de repente: “¿o soy como los poetas que dizen que no saben hacer versos de repente, por tener lugar de buscar quien se los escriba, dando

⁴⁹⁹ *Loc. cit.*

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 52, nota 60.

a entender que son suyos? ¿no se ha visto en muchas ocasiones lo que sé hazer?” (*Bureo*, p. 54). Advierte que el poeta debe estar capacitado para escribir bien, ya sea con premura o con tiempo de sobra: “Admitido fue de las Musas el romance, que mostrava estar escrito con cuydado y no en dos horas, como dizen algunos // poetas, necedad averiguada; pues si los versos son buenos, ellos mismos notifican que se han escrito despacio; y si son malos, dizen que se han forjado a prissa” (*Bureo*, pp. 119-120). Por último, señala que hacer versos no es cualquier cosa, pues esta habilidad no se compra ni se aprende: “Y no tan sólo los ignorantes, alentados de su coxquillosa embidia, publican esto, pero si ven que Iuan o Pedro versifican, dizen: ¿por qué yo no he de escribir coplas, pues Iuan haze versos? Como si el versificar fuera cosa que se pudiera comprar o aprender” (*Bureo*, p. 144). En este mismo sentido Maluenda presenta algunas composiciones; por ejemplo, la “décima a dos hermanos sastres poetas [...]”:

Los versos miden con vara,
 los concetos con tixera
 cortan, los que ya, severa,
 Talía⁵⁰¹ nos muestra, clara.
 En pluma bolante y rara,
 convierten las imperfetas
 agujas, por ser aletas⁵⁰²;
 oy la poesía ha llegado
 a muy infelice estado,
 pues hay dos sastres poetas⁵⁰³ (*Bureo*, p. 132).

Y en unas curiosas décimas endechadas “a un hombre que dezía mal de todos los versos”:

La heroyca poesía
 en metro luzido,
 es luz del sentido,
 dulce melodía.
 Su breve armonía

⁵⁰¹ Talía era musa de la comedia y la poesía bucólica. Aquí se refiere a ella como la musa la de la poesía burlesca.

⁵⁰² “Diminutivo de ala. La que es pequeña como la de los pajaritos o aves chicas y nuevas” (*Diccionario de Autoridades*). En el texto se lee ‘adletas’.

⁵⁰³ Góngora utiliza la metáfora de los sastres en la sátira dirigida a Juan Ruiz de Alarcón, quien presentó como suyas 73 octavas, que venían de las plumas de doce ingenios de la Academia madrileña; esto con motivo de la celebración de las bodas entre el príncipe de Inglaterra Carlos Estuardo y la infanta María de Austria. Antonio Carreira explica el concepto gongorino que ayuda aclarar este pasaje de Maluenda: “el sastre, que corta la tela de las libreas o de otras prendas, dispone de oficiales para coserlas; quien hace lo propio, más tiene de sastre que de poeta” (Antonio Carreira, “El conceptismo de Góngora y el de Quevedo”, *II Confronto Letterario*, 52, 2009, p. 122).

sabia, como grave,
divina y süave,
por ser de alto precio
admírela el necio,
el sabio la alabe.

El que ser adverso
muestra de contino,
de aquel que es divino
y admirable verso,
ingenio perverso
tiene, es un cavallo:
oy desengañallo
quiero, con dezir,
que prueve a escribir
y vendrá alaballo [...] (*Cozquilla*, p. 95).

A simple vista podría parecer que son unas composiciones más sobre el tópic de los malos poetas que tantos escritores de Academia desarrollaron, pero cobran otro significado cuando se repara en la legítima preocupación formal del poeta.

Por lo demás, es curioso que Maluenda ya no se detenga a defender la poesía burlesca, pues da por sentado que lo que está llevando al lector es poesía en toda la extensión de la palabra, y en su lugar ponga énfasis en la buena factura. Esto, probablemente, se deba a que como la poesía burlesca fue todo un éxito y se veía como una senda fácil para alcanzar la fama, muchos se aventuraron por estos mares; pero Maluenda le da dignidad, no sólo al usar el concepto clásico de *imitatio* para respaldar su poesía, pues estaba siguiendo a uno de los grandes de la poesía burlesca (Quevedo), sino al mostrar que sólo los que manejan los versos correctamente son dignos de ella.

Con esto lleva la métrica al terreno del estilo burlesco introducido en la sátira; una muestra más de que la poesía burlesca estaba canonizada y de que incluso contaba con sus propios esquemas métricos. En cuanto a utilizar metros graves, Maluenda no fue ningún precursor, pues desde Hurtado de Mendoza con el soneto hasta Góngora y Quevedo con los romances, octavas, tercetos, sólo por nombrar algunos, ya se observaba cómo los temas bajos se trataban con la más alta dignidad métrica, aun en desmérito de la división clásica de géneros que se apoyaba en el ideal del decoro. El poeta valenciano, a diferencia de otros poetas burlescos, que las más de las veces usaban el romance, opta por este principio de variedad (*variatio*), el cual, desde la estética del Barroco, promovía la multiplicidad de géneros, estilos y variedad selectiva en las formas de composición. Así, presenta el estilo

burlesco en octavas, romances, romances hexasílabos, décimas, décimas endechadas, rondallas, sonetos, pareados, glosas de décimas y de romances, seguidillas, quintillas y tercetos. Esto no indica que haya alguna innovación, pero esta variedad es el germen de su interés por la experimentación con las formas métricas. Su juego empieza por la rima, pues el sonido fue uno de los medios que los poetas usaban para potenciar el efecto cómico. Compone dos romances contra las pedigüeñas con rima consonante; el primero en -aña:

Junto a la margen florida,
que el Turia enriqueze y baña,
vi una taymada a lo grave
y una ninfa a lo picaña⁵⁰⁴.

Con sus dos ojos da muerte,
con sus diez uñas⁵⁰⁵ araña;
es más inquieta que un chisme
y más gueca que una caña.

Con los ricos es affable,
y con los pobres se estraña:
mas que mucho, si en el ojo
deste mundo ¿son lagaña?

[...]

Para estafar y pedir
del donayre se acompaña
y sin ser poeta bueno,
sabe hacer una maraña⁵⁰⁶.

[...] //

Guárdense de aquesta niña,
que todo bolsillo apaña,
y es la mayor pedigüeña
que ay de Valencia a Breñaña (*Bureo*, pp 56-57).

El poeta cierra la composición con una inusual cuarteta cacofónica (-iña, -aña, -eña, -aña), lo que añade una desproporción que contribuye al tono burlesco. En cuanto al segundo romance, la consonancia es en -era:

A mi faltriquera, niña⁵⁰⁷,
no mires de talanquera⁵⁰⁸

⁵⁰⁴ Significa lo mismo que ‘picaño’: “Pícaro, holgazán, andrajoso, y de poca vergüenza” (*Diccionario de Autoridades*).

⁵⁰⁵ Era parte del léxico de germanía que designaba ladrones o hurto.

⁵⁰⁶ Era una forma poética. Véase Miguel Sánchez de Lima, *El arte poética en romance castellano*, ed. Rafael de Balbín Lucas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1944, p. 100. En otro sentido, ‘maraña’ significaba mujer pública (*Diccionario de Autoridades*).

⁵⁰⁷ Ramera.

que al ver tus agudas uñas,
se admira mi faltriquera.

Corderillo es su caudal,
y es tu pedir una fiera,
si le alcanza (bella Antandra),
tengo por cierto que muera.
[...] //

Baste el ser águila⁵⁰⁹ baste,
cazadora y alternera,
no con pesados escudos
te muestres libre⁵¹⁰ y ligera.

Enmienda enmiendate luego,
que has de pasar la carrera⁵¹¹
de tu vida, y tú no sabes
el alvergue que te espera.

Mira aunque agora te adorna
la frente una cabellera,
que por virtudes del tiempo
ha de verse calavera (*Tropezón*, pp. 63-64).

Ante esta transgresión de la asonancia, característica principal e inherente del romance, Maluenda siente la necesidad de dar una justificación⁵¹²: “si poner dos [consonantes] juntos en una copla es falta, hecho adrede y en todas, es gala” (*Bureo*, p. 55). No obstante, como señala Alatorre, esa rareza “estaba ya en tres romances de Góngora: -ete en «Tendiendo sus blancos paños...» (1591), -ente en «Moriste, ninfa bella...» (1594) y -ote en «Despuntando he mil agujas...» (1596)”⁵¹³. Con esto, lo único que podemos deducir es que Maluenda debió tener la seguridad de que estaba presentando una novedad, pues su justificación lo hace evidente, además de que lo dice con toda claridad por boca de las musas: “le respondieron que avía elegido admirablemente, assí en el assunto, como en *la novedad de acabar todas las coplas en consonante*” (*Bureo*, p. 55. Las cursivas son mías). Más allá de

⁵⁰⁸ Lo que protegía o aseguraba un sitio; esto es, no mires lo que protege mi faltriquera (*Diccionario de Autoridades*).

⁵⁰⁹ “Hábil en el arte de robar; puede referirse al ladrón o a sus manos, o incluso a los ojos con que mira lo que quiere robar” (José Luis Alonso Hernández, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía. Introducción al léxico del marginalismo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979, p. 94).

⁵¹⁰ Licenciosa.

⁵¹¹ “pasar la carrera” en germanía significaba copular (*Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*).

⁵¹² Aunque la consonancia era una característica del romance artístico, sólo fue una moda efímera. A partir de Góngora la asonancia fue tan propia del romance que, como señala Antonio Alatorre (“Avatares barrocos del romance”, en *op. cit.*, p. 25), resultó una “«innovación» el empleo de rimas consonantes”.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 26.

que Góngora le haya ganado la idea, esto constituye un testimonio de su sed por la experimentación. Habría que notar, también, el nada despreciable reto poético que significaba encontrar 26 voces terminadas en -aña y 20 en -era, y acomodarlas en el campo semántico de la mujer pedigüeña: todo un juego para el ingenio.

En este sentido, hay que mencionar los sonetos con terminaciones ridículas, sobre los que Maluenda no advierte novedad, pues es más que seguro que era consciente del magisterio de Quevedo, pero aún así propuso algunas terminaciones distintas a las de su modelo. Por ejemplo, el “soneto a una dama, que siempre la hallava su galán descompuesta” terminado en -ima, -ema, -efa, -afa, ufa:

Marica ,que tusona⁵¹⁴ en la tarima,
bastante indicio das de no ser mema⁵¹⁵,
las claras⁵¹⁶ recogiendo y dando yema⁵¹⁷
al huevo de la bolsa de tu prima:
¿por qué tan descompuesta a quien te estima
te muestras? Mas sin duda será tema⁵¹⁸,
pues veo que tu gusto ya se extrema
en llevar descompuesta hasta la cima:
cabellos que del sol llamé cenefa
hazes con tu pereza media gafa
que el gusto altera y el deseo atufa⁵¹⁹,
matas de liendres por hazerme befa⁵²⁰,
pues vinagre me diste en tu garrafa,
ya no tendrás de mí lo que la chufa⁵²¹ (*Cozquilla*, p. 38).

Las terminaciones ridículas del último terceto contribuyen a dar comicidad a los equívocos que aluden a los órganos sexuales; no es casual encontrar referencias lascivas en la poesía

⁵¹⁴ “Ramera o dama cortesana. Pudo decirse así porque les cortan el pelo por castigo o ellas le pierden por el vicio deshonesto” (*Diccionario de Autoridades*).

⁵¹⁵ Tonta (*Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Memo’).

⁵¹⁶ Por extensión alude a las monedas llamadas blancas que llevaban ese nombre por la blancura del material con que están hechas (*Diccionario de Autoridades*).

⁵¹⁷ Lo mejor (*Diccionario de Autoridades*).

⁵¹⁸ “Significa aquella especie que se les suele fijar a los locos, y en que continuamente están vacilando y hablando” (*Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Thema’).

⁵¹⁹ “Enfadar, enojar” (*Diccionario de Autoridades*).

⁵²⁰ Burla.

⁵²¹ Según el Covarrubias la chufa es una frutilla dulce que se cría pegada a las raíces, debajo de la tierra. Por tanto, la palabra también designa preñez, porque la fruta está “debaxo de tierra, y no pare esta preñez si no es abriendo la tierra y arrancándosela de las rayzes, y también porque la chufa *generat sperman*; y de allí se llamó Venus $\chi\upsilon\pi\rho\iota\varsigma$, Cypris, y la isla donde era venerada Cypro, la qual tiene este nombre por su mucha fertilidad y preñez”. Creo que la garrafa, por la forma (vaso ancho que remata en un cañón largo y angosto) alude al útero de la mujer, y, por ende, “lo que la chufa” es lo que la preña.

de Maluenda, pues es uno de los autores que cultivaron con ingenio la veta del erotismo dentro del ámbito burlesco, lo que se verá más adelante respecto a Alonso Castillo Solórzano.

En otros sonetos, usa los versos agudos para potenciar el efecto cómico, recurso que Diego Hurtado de Mendoza puso de moda y que posteriormente Góngora y Quevedo desarrollaron. Los poetas de Academia fueron los más asiduos a este juego, cuyo éxito se propagó hasta principios del XVIII. Al respecto, el poeta valenciano gusta de las asonancias agudas en sus romances, cuya mayor dificultad está en dos romances hexasílabos; el primero en í, dedicado “a una mujer que pide, siendo sanguizuela de la plata”, en el que después de describir su belleza física en el orden petrarquista, da sus características de pedigüeña mediante equívocos:

Guardaré advertido
mis maravedís,
que tengo ardimiento,
si tienes ardid.

Muger de la corte,
querrá faldellín
que la abrigue a ella,
y me yele a mí.

[...]

Navegar no quiero
en tu vergantín,
porque dará a fondo
mi metal de Ofir⁵²².

A niñas de fuego, //
que es pedir su fin,
de pólvora sólo
les daré un barril.

Temeré sus uñas
para ser feliz,
pues si doy dinero
a moça tan vil,
nunca mi bolsillo
verán en París
ojos, mi señora,
que le vieron yr (*Bureo*, pp. 39-40).

El segundo romance es en ó, también dedicado a la pedigüeña:

Belisa, Belisa,

⁵²² Es una región mencionada en la Biblia de donde se traía el oro.

nombrarte es razón
dos veces, sabiendo
que vales por dos.

Que en el estafar
nadie te igualó,
que es un tavadillo⁵²³ //
tu pedir veloz.

Aunque estés muy buena,
lo qual dudo yo⁵²⁴,
sólo por pedir
pedirás la unción.

Quando ves astuta
luzir un doblón,
tus uñas a un sastre
le piden favor.

Sólo por pedir
a todo amator,
aunque estés sin culpa,
tú pides perdón (*Bureo*, pp. 71-72)⁵²⁵.

A esto añade sus características físicas y la moraleja que conlleva este tipo de sátira:

Pero pide, pide,
que el tiempo traydor
mañana haze estaño
lo que es plata oy.

Alerta, y adquiere,
que la que pidió,
no tuvo después
mal de corazón.

Modos de portarte
tendrás hechos dos,
para el rico un sí,
para el pobre un no.

La bolsa del que es
versificador
no suba tu lengua,
que será Faetón⁵²⁶.

Haz lo que te advierto
y serás Colón

⁵²³ “Enfermedad peligrosa que consiste en una fiebre maligna” (*Diccionario de Autoridades*).

⁵²⁴ Podía ser portadora del mal gálico.

⁵²⁵ Corrijo la numeración, pues, en el ejemplar revisado, las páginas 72, 73 y 74 están numeradas como 64, 65 y 66.

⁵²⁶ Que ni siquiera hable de ella (de la bolsa del poeta) ni la considere, pues si espera que el poeta le dé dinero, fracasará como Faetón, quien por intentar la acción temeraria de conducir el carro del sol, a causa de su falta de pericia, cayó fulminado por un rayo de Júpiter.

del rico bolsillo
de tu pretensor.
Que yo, mientras vea //
tu reputación⁵²⁷,
de tu estafar fiero
seré historiador (*Bureo*, pp. 73-74).

Estos ejemplos se pueden leer como ejercicios métricos, con los que Maluenda pretendía mostrar su habilidad, pues no es casual que el motivo sea el mismo. Estas composiciones son casos poco convencionales, pero finalmente comunes en la escritura de algunos, pues, como se vio, Anastasio Pantaleón de Ribera también usaba las asonancias agudas en sus romances para potenciar el efecto burlesco. No obstante, son un proemio de los verdaderos hallazgos métricos del poeta valenciano. Sin duda, su juguete favorito fue el romance, pues de su laboratorio salió uno con pie quebrado, cuyo esquema métrico era 8-4-8-8. Compone un par de poemas con este novedoso diseño; el primero es en veras dedicado “a Antandra”, cuyas dos cuartetas iniciales vale la pena transcribir:

Si de tus ojos las niñas
mira libres,
Antandra, el morir de amor
todo amante, es infalible.
Y assy ayrosas y risueñas
rayos vibren,
no ardientes, ni rigurosos,
sí alagueños, sí apazibles (*Cozquilla*, p. 77).

El segundo, escrito en burlas, está dedicado a una pedigüeña llamada Anarda:

[...] En mis versos te alabé,
dando al Alba
embidia, pues dixes en ellos,
que eras luz de la mañana.
Pero desde que me pides,
más palabras
no gastaré en prosa o verso
para alabar tu fachada.
Porque al mirarte mozuela
interesada⁵²⁸,
es fuerza que en mis conceptos
las plumas se buelvan⁵²⁹ jaras.

⁵²⁷ Según Ignacio Arellano (*op. cit.*, 1987, p. 90, n. 66), es una disociación maliciosa: re-puta-ción.

⁵²⁸ Verso hipermétrico.

A tus manos, si mi musa
 las pintava //
 de cristal, de dos leones
 digo que parecen garras.
 Es tu deseo un Nerón,
 y de Ircania
 es tigre tu pensamiento⁵³⁰,
 y, alguacil, todo lo agarra.
 Si tratas de no pedirme,
 y si tratas
 de no tomar de tu amante,
 haré dulces caravanas.
 Llamaré a tus cejas arcos,
 y a tus patas
 títeres que havitan chicas
 dos de cordován abarcas⁵³¹.
 Coral llamaré a tus labios,
 si no ámbar
 a tu aliento, y a tus ojos
 dos del amor almaradas⁵³².
 Estas, y otras mil locuras,
 bella ingrata,
 te ofrece mi alegre musa,
 porque yo vivo sin blanca (*Tropezón*, pp. 37-38).

En cuanto al contenido, Maluenda juega, al igual que Pantaleón y otros autores de su época, con la idea de Ovidio (*Amores*, I), en la que el poeta no puede ofrecer riquezas a su dama, pero sí inmortalidad con sus versos. Este tópico se repite en varios de sus poemas dedicados a las pedigüeñas.

Por lo demás, no fue el único metro que salió lesionado, pues también compuso unas décimas con pie quebrado, cuyo esquema quedó, 8-8-4-8-4-8-8-4-8-8:

Niña, si en tan ciertos años
 enredos sabes hacer⁵³³,
 defender
 me quiero de tus engaños:

⁵²⁹ *Emendatio ope ingenii*. En el impreso se lee buelan. Las plumas se pueden volver jaras o flechas, porque además del astil y la punta, siempre llevaban una *emplumadura*.

⁵³⁰ Esto es, su deseo es cruel como Nerón y su pensamiento fiero como los tigres de Hircania.

⁵³¹ Un tipo de calzado hecho de piel de macho cabrío aderezada en Córdoba (*Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Cordobán’ y ‘Abarca’).

⁵³² Puñales.

⁵³³ Alude a la canción popular: “Si eres niña y as amor, / ¡qué harás cuando mayor” (Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003, t. 1, núm. 117).

de tus daños
mi cuydado me aconseja
que huya, mi deseo ceja⁵³⁴
tu maldad,
que si pides con crueldad,
niña, ¡qué harás cuando vieja! (*Tropezón*, p. 73).

El poema continúa por siete décimas más con los motivos de la pedigüeña. Esta se puede considerar una excepción, pues su metro predilecto para la experimentación era el romance: presenta, tanto en el *Bureo* como en el *Tropezón*, dos composiciones en las que el último verso de la cuarteta es de arte mayor (12 sílabas) y con asonancia aguda. Ambos están dedicados a Atandra, pero uno es en veras y el otro en burlas. Del primero sólo transcribo dos cuartetas, pues presenta un curioso tono gongorino, al que más adelante me referiré:

Ufano el Turia camina
a dar el tributo al mar,
sobervio rey de las aguas,
de perlas, de aljófar, de plata y cristal.
Orlada tiene su orilla
de jazmín, y de arrayán
galas que adornan el prado
de flores que prestan color al coral (*Tropezón*, p. 21).

En cuanto al burlesco, las musas lo presentan de la siguiente manera: “un romance para entretener nuestro Bureo, que tenga en cada copla el postrer verso de arte mayor a una niña de los ojos del interés muger con madre, que es lo mismo decir con trampa”:

Si pides Antandra bella,
nada de mí llevarás;
poeta soy, y mi bolsa
jamás ha tenido tan sólo un real.
Tus uñas temo, y es justo,
quando estás tan criminal,
pues sé de tu madre misma
que vives, muchacha, de sólo arañar.
[...] //
Pues te he dicho que hago versos,
no me estafes que darás
señales de que eres necia,
pidiendo a quien sabes que no te ha de dar.
Pide romances aprissa,
y Alexandro⁵³⁵ me verás

⁵³⁴ “Ciar, retroceder, andar hacia atrás” (*Diccionario de Autoridades*).

dellos, en menos de una hora,
formando en tu boca⁵³⁶ el Sur y el Ceylán⁵³⁷.
[...]

Pero si acaso no quieres
sino aumentar tu caudal,
yo también quiero, advertido,
de ti y de tu madre, mi bolsa guardar.

Temerle de oy más procuro,
porque es mico⁵³⁸ nacional
una vieja, Antandra mía,
en uñas, en manos, en gestos y en faz (*Bureo*, pp. 104-106).

Al final de la lectura de este poema, las musas aplaudieron la novedad métrica: “Jamás la novedad perece, antes parece tan bien, que no ay otra cosa que la iguale, pues aunque unos versos estén valientemente escritos, y otros sean razonables, como tengan novedad, son más aplaudidos que los valientes” (*Bureo*, p. 106). Con toda certeza, ésta sí era una novedad de la pluma de Maluenda, pero el juego con el romance no había terminado aún, pues desquicia totalmente su estructura; hace un surtido entre versos de 7, 8, 9, 11 y 12 sílabas:

[...] Alabar pretendo tus uñas
por ser pacíficas, de modo
que nunca mataron la gente,
que empieça con pi y acaba con ojos.

A uñas tan afiladas,
guadañas oy las nombro
de la muerte, mas maña
finales de hueso de dedos famosos.

Y para dezir que son buenas,
digo, mirándolas docto,
que jamás de letras de interés
han hecho libro ni tomo.

Y pues no sacaron dineros
de faltriquera ni escritorio,
a estas uñas alabándolas,
hagamos elegías o elogios (*Bureo*, p. 113).

⁵³⁵ Hace una hipérbole al comparar esta hazaña con las de Alejandro Magno.

⁵³⁶ Hiato.

⁵³⁷ Región de donde se traían las perlas.

⁵³⁸ “Especie de mona con cola [...]. Es animal ligerísimo y tan astuto y sagaz que algunos autores le dan el primer grado de industria entre todos los animales” (*Diccionario de Autoridades*).

Con esto termina de explotar el efecto cómico y lúdico de la métrica, pues cuando las otras musas increpan a la autora sobre este disparate en el que se añadía y quitaba versos, responde: “En cierta ocasión // huve menester dineros y los empeñé. [...] Quando las añado, es señal que las he desempeñado” (*Bureo*, pp. 113-114). Esta total deformidad se corresponde con la intención burlesca; incluso al final de la lectura el autor comenta en ese mismo tono: “Breve fue el disparatado romance de Perardo, porque se dixiese por él: De lo malo poco” (*Bureo*, p. 113). Con esto el poeta estaba evidenciando el andamiaje del poema, como un mero artificio que por sus fallas o desproporción podía ser risible.

En esta muestra se puede ver que para Maluenda cada poema era la oportunidad de ejercitar su pluma en esas nuevas formas métricas, razón por la que no es raro que desarrolle dos de sus hallazgos más importantes tanto en burlas como en veras. En esto se puede ver la canonización de la burla: los poemas burlescos se componían con el mismo empeño que los serios, pues ya tenían el mismo rango. El poeta valenciano fue uno de los autores que cambió la apariencia del romance. Esta *deformitas* era parte del divertimento barroco que las receptores aplaudían entre risas: sin duda, el arte de la burla.

3.4.2 EL EPITAFIO BURLESCO Y OTROS EJERCICIOS DE ACADEMIA

A partir del perfil poético delineado, no es raro que Maluenda dedique gran parte de su obra a la composición de epitafios, pues se requería de perfección técnica para provocar la risa como efecto inmediato; esto es, lograr la compatibilidad entre una forma métrica precisa y el contenido. El poeta vallisoletano usó la mayoría de los metros que podían contener esa agudeza conceptuosa: redondillas, sonetos, décimas y décimas espinelas.

El epitafio fue uno de los géneros poéticos que se practicaron con frecuencia durante los siglos XVI y XVII en latín y en español⁵³⁹; para los poetas del Siglo de Oro era una variante del género epigramático, pues se usaban motivos, estructura y métrica similares⁵⁴⁰. Maluenda presenta entre sus tres colecciones de poesías más de treinta epitafios, pues se trató de un género burlesco muy cultivado en las academias, cuya divulgación comenzó, al igual que el epigrama, como mero ejercicio escolar. Según López

⁵³⁹ Sagrario López Poza, “El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 85 (2008), p. 822.

⁵⁴⁰ La mayoría de los preceptistas lo describían como una modalidad del epigrama. Véase especialmente la p. 825 del artículo de Sagrario López Poza arriba citado.

Poza, se vinculó al género retórico epidíctico, que era un estilo que permitía dar fe de las facultades del orador, “la habilidad profesional del autor y su capacidad para utilizar su agudeza. Fue por ello propuesto como ejercicio de Academia literaria y justas poéticas, a sabiendas de que quien lo realizara había de emplearse a fondo para demostrar su pericia como poeta”⁵⁴¹.

Sin embargo, habría que preguntarse, cómo un género tan solemne pasó al terreno de la burla, pues en las academias y en las justas, las más de las veces, se componían en clave burlesca. Hay que recordar que el epitafio en sus inicios era una oración fúnebre en la que se daba información del difunto⁵⁴². En los Siglos de Oro tomó el matiz de panegírico, pues se componía para las exequias de algún noble, convirtiéndose en un medio de subsistencia para los poetas; pero paulatinamente fue tomando un carácter ficcional, razón por la que el epitafio entró al ámbito burlesco. La burla fue la vía en que los poetas podían ser ingeniosos con esta forma que se desgastó de tanta solemnidad.

Nada humano le era ajeno a la poesía burlesca. En este sentido, ya se vio cómo un poeta profesional de las burlas –Pantaleón– componía poemas jocosos sobre el nacimiento y sobre la muerte de algún noble. Los epitafios de Maluenda se leen en la misma clave, pues la muerte se vuelve un tema risible. No obstante, hay que distinguir que son composiciones de impronta clásica, más inclinados hacia la sátira de los epigramas de Marcial. Se puede decir que en los epitafios de poetas del Barroco, como Maluenda, se hace una alianza entre la inscripción funeraria y el epigrama crítico. En este maridaje, los nobles se sustituyen por personajes contrahechos y de oficios estigmatizados por la sociedad, y el encomio se convierte en sátira. Además de que es claro que es una parodia del epitafio serio, cuyas partes consistían, según lo advierte Carballo en su *Cisne de Apolo* (1602), en mover a lástima, dar ejemplo con las virtudes o vicios del muerto, alabar al difunto y declarar la persona que allí fue sepultada:

El epitafio sea compendioso,
no largo ni difuso ni pesado
ni a la memoria y al leer penoso;
en él será el difunto señalado

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 827.

⁵⁴² “Empleado desde la Antigüedad, el epitafio había adquirido en el mundo romano un notable desarrollo que había ido ampliando las escuetas menciones sobre el difunto que solían esculpirse en las lápidas mortuorias hasta llegar a convertirlo en un elogio fúnebre en verso, de cuidada factura literaria” (*ibid.*, p. 822).

o su virtud o hecho alguno honroso,
que para exe[m]plo de los que ha[n] quedado,
para ho[n]ra del difunto y de Dios gloria,
quede en el monumento su memoria⁵⁴³.

En los epitafios burlescos de Maluenda, y de los demás poetas de la época, no hay ningún hombre señalado ni digno de lástima, sino sólo dignos de burlas: corcovados, sastres, astrólogos, tuertos, narigones, solteros, amantes, pasteleros, lindos, poetas, tragones, miserables, mentirosos, feas, viejas vírgenes, venteros, mujeres encogidas, soplones, fulleros, maldicientes, habladores, terceras, rateros, hombres pequeños, cobardes, cocheros, hombres altos, cocineros, entre otros. Como era común en las academias, los temas ya estaban preestablecidos, además de que estos oficios bajos y figuras ridículas eran tópicos de la burla puestos de moda por la sátira de oficios y *Los sueños* de Quevedo; pero había que buscar la manera de seguir siendo ingenioso con estos temas. En esta tarea el epitafio en sí era una ventaja, pues su fuerza radicaba en la evocación de imágenes ridículas: se sugería la imagen mental de una lápida que describía un tipo de personaje que ya de imaginarlo causaba risa. Por ejemplo, el epitafio que Maluenda dedica a un tuerto:

Aquí yaze el que severo
con un solo ojo miró,
y el que a todos apuntó,
hecho fino balletero;
él fue grande majadero,
peregrino, assí yo viva,
pues en acción tan esquiva
pudo buscar un Iuanelo,
que le suba con desuelo
el ojo de abaxo, arriba (*Cozquilla*, p. 46).

En este epitafio se puede ver la estructura tradicional heredada del epigrama: la primera en que se reclama la atención (“aquí yaze”), y la segunda en que queda satisfecha la curiosidad; esto se resume en nudo y desenlace (*narratio* y *conclusio*). Además, es un epitafio muy ingenioso, pues en la primera parte Maluenda se vale de la agudeza por semejanza con el balletero (quien cierra un ojo para apuntar), y en la segunda de un equívoco con el ojo de abajo (el ano). Para que funcione el concepto de que el ojo de abajo suba a la cara del tuerto, Maluenda alude a Juanelo, quien fue un famoso relojero de la

⁵⁴³ Luis Alfonso Carvallo, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1958, t. 2, p. 87.

segunda mitad del XVI que construyó una máquina hidráulica capaz de subir agua del Tajo a Toledo⁵⁴⁴. En este sentido, necesita de un Juanelo que le suba el ojo de abajo.

Por lo demás, si prescindiéramos de la rúbrica que nos anuncia que es un tuerto, el epitafio mismo tendría la función de enigma⁵⁴⁵. El obligado o supuesto peregrino, al que la lápida increpaba, debía adivinar quién yacía en ese sepulcro; en eso consistía la agudeza de esta suerte de enigma, pues se buscaba un concepto que exprimiera la correspondencia entre dos términos. Por ejemplo, el epitafio que Maluenda dedica a un capón:

Debaxo esta loza está
sin balas una escopeta
y una bolsa de poeta,
pues siempre vazía va.
Y al fin aquí se escondió,
Por que más seguro esté
el que reloj de sol fue,
pues señaló y nunca dio (*Cozquilla*, p. 33).

Hay una clara correspondencia entre escopeta sin balas y bolsa de poeta (siempre vacía) con el capón. Ni qué decir de la conclusión que es más conceptuosa todavía, pues Maluenda lo compara con un reloj de sol: señaló (hubo erección), pero no dio (no pudo engendrar). Otra muestra de esto es el epitafio dedicado a un calvo:

Sepultado aquí un melón
yaze con cholla severa,
cuya grave cabellera
huyó del *christe eleyson*⁵⁴⁶.
Todo muerto, a tal persona
reverencia con cuydado,
pensándose que es perlado
al verle tan gran corona (*Cozquilla*, p. 34).

⁵⁴⁴ Tomo la referencia de la antología anotada de Ignacio Arellano, *op. cit.*, 1987, p. 64.

⁵⁴⁵ En el prólogo de Rodrigo Fernández de Ribera se puede inferir que los epigramas no solían llevar los títulos donde se aclaraba el contenido, pues se disculpa de haberlos puesto: “En los conceptos lleva de camino estas dos advertencias u dos causas recibe, con que me disculpo de las objeciones que me han puesto: una de los argumentos con que doy claridad a los epigramas alargando el título de ellos, otra la diferencia de los versos en que los hice a lo primero” (en José Lara Garrido, “El *Rosal*, cancionero epigramático de Rodrigo Fernández de Ribera: edición y estudio del Ms. 17524 de la Biblioteca Nacional de Madrid (con algunos excursos sobre problemas de transmisión y edición de las poesías de Baltasar de Alcázar) I”, *Voz y Letra*, 2 (1992), p. 78). Esto demuestra que sí se les podía considerar un tipo de enigma.

⁵⁴⁶ *Christae eleison* o Kirieleisón (Señor, ten piedad) era una frase tomada casi literalmente del griego (*Kyrie Eleison*) que se cantaba en los entierros y oficios de los difuntos para pedir misericordia (*Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Kirieleisón’).

Aquí, la agudeza se forma mediante el equívoco ‘corona’, que alude a la calva de muerto como corona perlada. Maluenda exprime estas correspondencias en el desenlace de cada epitafio, que parte de la alusión a una característica física risible. En esta línea, también el enigma o la adivinanza podía construirse mediante la descripción de la absurda muerte de dichos personajes ridículos; esto es claro en la muerte de un narigón:

En esta pira se advierte
un narigón singular //
que sólo por esperar
dizen que esperó a la muerte.
Accidente peregrino
fue el que a Neptalí le dio,
pues es cierto que murió
de sólo ver un cochino (*Cozquilla*, pp. 52-53).

En estas dobles redondillas, Maluenda descubre la identidad del difunto al señalar su absurda muerte a causa del defecto que lo caracterizaba: ser judío. Esto es, usa la parte por el todo: la nariz por judío. Según Ignacio Arellano todo el epitafio se basa en tres motivos satíricos asociados a los judíos (además del nombre revelador): la nariz, el esperar (al Mesías), y la aversión al cerdo⁵⁴⁷. También usa el mismo mecanismo al describir la causa de la muerte de una fea que murió por doncella:

Ocupa de aquesta pira
un virgo hasta la mitad,
y de ver tal novedad
todo finado se admira;
de su enfermedad querella
tiene, y yo me maravillo
como otras de garrotillo,
ésta murió de donzella (*Cozquilla*, p. 44).

Maluenda juega con la idea del virgo falso, pues la virginidad se definía por la entereza del cuerpo (*Dicc. Aut.*), por eso la admiración de los difuntos ante la posibilidad de la existencia de un virgo a la mitad⁵⁴⁸. Lo absurdo de esta muerte, que maravilla al poeta, se transluce en la segunda redondilla donde el garrotillo, como enfermedad que consistía en el

⁵⁴⁷ Ignacio Arellano, *op. cit.*, 1987, p. 67.

⁵⁴⁸ Esta idea no es rara, pues Quevedo en una de sus composiciones habla de las vírgenes que a fuerza de cataduras van perdiendo su virginidad: “Hay mil doncellas maduras / que guardan virgos fiambres, / hasta que a fuerza de hambres / se les van en cataduras. / Todas son vírgenes puras, / por más aguadas que estén. / A ninguno quieren bien, / si no las calza y las viste” (Francisco de Quevedo, *op. cit.*, t. 2, pp. 697-698). Quevedo repite esta idea en sus *Sueños* al referirse a las “vírgenes rociadas” (*Los sueños*, ed. Ignacio Arellano, Cátedra, Madrid, 1999, p. 267, especialmente la nota 468).

obstáculo para comer o respirar, se corresponde con el supuesto obstáculo que tuvo la “doncella” para fornicar: finalmente en los dos casos se muere por “asfixia”. La identidad de la falsa virgen se desvela en lo ridículo de su muerte, y el motivo de lo inhallable de los virgos aparece como otra de las constantes en la poesía de Maluenda.

Pero no siempre en los epitafios se tenía que adivinar la identidad del personaje mediante la descripción de su defecto físico o de su muerte; es claro en los que versan sobre oficios, pues éstos más bien narran la forma corrupta de actuar o los vicios que dicho personaje tuvo en vida:

“Epitafio a un Ventero que era nieto de otro”
Yaze aquí un grande cisón
alcancía del dinero,
que fue de sangre ventero,
no Guevara, sí Ladrón
en una y otra ocasión:
hizo aqueste Ovidio viejo,
quitando sólo el pellejo,
transformación en su trato,
pues hazía al que era gato
passar plaça de conejo (*Cozquilla*, p. 62).

En este caso la ponderación misteriosa se forma a partir de que lo llama “Ovidio”, pues está haciendo referencia a las *Metamorfosis (Transformaciones)* de Ovidio que equipara con la capacidad del ventero de metamorfosear un gato en liebre (engañar) con sólo quitar el pellejo⁵⁴⁹. En esta misma línea discurre el epitafio en décima sobre un pastelero que hacía de perro muerto los pasteles:

Aquí, de un mármol cubierto,
yaze un pastelero tal,
que por dar vida al caudal,
a todos dio perro muerto.
Can en el pastel enxerto
dava a los desventurados,
que comían descuydados,
sin advertir lo que hizieron,
pues por su causa tuvieron
los estómagos ladrados (*Bureo*, p. 28).

⁵⁴⁹ La figura del ventero se remonta a los cuentos tradicionales, en los cuales ya se hacía referencia a esta frase de “dar gato por liebre”. Posteriormente, Mateo Alemán, López de Ubeda y Quevedo enriquecerán este motivo (Véase Maxime Chevalier, *Tipos cómicos y folklore. Siglos XVI-XVII*, Edi-6, Madrid, 1982, pp. 107-112).

Aquí Maluenda alude a “dar perro muerto” en el sentido de engañar, pues el pastelero vendía pasteles hechos de carne de perro⁵⁵⁰. Quevedo es quien pone en la mirilla a los pasteleros y quien pone de moda la frase “estómagos ladrados”, para aludir a aquellos que comían carne de perro y que quedaban con hambre (*Dicc. Aut.*); pero el picadillo también podía ser de gato, caballo, cabra, ratón, huesos, moco y hasta de carne humana⁵⁵¹. Maluenda se inspira una vez más en este modelo para escribir su composición satírica⁵⁵².

En todos estos epitafios sobre oficios, el engaño es lo que más sobresale, y como tal los poetas no se pueden librar. No obstante, Maluenda sólo se burla de aquellos que tienen una condición especial, la de ser cultos, y esto al estilo de Quevedo:

Yaze aquí un versificante
que con language no terso //
gastava en todo su verso:
candor, sandalia y brillante.
En lo claro fue ignorante,
lo culto tuvo por guía,
entre confusión vivía,
tanto, que fue en tal abismo
tan obscuro, que aun él mismo
no entendió lo que escrivía (*Cozquilla*, pp. 72-73).

El poeta valenciano, a lo largo de su obra, será un opositor de los poetas culteranos. Resultan extrañas estas composiciones y la diatriba que dirige contra los culteranos en su *Bureo*: “porque los que escriben culto, escriben para sí solamente; // [...] los poetas que dan en ser muy cultos, sin saber la etymología de los vocablos, pues muchas vezes dizen al revés de lo que piensan decir. Pues ha sucedido, alabando un poeta culto a una muger morena llamarla ebúrnea” (*Bureo*, pp. 60-61). Digo extrañas, porque en las pocas composiciones serias que incluye en sus colecciones de poesías, hay mucho del estilo gongorino: léxico y construcciones sintácticas. Creo que Maluenda admiraba a Góngora, pero no a sus seguidores. Como todo poeta de Academia tenía varias influencias, pero la más sobresaliente era la de Quevedo. Pese a que este último fue la voz más fuerte, se puede

⁵⁵⁰ Según el *Tesoro de la lengua*, los pasteles eran una empanadilla hojaldrada rellena de carne picada. Era un alimento para pobres. Véase Maxime Chevalier, *op. cit.*, p. 109.

⁵⁵¹ *Loc. cit.*

⁵⁵² Probablemente se inspiró en una parte de la siguiente letrilla satírica: “Los perritos regalados / que a pasteleros se llegan, / si con ellos veis que juegan, / ellos quedarán picados: / habrá estómagos ladrados, / si comen lo que comí” (Francisco de Quevedo, *op. cit.*, t. 2, p. 159).

notar la influencia del poeta cordobés; no hay que olvidar que Góngora también escribió epitafios burlescos, incluso los finales de sus fábulas más celebres cierran con uno de estos⁵⁵³.

Ahora bien, ya se vieron ejemplos de epitafios en los que la burla estaba dirigida a cuestiones físicas y de oficio, sólo faltaría mencionar aquella que iba dirigida a personajes con acciones viles (chismosos, soplones, mentirosos, maldicientes, aborrecibles, entre otros) y con vicios (gula y tabaco); no obstante, hay un rubro más que no entra en las clasificaciones anteriores, pues no se trata de seres degradados que surgieron de la tradición popular, sino de personajes que surgen de la tradición culta, como lo es el amante doliente de la poesía italianizante y provenzal. Maluenda se burla del sentimiento más sublime del ser humano en dos epitafios, uno de los cuales titula, “Epitafio a un hombre que murió sin dezille a su Dama que la quería”:

Amante guardadama⁵⁵⁴ (¿quién vio tal?)
era el que yaze baxo este dozel;
su lengua fue Caín de amor Abel⁵⁵⁵,
y el silencio accidente de su mal.
Nunca a una niña, brinco de crystal⁵⁵⁶,
declaró sus amores tierno o fiel;
ponga aqueste sufrido en su arancel,
lo que pueda en Belén ser animal⁵⁵⁷. //
Aqueste calladísimo Barbón,
este Pero Gutiérrez o Crespín,
medio hembra con rostro varón,
Tácito siempre del principio al fin

⁵⁵³ Por ejemplo, el conocidísimo epitafio con que Góngora cierra en 1589 el primero de sus romances sobre Hero y Leandro, al que también aludí respecto a una composición de Anastasio Pantaleón de Ribera: “El amor como dos huevos, / quebrantó nuestras saludes: él fue pasado por agua, / yo estrellada mi fin tuve” (Luis de Góngora, “Arrojose el mancebito...”, en *Romances*, ed. Antonio Carreira, Quaderns Crema, Barcelona, 1998, t. 1, p. 480).

⁵⁵⁴ En la edición se lee ‘Guadarrama’, pero posiblemente sea un error del editor. Me parece más probable que la lectura correcta (*ope ingenii*) sea ‘guardadama’, pues Maluenda juega con la ironía de que quien estaba enamorado era, precisamente, el encargado de guardar a las damas del acoso de los amantes. Por tanto, se potencia el significado de que sea un enamorado silencioso. Antonio Coello dedica un poema a los guardadamas para echarles en cara que sean enemigos del alma de los amantes: “[...] Al amante que estaba / elevado priváis / del bien de en hito en hito, / que le tenía en oración mental” (José Alfay, *Poesías varias de grandes ingenios españoles*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 1946, p. 190). Esta composición también aparece en el manuscrito 3773, f. 15v (BNE).

⁵⁵⁵ El silencio de su lengua traicionó su amor, como Caín traicionó a Abel.

⁵⁵⁶ Era un joyel pequeño de cristal que pendía del tocado de las damas, razón por la que se llamaba brinco (*Diccionario de Autoridades*).

⁵⁵⁷ Su norma para obrar era equiparable a la de un asno de los que presenciaron el nacimiento de Jesús en el pesebre de Belén.

era, pues no entendieron su afición,
para qualquier muger, hombre en latín (*Cozquilla*, pp. 49-50).

En el penúltimo terceto el amante es retratado como fatuo y con características femeninas por su falta de valor para declararse, razón por la que el autor lo llama ‘Crespín’ (adorno mujeril) y “hembra con rostro de varón”. Finalmente, se refiere a él como Tácito (por un lado, como alusión al historiador latino, Cornelio Tácito, y, por otro, como sinónimo de ‘callado’), pues nunca mencionó su afición amorosa, en virtud de lo cual se volvió como el latín: incomprendible para las mujeres. En cuanto a la compostura del epitafio, no es casual que para burlarse del amante silencioso use la forma del soneto, pues está parodiando hasta la forma métrica en la que se transmitía la tradición italianizante. Esto vuelve a hacer evidente la preocupación del poeta valenciano por el aspecto formal.

Por lo demás, Maluenda ejerció su pluma en la mayoría de los motivos y formas de Academia; entre su repertorio poético se encuentran unos proverbios en tercetos y un chiste en dos sextetos y dos cuartetos; también dos fábulas, una dedicada a Acteón y otra a Pasifae, en las que no me detendré, pues ya se vio el paradigma compositivo en los autores anteriores. No obstante, en su *Bureo* dice que las fábulas son composiciones para poetas experimentados: “si vos dezís que sois novicia y empeçáys por donde otras acaban, que es haziendo fábulas, ¿cómo queréys no dar materia para que se rían las musas, gente que aun cuando no ay ocasión se fisga?” (*Bureo*, p. 121).

Además de estas composiciones, tiene un epitalamio dedicado a las bodas de un tuerto y una tuerta. Éste se puede considerar como parte de la estela que dejó el *Polifemo* de Góngora⁵⁵⁸, pues está compuesto en octavas reales, además de que en éstas se hace alusión al canto de Polifemo, dirigido, en este caso, a los tuertos recién casados:

Cante con dulce lira Polifemo,
que músico ha de ser con sólo un ojo //
el que alabe esta boda, y porque temo
que ⁵⁵⁹esté romadizo del enojo
que a Eurídice le dio, con mucho extremo,
el Tracio del infierno⁵⁶⁰, ya despojo;

⁵⁵⁸ Mercedes Blanco, art. cit., 2010.

⁵⁵⁹ Hiato.

⁵⁶⁰ Se refiere a Orfeo quien bajó a rescatar a su esposa Eurídice al inframundo. Orfeo conmovió a las divinidades infernales con su canto y se le permitió que se la llevara con la condición de que no volteara a verla hasta que hubieran salido. Sin embargo, él volteo antes de tiempo y Eurídice desaparece. Aquí el poeta dice que Orfeo no puede cantar a los tuertos porque está dolido por su fracaso.

no cante agora, llore desconciertos,
y alabe un tuerto boda de dos tuertos.

Canoro el tal Gigante desgobierna
su gaznate tremendo, y rebuznava
de modo que rebuznos mil alterna;
curioso quiso ver por quién cantava,
y viole al desposado una linterna⁵⁶¹,
y otra a su esposa, y dixo (cosa brava):
“boda es con lodos, pues que llena a un lado
una linterna cada desposado”.

Con dos ojos los dos eran un puente
por donde el ciego amor passar podía
el esposo, “mi luz tan solamente”,
lleno de amor, a su mujer diría, //
porque hablar en plural no era decente⁵⁶²,
antes sí necia acción, gran bovería,
y aunque la adora y por su amor suspira,
con malos ojos con razón la mira.

“Refrene el madiciente aguda traza
(dixo el marido), si de tu belleza
quiere sacar las faltas a la plaza,
no execute en tu rostro su agudeza,
a los labios vincule una mordaza,
pues si echas dado falso en mi cabeza,
tus zelos no veré bien, ni los míos
podrás tú ver, aunque hagas desvaríos” (*Tropezón*, pp. 47-49).

Más que seguir la estructura tradicional del epitalamio, en la que primero se describe la belleza de los novios, para después narrar el encuentro en el lecho nupcial, Maluenda pone énfasis en el aspecto risible de que sea Polifemo quien cante en la boda de dos tuertos. Esto muestra la mezcla de dos influencias poéticas aparentemente contrarias: por un lado, Maluenda se declara admirador “secreto” de Góngora al usar el motivo y el metro gongorino, y, por otro, rinde homenaje a Quevedo al inscribir su composición en la línea de los casamientos ridículos⁵⁶³. Al igual que este último, Maluenda presenta a dos personajes degradados físicamente, además del anuncio del posible adulterio de la esposa tuerta.

⁵⁶¹ Un ojo.

⁵⁶² No era decente porque la esposa sólo tenía un ojo: singular.

⁵⁶³ Quevedo condena constantemente el matrimonio en sus sátiras. Una de sus variantes es presentar contrayentes física y moralmente degradados. Por ejemplo, el soneto titulado “Casamiento ridículo”, en el que se describe la boda de una vieja fea y chimuela con un pastelero extranjero, a quien ella terminará por poner los cuernos: “Trataron de casar a Dorotea / los vecinos con Jorge el extranjero, / de mosca en masa gran sepulturero, / y el que mejor pasteles aporrea. / Ella es verdad que es vieja, pero fea; / docta en endurecer pelo y sombrero; / faltó el ajuar, y no sobró dinero, / más trújole tres dientes de librea [...]” (Francisco de Quevedo,

Finalmente hay que preguntarse, ¿qué implicaba la publicación de estos tres volúmenes de poesías? Claramente ya no eran sólo juegos académicos, si no que al publicarse, y por ende abarcar un espectro más amplio de receptores, se estaba otorgando a la poesía burlesca un espacio dentro del canon por medio del concepto clásico de *delectare*. Maluenda presenta un catálogo donde las agudezas y la métrica, principalmente, están destinadas a sorprender a los lectores que buscan satisfacer esas cosquillas (apetencias), pues ya había un gusto arraigado por la ingeniosa poesía burlesca.

Ahora bien, se puede afirmar que las composiciones de Alonso Maluenda junto con las de Gabriel de Corral y las de Pantaleón de Ribera –los poetas profesionales de las burlas– componen una gama de posibilidades en este rubro, lo que deja adivinar en buena medida cuál era el horizonte de expectativas de la época, pues si se presta atención a la fecha de publicación de las obras burlescas de sendos autores, ninguna dista más allá de dos años: la primera edición de las poesías de Pantaleón es de 1631, la obra de Corral (*La Cintia de Aranjuez*) sale en 1629 y las tres colecciones de poesías de Maluenda van de 1630 a 1632, aproximadamente. Sin duda, hubo una demanda y un consumo acrecentado del arte de la burla. Además, la manera de presentar su poesía nos describe las preferencias del público y de los poetas, pues se imprimen las colecciones de poesía burlesca al desnudo como el caso de la obra de Pantaleón y de los dos volúmenes de Maluenda, o se imprimen en “miscelánea”, como la novela académica de Corral y las dos de Maluenda. Sobre esto último, se podría afirmar que el encanto no era presentar una novela en sí, sino mostrar cómo componían los autores de academias y cómo su ingenio se ejercitaba en distintos temas, principalmente en los de corte burlesco. Es evidente que se consumía este tipo de contenidos y que estos autores fueron leídos por un público mucho más amplio que los asistentes a las tertulias literarias, pues la mala fama del estilo burlesco había quedado sólo para los “puritanos de la erudición”, como bien describía Gabriel de Corral, aquellos que nunca lo llegarían a considerar como parte del arte de ingenio.

op. cit., p. 8). Sobre el género epitalámico, véase Jesús Ponce Cárdenas, “El epitalamio barroco: algunas notas sobre la *narratio* mítica”, en Isabel Colón Calderón y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Estudios sobre la tradición clásica y mitológica*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2002, pp. 83-94.

4. CONSECUENCIAS DE LA CANONIZACIÓN

4.1 PROYECCIÓN DE LA BURLA ACADÉMICA

La presencia de poetas “profesionalmente burlescos” explica la importancia que tuvo la burla en la época. La Academia provocó este fenómeno, cuyo éxito muestra el alcance de su divulgación. Se puede decir que la canonización de la burla no sólo se explica por el hecho de que hubiera poetas que se dedicaban de tiempo completo a ella, sino también porque hubo una demanda y consumo acrecentado que propició que fuera paso obligado de casi todo escritor del Barroco; esto, a su vez, dio como resultado que la burla trascendiera a otros géneros. Ya se vio en el capítulo dos cómo la burla literaria invadió el teatro con la presencia de entremeses, jácaras, mojigangas, bailes, sin dejar de tomar en cuenta que dentro de la misma comedia estaba la presencia del gracioso y, posteriormente, del figurón, hasta llegar a convertirse el género mismo en comedia burlesca.

Por tanto, a estas alturas la canonización de la burla es un hecho consumado. El que prosistas y dramaturgos se unan a esta moda se puede ver como una consecuencia de la entrada de la burla literaria al canon. Así, en este apartado se trata de presentar una muestra de autores que se caracterizan por la versatilidad. Esto se puede describir dentro del principio de *variatio* que ya se había explicado en el caso de la poesía de Corral, y en menor medida con Maluenda, pues se trabajaban los mismos temas tanto en burlas como en veras. En el caso de los autores que se verán, se trata de una variación genérica. Por tanto, para iniciar conviene tomar una figura que, al igual que Pantaleón, provee del suficiente material; en este caso me refiero a Salvador Jacinto Polo de Medina, quien, además de ser

un poeta con vasta producción burlesca, se reconoce como prosista por su novela alegórica, por sus novelas académicas y por su tratado sobre moral. En esta misma línea está Gabriel Bocángel, quien escribe poesía burlesca, pero en menor medida, junto a sus tratados políticos y morales; en otro grupo se encuentran Alonso Castillo Solórzano como novelista; y, en otro más, Jerónimo de Cáncer como dramaturgo. En virtud de esta versatilidad, dichos autores forman una muestra que ayudará a puntualizar las características genéricas, los alcances y proyecciones de la poesía burlesca en el Siglo de Oro.

4.2 SALVADOR JACINTO POLO DE MEDINA

José María de Cossío dice de Polo de Medina:

[...] fue un finísimo lírico, de insuperable calidad poética, un admirable prosista moralizador que no cede en elegancia concisa a ninguno de los de su siglo y un estimable novelista alegórico, atento a la última novedad literaria de su momento. Todas tres vocaciones, juntamente con su aptitud de poeta burlesco, bien propias del genio de su época, componen una fisonomía tan siglo XVII [...] ⁵⁶⁴.

Creo que ésta es la mejor manera de presentar a este poeta que se destacó por la versatilidad de su pluma. No obstante, hay un tono de queja entre lo que señala José María de Cossío: la crítica, hasta ese momento, se había enfocado en el aspecto burlesco de su obra, pues sólo se habían editado y reunido composiciones de este tenor, además de que en las historias literarias se describía a Polo de Medina únicamente como un ingenioso poeta festivo. Sin duda, este reproche obedecía a un cambio de paradigma en la valoración de la poesía del Siglo XVII por parte de los críticos de principios del siglo XX, pues había la intención de legitimar la obra, no sólo de Polo de Medina, sino de la vasta nómina de autores del Siglo de Oro, que los estudiosos decimonónicos habían subestimado, a partir de sus composiciones serias; por eso Cossío reproduce de manera entusiasta las palabras de Gerardo Diego: “¡Y pensar que nos habían hecho creer que era sólo un poeta festivo!”⁵⁶⁵. Sea cual fuere la intención, José María de Cossío acierta al mostrar todas las habilidades del

⁵⁶⁴ Jacinto Polo de Medina, *Obras escogidas*, est., ed. y notas José María de Cossío, Los Clásicos Olvidados, Madrid, 1931, pp. 9-10.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 10.

escritor, y con esto describe la gama de registros en las que se movían algunos escritores del Barroco. No obstante, en cuanto a lo que a poesía burlesca se refiere, Polo de Medina fue la excepción a la regla, pues sus composiciones sí trascendieron, al contrario de lo que pasó con otros autores, cuyas obras fueron relegadas al olvido por la falsa idea de que carecían de altura estética.

Pese a que esta investigación está orientada a la valoración de la poesía burlesca, coincido con José María de Cossío en que no se puede apreciar a un autor sólo por un aspecto de su obra, máxime cuando el Barroco se caracterizó por producir esta clase de autores integrales. Además, esto significaría sacar de contexto la obra de Polo de Medina, y, por ende, no se podría describir el fenómeno de la burla en sus justas dimensiones, pues ésta llegó a formar parte de las producciones de los escritores graves. Francisco Javier Díez de Revenga acierta al decir que la obra de Polo de Medina “podría ser una síntesis de la literatura de su siglo, que [el] poeta desplegaba, como mercader de mil objetos”⁵⁶⁶. Se puede decir que en este muestrario genérico de estilos y tonos, las burlas tenían el mismo valor literario que las veras. Su vena burlesca no fue una añadidura: le granjeó la fama y el reconocimiento de su agudo ingenio, pues estaba presente tanto en su prosa como en su poesía, lo que no impedía que ambas oscilaran hacia lo grave; esto es, podía variar entre burlas y veras, y moverse genéricamente del verso a la prosa. Así doña Inés de Padilla celebra en una décima, al mismo tiempo, su ingenio festivo, al llamarlo “Quevedo murciano”, y su ingenio grave:

Escribes con tanta sal
el chiste y tan cortesano,
¡oh tú, Quevedo Murciano!
¡oh tú, primero Marcial!,
que a tu edad, flor de cristal,
es docto airoso blasón,
y así en burla y discreción,
y así en prosa como en verso,
te alaba galán y terso
retórica admiración⁵⁶⁷.

⁵⁶⁶ Francisco Javier Díez Revenga, *Polo de Medina, poeta del Barroco*, Real Academia Alfonso X El Sabio, Madrid, 2000, p. 238.

⁵⁶⁷ Salvador Jacinto Polo de Medina, *El buen humor de las musas*, Alonso Pérez, Madrid, 1630, f. ¶6r (R/13939 [1] BNE). En adelante citaré por el título y los folios.

Resulta de interés ver en Polo de Medina un ejemplo de que, una vez canonizada la poesía burlesca, y teniendo oficio e ingenio, cualquiera podía empezar por este ámbito y terminar con obras graves, contrariamente a lo que pasaba con poetas anteriores a él, cuyo inicio debía estar en las veras. No obstante, en los preliminares de sus obras, hay todavía la intención de justificar la presencia de composiciones burlescas. El mayor ejemplo al respecto, aparece en la edición de las poesías de Quevedo, mediante el argumento de la corta edad del autor, pues se decía que eran composiciones escritas en los ocios de la juventud, justificación que, una vez introducida la burla en el canon, se podría interpretar como parte de la *captatio benevolentia* que rigurosamente debía incluirse en el prólogo dirigido al lector.

En todo esto, y como dije anteriormente, la Academia tuvo mucho que ver. Polo de Medina nació el 15 de agosto de 1603 en Murcia ⁵⁶⁸, lugar donde, se supone, tuvo sus primeros contactos con este ámbito. Esta sospecha está fundada en su primera publicación: una novela académica titulada *Academias del jardín* (Madrid, 1630), cuyo contenido, según deduce José María de Cossío, parece haber surgido de las reuniones que se hacían en la quinta del marqués de Espinardo, Juan Fajardo y Usodemar⁵⁶⁹, a quien dedica su obra; la sospecha de que eran poemas que nacieron dentro de alguna reunión es más bien una certeza, pues Polo de Medina narra cómo debatían y escribían poemas esos académicos⁵⁷⁰; asimismo, incluye dos poemas en los que en la rúbrica se avisa que fueron temas de Academia.

Polo de Medina comenzó estudios eclesiásticos, quizá fue así como tuvo contacto con el reconocido humanista Francisco Cascales⁵⁷¹. No es de extrañar que él sea uno de los

⁵⁶⁸ Al parecer provenía de una familia venida a menos, pero siempre gozó de la protección de algunos nobles. Sobre esto véase el estudio de José María de Cossío y, más recientemente, el de Francisco Díez Revenga, arriba citados. Los principales datos de su biografía provienen del libro del clérigo murciano Antonio González que se titula *Jacinto Polo de Medina*, Biblioteca de “El Correo de la noche”, Murcia, 1895.

⁵⁶⁹ José María de Cossío, “Introducción”, en Salvador Jacinto Polo de Medina, *op. cit.*, pp. 40-41. Aunque no hay certeza de que hubiera alguna academia en esa época, sí se puede hablar de una fuerte tradición poética que llegó a hacer escuela. Véase Juan Barceló Jiménez, *Estudios sobre lírica barroca en Murcia (1600-1650)*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1970.

⁵⁷⁰ Willard F. King (*Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Silverio Aguirre Torre, Madrid, 1963, pp. 131-132) cataloga esta obra como una de las mejores novelas académicas, pues “por su carácter literario puede representar la hábil adaptación de unos discursos académicos a los fines novelísticos del autor”.

⁵⁷¹ Polo de Medina en muchos pasajes de su obra reconoce el magisterio de Cascales. Por ejemplo, en las *Academias del jardín*, al mencionar los ingenios de Murcia, dice: “Díganlo las tablas que escribió, alábenlo los discursos históricos y nobleza de Murcia tan admirados del mundo: acredite estos encarecimientos las

que escriban en los preliminares de dicha obra, al lado de las aprobaciones de Lope de Vega y de José de Valdivielso, de la décima de Juan Pérez de Montalbán, del soneto de Antonio de Solís, entre otros. Estas mismas aprobaciones se vuelven a usar para la obra intitulada *El buen humor de las musas*, que sale el mismo año (1630). Al parecer las dos obras estaban listas al mismo tiempo, porque Polo de Medina, en su prólogo al lector de las *Academias del jardín*, aclara que saldría a la luz ocho días después de ésta: “[...] mas para que se entretenga la esperanza, te doy *El buen humor de las Musas*, que dentro de ocho días le verás impresso. Dios te guarde” (*Academias*, 5r). Lope menciona ambas en su autorización: “Por mandato de V. A. he visto dos libros que su autor llama *Academias del Jardín* y *El buen humor de las Musas* escritos en verso y en prosa” (*Academias*, f. 2v). Las demás aprobaciones sólo cambian el nombre por el de *El buen humor de las musas*, lo que no resulta extraño, pues era común que se aprovecharan autorizaciones administrativas para reediciones posteriores⁵⁷². Es pertinente mencionar este detalle, pues Gallardo y, posteriormente, José María de Cossío y Ángel Valbuena Prat mencionan que esta obra se publicó hasta 1637. Sin duda, hubo una edición en este año, pero esta colección de poesías vio la luz siete años antes, lo que nos lleva al momento de auge de la poesía burlesca, pues por esos años también salieron las publicaciones de autores profesionales en las burlas como Pantaleón, Corral y Maluenda.

Por lo demás, el hecho de que autores como Cascales, Lope, Valdivielso, Pérez de Montalbán, Antonio de Solís y Alonso de Salas Barbadillo –quien se suma en *El buen humor de las musas*– escriban y elogien estas obras, evidencia su paso por la corte madrileña, en la que seguramente se empezó a forjar la estrecha amistad que tendría más adelante con Pérez de Montalbán⁵⁷³. En una de las cartas de *El buen humor de las musas* alude, burlescamente, a su viaje a Madrid:

Yo llegué a Madrid, en fin,
que es de pan la soledad,
la quaresma de los dientes,
y vigilia al manducar.

Cartas filológicas que tienen con tanta erudición escritas, que todas harán inmortal el nombre del Licenciado Francisco Cascales” (Salvador Jacinto Polo de Medina, *Academias del jardín*, Alonso Pérez, Madrid, 1630, f. 68r, R/13939 [2] BNE. En adelante citaré por el título y los folios).

⁵⁷² Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Castalia, Madrid, 1983, p. 176.

⁵⁷³ En *Academias del jardín* se cuenta que Polo hizo el papel de galán en una de las comedias de Pérez de Montalbán, *No hay vida como la honra*. En 1638 escribe una sentida composición a la muerte de Pérez de Montalbán.

[...] //
Que si por gozar el fresco
os salís a passear,
os bautizan de secreta
con el nombre de “agua va” (*El buen humor*, ff. 31v y 32v).

Por los nombres que aparecen en sus preliminares se deduce que Polo de Medina fue militante del grupo de Lope. Según José María de Cossío, es probable que quien lo introdujo en este ambiente haya sido el murciano Pedro de Castro y Anaya, que en 1631 “publicaba sus *Auroras de Diana* con la aprobación de Lope y elogios de Pérez de Montalbán, Calderón, Villaizán y otros, todos pertenecientes al mismo grupo de amigos elogiadores de Polo de Medina”⁵⁷⁴. No se tiene certeza de esto, pero logró vincularse con los poetas más reconocidos de la época pese a su corta estancia, pues hay noticia de que el 21 de agosto de 1631 ya estaba de vuelta en Murcia para participar en un certamen con motivo de la beatificación de san Juan de Dios⁵⁷⁵. Dos años después (1633) publicó ahí mismo su obra intitulada *Ocios de la soledad*, cuya raigambre gongorina es innegable. Un año después, salió su fábula burlesca de *Apolo y Dafne* (Murcia, 1634); en 1636 se publicó su otra fábula burlesca de *Pan y Siringa* y su novela *Hospital de los incurables*. También, en ese año sale la *Universidad de amor y Escuela de interés* –obra en prosa a la manera de los *Sueños* de Quevedo– bajo el nombre del maestro Antolínez Piedrabuena, seudónimo falsamente atribuido a Polo de Medina, que correspondía, según Nicolás Antonio y, más tarde, Entrambasaguas, al dominico Benito Ruiz. Junto con esta publicación se incluyeron las fábulas burlescas de *Apolo y Dafne* y de *Pan y Siringa*, éstas sí del poeta murciano, y la *Fábula de las tres Diosas* de Gabriel de Corral, entre otras⁵⁷⁶. No hay pruebas contundentes que corroboren que Polo de Medina es autor de la *Universidad de amor*, pero esto se convierte en una muestra de que, al igual que como se vio con Gabriel de Corral, el poeta murciano crea el efecto “de las falsas atribuciones” que sólo se daba en los casos de los grandes ingenios como Góngora y Quevedo. Reitero lo dicho anteriormente: precisamente pueden ser atribuidas a él, pues lo que se valora es el ingenio.

⁵⁷⁴ José María de Cossío, “Introducción”, en Salvador Jacinto Polo de Medina, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁷⁵ Francisco Javier Díez Revenga, *op. cit.*, 2000, p. 43.

⁵⁷⁶ Véase Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova Sive Hispanorum Scriptorum*, ed. Francisco Pérez Bayer, J. de Ibarra, Madrid, 1783-1788, t. 2, p. 340, y Joaquín de Entrambasaguas, “Algo acerca del autor de la «Universidad de amor» y de su delación a la inquisición”, *Revista de Filología Española*, 28 (1944), pp. 1-14.

En 1637 es probable que se encontrara en Madrid, pues es el año en que sale la segunda edición de *El buen humor de las musas*. Al año siguiente, según Díez de Revenga, tampoco vuelve Murcia, pues ahí se presentó un vejamen de su autoría con una acotación que decía: “poeta jocosos natural de Ma., que estava ausente”. Su residencia quedó establecida en Murcia hasta 1645, pues “el 15 de marzo de ese año ingresó en la Hermandad de san Idelfonso, según consta en un libro de memoria de 1647”; desde 1646 apareció con frecuencia en escrituras públicas como rector del seminario de san Fulgencio⁵⁷⁷. Cossío menciona una de ellas donde consta que “don Jacinto Polo de Medina, presbítero y Rector del Colegio de san Fulgencio, dio trescientos reales, para que fuesen diciendo misas a costa de su testamento, que quiere cumplirlo en vida”⁵⁷⁸. Finalmente, en 1657 publicó *A Lelio. Gobierno moral*, obra que contiene doce discursos destinados al adoctrinamiento moral. Además, Nicolás Antonio en su catálogo de autores menciona dos obras, una en verso y otra en prosa, de las que sólo hay noticia: *Descanso de las veras e Irene y Carlos*.

El poeta murciano murió en la villa de Alcantarilla, el 18 de diciembre de 1676. La memoria de su fama no cayó en el olvido, pues algunas de sus obras se siguieron reeditando, aun siglos después, aunque él mismo fue testigo de esto en vida. Cossío menciona que hubo tres reediciones de la *Universidad del amor*, que contenía sus fábulas burlescas, en Zaragoza (1642, 1675, 1664) y una traducción en París (1661). También, salió un tomo de miscelánea intitulado *Obras en prosa y verso* que continuó reeditándose junto con otras compilaciones en el siglo XVIII. No me detendré a dar cuenta de cada una de las reediciones y compilaciones, para eso remito al estudio de José María de Cossío, quien llega a importantes conclusiones sobre la divulgación de la obra, que vale la pena tomar en cuenta: *Academias del jardín y Ocios de la soledad* fueron las obras con menos difusión; las poesías festivas alcanzaron el punto álgido de aceptación en el siglo XIX, “para cuya crítica vienen a ser lo más representativo y logrado de las obras de Polo de Medina”; en cambio, en el siglo XVIII se dio amplia aceptación y divulgación de la obra moral del escritor⁵⁷⁹. José María de Cossío se convirtió en el representante del siglo XX, quien, pese a

⁵⁷⁷ Francisco Javier Díez Revenga, “Introducción”, en Jacinto Polo de Medina, *Poesía. Hospital de incurables*, Cátedra, Madrid, 1987, pp. 22-23.

⁵⁷⁸ José María de Cossío, introd. cit., en Salvador Jacinto Polo de Medina, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 36.

la intención de mostrar la versatilidad de la pluma del autor, sólo recoge la poesía de influencia gongorina y la prosa moral del autor.

Es un hecho que la obra de Polo de Medina alcanzó gran difusión. Prueba de esto es que su nombre llegó hasta el Nuevo Continente, donde la décima musa, sor Juana Inés de la Cruz, le rinde un homenaje en su famoso ovillejo: “Pinta en jocoso numen, igual con el tan célebre de Jacinto Polo, una belleza”⁵⁸⁰. El catálogo de la Biblioteca Nacional de México muestra que en esa época circularon principalmente compilaciones: *Obras en prosa y en verso* (1670, 1715, 1726)⁵⁸¹, de las que hay dos ediciones de sendos volúmenes; *A Lelio. Gobierno moral* en su primera edición de 1657; *Varios y eloquentes libros* (1700, 1711, 1714, 1722, 1729, 1755), que incluye *A Lelio. Gobierno moral*, junto a otras obras morales de diversos autores; y una edición de la *Universidad del amor* de 1834. A partir de este listado se puede deducir que en Nueva España lo que se consumió fueron sus composiciones festivas y su prosa moral, ésta última todavía con mayor difusión.

Nicolás Antonio también lo incluye en su *Bibliotheca Hispana Nova* como “amoeni et urbani ingenii, tam prosa, quam versa oratione disertus, scripsit”⁵⁸². Qué decir de su amigo Pérez de Montalbán, quien lo menciona en su obra *Para todos* como “florido, galante y conceptuoso ingenio”⁵⁸³. Estas referencias, junto con todos los elogios que los poetas de la corte madrileña prodigaron, son claro indicio de su celebridad.

Por todo lo expuesto, Polo de Medina tiene mucho que aportar al propósito de esta investigación, pues su obra muestra los alcances de la canonización de la burla. Con esto no quiero decir que no existiera, antes de él, esta suerte de poetas integrales, pero muchos de aquéllos sólo destacaron por una de sus habilidades literarias; por ejemplo, Góngora no

⁵⁸⁰ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas. Lírica personal*, ed., est. y notas Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, t. 1, p. 463.

⁵⁸¹ Es una compilación de José Alfay que incluye las *Academias del jardín*, el *Buen humor de las musas*, las dos fábulas burlescas, el *Hospital de los incurables* y el *Gobierno moral a Lelio*. En las ediciones de este año aparecen con otro añadido: las *Fábulas de las tres diosas* y las dos partes de *Universidad de amor*. Según José María de Cossío (p. 32) “todas estas ediciones, hechas con fines puramente mercantiles, tienen viciadísimo el texto, hasta el punto de ser ininteligibles en varios pasajes a fuerza de erratas y puntuación defectuosa”.

⁵⁸² Nicolás Antonio, *op. cit.*, p. 274.

⁵⁸³ Valerie Y'llise Job, “A Modernized Edition of Juan Pérez de Montalbán’s *Para todos, ejemplos morales humanos y divinos en que se tratan diversas, ciencias, materias y facultades. Repartidos en los siete días de la semana y dirigidos a diferentes personas*”, tesis doctoral, Texas Tech University, Texas, 2005, p. 460. (Consultado el 19 de marzo de 2012 en: http://etd.lib.ttu.edu/theses/available/etd-04222005-102144/unrestricted/Valerie_Job_diss.pdf).

trascendió por su obra teatral *Las Firmezas de Isabela* o Calderón por la poesía que escribió en los años de su juventud. Quizá la producción de Polo de Medina es más semejante a la de Quevedo en cuanto al principio de variedad genérica. Aun así, con este y otros modelos detrás, es un poeta burlesco que renueva con mucho ingenio los tópicos desgastados de la poesía burlesca. El siguiente apartado tratará sobre la descripción de este proceso.

4.2.1. PARODIA DE LAS VERAS: LA POESÍA COMO ARTIFICIO

Ya se vio cómo un poeta como Maluenda logró innovar dentro de la poesía burlesca mediante la experimentación métrica. Una vez que los poetas recurren a este tipo de experimentos formales a causa del agotamiento de los temas, viene la pregunta ¿queda más por hacer? ¿cómo sorprender a un público que ha sido testigo de la repetición de motivos una y otra vez? Paradójicamente, Jacinto Polo de Medina se vale de esta repetición para provocar la risa, sólo que hay una actitud diferente frente a los lugares comunes o más bien frente a su uso, pues con una sonrisa cómplice los desenmascara como meros artificios. Esto es, ocurre una desacralización de los motivos y de la estructura de la poesía seria: en pocas palabras, la parodia. Es claro que Maluenda y Polo de Medina toman caminos distintos, pero llegan al mismo lugar: muestran que la poesía es un artificio, una sustancia con la que se puede experimentar para lograr la hilaridad.

Salvador Jacinto Polo de Medina es un caso muy curioso por la manera en la que juega con los motivos de la poesía seria, y no sólo de ésta, pues también se mete con la poesía burlesca⁵⁸⁴. Por ahora, es de interés ver que es un poeta que se inscribe en la tradición culta, lo que demuestra que conoce bien su mecanismo. Asimismo, abraza la noción de poesía como artificio que su maestro Cascales referiría en el citado proemio, como una de las virtudes de su obra burlesca: “[...] pues en la lección de ella [la poesía] hallarás galas, elegancias y flores de curiosa y no afectada eloquencia, y uno tras otro conceptos, y sentencias saludables, hijos de la doctrina más sutil: y esto de manera, que si no la admiras, no has conocido *el artificio*; y se le has conocido, será en ti cierta la embidia y la imitación imposible” (*Academias*, f. ¶7r; las cursivas son mías). Por tanto, la obra Polo

⁵⁸⁴ Es el caso de la mofa que aparece en el *Hospital de los incurables* dirigida a la poesía burlesca a lo divino que, paradójicamente, él practicó en una justa a san Juan de Dios (1631). Véase de Jean Bourg, “Un romance devoto-burlesco de Polo de Medina a san Juan de Dios”, en *Homenaje al profesor Juan Barceló*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1990, pp. 89-106 y “Una justa poética olvidada: las fiestas de Murcia a san Juan de Dios”, *Murgetana*, 22 (1964), pp. 9-119.

de Medina se define como un artificio que mostraba, mediante un mecanismo metapoético, sus modelos más inmediatos, con lo cual logró establecer su propia voz, la que sería, a su vez, reconocida como un estilo propio por sus seguidores⁵⁸⁵.

Quevedo es una de las referencias constantes en la obra de Polo de Medina; incluso llega a ser tan evidente que, en su novela alegórica el *Hospital de los incurables y viaje de este mundo y el otro*, el autor cuenta que hubo quien le reprochó la indiscutible imitación que hizo de este autor: “No vale, que es imitación de don Francisco de Quevedo”. A lo que el poeta murciano respondió: “Pues señor mío de mi corazón, no me pasa por el pensamiento, antes quiero advierta que lo mismo que V. m. me riñe por injuria, lo tengo por aplauso; porque no puedo yo buscarme otra gloria como la de parecerme a un varón tan singular, en todas letras grande”⁵⁸⁶. Con esto se comprueba, que para Polo de Medina, y para la mayoría de los autores del Siglo de Oro, el mejor camino para escribir era mediante la *imitatio*. Por tanto, quien conociera, mínimamente, sobre preceptivas clásicas tomaría esta observación como halago, razón por la que el poeta murciano no mostró ningún reparo en decir que siguió muy de cerca los *Sueños* de Quevedo y en ser reconocido como el “Quevedo murciano”⁵⁸⁷.

En cuanto al modelo gongorino, no hay un título que lo vincule directamente, pero hay una clara huella, sobre todo en su poesía seria y en sus fábulas burlescas. Gerardo Diego, al incluirlo en su *Antología poética en honor de Góngora*, dice: “Salvador Jacinto defiende en las *Academias* el cultismo, un razonable y mesurado cultismo de quien si admite el ornamento, no olvida la sentencia [...]. Naturalmente, he procurado presentarle ahora, más a un tornasol de calidades de fábrica cordobesa”⁵⁸⁸. Sin embargo, como se verá, Polo de Medina también se burla constantemente de los poetas cultos y, en este sentido, parodia muchos de los motivos de la poesía gongorina. Para explicar esta aparente contradicción hay que tener presente que, por un lado, la parodia era una forma de rendir homenaje, pues prolongaba la vida del modelo, y, por otro, la burla a los poetas cultos se convirtió en una moda dentro de la sátira de oficios, casi como las dirigidas a sastres,

⁵⁸⁵ Véase Francisco Javier Díez de Revenga, *Polo de Medina entre Góngora y Quevedo*, Sucesores de Nogués, Murcia, 1976, pp. 5-18.

⁵⁸⁶ Jacinto Polo de Medina, *op. cit.*, 1987, p. 247.

⁵⁸⁷ Sobre la huella de Quevedo en Polo de Medina, véase el estudio de Rodrigo Cacho Casal, “Difusión y cronología de la poesía burlesca de Quevedo: una cronología”, *Revista de Literatura*, 132 (2004), pp. 409-429.

⁵⁸⁸ Gerardo Diego, *Antología poética en honor de Góngora*, Alianza, Madrid, 1979, p. 38.

médicos, venteros, etc. Además, el hecho de que haya escrito fábulas burlescas y de que varias veces haga alusión a las de Góngora, prueba que era un lector e imitador de la obra del poeta cordobés. Sospecho que, al igual que Maluenda, Polo de Medina admiraba a Góngora, pero no a sus seguidores. Tampoco hay que olvidar su filiación al grupo de Lope, lo que explica gran parte de su reacción contra aquéllos.

Una vez que se ha entendido la importancia de la *imitatio* en la factura de sus poemas, no es difícil deducir por qué se burla de los lugares comunes, pues no hay una intención de alejarse del modelo: la imitación se da en todo el sentido de la palabra, pero desde la mirada de un experto, del que ha dominado la técnica y que puede darse el lujo de reírse de su tradición. En este sentido, Polo de Medina muestra su adscripción al canon estético de la tradición de la lírica amorosa mediante la parodia. El código petrarquista llegó a desgastarse tanto que se veía venir la postrera renovación con la poesía burlesca. Según Sánchez Robayna, “la parodia es uno de los eslabones de la cadena de esta tradición. La parodia es en efecto, una de las *transformaciones* del petrarquismo ya elevado a estereotipo retórico, a hipernorma en decadencia”⁵⁸⁹. Así, en las composiciones de Polo de Medina hay la intención de desacralizar todo rasgo de idealización de la dama hasta llegar a la parodia del retrato mismo. El poeta empieza por algunas de las actitudes de la “dama idealizada” que revelan que ha perdido el decoro. Por ejemplo, un romance a “una dama desdeñosa que desde una ventana escupía a un galán suyo”:

En la ventana de un cielo,
gloria de un ingrato amor,
Amarilis, sol de nieve,
una tarde amaneció.

Por el rubí de una boca.
de un cielo hermoso arrebol,
por un rasgo de clavel,
breve herida de otra flor.

Sobre un amante de fuego
copos de nieve llovió
que es posible en su beldad
que pueda nevar el sol (*Academias*, f. 19r).

Después de cinco cuartetas más que describen este inusitado desdén, el poeta increpa a sus compañeros de Academia:

⁵⁸⁹ A. Sánchez Robayna, “Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)”, *Diálogos*, 6 (1982), p. 65.

Pastores que en las riberas
de Sigura, cisnes sois,
¿quién vio que la nieve abrase?
¿quien vio que el fuego nevó? (*Academias*, f. 19v)

El poeta murciano alude al tema petrarquista del amor no correspondido; en esta línea describe la boca de la amada con las metáforas lexicalizadas del rubí y del clavel; también hace ponderaciones de las cualidades anímicas de la misma mediante aquellos oxímoros tan caros a la poesía cancioneril, como “la nieve que abrasó” o “el fuego que nevó”, en lo que no hay novedad alguna, pero cobran un significado muy distinto al leerse dentro del campo semántico de la dama que escupía: del clavel salió otra flor y del fuego nieve. Polo de Medina prueba que el sentido burlesco puede resignificar hasta las metáforas lexicalizadas, al punto de convertirlas en equívocos. Éste es un buen ejemplo para mostrar que nunca se aparta de la imitación de los modelos, pues, si no se supiera que se trata de un poema dedicado a una dama que escupió a su galán, pasaría por una de sus composiciones más logradas en lo que a tradición cancioneril se refiere. Pero éste no es el único poema en el que Polo de Medina muestra a la “dama humanizada”, pues no sólo escupe, sino que también se resfría (*Academias*, ff. 20v-21r) y come. Prueba de esto último es una décima sobre un palillo que dio una dama a su galán:

Dudosa está mi ventura,
Cassandra, con tal favor,
premio lo juzga mi amor
y castigo mi locura,
pero mi fee me asegura
que libre caminaré
ciego del sol que miré,
que en tal peregrinación
sirve el palo de bordón
para que guíe a mi fee (*Academias*, f. 21v).

El amante se extraña de que un palillo sea el presente que le dé su amada como símbolo de su favor, pues las damas idealizadas no comían ni por error. La presencia de este elemento mediante el que ella pierde el decoro, ridiculiza en buena medida el tópico del amante sufriente que, cegado por la hermosura de aquélla, usará el palillo como bastón de ciego. A su vez, este objeto insignificante adquiere un valor distinto, casi ridículamente sacro. Se puede decir que tanto la dama y el palillo se modifican mutuamente para producir una sonrisa en el lector.

Al parecer, este motivo tuvo su origen en uno de los epigramas de Marcial (libro VI, 74), en el que se describe a un esclavo que usaba un palillo para disimular que no tenía dientes.⁵⁹⁰ Probablemente, se convirtió en un tópico, pues Polo de Medina lo evoca en uno de los epigramas que aparecen en *El buen humor de las musas*, dedicado “A un hombre que se limpiaba los dientes sin haber comido”:

Tú piensas que nos desmientes
con el palillo pulido,
con que, sin haber comido,
Tristán, te limpias los dientes;
pero la hambre crüel
da en comerte y en picarte,
de suerte que no es limpiarte,
sino rascarte con él (*El buen humor*, f. 4v)⁵⁹¹.

También incluye otro epigrama más apegado al modelo marcialesco, dedicado a una vieja que usaba el palillo para disimular, no el hambre, sino la falta de dientes. Es claro que el poeta murciano modifica el tópico al introducirlo en un nuevo campo semántico, pues dentro del contexto del petrarquismo, este motivo transforma a la dama espiritual en un ser con cualidades terrenales. En este sentido, Lope escribió dos composiciones en sus *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*⁵⁹²; obra que sale en 1634, o sea, cuatro años después de la de Polo de Medina. Esto resulta de interés, porque ambas presentan muchas coincidencias, sobre todo en la burla al petrarquismo, a los poetas culteranos y a los tópicos poéticos de la época que tenían que ver con una reflexión sobre la factura del poema. No me atrevo a decir quién influyó a quién, pero es evidente que ambos respiraron el mismo ambiente de burlas y que concurrieron a las mismas reuniones

⁵⁹⁰ “Aquel que está recostado el último en el lecho medio, que se ha hecho la raya con unguento en su calva de tres pelos, y que excava y limpia con palillos de lentisco su boca entreabierto, está fingiendo, Efulano: no tiene dientes” (Marco Aurelio Marcial, *Epigramas*, ed. José Guillén, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1986, p. 286).

⁵⁹¹ Un antecedente más próximo a la época se encuentra en la escena del escudero hambriento del *Lazarillo* que aparentaba haber comido al ponerse el palillo entre los dientes: “[...] salía a la puerta escarbando los que nada entre sí tenían” (*Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Cátedra, Madrid, 1997, p. 94). También Góngora este motivo para describir el hambre que pasaban Leandro y su padre en “Aunque entiendo poco griego: “La política del diente /cometían luego a un palo, / vara, y no de vagabundos, / pues no los ha desterrado”.

⁵⁹² La primera se intitula “A un palillo que tenía un dama en la boca” y la segunda, que es extensión del anterior, lleva por título “Quedóle más que decir y prosigue en la misma materia” (Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Macarena Cuiñas Gómez, Cátedra, Madrid, 2008, pp. 169-172).

académicas, razón por la que probablemente hayan escrito sobre los mismos temas como resultado de los ejercicios que ahí se imponían. No obstante, lo que sí se puede afirmar con certeza es que de Lope en adelante, el motivo del palillo adquirió un matiz erótico⁵⁹³.

Por lo demás, se puede afirmar que en las composiciones anteriores, la escupidura y el palillo son elementos que, aun introducidos en ese contexto idealizado, logran mostrar lo ridículo que resulta rendir ese tipo de adoración a la dama. No obstante, exponer su condición real, mediante la parodia de la tradición de la lírica amorosa, no es el único objetivo de Polo de Medina, pues éste sólo es el medio para lograr algo más que tiene que ver con el arte mismo y del que Baltasar del Alcázar y Góngora son claro antecedente: poner en evidencia que el poema es artificio; por ende, se reflexiona sobre éste, usando la epanortosis, y se proponen nuevos senderos de escritura dentro de la tradición misma. Así, en estas composiciones de Polo de Medina, el estatuto de verosimilitud y el pacto de verdad establecido con los receptores se rompe para desenmascarar al poeta como un prestidigitador que oculta la verdad, que oculta que un poema no es más que un ejercicio retórico. Lograr esta sensación de complicidad con los receptores es uno de los méritos de su ingenio, pues lleva al lector, entre bambalinas, a conocer los artilugios de la tradición del retrato femenino, lo que establece un diálogo burlesco con ésta, al mismo tiempo, que pone de relieve una reflexión metapoética.

Hay que recordar que el retrato femenino petrarquista mostraba un repertorio de metáforas, primero en términos comparativos (boca como rubí) y después lexicalizadas (rubí sustituye a boca) que comenzaban en orden vertical, desde la cabeza a al cuello⁵⁹⁴. En un primer momento se enfocó sólo en el rostro, pero paulatinamente se agregaron los hombros, manos, torso, piernas y pies. Las características generales del canon de belleza femenina que desarrollaron los poetas del XVII eran, junto con sus términos de comparación: cabellos rubios como el oro, ojos brillantes como carbunclos o estrellas, piel blanca como la nieve, mejillas arreboladas como rosas, labios rojos como claveles o coral, dientes pequeños y homogéneos como perlas, cuello blanco y transparente como alabastro,

⁵⁹³ Agustín de Salazar y Torres, poeta avecindado en Nueva España, escribe, en este mismo sentido, unas endechas endecasílabas “A un palillo de sauce que tenía una dama en su boca”. Véase Agustín de Salazar y Torres, *Cýthara de Apolo, varias poesías divinas y humanas, que escribió Don Agustín de Salazar y Torres; y saca a luz D. Juan de Vera Tasis y Villarroel, su mayor amigo*, Madrid, 1694, pp. 134-137.

⁵⁹⁴ Marta Lilia Tenorio, “«Copia divina». La tradición del retrato femenino en la lírica de sor Juana”, *Literatura mexicana*, 5 (1994), pp. 5-29.

manos, brazos y piernas blancas como la nieve y, finalmente, pies pequeños⁵⁹⁵. Tuvo tanto éxito la factura de retratos que se llegó a convertir, como arriba dije, en mero ejercicio retórico que repetía un modelo de belleza. Frente a este desgaste y acartonamiento surgió en Italia, en el siglo XV, la parodia a cargo de Francesco Berni y sus seguidores⁵⁹⁶. Polo de Medina puede considerarse uno de los continuadores de esta tradición en la Península – inaugurada en la poesía de Baltasar del Alcázar–, pues a fuerza de contrastes pone en evidencia el agotamiento de los tópicos sobre los que se construía la *descriptio puellae*⁵⁹⁷. El mejor ejemplo de esto es una composición en cuya rúbrica se lee: “Retrata un galán a una mulata, su dama”; aquí, Polo de Medina muestra su pericia en la parodia de motivos petrarquistas y en la compostura del poema; para lograrlo, usa uno de sus metros favoritos, el ovillejo o la silva de pareados⁵⁹⁸: forma de gran dificultad que tendía a la cacofonía y a los ripios, razón por la que su uso sólo era conveniente en discursos verdaderamente ingeniosos, pues el esquema rítmico podía cansar a los lectores y oyentes; el poeta murciano, a lo largo de 327 versos, mantiene las expectativas que se requieren en una composición burlesca, en este caso, en la descripción de su dama mulata y de su sentimiento hacia ella:

⁵⁹⁵ Sobre la tradición del retrato: Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Slatkine, Genève-Paris, 1982, [específicamente las pp. 77-81]; Georgina Sabat de Rivers, “Sor Juana: la tradición clásica del retrato poético”, en Merlin H. Forster y Julio Ortega (eds), *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, Oasis, México, 1986, pp. 79-93; Pilar Manero Sorolla, “Imagen petrarquista de la dama”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1992, núm 68, pp. 5-71; Jesús Ponce Cárdenas, “La *descriptio puellae* en las fábulas mitológicas de Miguel Colodrero de Villalobos”, *Angélica. Revista de Literatura*, 9 (1999), pp. 77-88.

⁵⁹⁶ Claudio Guillén, “Sátira y poética en Garcilaso”, en Rizel Pincus Sigel y Gonzalo Sobejano (eds), *Homenaje a Casaldueiro: crítica y poesía*, Gredos, Madrid, 1972, p. 231.

⁵⁹⁷ Del lado de la prosa se encuentra como precursor Cervantes con algunos de sus pasajes del *Quijote* y de sus *Novelas ejemplares*. Véase Alicia de Colombí-Mongiò, “Los ojos de perlas de Dulcinea (*Quijote* II, 10 y 11). El antipetrarquismo de Sancho (y de otros)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32 (1983), pp. 389-402.

⁵⁹⁸ “La palabra *ovillejo(s)* tiene dos sentidos: el que aparece en el *Dicc. de Autoridades*, publicado poco después de la muerte de sor Juana (sentido A) y el que figura en el actual *Diccionario Académico* (sentido B). Josep Vicens, que en 1703 (poco antes de que apareciera el *Dicc. de Autoridades*) publicó una edición aumentada de la vieja *Arte poética* de Díaz Rengifo, describe una clase de silvas, o sea composiciones hechas de versos de 11 y 7 sílabas son norma estrófica, pero cuyos versos riman de dos en dos (cada oveja con su pareja), y dice que «a semejante composición la americana poetisa [sor Juana] da título de ovillejo, porque metafóricamente parece que se ovillan estos versos como quien va aumentando un pequeño ovillo». De esta edición del *Arte poética*, puesta al día por Vicens, pasó la definición al *Dicc. de Autoridades*. En el sentido B, son ovillejos las coplas que inventó Cervantes en el capítulo 27 de la Primera parte del *Quijote*. En lugar de *ovillejo (s)* (sentido A), los preceptistas modernos dicen *silva de consonantes*. Yo prefiero decir, con más exactitud, *silva de pareados*” (explicación de Antonio Alatorre, en sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit.*, t. 1, p. 463, nota 214).

Oy haze justo un año y cinco meses,
dos semanas, tres días y diez horas
menos quinze minutos,
que mis ojos enjutos
un punto no te han visto, ninfa honrada:
perdóname lo honrado, si te enfada,
y lo ninfa⁵⁹⁹ también, que es vulgar cosa
decir luego un poeta *ninfa hermosa*
a la dama que alaba, y no querría
enfadar a la mía
con estos epítetos,
muletas de los versos y concetos (*El buen humor*, f. 58r).

El poeta comienza mostrando, de forma risible, la angustiada ausencia de la dama, para después narrar el proceso de escritura con el fin de lograr una buena descripción de ella que conlleve a evitar “muletas de versos y concetos”. Así, muestra la reflexión sobre la compostura del poema. En los siguientes versos describirá su infructuosa búsqueda en un Calepino de un nombre dulce que rimara con el verdadero de su dama:

Y en el alma me pesa
que te llames Teresa,
porque dando una vuelta al Calepino,
enfadado, colérico y mohino,
no he hallado en el volumen suyo
nombre que venga con el nombre tuyo;
pero mi amor, mi ingenio y mi codicia
han hallado a Teresa el de Tiricia,
y con voz más lozana
también a Tertuliana.
Escoge de los dos, y si el primero
te parece mejor y más entero,
por escogerlo tú, tengo por llano
que lo tendrá por bien Tertuliano (*El buen humor*, f. 58v).

Los nombres que inventa, son deliberadamente ridículos, con lo que muestra la angustiada y absurda tarea que emprende todo poeta para guardar en secreto la identidad de su dama. El poeta recurre al nombre de Tiricia, que era una variante para designar la ictericia; en cuanto al de Tertuliana, es claro que alude al autor eclesiástico que por excelencia se citaba, en los Siglos de Oro, para construir la sátira en contra de las mujeres, además de que el nombre auditivamente resultaba gracioso. Posteriormente, se refiere a ella mediante el

⁵⁹⁹ En el lenguaje de germanía significaba ramera.

tópico de la amada homicida, pero en el verso que sigue, desenmascara esta mentira poética, pues arguye que si el amante estuviera muerto, no podría quejarse:

Sabrás dulce Tiricia de mi vida:
más eres mi homicida,
y es mejor el llamarte desta suerte,
crüel Tertuliana de mi muerte.
Pero no digo bien, pues estoy vivo //
y hablando y quexándome te escribo,
siendo tan llano y cierto,
que no habla ni escribe el que está muerto,
y es caso peligroso
que me tengas, mi bien, por mentiroso (*El buen humor*, ff. 58v-59r).

Polo de Medina se burla del agotamiento de la tradición petrarquista denunciando los medios de que se valían los poetas para lograr el retrato; así pone de manifiesto en qué consistía este género demostrativo:

Suele un amante, que de veras ama,
ablandar a su dama,
quando está rigurosa,
con lisonjas de hermosa,
retratando su rostro en breve suma,
con ingenio pintor y pinzel pluma;
y después, cotejada la pintura
con la viva hermosura,
le parece retrato
como a Zorobabel, Poncio Pilato⁶⁰⁰;
pero yo sin lisonja,
que parezca a poeta o huela a monja,
quiero pintar al vivo
tu cara o rostro de belleza archivo (*El buen humor*, f. 59v).

Mediante el uso de la hipálage ingenio-pintor y pinzel-pluma, hace alusión al lugar común de estos poemas, en los que la escritura se consideraba un proceso de mimesis equiparable con el de la pintura⁶⁰¹; se propone recrear a su dama con sus palabras, pero avisa que su retrato estará lejos de parecerse a las lisonjas que hacen los poetas o las monjas; su objetivo

⁶⁰⁰ Ignoro cuál sea la anécdota. Probablemente sólo se trate de un disparate que alude, por extensión, a la nula relación entre lo pintado y la realidad, pues los personajes pertenecen a distintos periodos de la historia bíblica.

⁶⁰¹ Juan Pérez de Montalbán tiene una referencia parecida en su obra intitulada *Ser prudente y ser sufrido*, en la que el gracioso dice: “[...] ¿Igaló Horacio / al pintor con el poeta / para que, arrogante y vano / con su autoridad, presuma / que lo que es pincel es pluma / y que es ingenio la mano?” (Ramón de Mesonero Romanos, *Dramáticos contemporáneos de Lope*, Atlas, Madrid, 1951, t. 2, p. 575).

es, entonces, pintarla tal como ella es. Anuncia que empezará, como se hacía tradicionalmente, por los cabellos:

Comienço a lo usual por los cabellos
que son del mismo sol los rayos bellos;
mas no vienen tus hebras con sus rayos,
porque ellas son morcillas y ellos vayos,
y si digo que son madejas de oro,
a mí y a su beldad pierdo el decoro,
pues avrá quien me tache
de que vendo por oro el açavache,
y fabricar mentiras semejantes
más es de mercaderes que de amantes;
digo, pues, que tu moño y tus guedexas,
que llamamos madexas,
cortesanos discretos,
son muchos pelos prietos
que tu mano adereça,
y están assidos siempre a tu cabeza
entre cuyas sortijas //
suelen criarse algunas savandijas (*El buen humor*, ff. 60r-60v).

Pese a que Polo se ciñe al orden establecido de la *descriptio*, cuando hace la comparación obligada de los rayos del sol con los cabellos, se queja de que este parámetro de belleza nada tenga que ver con el de su dama mulata; por tanto, construye el suyo por contraste, poniendo en evidencia el modelo petrarquista como un artificio que estaba lejos de la realidad. En esta línea, continúa con la frente:

Leche, cielo, cristal y nieve ardiente
dixera que es tu frente,
mas no avrá quién lo crea,
quando en tu frente vea
aquessa tez bastarda,
poco menos que negra y más que parda,
y por que algún curioso si te mira,
no me halle en mentira,
digo que es tu color leche entintada,
hollín nevado y nieve açavachada,
un cielo a media noche,
quando está de la luna ausente el coche,
con una infinidad de pecas bellas,
que en mulato cristal sirven de estrellas (*El buen humor*, f. 60v).

Aunque se aleja del canon de belleza, no deja de ser bello lo que describe. Incluso, se puede ver que no rehúye las metáforas ni los términos de comparación usuales, como es el caso del oxímoron que el poeta forma con el adjetivo nevado y el sustantivo nieve (“hollín nevado y nieve açavachada”), los cuales se modifican al formar una hipálage con términos que expresan el color opuesto y que sirven para describir la belleza de la piel negra de su dama; algo alejado del canon estético de la época. Lo mismo sucede con “mulato cristal”, que resulta de una bella, pero inusual mezcla entre lo considerado alto y lo bajo. Sin duda, hay una evidente pérdida de la noción de decoro en esta mixtura. No obstante, para Polo de Medina, perder el decoro consiste, más bien, en faltar a la verdad y poner atributos a su dama que no le corresponden, como solían hacerlo los seguidores del modelo petrarquista.

A continuación toca el turno a las cejas, a las que se refiere, en un primer momento, como arcos de Cupido y arcos triunfales y Turquescos, pero se arrepiente de hacer esta comparación, por no ser “estos epítetos frescos”, con lo cual los descubre como meros artificios:

Y si bien se me acuerda
el arco de Cupido está con cuerda,
y para disparar birotos suyos,
no la tienen los tuyos:
y del arco del cielo dirá alguno
que los tuyos son dos y el otro es uno.
Dexemos falsedades,
y digamos verdades,
tus negras cejas son por un estilo
de cerdas o de hilo,
mal teñidos dos fluecos⁶⁰²,
unas vezes mojados y otras secos,
del agua que sudando es fuerça exprima
la frente que está encima;
mordaces tenacillas
son hozes y corbillas,
y alegre o con enojos,
sirven de guardapolvo a tus dos ojos (*El buen humor*, f. 61r).

En este tono sigue con los ojos, pues se queja de que las estrellas doradas no tengan nada que ver con los ojos negros de su dama, y de que no pueda llamarlos luceros, porque son pequeños; ante esto, concluye que dichas características no son más que tramoyas de

⁶⁰² “Cierta género de passamano tejido, con hilos cortados por un lado [...] sirve de guarnición en los vestidos u otras ropas pegándole a las orillas” (*Diccionario de Autoridades*).

“cisnes españoles” que “les parece alabanza humilde y baja, / si no hurtan al cielo alguna alhaxa”; como contraste, el poeta se separa de la figura del cisne, pues es ronco y está tiznado, y desde esta humilde postura describe los ojos:

diré que son las luces de tu frente
(si ella misma no miente)
dos enlutados ojos con dos niñas,
de quien son quatro párpados basquiñas,
que con travieso estilo
al sesgo miran siempre, y nunca al hilo;
de cuyas tiernas guardas
son las pestañas picas, o alabardas //
hermoso passadizos de la vista,
que puso el celestial y eterno Artista
en monjas, frailes, clérigos y legos,
para mirar, y ver si no son ciegos (*El buen humor*, ff. 61v-62r).

La descripción de esos ojos negros de la mulata, no le debe nada a la de los de las damas petrarquistas. Así pasa a la nariz, que no quiere describir con términos usuales, como cañón de plata o almendruco:

Mas tu nariz, murciana Melisendra,
es grande para almendra;
y si éste es desatino,
vendamos pan por pan, vino por vino.
Digo que es tu nariz un corbo caño,
unas veces de arambre, otras de estaño,
que tu sueles en breve
poner a su nogal fundas de nieve,
cuyos caños de enebro //
purgan las inmundicias del cerebro (*El buen humor*, ff. 62r-62v).

Frente a esta referencia de la nariz como almendruco hay una velada burla a Góngora, pues en su conocida fábula de Píramo y Tisbe, describe la de esta última como “blanco almendruco”. Sin duda, Polo de Medina se burla del léxico y de la ostentación culterana que calzaba muy bien con el retrato petrarquista. Pese a esto, como ya dije, se sirve de comparaciones y metáforas de altos vuelos, con las que describe cómo la dama se sonaba la nariz: “poner a su nogal fundas de nieve”.

En cuanto a las mejillas, opta por no describirlas como auroras, escabeche de cristal o de grana, que eran términos de comparación que utilizaban los “poetas mendicantes”:

Son tus mejillas dos nevados pomos,
que algunos llaman romos,

cuyo color burillo⁶⁰³
 quiere matrimoniar con lo amarillo,
 y para disfrazar su taracea⁶⁰⁴
 de contraria librea⁶⁰⁵
 viste tu mano franca
 su negro bombasi⁶⁰⁶ de tela blanca,
 que un tejedor mortero
 urdió y texió primero,
 mezclando, y no de valde,
 con pelo solimán⁶⁰⁷, trama albayalde⁶⁰⁸,
 poniendo con cautela
 sobre la blanca tela
 dos rosas encarnadas
 del papel trasladadas,
 sellada provisión⁶⁰⁹ que un dedo cita //
 dada en Granada y en Guadix⁶¹⁰ escrita,
 quedando el rostro ufano y hueco⁶¹¹
 con su mismo embeleco
 de ver quando al cristal su imagen miras
 cubierta una verdad con dos mentiras (*El buen humor*, ff. 63r-63v).

Polo de Medina no pone ningún reparo en retratar el color de las mejillas de su dama como emblecos, que además describe mediante un sistema metafórico relacionado con la urdimbre: la mano de la dama pone sobre su fustán negro (cara) una tela blanca (afeite), que a su vez fue tejida por un tejedor mortero (recipiente donde se pulverizaba todo) con distintos materiales (pelo como azogue y una trama como plomo) para imprimir en la tela blanca (cara con afeites) dos rosas encarnadas. Su dama, pues, usaba afeites, característica que la volvía más terrenal aún.

⁶⁰³ Probablemente se refiere a ‘buriel’, que según el *Diccionario de Autoridades* era un color “rojo o bermejo, entre negro y leonado”.

⁶⁰⁴ “Adorno u disposición de una cosa de dos colores echados como a manchas con proporción y hermosura” (*Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Atarecea’). Esto es, sus mejillas no tenían un color definido.

⁶⁰⁵ “El vestuario uniforme que los Reyes, Grandes, Títulos y Caballeros dan respectivamente a sus guardias, pajes y a los criados” (*Diccionario de Autoridades*).

⁶⁰⁶ Tela de varios colores tosca y hecha de algodón y lana, que parece está como engomada” (*Diccionario de Autoridades*).

⁶⁰⁷ “El azogue sublimado” (*Diccionario de Autoridades*).

⁶⁰⁸ Era un polvo blanco extraído del plomo que servía de maquillaje a las mujeres para encubrir las arrugas o defectos de la cara (*Diccionario de Autoridades*).

⁶⁰⁹ Edicto Real (*Diccionario de Autoridades*). Éstos se sellaban con laca, por lo general era una cera de color rojo donde quedaba impresa la marca real.

⁶¹⁰ Era una ciudad de la Provincia de Granada. El poeta juega con el sentido literal de la palabra Granada para aludir al color rojo.

⁶¹¹ Verso hipométrico.

Posteriormente, pinta la boca, no sin antes aludir a las metáforas más comunes (rubí, coral, perlas), para después deslindarse de ellas; en su lugar, prefiere construir un retrato realista:

Tus labios son dos labios solamente,
y una boca, o puente
del pan, del agua, de la voz y aliento,
sonoroso instrumento:
cuya color impressa
es madroño una vez, otra camuesa,
según los bruñe y pinta
el sangriento brasil resuelto en tinta.
Muros de tierna carne, y no de yesso,
de ocho dientes de hueso,
y otros quatro colmillos,
ya blancos, ya amarillos
y veinte muelas que tu boca esmaltan,
menos las que te faltan,
con que, sin que pesar de hazerlo tomes,
muerdes, mascas y comes,
hablas, alientas, cantas y suspiras
y la saliba tiras (*El buen humor*, f. 64r).

Pese a que apela a la literalidad de las palabras, éstas no dejan de retratar esa suerte de belleza imperfecta. Describe los labios, como labios que adquieren su tono carmín, en virtud de la madera roja del brasil: un embeleco más del que se sirve la dama desacralizada. Sus dientes son como los de cualquiera, unos blancos, otros amarillos y le hace falta una muela. Además de estas características, retrata a su dama como un ser totalmente animado: come, bebe, canta suspira y también escupe. Finalmente, menciona de forma somera las demás partes del cuerpo, de las que sólo dice que están cubiertas de pelo:

Dexo la barba y cuello,
Braços, manos y pecho hermoso y bello,
del vello que lo tapa,
que a tu morena piel es felpa y capa,
porque no piense y crea,
quando estos versos lea
el malicioso y rudo,
que voy ⁶¹²aderezando algún menudo (*El buen humor*, f. 64v).

⁶¹² Hiato.

El poeta murciano cierra el poema como comúnmente se hacía en los retratos: pide a su dama que se ablande ante su sentimiento amoroso; no obstante, a diferencia de los amantes petrarquistas, él no se define como un muerto en vida, lo que sería una mentira poética más:

Estando muerto, no has de verme vivo
y mientras fuere vivo, ten por cierto
que he de quererte, y no has de verme muerto (*El buen humor*, f. 64v).

A lo largo de esta composición la parodia del retrato petrarquista se construye con dos tipos de mecanismos: el primero consiste en tomar las figuras retóricas usadas en la descripción de la belleza de la dama, para retratar la hermosa imperfección de la suya; el segundo tiene que ver con el uso de la literalidad de las palabras, que contrasta con las comparaciones y metáforas de este código poético. Por tanto, ya sea que opte por el primero o por el segundo, construye una dama de carne y hueso que discrepa con la dama idealizada. Se entiende, entonces, que la burla no está dirigida al aspecto físico de la dama mulata, sino a todo el sistema metafórico del petrarquismo que no concordaba con la preferencia del poeta por este tipo de belleza, pues era un proceso artificial que más tenía que ver con Calepinos y catálogos de formas literarias preestablecidas. Por tanto, la mulata se convierte en un pretexto que muestra el agotamiento de estos recursos poéticos, y que nada tiene que ver con una burla racial hacia ella; no se debe perder de vista que en varios pasajes se valora de manera positiva su hermosura, y esto no es ninguna novedad, pues el modelo más cercano es el poema de Marino titulado *Bella schiava* (1614), en el que se pondera este tipo de belleza con los parámetros del petrarquismo sin ningún atisbo paródico:

Nera sì, ma se' bella, o di Natura
fra le belle d'Amor leggiadro mostro.
Fosca è l'alba appo te, perde e s'oscura
presso l'ebeno tuo l'avorio e l'ostro.

Or quando, or dove il mondo antico o il nostro
vide sì viva mai, sentì sì pura,
o luce uscir di tenebroso inchiostro,
o di spento carbon nascere arsura?

Servo di chi m'è serva, ecco ch'avolto
porto di bruno laccio il core intorno,
che per candida man non fia mai sciolto.

Là 've più ardi, o sol, sol per tuo scorno
un sole è nato, un sol che nel bel volto
porta la notte, ed ha negli occhi il giorno⁶¹³.

Sin duda, era un personaje bajo, que se transformó paulatinamente en una construcción literaria, razón por la que Fra Baltazar Molinero distingue, en el caso del teatro del siglo VXII, la compleja caracterización de la mulata en contraste con la negra:

La palidez de la piel es señal que distingue a este personaje-tipo, y se convierte en símbolo de superioridad con respecto a los otros esclavos, tanto, que las mulatas no hablan en «lengua de negro», sino en castellano normal, el de sus amas y señoras. La mulata es bella, de una belleza exótica lo que la convierte en valor de cambio para mejorar su condición social ínfima [...] su comicidad se origina en el diálogo con otros personajes, en las situaciones que la acción produce, no en el color de su piel o su forma de hablar⁶¹⁴.

Lope la caracteriza de esta forma en sus obras *Amar, servir y esperar* y *Servir a señor discreto*. En la primera, probablemente escrita alrededor de 1625, describe la piel de la mulata con el mismo lenguaje poético del poema de Polo de Medina: “Sin envidiar el marfil / la tez de évano lustrosa / más limpia y más olorosa / que flor de almendro en abril”⁶¹⁵. Pero años antes (1560-1570), Baltasar del Alcázar sentaba el precedente de este tono con su soneto intitulado “A una morena que se llamaba Blanca y deseaba serlo”, en el que hay una reivindicación de dicho color de piel: “¿Dónde pensáis vos, Blanca, que la vena / Amor halló de gracia y hermosura, / sino en vuestro color, que a la blancura, / por tierra la estrañó mala y ajena?”⁶¹⁶. Esto prueba que, más allá de que fuera un personaje

⁶¹³ Negra sí, pero eres bella, oh de la naturaleza / entre las bellas de amor, portento agraciado; / sombría es el alba al amanecer cerca de ti, se pierde y se obscurece, / cerca tu ébano, el marfil y el ostro; / ¿Cuándo o dónde el mundo antiguo o el nuestro / vio nunca tan viva, sintió tan pura, / oh luz, salir de tenebrosa tinta / o de apagado carbón nacer quemazón? / Esclavo de quien me es esclava, aquí que envuelto / Llevo de moreno el lazo, el corazón alrededor / que por cándida mano no fue nunca desatado / allá donde más yo ardí, oh sol, sólo para tu humillación; / un sol ha nacido, un sol que en la bella cara / lleva la noche, tiene en los ojos el día (trad. Laura Facini). También las endechas de Luis Camoens, “A Bárbara escrava”, son un antecedente de este tipo de retratos.

⁶¹⁴ Baltasar Fra Molinero, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Siglo XXI, Madrid, 1995, p. 31.

⁶¹⁵ Lope de Vega, *Ventidós parte perfeta de las comedias del énix de España Lope Felix de Vega Carpio ... sacadas de sus verdaderos originales, no adulteradas como las que hasta aquí han salido. Dedicadas a la excel.ma Señora doña Catalina de Zúñiga y Auellaneda [etc.]*, viuda de Iuan Gonçález, Madrid, 1635, p. 52.

⁶¹⁶ Baltasar del Alcázar, *Obra poética*, ed. Valentín Núñez de Rivera, Cátedra, Madrid, 2001, p. 187. A esta composición se debe añadir la de Francisco de Medrano dedicada a una moreana —escrita, probablemente, después de la de Alcázar— de la que sólo tengo noticia. La fábula de *Píramo y Tisbe* (1618) de Góngora, no puede considerarse un antecedente de esta reivindicación, pues el tono es peyorativo: se describe a la mulata

cuyas características no merecían retratarse con este tipo de metáforas, era relevante literariamente; en el poema de Polo de Medina, adquiere tal dignidad –con todo y que en su pelo había sabandijas y que era belluda– que pone en ridículo el modelo de belleza petrarquista, lo que a su vez posibilita que el lector observe cómo funciona cada una de las piezas de la maquinaria del proceso de creación; esto es, la forma de selección de las palabras y la consideración del poeta ante su uso. A mi juicio éste es el principal propósito de muchas de las composiciones del poeta murciano.

Con este mismo objetivo compone una de sus dos fábulas, la de *Apolo y Dafne* (1634), que constituye una muestra de un retrato distinto; ya no desde otro paradigma de belleza, sino desde el mismo que había suscitado el sistema de metáforas petrarquistas. Además, Polo de Medina se enfrenta a uno de los retos que tenía todo autor de Academia: la escritura de fábulas burlescas, que, para un poeta como Maluenda, era un ejercicio sólo para consagrados. Contrariamente, Polo lo presenta como una simple distracción: “Porque no se enconasen más unas melancolías que estos días me llevaban a maltraer y me tenían enojado el gusto, quise divertirme escribiendo de burlas esta fábula de Apolo y Daphne, que he dado en hazer gusto, gala y cortesanía, el escribir con este género de estilo algunas de la vezes que tomo la pluma”⁶¹⁷. Sea como fuere, toda la fábula, y sobre todo el retrato, era una oportunidad para mostrar cómo se componía este tipo de poemas.

Sin duda, Góngora fue su modelo más inmediato, al que añade su peculiar punto de vista poético. Como bien advierte José María de Cossío: “Si es Góngora quien inicia el tratamiento burlesco de los temas mitológicos, puede afirmarse que es Polo de Medina quien fija una fórmula original de elaboración de este género de poemas”⁶¹⁸. Se puede decir que el poeta murciano no imita el modelo, sino lo emula al añadir estos motivos metapoéticos; desde el inicio se nota su ansia de innovar, pues avisa que hará la descripción de Dafne de una forma muy inusual, de los talones a la cabeza:

Aquí es obligación, señora musa,

alcahueta –que por definición era carente de escrúpulos– como “Familiar tapetada” y “émula del humo”, que tenía pasas por cabellos y que su olor era tan feo y penetrante como “estoraque del Congo”. En cuanto a la letrilla del poeta cordobés, “Mañana sa Corpus Christa”, pese a que se pondera la belleza de la negra (“que aunque como negra, / sa hermosa tú”) tampoco podría considerarse en este grupo de poemas, pues la alabanza está puesta en boca de una de ellas.

⁶¹⁷ Salvador Jacinto Polo de Medina, *Fábula de Apolo y Dafne*, Luis Verós, Murcia, 1634, p. 3 (VE/154/2). En adelante citaré por el número de página.

⁶¹⁸ José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952, p. 680.

si ya lo que se ussa no es excusa,
el pintar de la ninfa las facciones,
y pienso comenzar por los talones,
aunque parezca mal al que leyere,
que yo puedo empear por do quisiere (p. 6).

Al anunciar esta modificación pone en evidencia que el poema es un artificio y como tal puede ser alterado por el mismo poeta que, a la vez que describe las partes de los miembros de la dama, añade una especie de didascalia o comentario, característica que ya estaba en las fábulas de Góngora, a las que añadía su particular punto de vista mediante algunas acotaciones. Este mecanismo a contrapunto posibilita, en parte, la burla dentro del poema:

Era el pie (yo le vi) de tal manera...
¡Vive Cristo! que miento, que no era,
porque, por lo sutil y recogido //
nunca ha sido este pie visto ni oído:
era en efecto blanco y era breve.
Oh qué linda ocasión para dezir ¿nieve?
¡Si yo fuera poeta principiante! (pp. 6-7).

Describe el pie de Dafne bajo los parámetros del canon petrarquista, pero construye la parodia mediante la inversión del orden y la burla directa hacia las metáforas convencionales de ese sistema poético. En este caso, hace mofa de la metáfora de la nieve que todo poeta estaba obligado a usar para aludir a la blancura de la piel, y no sólo eso, pues éste se convierte en el pretexto perfecto para exponer la compostura de este tipo de poesía que se había vuelto previsible en función, muchas veces, de la rima de consonantes: una tentación muy común, que sólo los poetas con ingenio podían sortear. Ante esto Polo de Medina tiene doble mérito, pues esta composición está escrita, como la anterior, en silva de pareados, lo que significa que hay una continua necesidad del uso de consonantes, pero en virtud de su ingenio, logra que no se note que también está recurriendo a esa palabra para lograr la rima, ya que al mostrar que es consciente de su previsibilidad, la atención se desvía de la descripción y se concentra en el artificio: descubre la tramoya de los poetas principiantes, y con esto logra provocar la risa de los receptores.

A continuación, el poeta elige, arbitrariamente, describir la mano; ahora no sólo empieza al revés, sino que no respeta el tradicional orden vertical:

Llevando nuestros cuentos adelante,
y haciendo del villano,

me pretendo passar del pie a la mano (p. 7)⁶¹⁹.

Además, vuelve a usar el mismo mecanismo que con los pies, pues menciona que no está dispuesto a describir los dedos como si fueran jazmines, aunque al aludirlos sabe que así son:

cuyos hermosos dedos,
(esta vez los jazmines se estén quedos),
y pongámosles fines,
enmendémonos todos de jazmines (p. 7).

Posteriormente, toca el turno a la garganta, que usualmente se describía como hecha de cristal, lo que resulta absurdo para el poeta, pues nunca se vio una garganta que mondara cristales (que la saliva e impurezas que ahí hay fueran cristales); esto es, si la garganta llegara a parecer de cristal, era más bien porque Dafne la adornaba de cristales (gargantillas) hasta más no poder:

Era en fin de cristal belleza tanta...
¡Pues no monda cristales la garganta!,
porque⁶²⁰ tiene la tal, de bienes tales,
hasta tente garganta⁶²¹ de cristales;

En cuanto a la boca, nuevamente, pone en evidencia los peligros de caer en los lugares comunes; con esto muestra que la tarea de componer un poema ingenioso es cada vez más complicada, pues, graciosamente, las metáforas se ofrecen al poeta como tentaciones:

Mas al contrario su boquilla es poca
(vamos con tiento en esto de la boca),
que hay notables peligros carmesíes,
y podré tropezar en los rubíes,
epítetos crüeles;
¡qué cozuquillas me hazen los claveles!,
porque a pedir de boca le venían;
mas clabeles no son lo que solían,
y en los labios de antaño //
no ay claveles hogaño⁶²²;

⁶¹⁹ “Al villano, denle el pie toma la mano” (Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1629), ed. Louis Combet, Castalia, Madrid, 2000, p. 68).

⁶²⁰ Aunque.

⁶²¹ Polo de Medina crea un neologismo a partir de la frase ‘hasta tente bonete’, una de cuyas acepciones alude a hacer de continuo una cosa hasta más no poder (*Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Bonete’).

⁶²² “En los nidos de antaño, no hay pájaros hogaño” (Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1629), ed. Louis Combet, Castalia, Madrid, 2000, p. 322). Don Quijote cita este refrán en su lecho de muerte.

pero para dezirles su alabança,
conçetillo mejor mi ingenio alcanza
y tanto, que con otro no se mide,
es tan linda su boca, que no pide (p. 7-8).

Finalmente, prescinde de todas esas metáforas y logra formar el concepto a partir de la sátira a la dama pedigüeña; la boca de Dafne es hermosa, porque es tan pequeña que no alcanza a pedir nada⁶²³. En cuanto a las mejillas, las rosas se presentarán como otra tentación a la que sólo sucumben los “poetas de teta” (los principiantes); Polo de Medina decide evadirlas, porque podría parecer que se las echa violentamente en la cara; además, el solo hecho de olerlas le provoca diarrea⁶²⁴; así, prescinde de las rosas y forma un concepto más simple, pero lleno de gracia:

basta dezir que están por lo encarnadas,
como de averles dado bofetadas,
que éste es el arrebol que las colora (p. 9).

Toca el turno a las narices, ante lo cual pide ayuda a Dios, porque no coinciden con el parámetro de belleza; frente a la duda de cómo hacerlo, describe graciosamente su medida larga por puntos, como se haría con los pies, y haciendo alusión al miércoles de ceniza (de corvillo), la retrata corva:

Sin duda las narizes van ahora,
cuyos bellos matizes
(Dios me saque con bien de las narizes)
tienen buen colorido;
y aunque yo su medida no he medido,
hablando por barruntos⁶²⁵,
calçará la nariz su cinco puntos:
que ya por descarnada y por la hechura
tenía esta hermosura
(si tengo que dezillo)
por narizes el miércoles Corvillo (p. 9)⁶²⁶.

⁶²³ Quevedo (*Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1999, t. 2, p. 88) tiene una canción que hace alusión a la boca pequeña en este sentido, pero, a diferencia de Polo de Medina, no la exceptúa de ser pedigüeña: “[...] La boquita pequeña, / que a todos huele mal por pedigüeña; / los dientes atrevidos, / que apenas comen, por estar comidos, / por fuerza y con razón echarán menos / los versos dulces, de mentiras llenos; / pues en muchas canciones / perlas netas llamé sus neguijones”.

⁶²⁴ “La rosa de Alejandría se usaba como purgante” (Luis de Góngora, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Crítica, Barcelona, 2009, p. 144, nota 236).

⁶²⁵ “Sospecha o indicio concebido de alguna cosa” (*Diccionario de Autoridades*).

⁶²⁶ Se llamó así a El miércoles de ceniza, porque las personas compungidas por sus pecados se encorvan y se humillan (*Covarrubias*, s.v. ‘Miércoles’).

Lo siguiente son los ojos, cuyas obligadas referencias (auroras, albas, luceros) menciona para decir al lector que no las usará; una vez más, está poniendo en evidencia el artificio:

Ahora falta lo mejor de todo:
los ojos van ahora;
yo seré un tal por qual si digo Aurora;
ténganme por rüin si [dijera] Alvas
y por poeta que nací en las malvas⁶²⁷:
los luzeros también ya se acabaron,
[y] en materia de ojos, espiraron⁶²⁸
modos tan lisonjeros;
tenga Dios en el cielo a los luzeros;
que los ojos de Daphne por mejores
açabache *me fecit*⁶²⁹ mis señores,
de la Etiopía son sus niñas bellas:
¿mas qué temieron, que dijera Estrellas? (p. 9).

El poeta murciano cierra el fragmento del retrato de los ojos con una increpación a sus receptores, convertidos en cómplices de la burla. Incluirlos dentro del poema es un mecanismo casi de representación teatral: un espectáculo de desmitificación en el que todos participan. Con esta actitud, el poeta se abstiene de describir las cejas, pues arguye que no es fuerza que lo pinte todo, porque no sabe el modo de pintar cejas tan pobladas:

Pues no es fuerza que yo lo pinte todo,
y ahora ignoro el modo
de dibuxar su excesso,
y den gracias a Dios que lo confieso;
que pudieran (y es fácil) encontrarse
con poeta que no lo confessase⁶³⁰ (p. 10).

Antes de pasar a la frente, pide al lector que vaya con él en esta difícil tarea; con esto se comprueba que las acotaciones están dirigidas a este cómplice:

díganme Dios te ayude,
aunque lo quiten quando yo estornude,
que hay su dificultad en lo que digo;
vaya el lector conmigo,
y si no quiere ir, que nunca vaya,
que en efeto haze raya⁶³¹,

⁶²⁷ Frase que refiere a los que tienen oscuro y humilde nacimiento (*Diccionario de Autoridades*, s.v. 'Malva').

⁶²⁸ Verso hipométrico.

⁶²⁹ *Joanes me fecit. La de Joanes me fecit*. Es escrito en espadas.

⁶³⁰ Rima imperfecta..

⁶³¹ 'Hacer raya' alude a aventajarse o sobresalir en alguna cosa (*Diccionario de Autoridades*, s.v. 'Hacer').

a quantas frentes hay, la frentecilla;
ya me obligo a dezille maravilla
por sólo el consonante,
y por lo mismo [le] diré diamante (p.10).

Otra vez hace alusión a la compostura del poema, pero en este caso, confiesa abiertamente que va a usar las metáforas sólo por la utilidad del consonante. La sinceridad de Polo de Medina muestra la artificialidad del poema y crea la gracia:

Quantas frentes yo he visto, y quantas trato
no son a su çapato
porque la dicha está limpia y serena //
con sus ciertos humillos de açucena;
dixe açucena, en fin, no pude menos,
que el concepto me vino de a paleta,
y assí ningún poeta
aunque sea el mejor de los mejores,
diga: “no beberé de aquestas flores” (pp. 10-11).

El poeta, que se burlaba de los lugares comunes, acaba sucumbiendo a sus encantos. Esto, en buena medida, representa una reconciliación con el uso metafórico del sistema petrarquista, pero desde un punto de vista consciente, pues Polo de Medina lo renueva mediante la burla a su previsibilidad. Finalmente, tocaría el turno a la descripción de los cabellos de Dafne, pero en su lugar describe su perico, un tocado que se hacía de cabello postizo; con este pretexto, aprovecha para hacer una digresión burlesca sobre aquellos que se hacían de cabellos de difuntos. Esto suma otra novedad al poema, pues no pinta los de Dafne a la manera usual, y, una vez más, modifica el orden y la estructura de los poemas de retrato.

Se puede concluir que todas estas digresiones, epanortosis, reflexiones *metapoéticas* o didascalias dirigidas al lector, además de exponer la caducidad de los poemas de retrato, la desacralización de la dama y el proceso de composición que muestra el artificio, descubren a un poeta que sufre por no encontrar la palabra precisa; se convierte en un personaje que se aleja del concepto platónico del furor divino y se acerca más a lo humano: al oficio; consecuentemente, está más próximo al lector, pues le comparte su incapacidad ante los retos que presenta la escritura, lo que no sólo es una señal de desacralización de esta figura, sino de la necesidad de que éste tenga oficio. Creo que detrás de la actitud desenfadada y honesta con la que se inviste Polo de Medina para provocar la risa, hay en el

fondo una petición de principios: el verdadero poeta debe tener ingenio y oficio; componer poemas con conceptos ingeniosos no era tarea para diletantes, pues era fuerza conocer la tradición, cuanto más si se trataba de parodiarla.

Como señala José María de Cossío, “Polo de Medina necesita el apoyo de textos literarios, a los que sabe encontrar la vulnerable parte ridícula”⁶³². No sólo se burla de los motivos desgastados de los retratos, sino de otros tantos que aparecen en buena parte de la poesía española. A lo largo de su obra poética se nota que uno de sus principales intereses es hacer chanza de todos estos que él consideraba como artificios caducos. En *Academias del jardín*, a propósito del tópico de la dama que se peina abajo de un jazmín, dice: “como los poetas han peinado a tantas damas en esta vida, no me ha quedado qué dezir” (109r); también, los tópicos de la aurora y el río son constantes objetos de su burla, hasta el punto de dedicar todo un poema a los reclamos que un río hace a los poetas por haberlo llamado serpiente, cristal, espejo de narciso que hace cabriolas de plata y que tiene labios que besan lo chopos, entre otros. El río se queja de estas y otras difamaciones que más tienen que ver con ficciones y artificios pastoriles. Hay que reparar en que es el mismo mecanismo que usaba en la parodia de los retratos, que, como dije arriba, partía de una literalidad que contrastaba con las comparaciones y metáforas del código poético.

Una de sus composiciones que lleva al extremo esta forma de crear la burla es la que titula “Un poeta llorando sus pecados poéticos”; éste aparece como penitente que purga sus pecados en una cueva. Después de la descripción de su lamentable estado, se acusa de haber mentido y distorsionado la realidad:

Confieso cielos que las culpas mías
todas son heregías,
pues siendo yo christiano bautizado
y creyendo por fe que ay uno solo
le dixé Dios a Apolo,
ojo del cielo, intonso y carretero,
y unas vezes cantor y otra luzero (*El buen humor*, f. 29r).

La gracia se crea en el contraste de la realidad con la ficción mitológica que él y los demás poetas de su época habían usado para sus composiciones. Sin embargo, detrás de esta paradoja hay, una vez más, una reflexión metapoética: desvelar, con toda gracia, cuáles eran los materiales con los que se contaba para construir su poema. Más adelante menciona

⁶³² José María de Cossío, *op. cit.*, p. 681.

que por culpa de Cupido se volvió idólatra y que al adorar a su dama sólo cantó mentiras y embelecocos sobre ella. Retoma lo que hace en el poema de la mulata, pues su dama no tenía nada que ver con aquel modelo de belleza. Posteriormente, se acusa de haber robado conceptos a otros poetas:

Confieso, pues, que en varias ocasiones
en dízimas, octavas y canciones,
estilo, modo, frase y pensamientos,
cometí en la ciudad mil saltamientos,
ya con aguda punta y sutil púa,
de mi pluma gançúa
descerrajando el arca
de los ricos conceptos de Petrarca;
ya con mano de gato
sangrava los del oro de Torcato
ya dando en los florines
de mil cultos ingenios florentines;
ya por gongorizar en la maleta
del cordobés poeta
metí las uñas, y en las *Soledades* //
acometí mil hurtos y maldades,
ya dándole a la broza
de mis versos esmaltes de Mendoça,
y ya en la fértil Vega
con traidora asechanza y fe gallega
de mil rimas balijas
saqué doblones y robé sortijas (*El buen humor*, ff. 30v-31r).

Sin duda, no sólo está burlándose de las metáforas que eran caras a la poesía española, sino que todavía va más allá, pues se mete con los preceptos mismos; en este caso alude a la noción de *imitatio* que él mismo defendía, en lo que se vuelve a ver, más allá de toda contradicción, el interés por mostrar hasta sus últimas consecuencias la sustancia de que estaba compuesta la poesía. Además, en esto hay mucha novedad, pues no era común ver la parodia de los preceptos clásicos. Contrasta esta regla poética con el mundo real, en el que cualquiera podía haber definido como robo tal costumbre. No hay que olvidar que a Polo de Medina se le acusó de haber copiado los *Sueños* de Quevedo y que su defensa estuvo basada en el concepto de *imitatio*. Finalmente, el penitente del poema dice que si restituyera a todos los poetas sus versos no le quedaría nada; termina, pues, sometiéndose a la penitencia.

Sin duda, el énfasis de este poema está en la figura del poeta y sus métodos de creación. Se comprueba que la parodia no es más que un homenaje al modelo, pues no hay ningún indicio de rechazo a estos motivos, metáforas y preceptos. Polo de Medina extiende su vigencia al renovarlos. Ya se vio cómo lo hace por contraste y mediante el uso de las metáforas del petrarquismo pero referidas a un modelo de belleza distinto. Sin embargo, queda una última manera en la creación de parámetros de comparación a partir de la métrica. Por ejemplo, en su autorretrato describe sus piernas como “seguidillas” y su gaxate como “verso heroico” (*El buen humor*, f. 23v). En un epigrama que versa sobre un corcovado usa como término de comparación el estrambote de un soneto:

Dizen que estás afrentado
los que la giva te ven,
y algunos Fabio [te] creen,
porque siempre estás cargado.
Yo digo que eres pipote
con alma, hombre de brevete,
que en la espalda trae juanete,
a qual soneto estrambote (*El buen humor*, f. 33r).

Crea otro camino para lograr provocar la risa a partir de un referente métrico inventado por el mismo precursor de la poesía burlesca, Berni⁶³³. Además con esto hay una correspondencia total entre la mimesis que en los retratos debía haber entre el poema y la persona retratada. La parodia de los motivos petrarquistas no lo hacían menos petrarquista, pues sólo buscaba renovar el valor expresivo de la palabra. En este ejemplo se puede ver su ansia por encontrar términos de comparación novedosos que revitalizaran la tradición del retrato, y qué mejor que el artificio mismo fuera el referente perfecto para otro artificio.

Polo de Medina se toma muy en serio su labor de poeta burlesco. No son casuales todas sus reflexiones sobre la rima y motivos que propician la burla. Propone mucho más que una simple creación jocosa: hay una intención de mostrar cómo se hace el trabajo artístico. Por tanto, en la poesía de Polo de Medina, la parodia adquiere tal importancia que se convierte en una vía por la que se puede llegar a nuevos sistemas metafóricos que dan frescura a la anquilosada tradición. Su obra es un “tornasol” que permite observar hasta dónde llegó la proyección del estilo burlesco en autores que, como él, se destacaron en

⁶³³ Juan de la Cueva en una de las epístolas de su *Exemplar poético* menciona a Berni como responsable de esta deformidad en el soneto. Véase el capítulo I.

otros géneros literarios, pero que supieron reconocer que la risa en la poesía también era ingenio.

4.3 GABRIEL BOCÁNGEL Y UNZUETA

Poner el nombre de Gabriel Bocángel entre una lista de autores que cultivaron con asiduidad la burla literaria, incluso no siendo poetas burlescos, puede resultar desconcertante. Sin embargo, su presencia es pertinente para estudiar este fenómeno, porque, pese a que su pluma se deslizó pocas veces hacia la burla, fue parte importante de este ambiente académico lleno de chanzas. Su poca producción en este registro y el tono grave de su obra contrastan con las muchas ocasiones en que se le menciona como participante directo de las burlas de sus compañeros, hecho que en sí se convierte en un efecto relevante dentro de este campo y que se debe tomar en cuenta. Sin duda, el que tenga algunas obras satíricas señala que la risa invadió el espacio de los escritores más solemnes.

Gabriel Bocángel y Unzueta fue bautizado el 24 de marzo de 1603⁶³⁴ en Madrid. Inició estudios en cánones en la universidad de Toledo, pero fue en la de Alcalá donde los concluyó y se recibió finalmente en Derecho canónico. Realizó servicios como bibliotecario del Cardenal Infante don Fernando de Austria, hermano menor de Felipe IV, desde 1626, pero se le dio oficialmente este cargo hasta 1629. No obstante, la biblioteca fue entregada al conde duque de Olivares, y Bocángel fue nombrado Contador de la contaduría mayor de cuentas (1634), después Contador de resultas (1637) y, finalmente, en 1639 adquirió el cargo oficial de Cronista Real, título que usó hasta su muerte en 1658⁶³⁵.

En cuanto a su producción literaria, su primera obra salió tempranamente, a diferencia de la de muchos de sus contemporáneos, pues en 1627 se imprimieron sus *Rimas y prosas*, escritas en su totalidad dentro de la Academia. Diez años después (1637), aparecieron estas mismas obras con sus añadidos y correcciones bajo el título de la *Lira de*

⁶³⁴ Rafael Benítez Claros, *Vida y poesía de Bocángel*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1950, p. 31.

⁶³⁵ Bocángel estaba en la terna, junto con Pellicer y Méndez Silva, disputando este puesto. Véase Trevor Dadson, *The Genoese in Spain: Gabriel Bocángel y Unzueta (1603-1658). A biography*, Tamesis, London, 1983, pp. 50-52.

las musas. Posteriormente, su pluma se pone completamente al servicio de la nobleza: en 1638 publicó *Lauro cívico*, en alabanza al duque de Medina Sidonia; por el mismo año, *El retrato*, una silva nupcial dedicada al desposorio de Gerónima Maldonado, prima del autor; *Declamaciones castellanas*, impresas entre agosto de 1639 y febrero de 1640, que se pueden clasificar dentro de la poesía político-moral que convergerá con *El cortesano español*, impreso en 1650. Continúa escribiendo más poesías de ocasión como el *Triunfo de Amor y Marte* (1643), *La piedra cándida* (1647), *El nuevo Olimpo* (1649) —estas dos últimas fueron unas máscaras cuyo éxito radicó en la mezcla de drama y música—, la larga descripción en prosa del bautismo de la Infanta Margarita María titulada la *Perla de dos orientes* (1651) y la *Relación panegírica* (1653). Mención aparte merece su única y fallida obra de teatro intitulada *El emperador fingido*, publicada veinte años después de su muerte, y el *Quintiliano respondido* (1647), tratado que versa sobre la disección y autopsia de cadáveres, lo que revela el ambiente médico que circundó su infancia, pues su padre fue el médico de la corte.

Pese a haber dado muchas de sus obras a las prensas, todavía quedaron algunas inéditas, que se pueden considerar como un porcentaje menor frente al poco alentador panorama editorial de la época⁶³⁶; sin duda, esta efectividad obedeció a que su escritura se convirtió en su medio de subsistencia, pues más allá de un interés personal, varias se escribieron por encargo. Pérez de Montalbán, en su obra *Para todos*, dio fe de la buena recepción que tuvieron las *Rimas*, y en virtud de esto anunció la publicación de dos obras más, una de ellas *El pretendiente*, una designación que corresponde, probablemente, a *El cortesano*: “[...] graduado en leyes perfecto poeta excelente latino y muy dado a la lengua italiana, publicó unas rimas varias con la fábula de *Leandro y Hero*, cuyo buen despacho que ha tenido generalmente, asegura su grande acierto y tiene para imprimir *El arpa de David española*, que son todos los salmos en todas las poesías en nuestra lengua y un libro de política que llama *El pretendiente*”⁶³⁷. Otra prueba de este éxito editorial fue la reproducción de varios de sus poemas en cancioneros y manuscritos de la época.

⁶³⁶ Sobre todas sus obras, véase Trevor J. Dadson, “Guía bibliográfica y crítica y sobre las obras de Gabriel Bocángel y Unzueta”, en José Simón Díaz (ed.) *Censo de escritores al servicio de los Austrias y otros estudios bibliográficos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1983, pp. 67-97.

⁶³⁷ Valerie Y'llise Job, “A Modernized Edition of Juan Pérez de Montalbán’s *Para todos, ejemplos morales humanos y divinos en que se tratan diversas, ciencias, materias y facultades. Repartidos en los siete días de la semana y dirigidos a diferentes personas*”, tesis doctoral, Texas Tech University, Texas, 2005, p.

Pérez de Montalbán, su compañero de banca en la tertulia madrileña, como testigo de la elaboración de este poemario dentro de la Academia, halaga sus *Rimas* y hace notar la importancia de esta impronta tanto en Corral como en Bocángel:

Don Grabiél [*sic*] Corral y don Grabiél [*sic*] Bocángel, émulos solamente en el nombre; porque en la ciencia el que más sabe es el primero que se oye; tratan de ofrecerte en la Estampa alguna parte de lo mucho que han acertado en la ingeniosa Academia desta Corte; donde se dan las manos la nobleza // y el ingenio, la ciencia y la autoridad; en lo que avrás visto, pues sueles preciarte de que te llamen curioso⁶³⁸.

Gabriel Bocángel, siendo un autor normativo por el tono serio de sus obras, concurre a la Academia de Medrano y, después, a la de Mendoza, academias tan importantes para la burla y de gran reconocimiento, porque albergaron a los más grandes y variopintos ingenios de la época, como anteriormente dije. Su asistencia queda documentada por el primero, quien en su carta introductoria de *Los favores de las musas* da cuenta de los poetas que se reunían en su casa: “[...] como don Gabriel Vocángel tan diestro en los libros, y tan sabio en los versos que con lo que enseña en unos, se conoçe lo que ha estudiado en otros”⁶³⁹. En estas dos academias no sólo convive, sino que entabla amistad con escritores de ingenio reconocido y tan contrastante en sus intereses como García Salcedo Coronel, Juan de Jáuregui, Alonso Salas Barbadillo, el ya mencionado Pérez de Montalbán, Valdivieso, Anastasio Pantaleón de Ribera, Nicolás de Prada y Gabriel de Corral, a quien dedica un poema para encomiar su obra *Argenis y Poliarco* y otro agradeciéndole la traducción de los versos latinos del Papa Urbano VIII; probablemente haya tenido amistad con Lope, pues compuso una bella y sentida elegía por su muerte. Éste, a su vez, aplaudió su ingenio en un poema encomiástico que apareció en el *Retrato panegírico* y otro en el *Laurel de Apolo*:

Pues, mira, ¿qué laureles no merece

624. (Consultado el 27 de julio de 2012 en: http://etd.lib.ttu.edu/theses/available/etd-04222005-102144/unrestricted/Valerie_Job_diss.pdf).

⁶³⁸ Alonso Castillo Solórzano, *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, Luis Sánchez, Madrid, 1627, ff., ¶7r-¶7v (R/6958 BNE). Pérez de Montalbán encarece su ingenio un par de veces en su obra *Para todos*, pero ya lo había hecho seis años antes en la segunda edición de su *Orfeo*: “Tu docto ingenio competir presumo / Oh Bocángel, Oh joven estudioso, / con la esfera de Apolo, pues tu pluma / doró los puntos en su rayo hermoso [...]” (Juan Pérez de Montalbán, *Orfeo en lengua castellana a la décima musa*, Luis Sánchez, Madrid, 1626, f. 28r). Es curioso que en la edición de 1626, la octava que dedica a Bocángel sea la misma que dedicó a Tamayo en la de 1624. Sólo sustituyó el nombre y algunos apelativos.

⁶³⁹ Sebastián Francisco de Medrano, *Favores de las musas*, Juan Buatista Malatesta, Milán, 1631, s.f. (Consultado el 27 de julio de 2012 en: <http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/90251732109047265410457/ima0010.htm>).

de don Gabriel Bocángel su atributo?
 Goza de tal ingenio el dulce fruto,
 y advierte que a su heroica melodía
 en su dialecto propio el gran Museo
 sustituye a Leandro,
 poema para el arca de Alejandro,
 don primitivo a la esperanza mía.
 Mira con qué dulcísima armonía
 comienza blandamente:
 “¡Oh, tú que la madeja inobediente...!”;
 no lo serán las musas;
 todas vendrán infusas,
 mostrando a su conceto
 intempestivo afecto
 que, en abriendo la boca,
 ángel parece que los labios toca⁶⁴⁰.

También, Alonso de Salas Barbadillo dirige a Bocángel una carta, que aparece en su obra *Coronas del parnaso*, en la que se puede notar el aprecio y la amistad que le profesaba: “Siendo v.m. con sus nombres, assí en el propio, como en el apelativo Ángel, parece que le profetizaban quando se los dieron, que lo avía de ser en el ingenio, y en la virtud, partes de todos tan conocidas, quanto veneradas; por esta causa, señor, nuestra amistad ha sido siempre sencilla, siempre firme, siempre igual [...]”⁶⁴¹. Pero no sólo son sus amigos quienes reconocen la calidad de su escritura: Gracián usa uno de sus poemas como ejemplo de agudeza, al tiempo que lo presenta como “el conceptuosamente bizarro don Gabriel Bocángel”⁶⁴²; Nicolás Antonio lo incluye en su catálogo de ingenios (*Bibliotheca Hispana Nova*), y el poeta jocoso José Benagasi y Luján –hijo del también afamado poeta festivo Joaquín Benagasi y Luján– lo recuerda ya en el siglo XVIII como uno de los grandes de su tiempo:

Don Gabriel de Bocángel es divino,
 y por más que sus versos examino,
 no encuentro en ellos ni un passage impropio,
 y en los Romances se excedió a sí propio⁶⁴³.

⁶⁴⁰ Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 2007, pp. 394-395, vv. 130-145.

⁶⁴¹ Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *Coronas del parnaso y platos de las musas*, Imprenta del Reino, Madrid, 1635, f. 331v (R/310 BNE).

⁶⁴² Baltasar Gracián y Morales, *Agudeza y arte de ingenio*, ed., introd. y notas Evaristo Correa Calderón, Castalia, Madrid, 1987, t. 2, p. 117.

⁶⁴³ José Joaquín Benagasi y Luján, *Panegírico de muchos, envidiados de no pocos*, Joseph de Orga, Madrid, 1755, p. 5 (U/10514 BNE).

Todos los autores nombrados coincidían en el reconocimiento de su ingenio, razón por la que se puede justificar su incursión en el campo de la sátira dentro de estas academias con tendencias burlescas. No obstante, más allá del halago explícito de la calidad de la poesía de Bocángel por parte de este último poeta, Trevor Dadson sugiere que la mención de que en su poesía no había “passage impropio” confirma sus sospechas de que su pluma no congeniaba con el uso de la sátira: “[...] Y esta postura literaria le coloca plenamente en el campo de los poetas de Palacio [...] para estos poetas, lo importante era escribir una poesía decorosa y de buen gusto, una poesía que huyera de la grosería y de la sátira”⁶⁴⁴. Sin embargo, me parece poco probable que un poeta como Benagasi, que componía poesía burlesca, se refiriera negativamente a su materia de trabajo. Lo que se puede deducir es que, si bien lo deslinda de cualquier forma de “grosería” en la que se podía caer en el ámbito burlesco, su objetivo es destacar el género por el que fue reconocido como poeta normativo: la poesía grave y moral. Incluso a sabiendas de que Bocángel sí escribía poesía satírica, aunque en menor medida. Por tanto, habría también que preguntarse cuál era el parámetro con el que se designaba lo “impropio”, pues es sabido que el mismo Bocángel propuso un tema de certamen que podría merecer esa adjetivación; esta noticia aparece en la rúbrica de una composición de Pedro Méndez, poeta nada caracterizado por su propiedad: “Don Gabriel Vocángel dio por asunto una mujer que entrando a bañarse en Mançanares volvió la caveça y vio un viejo en // carnes que la seguía. Eran premio unas medias, había emboçada y presidía el Duque de Yxar”⁶⁴⁵. El mismo Pedro Méndez hace alusión en su poema a que el tema fue sugerido por Bocángel: “Era jullio o agosto, / que no se fijó el punto, / Don Graviel [*sic*] lo dirá que dio el asunto [...]”. Hubo más poetas que desarrollaron este tema, pues en el manuscrito 3773 de la BNE –que contiene varios poemas de los integrantes de la Academia madrileña– hay una composición con casi la misma rúbrica, “A una mujer que se bañaba en mançanares” (ff. 107r-107v), cuya autoría es de Pedro de Mendoza, pero que Astrana Marín atribuyó a Quevedo (poema 797) con el argumento de que se trataba de una transmisión cantada⁶⁴⁶. Sea quien fuere el autor, es

⁶⁴⁴ Trevor J. Dadson, “Esbozo de una vida literaria”, en Gabriel Bocángel y Unzueta, *La lira de las musas*, Cátedra, Madrid, 1985, p. 48.

⁶⁴⁵ Mss. 4051 BNE.

⁶⁴⁶ Francisco de Quevedo, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1999, t. 3, p. 95.

claro que el tema tuvo éxito por la divulgación de la que gozó, otra razón para afirmar que no entraba dentro de la categoría de lo impropio.

Para este momento la burla tenía gran aceptación y demanda dentro y fuera de la Academia; incluso Bocángel, como mencioné al inicio de este trabajo, escribe un elogio para una de las obras burlescas de Alonso Salas Barbadillo intitulada *La estafeta del dios Momo* (1627), en la que se puede conocer su opinión sobre la poesía de donaire:

[...] y este textico con admirables sales, de que sí abundan sus escritos más serios, no es por única propensión del autor, en que algunos quieren solamente ensalçarle, sino por ver tan desmayada la virtud [...]. Menos se debe atender el ciego impulso de algunos, que infieren menor constancia en el natural de nuestro autor, por la estraña diferencia de assumptos que emprende, pues assentando que la invención (gloriosa parte de toda obra) tiene, como imitadora de la naturaleza, mayor mérito en las instancias de su variedad; nada encarece assí su estimación, como unir las materias distintas y separadas a un orgánico todo; assí como los miembros (aunque diversos) están ligados en consonancia uniformíssima al cuerpo⁶⁴⁷.

Es claro que no toma una postura negativa frente a la poesía burlesca, pues, inclusive, trata de justificar que el autor se dedique a estos menesteres apelando al concepto de *variatio*. Como buen conocedor de los *studia humanitatis*, cita las autoridades que cree pertinentes; el primero es Petro Galandio (Pierre Galland) –humanista francés del siglo XVI, editor de la *Institutio oratoria* de Quintiliano– quien defendía la tesis de la variedad dentro de la imitación y de quien toma el siguiente fragmento: “Ne (dize Pedro Galandio) // eum qui redissipatas, et genere distantes, vinculo tamen naturae inter se colligatas, nec aliter ad eumquem quaerimus perfeciendum, quam flores, et succos diversorum generum ad mellis suavissimum saporem necessarias, perstricta fronte, tanquam confusum, aut prolixum vituperemus”; el segundo es Famiano Strada, jesuita romano de la segunda mitad del siglo XVI, quien escribió tratados de retórica y en quien también se apoya para justificar la variedad dentro de la obra: “Verborum (dize Famiano) in eo vim, ac varietate animadvertite, in sententiis pondus momentumque considerate, in decoro personisque effingendis, atque similandis, ingenium multiplex variumque perpendite: praecepta demum, nam hic non desunt, instruendae vitae in memoriam revocate”⁶⁴⁸.

⁶⁴⁷ Alonso de Salas Barbadillo, *La estafeta del dios Momo*, Viuda de Luis Sánchez, Madrid, 1627, f. 6r-6v.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, ff. 6r-7r.

De esta manera se aclara era su postura: defendía la variedad en el ingenio como un todo orgánico que debía estar integrado por distintos miembros, y uno de ellos era la poesía burlesca. Así, se puede explicar su participación en este ambiente lleno de chanzas donde produce sus pocos poemas satírico-burlescos y en donde fue blanco de las burlas de sus compañeros de Academia. Las características que adquiere ahí dentro, a partir de los vejámenes o poesías de sus contertulios, enriquecen su esbozo biográfico al dar una perspectiva más amplia sobre su incursión en este contexto burlesco. Los vejámenes ofrecen la perspectiva de aquellos que eran sus amigos y que se atrevieron a reírse de él, bajo el entendido de que todo cabía dentro del concepto de ingenio. Además, siendo miembro de una Academia era inevitable pasar por la pluma de los vejamenos, y siendo específicamente miembro de la Academia de Mendoza, fue objeto de las burlas de su amigo y contertulio Anastasio Pantaleón de Ribera. Éste, en el poema que antecede al “Vexamen de Sirene”, llamó la atención sobre su falta de aseo, pese a la elegancia que lo caracterizaba también:

Dígalo el turbio Vocángel,
si han hecho poso en su gala,
baxándosele a lo hondo
todas aquellas çurrapas.
Aquel que de su Amarili
no es amante, sino arcada
aquel a quien asco tiene
y no voluntad su dama⁶⁴⁹.

Posteriormente, vuelve a traer a colación este defecto cuando menciona la suciedad del manteo de Gabriel de Corral, otro poeta que no se caracterizaba precisamente por su aseo: “Lleno tienes el manteo / de Vocángelos y de çarpas” (f. 46r). En el “Vexamen de la luna”, las mofas ya no se dirigen a la falta de limpieza, sino al gran tamaño de sus pies, a la perenne tos que le aquejaba y a su poca agraciada apariencia física. También aprovecha para hacer burla del interés que Bocángel siempre tuvo por la pintura: “pintaba con un carbón una cabeza, que quiso ser de hombre, y parecía de proceso. Luego que la vi (como

⁶⁴⁹ Se refiere a él como si fuera un vino que tiene pequeños pelillos (suciedad) en la superficie y que se irán asentando, razón por la que le da asco a su dama. *Quaderno de versos de Anastasio Pantaleón de Ribera*, f. 44v (Mss. 3941 BNE).

quien maldice el naípe con que ha perdido) dixe: «Valga el diablo quien te pintó»” (f. 29r)⁶⁵⁰.

En 1638 Bocángel participa en las festividades del Palacio de Buen Retiro con motivo del nacimiento de la infanta María Teresa; entre las noticias que quedan sobre la fiesta, hay un poema vejatorio de Antonia de Godoy, en el que se incluyen los nombres de los participantes, y entre ellos está el suyo. La autora compone un poema de poca gracia y mala factura, pero muy útil como fuente de datos de la Academia madrileña, en el que menciona los regalos que cada uno de los poetas académicos darían a la infanta:

Un nuevo presente embía,
no de oro ni de plata,
a la Ynfanta Doña Cata-
lina aquesta Academia
[...]
Una calavaça larga,
la remite en pedro Men-
dez de Loyola, de quien
sola la pepita amarga;
una de los cielos meta,
Forrada en gadameçí
la presenta en don Grabí-
el de Bocángel y Unçqueta⁶⁵¹.

Años más tarde (1640), Juan Orozco también retrata a Bocángel entre burlas en su composición intitulada “Vejamen en la casa del contador Agustín de Galarza”; lo describe como una persona de un andar tieso, que para mantenerse así se ataba todas las noches a un poste: “-¿Pues qué novedad le tiene a Vm. de este modo? A que respondió: -Ésta no es novedad, que si yo no me quedara así todas las noches, ¿cómo hubiera de andar tan tieso todos los días?”. En este vejamen también se infiere que Bocángel fue el presidente de esa Academia⁶⁵², hecho que pone en la mira su ocupación de contador, pues se burlan de que haya pasado de poeta a ejercer dicho oficio, a lo que el Bocángel del vejamen responde irónicamente:

¿Por qué pensáis que me han hecho

⁶⁵⁰ Sobre esta su afición por la pintura, véase Olympia B. González, “Artificio y poder en la pintura: la visión cortesana de Gabriel Bocángel”, en Florencio Sevilla Arrollo y Carlos Alvar Ezquerro (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Castalia, Madrid, 2000, t. 1, pp. 565-570.

⁶⁵¹ Mss. 3773, f. 6r (BNE).

⁶⁵² Bocángel participó tan activamente que muchos de los motivos de sus poemas coinciden con los propuestos en varios certámenes.

contador y biblioteca?
Porque palabras y plumas
siempre el viento se las lleva⁶⁵³.

El contraste es significativo, pues cuesta relacionar la personalidad grave de Bocángel, que se trasluce en su obra, con todas estas características ridículas que se daban dentro del seno académico. Esto muestra otro aspecto de la obra de Bocángel y de él mismo, pues era un miembro que no se abstenía de participar, incluso llegó a presidir esta Academia. Sin duda, estaba involucrado de manera directa en los juegos de ingenio que dicho ambiente propiciaba; prueba y confirmación de esto son la sugerencia del asunto, arriba visto, y los poemas que se relacionan con muchos de los motivos burlescos y no burlescos propuestos en las academias y certámenes, que se pueden cotejar con algunas de las obras de sus contertulios⁶⁵⁴. Baste mencionar su participación en el certamen de 1625 del marqués de Velada y en el de 1626 del duque de Lerma, en los que, al igual que Pantaleón y Corral, describe un terremoto y hace una glosa a partir del verso gongorino “Ámbar espira el vestido”, respectivamente.

Por lo demás, el saber que la risa era una forma de ingenio que debía formar parte de toda obra, hace que se vea su producción burlesca con otra mirada.

4.3.1 LA SÁTIRA DE BOCÁNGEL

Por las características de la personalidad de Bocángel no es una sorpresa que el género que escoja, para desarrollar los temas burlescos propuestos en las tertulias, sea la sátira. Ésta se orientaba a un tono moralizante que concordaba, por una parte, con el recio cristianismo que caracterizó muchas de sus obras y, por otra, con la predilección que siempre tuvo por la cultura clásica: era sabido que tenía amplio conocimiento de la lengua y la cultura latinas⁶⁵⁵. Bocángel orienta su pluma hacia la sátira horaciana que se asemeja a los sermones, pues trata de reprender los vicios en el hombre, aunque no prescinde, en algunos casos, de las sentencias agudas y graciosas que eran muy características de la sátira de Juvenal y de Marcial. Frente a esto es inevitable pensar que el modelo más próximo y

⁶⁵³ Antonio Paz y Melia, *Sales españolas o agudezas del ingenio Nacional*, Atlas, Madrid, 1964, pp. 326-327.

⁶⁵⁴ Al respecto véase Trevor J. Dadson, ed. cit. (1985), pp. 75-76.

⁶⁵⁵ En el prólogo al lector de sus *Rimas y prosas* deja saber que Horacio y Persio integraban sus lecturas. Es claro que abrevó en ellos para componer sus sátiras.

contemporáneo a él fuera Quevedo. Entre los rasgos estilísticos que se le han achacado, está este conceptismo, que si bien no era un rasgo privativo de Quevedo, Bocángel lo usó con frecuencia en la poesía satírica. Se les podría comparar, incluso, porque ambos tienen en su haber poemas con motivos similares, pero habría que descartar esta vía de influencia, pues hay que recordar que los temas de academias eran repetitivos, además de que pudieron haber coincidido en algunos certámenes, como es el caso de el del marqués de Velada en 1625. Pero esto no anula los rasgos modélicos del autor del *Buscón*, razón principal por la que coinciden en el tipo de sátira. Un primer ejemplo es un soneto en cuya rúbrica se lee “A un viejo teñido”:

¿Hasta cuándo esa tinta, dime, Fabio,
pondrá tu engaño sobre tu cabeza?
Quien hace la traición naturaleza
tema del tiempo el alevoso agravio.
Mas ya que con discurso poco sabio
ultrajas de los años la pureza,
tíñete las arrugas, que es bajeza
que parezcan de dos, mejilla y labio.
La mentira en la voz es caso feo,
y, siendo sin pretexto y sin disculpa,
es un delito en el honor nefando.
Oh, Fabio, ¡cuánto más pecar te veo!,
pues tomas tan de asiento aquesta culpa,
que ya te sales con mentir callando⁶⁵⁶.

Aquí, sin lugar a dudas, está el eco de Marcial que tanto resonó en las academias, no sólo por la forma epigramática, sino también por el motivo; aunque el poeta latino satirizaba a las mujeres que ocultaban su edad con afeites, en el Siglo de Oro “el viejo verde” es el personaje equiparable con este tipo de sátiras. Hay que recordar que Gabriel de Corral, otro miembro de la misma Academia, presenta un poema sobre un viejo teñido que trata de rendir la voluntad amorosa de una joven dama; dicha composición sigue más de cerca el romance de Quevedo que puso de moda este motivo: “Viejo verde, viejo verde, / más negro

⁶⁵⁶ Gabriel Bocángel, *Lira de las musas*, Carlos Sánchez, Madrid, 1637, f. 9r (2/16355 BNE). Las composiciones que se citen de esta y otras obras se han cotejado, también, con las *Obras completas* editadas por Trevor J. Dadson (Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Pamplona, 2000); en algunos de los poemas propongo una lectura distinta.

vas que la tinta” (692)⁶⁵⁷. Bocángel lo retoma, pero el tratamiento es distinto, pues más que ridiculizar esta figura, hay una reprensión implícita expuesta con agudeza y gracia que trata la acción de teñirse, hiperbólicamente, como un pecado contra natura (nefando): aunque se tiña, las arrugas delatan el paso del tiempo. Así, pretende modificar una conducta creando una tensión entre lo risible y lo serio.

La forma de desarrollar esta clase de temas es la impronta de Bocángel, pues parte de motivos que entran en el rango burlesco, pero opta por ese matiz ético dentro de la sátira. Éste es el caso de otro epigrama dedicado “A una dama que se quejava del tiempo pasado”:

Tu hermosura mal lograda
¿de qué se queja no sé?:
la más acabada fue
y es hoy la más acabada⁶⁵⁸.

El poeta sabe explotar la esencia *in nuce* del epigrama mediante el uso del retruécano que propicia el equívoco contenido en el término ‘acabado’: por un lado, alude a la perfección de la hermosura en la juventud y, por otro, señala lo pasajero de esta cualidad y el pesar que trae haber puesto la esperanza en ella. Este juego de palabras vuelve a dar un efecto que bordea sutilmente lo risible y lo serio. Esta pequeña composición aparece compilada en un manuscrito (17683 ff. 199v-200r BNE) junto con epigramas de Manuel Salinas, autor que Gracián cita y elogia constantemente en su *Agudeza y arte de ingenio* por sus traducciones de Marcial. También, se debe tomar en cuenta que dicho manuscrito contiene diversos títulos burlescos intercalados con otros de temas religiosos, lo que en sí demuestra que, para un copista de la época, Bocángel también cabía en la categoría de la sátira, que a su vez podía ir acompañada por composiciones sacras. Una vez más se hace uso del concepto de variedad dentro de la obra.

Por lo demás, Bocángel compuso varios epigramas con distintos motivos cotidianos: “a un pintor de un hermoso retrato”, “a un poeta maldiciente”, “contra un prometedor”, “a Silvia gustando de verse a un espejo”, entre otros. Este último tiene otro tratamiento en una redondilla, cuya rúbrica lo confirma: “A una dama que mirándose a un espejo se quebró”.

⁶⁵⁷ Como ya mencioné, Quevedo, a su vez, está imitando en sentido burlesco el famoso romance “Río Verde, Río Verde, / más negro vas que la tinta. / Entre ti y Sierra Bermeja / murió gran caballería” (Agustín Durán, *Romancero general*, Manuel Rivadeneyra, Madrid, 1851, núm. 1087, p. 101).

⁶⁵⁸ Gabriel Bocángel, *Rimas y prosas*, Juan González, Madrid, 1627, f. 74r.

Este tipo de motivos tan caros a la poesía de Academia y de ocasión, que de entrada hacen esbozar una sonrisa por el grado inusitado de trivialidad o cotidianidad, son trabajados por Bocángel con una elegancia poética que contrasta con lo anterior. Sólo menciono dos casos que me parecen paradigmáticos: “A Lisi desmayada por una sangría” y “A Celia que se quemó el cabello”; dos poemas de la *Lira de las musas*, cuyo origen académico se confirma en el caso del segundo, pues el manuscrito 3773 de la BNE, arriba mencionado, contiene las liras de Francisco Clavijo sobre este mismo tema. Estas composiciones muestran la tendencia característica de la poesía de Bocángel y de algunos de la Academia, que corre entre lo risueño y lo grave, y, en este caso, entre la rúbrica trivial y su desarrollo serio.

Pero vale la pena ver un ejemplo más de la sátira del autor de la *Lira de las musas*. Éste tiene que ver con el sonado motivo de la pedigüeña:

Aquí, Belilla, del gusto
habrá demonio tan lerdo
que se empeñase⁶⁵⁹ en el mundo
por ir tan caro al infierno.
Si vendes por cien ducados
lo que es propio pasatiempo,
a darte una pesadumbre
¿qué Fúcar⁶⁶⁰ basta o qué Lelio⁶⁶¹?
En ti del Original
Pecado se ve un remedo⁶⁶²,
que aunque en ti ninguno nace,
todos pecan en tu cuerpo.
No niego que tus amantes
deben mucho a tu despejo,
pues, para mejor gozarles,
los dejas antes en cueros.

El poeta crea un tono de reprensión que provoca una risa ahogada. Una vez más, no hace uso de la ridiculización, sino de la agudeza conceptista, sobre todo en las dos últimas cuartetas. Para Belilla no basta tener una relación por conveniencia (Fúcar) ni una relación sincera (Lelio), pues aun así se prostituye, razón por la que el poeta compara su cuerpo con el pecado original –clara reminiscencia de la doctrina de Tertuliano–: todos pecan en él. En

⁶⁵⁹ Trevor Dadson lee ‘emпинase’.

⁶⁶⁰ “Hombre rico y hacendado y que tiene grandes conveniencias” (*Diccionario de Autoridades*).

⁶⁶¹ Se refiere a la obra moral de Cicerón *Laelius* o *De Amicitia*, cuyo personaje principal, Lelio, diserta sobre la fidelidad y la amistad.

⁶⁶² Trevor Dadson lee ‘remedio’.

la siguiente cuarteta expresa la correspondencia que hay entre el campo semántico de la pedigüena y el de la ramera, ya que las dos dejan a los hombres sin bienes y sin ropa (en cueros). Aun con dicha reprensión de por medio, es inevitable reír con el ingenio de estos versos. Posteriormente, al poeta le parece imposible retratarla, pues en ella todo es dinero:

Ojos serán en la dama
ojos, el pelo, pelo,
las manos más blancas, manos
mas en tí, todo es dinero.

Admite que la forma más horrible de copiar a una dama es pidiendo:

En la forma más horrible
copiar un pintor queriendo
una mujer condenada,
diz que la copió pidiendo⁶⁶³.

El poeta cierra enfatizando sobre el concepto del pecado, pues aunque se holgara con ella, daría en el hospital (probablemente por la sífilis), y “Por un pecado mortal ¿hay quien me pague ese precio?”.

Para autores como Maluenda este motivo era un pretexto para ensayar y ejercitar su escritura; para Bocángel es la forma de criticar una conducta desde su perspectiva política y moral, siempre y cuando, eso sí, sea con agudeza e ingenio. Esto explica que se rehúse, en estos casos, a intercambiar lo ridículo por una reprensión –aderezada de gracia, en algunos casos– que modifica la conducta, incluso tratándose de una ficción literaria de Academia⁶⁶⁴. No obstante, a diferencia de muchos poetas de su época, entre ellos Quevedo, decide no criticar los usos suntuarios y ridículos de las mujeres, como moños, guardainfantes y chapines. Es de interés ver que también otorga a estos temas un desarrollo que evade la ridiculización y va más hacia lo serio. Por ejemplo, su composición dedicada “A una señora muy bella, el primer día que se calzó chapines”, en la que sólo la primera décima deja ver cierta gracia, pues las demás sirven para exaltar belleza de la dama:

Ya no sin trono reside
el ídolo de la corte;
ya más elevado el norte

⁶⁶³ Mss. 3773, f. 112v-113r (BNE).

⁶⁶⁴ Bocángel tiene dos composiciones más en *La lira de las musas* sobre este tema, pero con un todo grave: “A una dama que vivía con escándalo y se quejaba de que la murmurase el pueblo” y “Describiendo su estilo, y sus engaños con sus apasionados. Epístola moral a Filis, dama de la corte”. La mayoría de las veces practica este tipo de sátira, incluidos sus epigramas morales.

riesgos mayores nos mide.
No penséis que, porque pide
nueva altura, fue menor
este prodigio de amor,
que, aunque de nuevo se esmalta,
harála el chapín más alta,
pero no la hará mayor⁶⁶⁵.

Probablemente su cercanía con y su servicio en la corte le hacían evitar este tipo de sátiras que involucraban a la nobleza. Se puede decir que la poesía satírica de Bocángel se colocaba en el límite que bordeaba lo burlesco y lo no burlesco, ambigüedad que no se debe leer como señal de aversión, pues ya se vio que para él la poesía de donaire era una forma de ejercitar el ingenio. A mi juicio, su caso es *sui generis*, de ahí su importancia, pues se trata de un tipo de burla muy sutil que parte de un estilo satírico clásico: un pequeño guiño lleno de agudeza que se imbrica con la sentencia crítica. Por tanto, no se debe tomar como síntoma de desprecio o desinterés su poca producción burlesca, pues más bien muestra otro eslabón dentro de la proyección de la burla que parte de la formación y del interés de cada poeta. Bocángel, siendo un autor reconocido por otros géneros, con una tendencia política y moral, tan quevediana, viene a describir otra faceta del fenómeno de la poesía burlesca dentro del siglo XVII.

4.4 ALONSO CASTILLO SOLÓRZANO

Alonso Castillo Solórzano describe otra faceta del fenómeno de la burla: es considerado un autor burlesco no sólo por su poesía, sino también por toda su producción narrativa, que está vinculada con este tono y que le granjeó la fama. La variedad genérica que subyace su obra, lo convierte en otro ejemplo contundente de la proyección de la burla a otros géneros. El valor de este autor recae en que su ingenio podía sacar la carcajada en cualquiera de las modalidades genéricas que escogiera. Sus poemas burlescos, a las que me referiré más adelante, son una gama de formas y motivos ingeniosos en los que destaca la veta erótica, también cultivada con profusión en la época.

⁶⁶⁵ Gabriel Bocángel, *op. cit.*, 1637, f. 39r.

Su nombre ha aparecido varias veces a lo largo de este trabajo, pues fue miembro de la Academia madrileña, tan inclinada, como dije, al cultivo de la poesía de donaire. Aunque no era oriundo de Madrid, pues nació en Tordesillas hacia 1584⁶⁶⁶, la mayor parte de su trabajo se compuso ahí, en donde residió a partir de 1619. Baste ver todos sus poemas burlescos dedicados al paisaje madrileño para intuir la importancia que tuvo este lugar dentro de su obra⁶⁶⁷. Pero su vida y su producción literaria también estuvieron relacionadas con los viajes que emprendió a distintas ciudades de la geografía peninsular: Valencia, Barcelona, Aragón, Navarra y Zaragoza. Este movimiento se vio reflejado en algunos de los lugares en los que se editaron sus obras; asimismo, concurrió a las academias de dichas ciudades, como la de Zaragoza o la de Valencia, donde conoció a Alonso Maluenda, poeta burlesco anteriormente estudiado.

La prolijidad de su escritura sorprende, pues se puede decir que sus obras salieron casi consecutivamente desde que empezó a publicar hasta que viajó a Italia, donde se le perdió la pista: en 1624 salió su primera obra, *Donayres del parnaso*, y en 1625 se imprimió la segunda parte de ésta al mismo tiempo que su novela intitulada *Tardes entretenidas*; un año después salieron sus *Jornadas alegres*, mientras se aprobaba su otra obra *Abril de flores divinas*, uno de sus pocos libros dedicados a lo divino junto con el *Sagrario de Valencia* (1635) y el poema intitulado el *Patrón de Alcira, san Bernardo, mártir* (1636). En 1627 se imprimió *Tiempo de regocijo y Carnestolendas de Madrid*; para 1628 dejó de estar al servicio del marqués del Villar, a quien servía desde 1622, y se puso bajo las órdenes del marqués de los Vélez –quien ese año era nombrado virrey de Valencia– como maestresala de su casa. El siguiente año dio a las prensas valencianas *Lisardo enamorado* y se aprobó su novela académica la *Huerta de Valencia* que saldría a principios de 1629. Cuando murió el marqués de Vélez, Castillo Solórzano pasó al servicio de su hijo, Pedro Fajardo, a quien, una vez nombrado virrey de Aragón, acompañó a ese destino a mediados de 1635. No obstante, en el ínterin se llegó a saber de su paradero por

⁶⁶⁶ Para más detalles sobre su biografía véanse Emilio Cotarelo y Mori, “Introducción”, en Alonso Castillo Solórzano, *La niña de los embustes*, Librería de la viuda de Rico, Madrid, 1906, y Pablo Jauralde Pou, “Alonso de Castillo Solórzano, «Donaires del Parnaso» y la «Fábula de Polifemo»”, *Revista de Archivos y Museos*, 4 (1979), pp. 727-766.

⁶⁶⁷ Son abundantes sus composiciones académicas jocosas sobre el río Manzanares. Esto lo hace saber el mismo autor en su romance compilado en la segunda parte de sus *Donaires*, dedicado “A don Juan de Espina” (*Donayres del Parnaso. Segunda parte*, Diego Flamenco, Madrid, 1625, ff. 62v-66r. En adelante citaré por el título y los folios).

cuatro novelas que se imprimieron en Barcelona de 1631 a 1633: *Noches de placer*, *Las Harpías en Madrid*, *La niña de los embustes* y *Los amantes andaluces*. En 1634 volvió a Valencia y publicó una colección de novelas y comedias intituladas *Fiestas del jardín*. Se fueron sumando a esta lista su famosa novela *Aventuras del Bachiller Trapaza* y la comedia el *Mayorazgo figura* en 1637. En 1639, ya en Aragón (Zaragoza), publicó *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* y *El epítome de la vida y hechos del rey Don Pedro III de Aragón*. *Los alivios de Casandra* salieron en 1640, cuando volvió a Barcelona con el marqués de Vélez, nombrado lugarteniente; en 1642 se imprimió *La Garduña de Sevilla*, que el autor consideró como la segunda parte de las *Aventuras del Bachiller de Trapaza*. Después de esto, nada se sabe de Alonso Castillo Solórzano; al parecer siguió al marqués de Vélez, nombrado nuevo embajador de Roma, y de ahí se le pierde la pista. Probablemente murió en Roma, Nápoles o Palermo, lugares que recorrió con el marqués antes de que éste falleciera en 1647.

Esta larga lista de publicaciones no sólo contribuye a dar una idea de su variada producción literaria –poemas, hagiografías, narraciones históricas, cuentos, comedias y novelas–, sino que también muestra la amplitud de la difusión que tuvo, pues el hecho de que se hayan publicado tantas obras en distintos lugares es señal de que tenían buena recepción. Incluso, después de su muerte, en 1649, se publicaron dos novelas más que habían quedado inéditas: *La quinta de Laura* y *Sala de recepción*. Pero hay que hilar más fino: la mayoría de estas obras estaban relacionadas con la risa, lo cual es síntoma de la gran demanda que tenía este código. Sólo basta mirar los títulos para darse cuenta de qué contenido tenían sus novelas. Varias de las obras narrativas como *Las Harpías de Madrid*, *La niña de los embustes* y *La Garduña de Sevilla* son de temática picaresca. Otras tantas – *Jornadas alegres*, la *Huerta de Valencia*, *Tardes entretenidas*, *Tiempo de regocijo* y *Carnestolendas de Madrid*, entre otras– presentan el formato de novela de Academia que ya se ha visto que también utilizaron Corral, Maluenda y Polo de Medina, con el fin de incluir sus poesías. El poeta vallisoletano no es la excepción: añade muchos de sus poemas académicos burlescos. Willard F. King da cuenta de la influencia de la Academia en toda su producción novelesca, pues cualquiera que fuera el tema siempre incluía una mínima alusión a ésta⁶⁶⁸. Castillo Solórzano guardó toda su vida un aprecio especial por estas

⁶⁶⁸ Véase Willard F. King, *op. cit.*, pp. 127-129, 166-168 y 206-208.

tertulias; por una parte, fue la instancia que le permitió colocarse en un ambiente áulico al que de otra forma no hubiera podido acceder por su carencia de estudios⁶⁶⁹ y, por otra, porque forjó amistades que continuaron aun estando fuera de Madrid. Prueba de esto es el viaje que, años más tarde (1631), emprendió con Francisco Medrano a Milán para compilar todas las obras, entre ellas muchas burlescas, que éste había producido cuando cobijó en su casa la primera Academia madrileña: *Los favores de las musas* se imprimieron gracias a la ayuda de su buen amigo Castillo Solórzano.

Sin duda, fue su ingenio en las burlas lo que le abrió paso en el ambiente literario. A este reconocimiento contribuye su participación en distintos certámenes con composiciones burlescas; por ejemplo, el dedicado a san Isidro (1622), presidido por Lope, en el que ganó el combate sexto con un poema burlesco en alabanza del Carmelo y de santa Teresa⁶⁷⁰; o el convocado para el natalicio de la infanta Margarita Catalina (1623), primera hija de Felipe IV, fallecida al poco tiempo, en el que participó con varias composiciones, entre ellas un romance y un soneto burlescos publicados en la segunda parte de sus *Donayres*⁶⁷¹.

Las dos partes de los *Donayres del Parnaso* nacen en las reuniones de la Academia madrileña; en un primer momento asiste a la de Medrano y, posteriormente, cuando ésta se cierra, a la de Mendoza. Lope de Vega confirma este hecho en la primera aprobación de dicha obra, y lo reitera cuando vuelve a aprobar la segunda parte: “[...] porque no tiene cosa indecente y es del mismo estilo que su primera parte, con el mismo ingenio y gracia y no menos aprobación del Academia donde le dieron estos sujetos” (*Donayres* II, f. ¶3v). Lope reconoce la impronta académica de las composiciones, porque muchas concuerdan con los temas propuestos en algunos certámenes celebrados en dicha Academia⁶⁷². La mayoría de

⁶⁶⁹ Se ha planteado la hipótesis de que pudo haber asistido a la Universidad de Salamanca (sobre todo por las referencias que aparecen en las *Aventuras del Bachiller de Trapaza*), pero no hay forma de confirmarlo, puesto que no queda rastro del título académico.

⁶⁷⁰ Lope de Vega, “Relación de las fiestas, que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo, y patrón san Isidro con las comedias que se representaron y los versos que en la Iusta poética se escribieron”, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1622 (R/9090 BNE). Aunque aparentemente resulta victorioso, le es arrebatado el premio por haber usado el seudónimo de Lesmes Díaz. Castillo Solórzano, como respuesta, compone una poesía burlesca lamentándose de su suerte (*Donayres del Parnaso*, Diego Flamenco, Madrid, 1624, fol. 35r-38r, R/2813 BNE. En adelante citaré por el título y los folios).

⁶⁷¹ Pantaleón también participa en este certamen con composiciones burlescas (*supra*). Sobre el tema véase la tesis doctoral de Luciano López Gutiérrez, “*Donaires del Parnaso*” de Alonso de Castillo Solórzano: edición, estudio y notas, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2005, especialmente las pp. 26-27. (Consultado el 20 de agosto de 2012 en: <http://eprints.ucm.es/tesis/fll/ucm-t26680.pdf>).

⁶⁷² Por ejemplo, Castillo Solórzano escribe sobre algunos de los temas sugeridos por Pantaleón en el certamen del marqués de Velada en 1625. También hay muchas coincidencias con algunos poemas de Pedro

sus compañeros de Academia encomiaron su gracejo en distintos poemas. Pérez de Montalbán en su *Orfeo* de 1624 no deja de alabar su donaire e ingenio:

¡Oh tú, que tienes el Parnaso en peso,
Atlante de sus círculos dorados!:
en don Alonso de Castillo admira
gracia, donaire, ingenio y dulce lira⁶⁷³.

En este mismo aspecto, Lope de Vega lo elogia en la descripción del certamen de san Isidro, en las dos aprobaciones de sus obras y, por supuesto, en el *Laurel de Apolo* (1630):

Las Gracias en la cuna
de su dichosa infancia
tan risueñas vinieron,
que a don Alonso del Castillo dieron
más gracia que fortuna,
y que premio, elegancia,
que tiene repugnancia
tal vez⁶⁷⁴ con la virtud, pero si miras
sus libros, sus papeles, superiores
a cuantos hoy de aquel estilo admiras,
llenos de tantas elegantes flores
como a la copia de su fértil genio,
con prodigioso ingenio
por el mundo derrama,
no le quieras más premio que su fama,
ni laureles mayores,
ni más ricos favores
que de su pluma la dorada copia,
pues la virtud es premio de sí propia⁶⁷⁵.

Probablemente la primera referencia que hace Lope de la visita de las tres Gracias a la cuna de Castillo Solórzano sea una respuesta al primer poema que abre sus *Donayres del Parnaso*, en el que describe cómo su nacimiento venía marcado por el sino de la chanza:

Mientras se llegava el parto
(que dizen que tardó mucho)
con las rimas de Lo Frasso//,
a todos los entretuvo,
cuyos concetos sardescos,

Méndez de Loyola que debieron ser propuestas de academia, como el dedicado al tábano con el que Juno atormentaba a Io (*Donayres II*, f. 29v).

⁶⁷³ Juan Pérez de Montalbán, *Orfeo en lengua castellana a la décima musa*, Luis Sánchez, Madrid, 1626, f. 28r).

⁶⁷⁴ En alguna ocasión.

⁶⁷⁵ Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 2007, pp. 405, vv. 314-334.

deribados de un mal gusto⁶⁷⁶,
fueron presagio al nacer
de ser poeta de vulgo (*Donayres*, 1r-1v).

Lope se refiere a la primera composición de su colección de poesías, pues el poeta vallisoletano perteneció a su grupo más cercano e incluso tomó parte en la guerra contra los poetas culteranos; muchos de sus poemas burlescos estaban dirigidos a ellos.

Por lo demás, los halagos a su gracia también corrieron por cuenta de su amigo Medrano, Jáuregui y algunos de sus contertulios, quienes también le requirieron poemas encomiásticos para sus obras (Tirso le pidió que escribiera unas décimas laudatorias para sus *Cigarrales*). Pero sus sales del ingenio no sólo se celebraron en veras, sino también en burlas como correspondía a todo poeta de Academia. Pantaleón se mofó en sus dos famosos vejámenes de su calvicie, de su oficio de poeta jocoso, de su nobleza y de su prolijidad en la escritura. De esto último dice: “[...] su tema es escribir cada día librillos, y si Dios no lo remedia, escribirá cada hora artesas y barreños”⁶⁷⁷. Gabriel de Corral lo incluyó en su vejamen como el enfermo calvo y miope de la tercera cama de su hospital⁶⁷⁸. José Camerino también hizo chanza de su falta de gracia⁶⁷⁹. En el mismo vejamen de 1638, Antonia de Godoy, anteriormente mencionada en relación con Bocángel, incluye la burla a su calvicie:

Por ser de calva temprana

⁶⁷⁶ Poeta del siglo XVI nacido en Cerdeña, cuya obra más famosa es *Los diez libros de Fortuna de amor*. Cervantes en su *Viaje al Parnaso* también satirizó el aspecto de la longitud de dicha obra, pese a esto, consideraba que era un libro lleno de gracias y disparates, según se deduce del juicio del cura y del barbero en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote: “—por las órdenes que recibí—dijo el cura—, que desde que Apolo fue Apolo, y las musas musas, y los poetas poetas, tan gracioso ni tan disparatado libro como ése no se ha compuesto, y que, por su camino, es el mejor y el más único de cuantos deste género han salido a la luz del mundo; y el que no le ha leído puede hacer cuento que no ha leído jamás cosa de gusto” (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. John Jay Allen, Cátedra, Madrid, 2001, t. 1, p. 136). No obstante, concuerdo con Alatorre en que es errado leer en esto un tono sarcástico: “Yo no estoy de acuerdo con cierta crítica que ve en Cervantes una actitud totalmente negativa, de «sarcasmo» incluso (véase esa crítica, *in nuce*, en las descripciones del libro de Lo Frasso *apud* Salvá, *Catálogo*, t. 2, Valencia, 1872, pp. 142-143, y Palau, *Manual*, t. 5, p. 496: véase también Avallé Arce, *op. cit.*, pp. 148-155). Según los caminos habituales la *Fortuna de Amor* es un puro disparate, pero, «por su camino», es un libro en verdad divertidísimo y muy único. Las palabras de Cervantes no llevan veneno: destilan entusiasmo” (Antonio Alatorre, “«Gran fortuna» de un soneto de Garcilaso”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24 (1975), p. 164, nota 42).

⁶⁷⁷ *Quaderno de versos de Anastasio Pantaleón de Ribera*, f. 25v (Mss. 3941 BNE).

⁶⁷⁸ Luciano López Gutiérrez (tesis citada, pp. 26-27) propone otra interpretación de la identidad de los académicos del vejamen de Corral. Para él, la cama que se ha venido diciendo que pertenece a Pantaleón es la de Castillo Solórzano. A mi juicio la mención del camaleón es la clave para saber que se trata de Pantaleón y no del poeta vallisoletano.

⁶⁷⁹ José Camerino, *La dama beata*, Pablo de Val, Madrid, 1655, pp. 94-95.

pudo servir de melón
el famoso don Alón-
so del Castillo y Solórzano⁶⁸⁰.

Finalmente, quien también hace burla de este mismo aspecto físico es el propio poeta en su famoso autorretrato, en el que, al igual que Pantaleón, emula al modelo gongorino, aunque por él muchas veces denostado:

Soy lampiño de cerebro
no porque seso me falte,
sino que el resto del pelo
se quedó en los aladares.
Soy calvo al fin, con perdón,
y esta fue causa bastante
(por si pongo cabellera)
el no querer retratarme (*Donayres II*, f. 1v).

Como buen poeta burlesco se adelanta a todos los vejámenes de sus contertulios y se convierte en el precursor de sus propias burlas, pues este poema es anterior a las composiciones vejatorias mencionadas. En este genial autorretrato todos encontraron la materia para elaborar sus burlas. No es casual que sea esta composición la que abra la segunda parte de sus *Donayres*, pues tiene similitud con la que hace la apertura de la primera, donde se declara poeta burlesco por predestinación; ambas podrían tomarse como una declaración de principios que anticipa el tono que tendrán las obras. El poeta vallisoletano seguramente probó en cada sesión que su ingenio estaba hecho para las burlas, y es lo que reconocieron los poetas que convivieron con él. Por tanto, sus dos obras poéticas también se pueden ver como una suerte de diario de las composiciones burlescas que se producían en la academia madrileña; son, además, una gama de posibilidades compositivas en lo que a burla se refiere, muchas de las cuales se han visto ya en las obras de otros poetas: fábulas, epigramas, epitafios, retratos y autorretratos (algunos dentro de la sátira o la parodia) con gran variedad métrica (romances, sonetos, décimas, canciones, octavas, tercetos, silvas, letrillas, entre otros), en los que Castillo Solórzano imprime su propio sello. A mi juicio, esta impronta se vincula con cierto conceptismo erótico, en el que el poeta vallisoletano se destaca. Ésta es una de las vetas importantes de la poesía burlesca

⁶⁸⁰ Mss. 3773, f. 6r (BNE).

que se puede explorar en su obra, en la que se reconoce su ingenio para aludir, de manera sesgada, a los temas sexuales que provocan la risa en el malicioso lector.

4.4.1 LA CONSTRUCCIÓN DEL EROTISMO EN LOS *DONAYRES DEL PARNASO*

Alonso Castillo Solórzano descende de una línea de poetas como Diego Hurtado de Mendoza, Baltasar del Alcázar y Francisco de Quevedo, que desarrollaron la tradición de la poesía erótica representada en los modelos clásicos e italianos. A esta lista habría que añadir a Góngora que ejerció gran influencia en la confección del erotismo de las fábulas burlescas del poeta vallisoletano y de otros poetas, como Pantaleón, Maluenda y Pedro Méndez de Loyola⁶⁸¹. En la Academia madrileña esta influencia se actualiza de manera distinta en cada poeta, pues entre ellos hay seguidores y detractores (que en este aspecto se convierten en seguidores encubiertos), que imitan o amplifican la imagen del deseo en dioses y ninfas tomadas principalmente de las *Metamorfosis* de Ovidio. El erotismo de la obra de Castillo Solórzano se convierte en una suerte de tapiz en el que, junto a esta voz, se entretejen otras tantas que en la misma Academia convivían; incluso, como se verá más adelante, el código popular es una hebra más del telar poético de Castillo Solórzano.

Una buena parte de la tradición erótica en el Siglo de Oro no se entiende sin la burla⁶⁸². Por tanto, hay que distinguir los mecanismos con los que se construye este código poético formado a partir de este binomio. Agustín Redondo describe esta fusión como una vía de expresión frente a la Contrarreforma triunfante que propició una serie de artificios que permitían encubrir el sentido literal de la palabra:

De ahí que el tema erótico aparezca sobre todo, entonces, en una literatura manuscrita, o, si se trata de obras publicadas, de manera preferente con perspectivas burlescas, y valiéndose a menudo de un vocabulario disémico, alusivo, heredero de la tradición cazurra, lo que además del sentido literal

⁶⁸¹ No me enfocaré en los poemas mitológicos burlescos, pues se han analizado algunos de sus elementos en las composiciones de autores anteriormente vistos, pero, para ahondar más en su componente erótico, véase Jesús Ponce Cárdenas, “Sobre el epilio burlesco: aspectos léxicos y estrategias discursivas del erotismo en siete poetas barrocos”, en Eukene Lacarra Lanz (ed.), *Asimetrías genéricas: “ojos hay que de lagañas se enamoran”*. *Literatura y género*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2007, pp. 195-239.

⁶⁸² Sigo la definición de erotismo de Ignacio Díez Fernández (*La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2003), en la que el término se relaciona con los textos que hablan del sexo, el cuerpo y los placeres, ya sea abiertamente o de manera sesgada. En cuanto al tratamiento del erotismo serio y burlesco, véase Antonio Alatorre, *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

supone otro nivel semántico, conseguido gracias a la activa colaboración del lector, quien tiene que descifrar las alusiones encerradas en el texto⁶⁸³.

De la cita anterior se deduce cuán propicios fueron estos mecanismos para el ansia de ingenio del barroco, pues no sólo servían para ocultar cierto contenido del ojo “inquisidor”, sino que también promovían la práctica del admirado juego conceptista. Por tanto, estos artificios, pertenecientes al ámbito de la oralidad que tuvieron, principalmente, un desarrollo simbólico, sufrieron una transformación al trasladarlos al contexto culto. Poetas como Castillo Solórzano dan una realización distinta a estos códigos dentro del ámbito letrado. Ocurre una apropiación y resignificación de dichos contenidos que se mezclan con otros de raigambre distinta. Así, el uso de estos recursos y ficciones plantean una distancia entre la realidad y el texto, lo que permite que se aborden estos temas sin temor a la censura⁶⁸⁴; se puede decir que este tipo de erotismo está a triple distancia de la realidad: el significado explícito está por un lado, detrás de la burla y, por otro, detrás de ficciones literarias como los personajes mitológicos y los personajes socialmente bajos.

En los poemas eróticos de Castillo Solórzano es más evidente la huella narrativa de estas ficciones literarias que en los de sus contertulios por obvias razones. Hay una clara diégesis dentro de éstos: están contruidos a base de historias que tienen sus orígenes en los cuentos tradicionales o en las lecturas de las fuentes clásicas e italianas. En la Península circularon el *Decamerón* de Boccaccio y las *facecias* de Poggio Bracciolini, junto con los apotegmas de la *Floresta española*, entre otros⁶⁸⁵. Ejemplo de esta influencia son dos romances, basados en cuentos tradicionales, en los que un boticario da, por equivocación, a un viejo que acaba de casarse una purga en lugar de un afrodisíaco; y, a su vez, da a un joven sifilítico el afrodisíaco en vez de la purga. Castillo Solórzano introduce el primer romance en la voz de un narrador que relatará el efecto de la pócima en el viejo:

Para el tálamo nupcial
pretende esfuerzos un novio

⁶⁸³ Agustín Redondo, “Las dos caras del erotismo en la primera parte del *Quijote*”, *Edad de Oro*, 9 (1990), p. 253.

⁶⁸⁴ Aquí vale la pena hacer una acotación, pues el manejo del erotismo dentro de la burla puede tener dos cauces de acuerdo con la manera como se aluden los temas sexuales: el explícito y el sesgado. Las obras de autores como Méndez de Loyola o fray Melchor de la Serna (“el fraile Benito”), que nunca se publicaron por el abierto contenido sexual, entran en la primera categoría. El erotismo del autor vallisoletano entra en la segunda.

⁶⁸⁵ Véase Maxime Chevalier, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Crítica, Barcelona, 1992, pp. 11-24.

donde créditos de viejo
desmientan obras de mozo.

De una confección se vale,
con quien impulsos briosos
la familia de los flacos
trocasen por la de Osorios⁶⁸⁶.

Con la purga de un enfermo,
menos cavallo y más potro,
hizo un trueque el boticario,
descuydado o malicioso.

En las siguientes cuartetas describe las expectativas de la novia que se ven frustradas por las hierbas del purgante (“ruybarbo” y “polipodio”):

La nobia, con esperanças
de restaurar el malogro
de su primero marido
con el segundo consorcio,
aguardava en la estacada
el ánimo vigoroso,
que trocó en desfallecido
el ruybarbo⁶⁸⁷ y polipodio⁶⁸⁸.
Media noche era por filo⁶⁸⁹,
y en silencio estaban todos,
quando el que pensó ser gallo
se halló con fuerças de pollo⁶⁹⁰.

Posteriormente el purgante comienza su efecto con las flatulencias o aires (“ábrego y noto”) y, luego, la visita al bacín (“asiento redondo”):

En bóbedas vedriadas⁶⁹¹

⁶⁸⁶ “Por disociación se relaciona con hueso, que a su vez se relaciona con el miembro viril arrechado” (Luciano López Gutiérrez, tesis citada, p. 454, nota 1622)

⁶⁸⁷ “Planta que echa hojas grandes, anchas y casi redondas, ásperas y de un verde oscuro [...] Viene de la China casi siempre, y es mui medicinal y usada en Europa” (*Diccionario de Autoridades* s.v. ‘Ruibarbo’).

⁶⁸⁸ “Planta que crece de latura de un palmo, y produce hojas mui parecidas a las del helecho [...] El polypodio purga con grande facilidad, no solamente la cólera y flema, empero también el humor melanchólico” (*Diccionario de Autoridades* s.v. ‘Polypodio’).

⁶⁸⁹ Esta cuarteta inicia a la manera del “Romance del conde Claros de Montalván: “Media noche era por filo / los gallos querían cantar, / conde Claros con amores / no podía reposar” (Mercedes Díaz Roig, *El Romancero Viejo*, Rei, México, 1987, p. 194).

⁶⁹⁰ Remite a una canción popular: “¡Andallo, andallo, que soy pollo y voy para gallo!”. Véase Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003, t. 1, núm. 1538. Jerónimo de Cáncer (*Obras varias*, Henrique Valente de Oliveira, Lisboa, 1657, p. 67) vuelve a jugar con este cantarcito en su poema sobre el Fénix: “Aquel que el andallo canta / entre incendios olorosos / soy pollo y voy para gallo, / soy gallo y voy para pollo”.

desató el ábrigo [*sic*] y noto
que en descompuestos boatos
anunciaban terremotos.

Con viva solicitud
tripulava preçuroso,
el quadrado de la cama
por el asiento redondo.

Sentir puede el ver trocadas
(quien tuvo de dicha assomos)
las glorias de un paraíso
en penas de un purgatorio. //

La tristeza le leía
a su consorte en el rostro,
que le paga en vituperios
lo que él pretendió en elogio.

En la penúltima cuarteta, el autor no desaprovecha la oportunidad para jugar con la palabra purgatorio para aludir a la purga, razón por la que la joven esposa lo llena de vituperios. En la siguiente estrofa usará el tan común equívoco del ojo, con el mismo sentido de la metáfora del llanto que Góngora usó en su famosa letrilla *¿Qué lleva el señor Esgueva?* (lleva lágrimas cansadas / de cansados amadores, / que de puros servidores / son de tres ojos lloradas)⁶⁹², en la que probablemente se inspiró:

Reniega de quien ha dado
Julepe⁶⁹³ tan enfadoso,
que es causa que lloren quatro
lo que está purgando un ojo.
A la aurora dio pebetes⁶⁹⁴,
nuevo color a los lodos,
al cuerpo desembaraço
y a Cherriones⁶⁹⁵ estorvo (*Donayres*, ff. 126r-126v).

La cuarteta cierra con alusiones a los malos olores (“pebetes”) que el viejo dio al amanecer (“aurora”), porque desembarazó su cuerpo de excrementos, los cuales fueron estorbo a los carros (“cherriones”) que recogían la basura. No se puede decir que el romance sea totalmente erótico, pues este aspecto sufre una degradación –común en los poemas

⁶⁹¹ Se refiere al bacín o bacinica, por lo general hecho de barro vidriado, que recibía los excrementos (*Diccionario de Autoridades*).

⁶⁹² Luis de Góngora, *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Castalia, Madrid, 1980, pp. 139-142.

⁶⁹³ Jarabe (*Diccionario de Autoridades*).

⁶⁹⁴ “Por antífrasis se llama qualquier cosa que tiene mal olor” (*Diccionario de Autoridades*).

⁶⁹⁵ “Carro en forma de caxa [...]. Es acomodado para conducir arena, tierra, basura y otras cosas” (*Diccionario de Autoridades* s.v. ‘Chirrión’).

burlescos– no sólo por lo ridículo que llega a parecer un viejo tratando de cumplir con los deseos sexuales de su joven y viuda esposa, sino por la situación escatológica que los rodea, la cual es descrita con el mismo procedimiento que se usaría en el terreno de lo erótico: una serie de eufemismos o designaciones indirectas. Sin embargo, esto sólo es un preámbulo para el siguiente romance que contiene todo el erotismo que se frustró en el anterior. Ahora se trata, como arriba se adelantó, del joven sifilítico que, por haber tomado el afrodisíaco del viejo, requiere de la piedad de una vieja que lo cuidaba. Aparece, nuevamente, la voz de un narrador que, en ciertos momentos, es interrumpido por la intervención del doliente:

Un enfermo que desea
por orden de un Esculapio⁶⁹⁶,
purgar humores franchotes
con récipes castellanos.

De una mentirosa purga
passava el último trago,
que por gustar de los dulces
oy prueba de los amargos.

Desde el inicio el autor juega con el equívoco que recae en la palabra ‘deseo’: “el enfermo desea”, frase cuya contundencia y primer sentido sexual dirime el objeto directo que la completa, pues sólo se trata del deseo del doctor (“por orden de un Esculapio”). La misma cuarteta toma un sentido jocosos al hacer saber que el enfermo se quería curar de “humores franchotes”, giro coloquial con el que el poeta designa la sífilis o el llamado “mal francés”. El joven prueba la amargura de la supuesta purga como consecuencia de haber disfrutado de las mieles del sexo. Posteriormente, la pócima afrodisíaca comienza a hacer su efecto:

Hizo a su estómago Troya,
y fue el Paladión un vaso,
las cantárides, los griegos,
y la alteración, el daño.

Su sossiego fue la noche,
pero quando llegó el plaço,
secretas armas ostenta,
quien guardó silencio tanto.

Poco a poco empieza el fuego
a manifestar estragos,
en quien con descuido estuvo
ignorante del engaño.

⁶⁹⁶ Asclepio era el dios de la medicina, hijo de Apolo y Coronis.

Ardiendo se estaba Troya,
y los entresuelos bajos
quando humedades esperan,
llamas están vomitando (*Donayres*, f. 127r).

Los detalles de los cambios fisiológicos y anatómicos que sufre el enfermo se describen mediante alegorías de la guerra de Troya: su estómago era como Troya y el vaso que contenía el afrodisíaco (“cantáride”), como el caballo (“Paladión”) lleno de griegos; posteriormente, la pócima empieza su efecto o a mostrar las “armas secretas” que escondía el cruel engaño del caballo; así se desata el incendio de dicha ciudad, pues en lugar de la esperada diarrea en las partes bajas (“entresuelos bajos”) por el efecto del purgante, hay un vómito de llamas (erección).

Mientras el enfermo se incendia, el poeta-narrador inicia la descripción de la vieja de sesenta años, llamada Elena Pérez, quien era la encargada de cuidar al enfermo, y cuyo rostro era comparado con las facciones de un cerdo. Sin tomar en cuenta tales fealdades el joven requiere de su ayuda:

Mas con todos sus defetos
el encendido troyano
estas razones le dize
que por requiebros passaron:
“Elena, Troya se quema
por un Doctor Menelao,
no permitas que perezca
un Paris de mala mano.
A tu piedad me encomiendo
que ponga remedio al daño
de impulsos que siento duros,
mis ruegos te vençan blandos
[...]
Sácame del fuego acuestas,
sobre tus miembros ancianos,
que, aunque es civil⁶⁹⁷ el empleo,
a la hambre no ay pan malo” (*Donayres*, f. 128r).

El poeta hace ahora una transposición metafórica, pues llama directamente al enfermo “el encendido troyano”, mecanismo que ya se había anunciado con el nombre de la vieja como Elena; consecuentemente, el personaje puede increparla investido de este ardor mítico para

⁶⁹⁷ Cruel. Véase María Rosa Lida de Malkiel, “Civil, ‘Cruel’”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1 (1947), pp. 80-85.

decirle que él se quema como Troya por culpa del afrodisíaco que le dio un “doctor Menelao”, razón por la que no debe permitir que él, “Paris” o “el encendido Troyano”, perezca por una “mala mano”. Esto último alude al onanismo, que dentro de la religión era visto como una práctica pecaminosa. El enfermo usa este argumento para apelar a la piedad de la vieja, pues era la única que podía evitar ese pecado. Finalmente, Elena cede a los “impulsos duros”:

La soledad del albergue
el afecto del mal sano,
el fuego que le molesta
y el apretante embaraço,
en los parajes de Elena
bivas brasas trasladaron,
que si una casa enciende,
temer pueden las del barrio.

Su piedad exerce Elena,
y con el joben en braços,
remedia daños del fuego,
hasta que le dexa en salvo.

De caritativa muestra
su zelo, que en atajarlo
las xeringas de la villa
pienso que no hizieran tanto (*Donayres*, f. 128v).

El autor juega con la referencia a la imagen religiosa de la Piedad de María para esconder el sentido erótico del joven en los brazos de la vieja. Curiosamente, el significado herético de esta trasposición de imágenes queda disuelto en el plano de la burla, pues la vieja supera en caridad y eficacia a todas las jeringas de la villa que servían para purgar el vientre, pero en este caso aluden a la sugerente estructura de un cañón grande en el que embona uno pequeño. Castillo Solórzano no era el único que recurría a imágenes religiosas para formar un concepto lleno de erotismo o de burla, pues, como ya se ha visto, es una tradición que se inaugura en la Península con algunos poetas sevillanos, pasando por Alonso de Ledesma, Alonso de Bonilla, Góngora, Lope, Quevedo, Anastasio Pantaleón, Polo de Medina, Villamediana, hasta llegar a Jerónimo de Cáncer, uno de los poetas más significativos en este ámbito, como se verá en el siguiente apartado.

Por lo demás, es una composición llena de jugosas alusiones conceptistas en las que vale la pena ahondar. Ya mencioné que el relato del poema es de tradición oral, incluso se vincula con el tono popular del romancero tradicional; sin embargo, no es la única fuente

del poeta, pues está esa otra ficción de raigambre clásica, la historia del caballo de Troya (que se relata en el libro segundo de la *Eneida*), que se sobrepone al plano del erotismo, pues es el campo metafórico con el que se construye el concepto y mediante el que se logra ocultar lo explícito y abiertamente sexual del relato. Era común, para muchos poetas de la época, aludir a esta anécdota para ejemplificar cualquier tipo de engaño, pero Castillo Solórzano va más allá. En primera instancia, introduce al lector en el ambiente mitológico con la referencia del risible nombre del dios de la medicina, Esculapio; posteriormente, comienza a equiparar la situación con el contexto troyano, y así logra trocar las identidades de sus personajes en Paris y Elena; como consecuencia, hay una pérdida del decoro que se consigue invirtiendo el mecanismo de las fábulas burlescas: personajes bajos en papeles de héroes míticos⁶⁹⁸. Para ahondar más sobre la construcción de este contexto, me gustaría detenerme en una palabra, también de raíz clásica, que el poeta usa para aludir al afrodisíaco, me refiero ‘cantárides’ que Covarrubias en el *Tesoro* define como una especie de insecto (mosca) del que se extraían ciertos polvos que se usaban para “irritar a la lujuria”. Entre los datos que proporciona el erudito en su diccionario, hay una referencia al *Ibis* de Ovidio, que glosa de la siguiente manera:

Habla de Magnete, hijo de Gelón y Nereis, a quien la madre mató con el veneno de las cantárides porque no condescendió con su desordenado apetito. Por ventura su ánimo no fue matarle, sino encenderle en lujuria, como hacen las que dan bebedizos para que las quieran bien [...]. Y desto da razón y claro testimonio Aristóteles, libro II *Magnorum moralium*. *Discórides*, libro VI, capítulo I, trata largamente del veneno de las cantárides y de los remedios para el que le hubiere tomado; y allí el Doctor Laguna. *Vide* Plinio, libro XXIX, capítulo IV.

No era, pues, una mención ingenua de una palabra griega para construir el ambiente mítico, pues al aludir de esta manera al bebedizo afrodisíaco, estaba remitiendo, por extensión, al relato de origen clásico⁶⁹⁹. En cualquiera de los casos, sea de tradición clásica o popular, hay una realización diferente, pues el ingenio del autor logra imbricar ambas dentro de la composición. Con esto consigue su principal cometido: la exaltación del deseo, evidente

⁶⁹⁸ Es el mismo mecanismo que usa Anastasio Pantaleón de Ribera en su epitalamio burlesco, *supra*.

⁶⁹⁹ Jesús Ponce Cárdenas da noticia de un elogio paradójico a este insecto compuesto por Hernando Pretel, quien era integrante de la Academia de los Nocturnos de Valencia (“Escuela de virtudes, Jardín de placeres: poesía, eros y academia en la Valencia áurea”, en Andrés Sánchez Robayna (ed.), *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, Academia Canaria de la Historia, Las Palmas de Gran Canaria, 2010, pp. 207-208). Esto evidencia la amplia divulgación de esta noticia en el ámbito de la poesía burlesca.

desde el primer verso. Esta intención epicúrea es la que recorre la mayoría de los poemas eróticos de los *Donayres*. Muy pocas veces se utiliza el tono de la reconvención, lo que señala que Castillo Solórzano es uno de los continuadores de esta corriente filosófica en la que también inscribieron sus poemas Diego Hurtado de Mendoza, Baltasar del Alcázar, Góngora, entre otros. El mismo poeta vallisoletano se pronuncia como seguidor de esta tendencia en el poema que relata entre chanzas su nacimiento: “no hiciera mayor empleo, / ¡oh deseos epicúreos! / lo que la ambición afana// / por poéticos impulsos” (*Donayres*, ff. 3r-3v) .

La exaltación del deseo y los placeres en la poesía de Castillo Solórzano no a llega ser, en la mayoría de las ocasiones, digna de censura, pues los personajes que lo encarnan son muchas veces del nivel más ínfimo de la sociedad, lo cual no es casual, pues esto contribuye a crear la intensidad de la burla, recurso que, como ya dije, también oculta la presencia del erotismo. Para autores que siguen la línea de Quevedo, lo erótico aparece vinculado a la sátira de la codicia y la venalidad en la que participan la ramera, el cornudo y la vieja⁷⁰⁰. Castillo Solórzano no prescinde de estos personajes, pero sí de la sátira de estos motivos, en su lugar recurre a la apología de la sensualidad, con lo que logra la ridiculización del amor marital, del amor cortés y, consecuentemente, del concepto de honra; deja entrever en sus composiciones que la búsqueda de satisfacción no es restrictiva, así que más allá de los relatos que involucran estas figuras, como las fregonas y los lacayos que tienen contacto físico a las orillas del Manzanares, o el jorobado que es despreciado por su dama y acaba acostándose con la vieja que le hacía la tercería, o la esposa de un boticario que fornicaba con otro en sus propias narices, o la viuda que ve desde su ventana a un pícaro con el que finalmente logra saciarse sexualmente, está la conciencia de que es una pulsión inherente a cualquier persona y que incluso abarca a los mismos académicos con los que se reúne; prueba de esto es la composición que lleva por rúbrica “De un amigo a quien convidó el autor para la Academia una noche de invierno” (*Donayres II*, f. 76r). Este es uno de los poemas más curiosos de su catálogo erótico, pues es un romance en el que un supuesto contertulio le explica que no asistió a la sesión porque sucumbió a la tentación de yacer con una cortesana que al parecer lo había contagiado de sífilis. El poeta le responde

⁷⁰⁰ Ignacio Arellano, *op. cit.*, 2003, pp. 46-47.

con otro romance en un tono de reconvención dudosa, que acaba disolviéndose en una disculpa de su proceder:

Ay, mas cesso porque os canso,
y a esto podréys decirme
que al fin no ay cuerdo a caballo,
ni hombre continente a un brindis (*Donayres II*, f. 78v).

Pese a que Castillo Solórzano toma una anécdota de su realidad –muy expuesta a la censura– para referirse al deseo, el tono de chanza justifica la presencia de esta composición dentro del poemario; en la respuesta que da a su amigo ocurre lo mismo, pues hay una secuencia de metáforas burlescas, unas tomadas del campo semántico de la *navigatio*, para aludir al periplo fálico de su amigo⁷⁰¹, y otras tomadas del de los bestiarios, para satirizar a las cortesanas que lo sedujeron. Esta es una de las pocas veces que el poeta y autor de novelas cortas satiriza a este tipo de mujeres, pues, la mayoría de las veces, son figuras usadas para contrarrestar toda la doctrina del petrarquismo, en la que la mujer era inalcanzable. Las fregonas se convierten en un modelo de mujer muy recurrente en la poesía burlesca –principalmente en la de Góngora y Quevedo– mediante el que se puede legitimar toda la doctrina concerniente a los placeres. Baste de ejemplo el soneto dedicado a “un galán que buscaba imposibles”, en el que los tercetos instan a éste a olvidarse de las damas de la corte para obtener el goce físico:

Pretende desde oy baxas fregonas,
que no piden escalas sus botines,
lo fácil goza, lo imposible dexa.
¿Para qué buscas Filis si ay Antonas?,
que no has de alcançar títulos chapines,
aunque te buelvas sacre o comadreja⁷⁰² (*Donayres II*, f. 36v).

⁷⁰¹ Castillo Solórzano se vale de las metáforas náuticas, que los poetas graves usaban como alegoría de la vida y la escritura, pero en este caso es para aludir a un viaje sexualmente épico. Curtius da cuenta de su origen clásico: “Las metáforas náuticas pertenecen originalmente a la poesía. Los poetas romanos suelen comparar la composición de una obra con un viaje marítimo. Hacer poesía es «desplegar las velas» (*vuela dare*: Virgilio *Geórgicas* II, 41), y al final se recogen las velas [...] El poeta épico navega en un gran navío por el ancho mar, el lírico por una barquichuela y por el río. Así Febo, al ver a Horacio deseoso de cantar hazañas épicas, le advierte severamente los peligros que encierra el Tirreno para las embarcaciones pequeñas [...] el poeta se convierte en navegante y su espíritu o su obra en un bajel [...] a menudo los poetas se ven amenazados por vientos adversos y tempestades” (Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trads. Margit Frenk y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, pp. 189-190).

⁷⁰² Ambos animales aluden metafóricamente al que roba.

Por extensión se entiende que esta búsqueda del goce no sólo incluía al hombre, sino a dichas mujeres de baja categoría; aunque en este tipo de composiciones el que toma la iniciativa es el varón, en otras serán ellas quienes la tomen. Desde esta óptica burlesca, Castillo Solórzano presenta también enfoques femeninos que incluyen a todas las que pueden ser sexualmente activas no importando la categoría social: fregonas, viudas, casadas, solteras, viejas y hasta las damas nobles. De esta manera subvierte el ideal petrarquista no sólo del lado de los caballeros, sino también del de las damas, pues también son propensas al deseo sexual y a su consumación, en lo que se ve una clara influencia de las canciones populares puestas en voz de la *morenica* o de la *malmaridada*, que poetas como Baltasar del Alcázar ya habían retomado⁷⁰³.

Un ejemplo que me parece paradigmático por la sutilidad con la que sugiere hasta dónde puede llegar el deseo de una mujer es el poema en cuya rúbrica se lee “A una dama que dormía, y un mono partía piñones, y comía junto a ella”. Entre parodias al léxico culterano, el poeta describe a la bella y sensual Filis que duerme apaciblemente soñando con sus melindres, cuando cerca de ella aparece un mono, que pasea por ahí guiado por su amo volatinero, y cuya gracia consiste en comer piñones:

si bien su entretenimiento,
goloso, quanto apacible,
era comer de la fruta
de quien Athis fue su origen.
Con lascivo natural,
con objeto apetecible,
y con piñones por pasto,
¿quién avrá que se averigüe?
Disculparle quiero al mono,
que con la fruta y el brindis,
no era mucho acumular
incentivos varoniles (*Donayres*, f. 34v).

Castillo Solórzano utiliza una referencia clásica para aludir a los piñones, pues Atis, según Ovidio en sus *Metamorfosis*, se transformó en pino. Aquéllos eran considerados afrodisíacos, lo que se vuelve más significativo cuando entra en relación con la lascivia, natural del mono, que el poeta señala como característica principal. Dicho animal dirige su lujuria a Filis (el verdadero fruto) y deja los piñones por pasto. El poeta con un tono de

⁷⁰³ Véase Margit Frenk, “La canción popular femenina en el Siglo de Oro”, en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

burla justifica la actitud concupiscente del animal, pues quién se puede resistir ante tales incentivos varoniles (el afrodisíaco y Filis). Posteriormente, describe la desesperación del mono por liberarse de la cadena que lo ata; ante dicha imposibilidad, y hartándose de piñones, cobra más ganas. Finalmente el poeta increpa a Filis:

Guárdate, Filis, despierta,
que si atropella imposibles,
te espera una tarquinada⁷⁰⁴,
si no es goço de Pasife;
que si en la tal calabriada,⁷⁰⁵
inadvertida, concibes,
nos darás un filimono
por esos bajos países (*Donayres*, f. 35r).

El poema toma un giro inesperado al final de la primera cuarteta, porque cuando se está sugiriendo una probable violación (tarquinada) por parte del mono, inmediatamente, en el siguiente verso, hay un sutil planteamiento de otra posibilidad: la anuencia de Filis en la unión física, que se describe metafóricamente como el “gozo de Pasife”, insinuación de los amores zoofílicos de la reina de Creta, con el toro de Neptuno, cuyo fruto fue el híbrido minotauro. Castillo Solórzano juega también con esta referencia en la cuarteta final, pues si Filis aceptara “inadvertidamente” el ayuntamiento de esos “bajos países”, de la mezcla (“calabriada”) saldría un “filimono”. La referencia mitológica toma un grado de relevancia erótica: como Pasífae ardía de deseo por el toro, así Filis es consumida por este incontrolable deseo. El erotismo de los poemas de Castillo Solórzano se construye una vez más bajo un manto mitológico, nada convencional, puesto que el mito de Pasífae era poco frecuentado por los escritores del XVII⁷⁰⁶; la burla, entonces, se convierte en la disculpa más acertada y pertinente ante lo escandaloso del tema.

Sólo han bastado unos pocos ejemplos para intuir el mecanismo con el que construye el erotismo dentro de sus poemas burlescos: se vale del uso de dilogías y

⁷⁰⁴ Refiere a la violación que Lucrecia sufre en manos de Sexto Tarquinio, hijo del rey romano Lucio Tarquinio.

⁷⁰⁵ Mezcla (*Diccionario de Autoridades*).

⁷⁰⁶ Maluenda en su *Cozquilla del gusto* presenta un poema dedicado a este mito. Sobre el conceptismo erótico de esta composición, véase Jesús Ponce Cárdenas, art. cit., 2007, pp. 219-221. También Jerónimo de Cáncer toca el tema en su “Fábula del Minotauro”. Por lo demás, Castillo Solórzano vuelve a desarrollar el motivo de los amores zoofílicos en dos composiciones, pero se trata de hombres que se encuentran en el peligro de ayuntarse con un burro, cuya tradición remite al *Asno de Oro* de Apuleyo o a los *Relatos fantásticos* de Luciano.

equivocos que eran tan comunes en la época, pero también del maridaje de distintas tradiciones que le permite establecer correspondencias entre distintos campos semánticos, con el fin de trabar el concepto dentro del poema. Las acotaciones de fuentes clásicas engastadas, con guiños burlescos, en relatos que parten de una tradición popular, son un mecanismo muy recurrente en su poesía erótica. Sin embargo, esto no es una novedad, pues era una de las características de la poesía que se confeccionaba en el barroco en el ámbito de las veras: esmerarse por dar la nota erudita. El poeta burlesco no pierde la oportunidad de utilizar dichos mecanismos, pero en este caso para encubrir el erotismo y propiciar la risa con la pérdida de decoro de dichas referencias (la mayoría clásicas). Aunque era un método recurrente, no todos lo hacían con ingenio. Castillo Solórzano sí lo hace con ingenio, y ésta es la razón por la que era reconocida la agudeza de sus donaires. No es casual que sus dos colecciones de poesías que contienen una evidente dosis de erotismo, incluso en las que no debería haberlo, hayan evadido la censura. No sólo porque la burla ya se consideraba arte de ingenio, sino también porque era un poeta que sabía presentar el deseo con mucha gracia y agudeza, razón por la que puede considerarse a este afamado novelista como uno de los ejemplos más representativos de la manera de hacer poesía erótica en el siglo de Oro.

4.5 JERÓNIMO DE CÁNCER

Al igual que Castillo Solórzano, Jerónimo de Cáncer integra la lista de autores de vena burlesca que se caracterizaron por la variedad genérica de su obra. Se le conoce principalmente como dramaturgo, pero su producción literaria incluye una amplia colección de poesías, compiladas casi al final de su vida. En este ámbito fue afamado poeta de justas y certámenes; sus composiciones burlescas a lo divino lograron hacer escuela, pues enarbolaron un estilo propio, como más adelante se verá.

Jerónimo de Cáncer nació en Barbastro a finales del siglo XVI, pero fijó su residencia en Madrid desde 1625 –fecha en la que se registró su matrimonio con doña

María de Ormaza⁷⁰⁷, donde desarrolló la mayor parte de su carrera literaria, alternando estancias en los círculos académicos de Aragón. Curiosamente su vida transcurrió entre burlas, pues, sus pocos datos biográficos se han reconstruido en virtud de algunos de sus poemas burlescos y de sus cartas impregnadas del mismo tono. De esta manera se conoce, entre risas, que padeció perlesía y que pasaba muchas penalidades económicas. Al igual que Anastasio Pantaleón de Ribera, sus padecimientos fueron el personaje principal de algunos de sus poemas burlescos. Como advierte Rus Solera López, “Cáncer [*sic*] era consciente del potencial económico y del aplauso que implicaba *ficcionalizar* su vida [...] y lo lleva a cabo predominantemente en tono jocosos, con el objeto de cumplir las expectativas de su público, acostumbrado a sus burlas y chanzas [...]”⁷⁰⁸. Así, describió parte de los síntomas de dicha parálisis:

Ya habréis oído decir
que esta mi boca maligna,
antes de cumplir el tercio,
se me mudó a una mejilla⁷⁰⁹.

Y en el mismo estilo expuso su penosa situación económica:

Las llagas de mis calzones
son, señor, tan incurables,
que pasan las entretelas
y van descubriendo el Cáncer (p. 3).

Este último fragmento forma parte de un poema en el que pedía un vestido al conde de Niebla, Alonso Pérez de Guzmán, quien fue uno de sus últimos mecenas y a quien dedica sus *Obras varias*, compilación de sus poesías. Las relaciones de Cáncer con sus protectores se caracterizaban por esta clase de pedimentos; hay varias composiciones burlescas dedicadas al conde de Luna, Antonio Alonso Pimentel de Quiñones y Herrera, a quien sirvió antes de 1637 como contador, con un tono realmente recriminatorio: en una de ellas

⁷⁰⁷ Tomo los datos biográficos de Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo del Teatro Antiguo Español (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Gredos, Madrid, 1969, pp. 62-63; Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bails, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, Bailly-Baillière, Madrid, 1911, t. 1, pp. LXXXIV-XCIV; Rus Solera López, “Estudio introductorio” en Jerónimo de Cáncer, *Obras varias*, Larumbe: Clásicos Aragoneses, Zaragoza, 2005; Elena Martínez Carro y Alejandro Rubio San Román, “Documentos sobre Jerónimo de Cáncer y Velasco”, *Lectura y Signo*, 2 (2007), pp. 15-32.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. XXIII

⁷⁰⁹ Jerónimo de Cáncer, *Obras varias*, Henrique Valente de Oliveira, Lisboa, 1657, p. 138. En adelante citaré por la página. He cotejado también los poemas con la útil edición de Rus Solera López arriba citada.

demandaba su ración correspondiente a nueve meses⁷¹⁰. Ni siquiera el rey Felipe IV se salvó de los reclamos del poeta, pues en uno de sus poemas le pidió que solventara la deuda que tenía en razón de una comedia hecha para él, en la que el autor también actuó, según se infiere de la composición.

Como puede verse, su obra burlesca se desarrolló en un ambiente plenamente áulico del que dependía su manutención. Hizo algunas composiciones poéticas para personajes de relevancia política y para la Familia Real, como la relación en quintillas del nacimiento y bautismo de la infanta Ana María Antonia de Austria (1635) o la elegía dedicada a la muerte de la reina Isabel de Borbón (impresa como suelta en 1645). Sin duda, el acceso a este ámbito estuvo mediado por su asistencia a círculos literarios que le abrieron paso para convertirse en uno de los autores burlescos más admirados. Esto concuerda con el protagonismo que tuvo en la Academia burlesca del Palacio del Buen Retiro (1637), en la que participó con dos composiciones y una tercera bajo el seudónimo de Juan Mexía, cuya identidad se descubrió con la publicación de este poema en sus *Obras Varias*. Dichas composiciones fueron un éxito total, pues ganó dos primeros lugares y un tercero⁷¹¹. Un año después, se le encargó la confección de una comedia burlesca, que intituló *La muerte de Baldovinos*, para otro certamen realizado en el Palacio de Buen Retiro, acto que probablemente presidió, según se infiere de su composición intitulada “Oración de don Jerónimo Cáncer siendo presidente de una academia”⁷¹², cuya rúbrica sufrió modificaciones en sus *Obras varias* quedando como “Oración burlesca que hizo siendo presidente de la Academia” (p. 77). También presentó un romance y unas coplas de ciego que aludían a la celebración del año anterior: “Dando la norabuena a Cobarrubias y a Grimaldo y a Calero y a Carbonel de que no se ha de gracejar ya con ellos en la academia del Retiro. Diose este asunto en el segundo certamen del año de 1638”⁷¹³ y “Rogativas en coplas de ciego por la vida de Manuel González que es hermoso y suave comparado a los otros guardadamas”⁷¹⁴.

⁷¹⁰ Muchos de los críticos que reconstruyen su biografía han especulado que ésta fue la causa por la que Cáncer dejó de estar al servicio del conde de Luna.

⁷¹¹ Véase María Teresa Julio (ed.), *Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la majestad de Filipo cuarto el Grande*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2007.

⁷¹² Mss. 3773, f. 62r (BNE).

⁷¹³ Mss. 3773, f. 75r (BNE). Véanse los asuntos del certamen de 1637 dónde se requerían las burlas de estos personajes en María Teresa Julio (ed.), *op. cit.*, pp. 45-46.

⁷¹⁴ Rus Solera López, est. cit., p. XLIII.

Años más tarde, probablemente 1644, volvió a participar en un certamen en el que, siendo el secretario, le tocó presentar el vejamen. En esta composición dió cuenta de su asistencia a la “Academia castellana”, lo que ha hecho especular a la crítica, pues no se sabe si se estaba refiriendo a la Academia madrileña. José Sánchez y Cotarelo y Mori concuerdan en que se trataba de la misma reunión, pues ésta cambió de nombre a lo largo de los años⁷¹⁵. A esta hipótesis se puede añadir el hecho de que muchas de sus obras aparezcan en el manuscrito 3773 que contiene varias composiciones de los ingenios de la Academia madrileña. Incluso hay poemas en común de distintos autores; baste mencionar el que tiene por tema unos ojos, que Jerónimo Cáncer, doña Francisca Hurtado⁷¹⁶ y Calderón de la Barca desarrollan paralelamente⁷¹⁷. También su composición sobre el Fénix concuerda con la de Pantaleón, señal de que el tema pudo ser sugerido en alguna de estas reuniones. Probablemente no sea una coincidencia, y se deba a que concurrían a la misma Academia.

Sea como fuere, es un hecho que la asistencia de cualquier poeta a los círculos cerrados, incluía, su participación en academias de ocasión y en celebraciones públicas; esto explica que muchos de los nombres que se infieren que eran miembros de la Academia madrileña estén en dicho vejamen y en la relación de la Academia de ocasión del Buen Retiro: Juan Vélez de Guevara, Luis Belmonte, Antonio Martínez de Meneses, Alonso Batres, Francisco de Rojas Zorrilla, Pedro Rosete, entre otros⁷¹⁸. El nombre de Cáncer también ya había aparecido vinculado con otros miembros de la Academia madrileña (Gabriel Bocángel y Antonio de Solís), en el vejamen de Juan Orozco que se llevó a cabo en la casa del contador Agustín de Galarza (1640), donde aparece vejado junto a éstos⁷¹⁹.

Su asistencia a justas y certámenes no se redujo al ámbito madrileño: entre 1639 y 1643 concursó en el certamen de la Cogullada en Zaragoza con unas redondillas, que le hicieron acreedor del primer premio y de los elogios del afamado aragonés Andrés de

⁷¹⁵ José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Gredos, Madrid, 1961, p. 46 y Emilio Cotarelo y Mori, “La fundación de la Academia Española y su primer director don Juan Manuel F. Pacheco, marqués de Villena”, *Boletín de la Real Academia Española*, 1 (1914), pp. 14-15.

⁷¹⁶ Todo lo que se sabe de ella es por esta composición. Véase Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1903, t. 2, pp. 532-534.

⁷¹⁷ Mss. 3773, ff. 6v, 8r y 19v (BNE).

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁷¹⁹ Antonio Paz y Melia, *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, Atlas, Madrid, 1964, pp. 330-331.

Uztárroz⁷²⁰. En ambos lugares compuso versos con motivo de alguna celebración religiosa, en las que curiosamente siempre compitió con poemas burlescos. Esto se lee como un síntoma de la importancia de la burla en la época, pues se reconocía el valor de este tipo de ingenio, aun en ámbitos donde la solemnidad y gravedad eran actitudes inherentes. Además, hay que destacar que es un autor que se le vincula con el círculo académico madrileño, donde se cultivaba la burla con admiración, y con una Academia de ocasión que llevaba nada más y nada menos que el adjetivo de ‘burlesca’.

Así, dentro del ámbito de las tertulias brilló como autor de vejámenes y de poesía burlesca, pero éstos no fueron los géneros por los que obtuvo renombre en su tiempo, pues Cáncer consagró su vena poética al género teatral con un rotundo éxito. Paralelamente a su labor en las justas, escribió 27 obras en colaboración con distintos comediógrafos: Luis Vélez de Guevara, Juan Vélez de Guevara, Pedro Calderón de la Barca, Francisco de Rojas, Juan de Zabaleta, Juan de Matos Fragoso, Agustín Moreto, Antonio de Huerta, Pedro Rosete, Sebastián Villaviciosa, Antonio Martínez de Meneses, Alfonso Alfaro y Luis Belmonte. Moreto es el autor con el que más veces colabora, lo que no sorprende pues ambos tenían en común el interés por las burlas. De su completa autoría son 3 loas, 7 bailes, 35 entremeses y 2 comedias burlescas, *La muerte de Baldovinos* (1637) y *Las mocedades del Cid* (entre 1650 y 1651), escritas para representarse ante el rey⁷²¹; la primera, como dije, para las celebraciones del Palacio de Buen Retiro, y la segunda, para unas carnestolendas. Es significativo que las dos comedias de su autoría sean burlescas y que el número de entremeses –composición cuyo objetivo era, también, provocar la risa– supere a las obras hechas en colaboración, pues Cáncer era un conocedor de los mecanismos burlescos que se requerían para escribir la poesía dramática, y, además, sabía llevar este ingenio hasta el texto espectacular, lo que hace todavía más meritoria la confección de estos artificios llenos de chanzas.

Para 1651, cuando se compilaron sus poesías junto con su comedia burlesca, *La muerte de Baldovinos*, en el volumen de *Obras varias*, ya era un afamado dramaturgo; Calderón de la Barca, censor de dicha obra, elogió su ingenio y dio testimonio de su celebridad: “[...] y aunque el ingenio de su autor (tan celebrado en España) es su más

⁷²⁰ Andrés de Uztárroz, *Certamen poético de Nuestra Señora de Cogullada*, Juan de Iribarren, Zaragoza, 1644, pp. 217-218.

⁷²¹ Sobre el listado entero de sus obras, véase Rus Solera López, est. cit., pp. CIV-CXVII.

segura aprobación, con todo eso le he leído con cuidado, y no hallo en él inconveniente que reparar; antes bien mucho que agradecer al estilo, en quien se hallan usados con agudeza y donayre los primores de la lengua castellana” (p. 2). Sin duda, ya llevaba un camino recorrido con todas sus obras dramáticas y poéticas que le habían granjeado la fama, pero principalmente era reconocido en virtud de los donaires que éstas contenían, elemento que también destaca Calderón en su elogio. Cuatro años después de esta publicación, el 2 de octubre, falleció por algún padecimiento relacionado con la perlesía que lo aquejaba.

Se ignora por qué personajes de la época como Lope de Vega y Pérez de Montalbán no dieron cuenta de su celebridad; Cotarelo y Mori supone que por las fechas en las que se compusieron el *Laurel de Apolo* de Lope y *Para todos* de Montalbán, Cáncer no era lo suficientemente reconocido como para mencionarlo⁷²². No obstante, sí se hizo merecedor de los halagos de Nicolás Antonio, quien lo incluyó en su *Bibliotheca Hispana Nova* (1672-1696) y quien en una carta, en la que trataba de zanjar la contienda amigable entre Ramón Morales y don Diego Carrillo de Mendoza, lo menciona como modelo de chanzas junto con Pantaleón, para aludir a la actitud burlona de sus amigos:

[...] Que ya burlescos, ya graves,
alternándose conciertan
lo Cáncer y lo Anastasio
con lo Argensola y lo Vega;
parexa que puede ser,
si no me engaño, parexa
de Marcial y de Virgilio,
y aun del licenciado Herrera⁷²³.

También el afamado preceptista Juan Caramuel y Lobkowitz, en su *Rhythmica* (1665), encareció el ingenio festivo de Cáncer, haciendo mención de él 28 veces para ejemplificar distintos esquemas métricos, algunos de los cuales tomó como hallazgos⁷²⁴. Baltasar Gracián fue otro preceptista que aludió a los donaires del poeta aragonés en un sutil comentario en el *Criticón*, y, además, seleccionó tres de sus obras para que formaran

⁷²² Emilio Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. LXXXV.

⁷²³ Mss. 17683 f. 297r (BNE).

⁷²⁴ Juan Caramuel, *Primer Cálamo. Rítmica*, ed. y est. Isabel Paraíso, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2007, t. 2, pp. 11, 26, 51, 57, 67, 97, 99, 101, 109, 120, 127, 156, 171, 173, 177, 179, 192, 193, 201, 203, 208, 209, 283, 354, 372, 374 y 375.

parte de la compilación que entregó a José Alfay, quien la editó bajo el título de *Poesías varias de varios ingenios españoles* en 1654⁷²⁵. En este sentido, las obras de Cáncer fueron un éxito editorial, pues algunas aparecieron impresas sin que él interviniera⁷²⁶, tendencia que se prolongó aun después de su muerte: en 1655 salieron a la luz las *Delicias de la lengua castellana en las obras de don Jerónimo de Cáncer y Velasco, recogidas por un curioso de Milán*, que no eran más que sus *Obras varias* con algunas modificaciones. Éstas también se reimprimieron en 1657, siguiendo la edición de 1651, en Portugal. Asimismo, unas cuantas de sus obras teatrales se continuaron representando dentro y fuera de la Península. Agustín de Castro, en la censura que hace de las *Obras varias* junto con Calderón, confirma la amplia divulgación que tuvo dentro y fuera de España: “[...] D. Gerónimo de Cáncer, cuyo ingenio tan conocido, no sólo en esta corte, sino en toda España, y aun fuera della, ni siendo segundo a ninguno” (p. 2).

Hay una larga nómina, que haría falta ver, de poetas que encomiaron y recordaron a Cáncer por su poesía, sus comedias y por su famoso vejamen⁷²⁷. Desde antes de su muerte hasta el siglo XIX se le prodigaron elogios; baste el ejemplo del ya mencionado poeta jocosos de la segunda mitad del XVII, Francisco Benagasi y Luján, quien pone el nombre del aragonés entre Góngora, Calderón, Lope, Esquilache, Quevedo, Montalbán, Solís, Moreto, Salazar, entre otros, pero sobre todo encarece su ingenio para las burlas:

En lo festivo, Cáncer es precioso,
discreto, natural, pronto, famoso,
y en sentencias y sátiras no escaso:
hermoseó (con ser Cáncer) el Parnaso⁷²⁸.

La lista de autores en la que Benagasi lo incluye revela que se le consideraba un escritor a la altura de los grandes poetas y dramaturgos. En virtud de la variedad genérica de su obra, podía ser comparado con Góngora o Quevedo como poeta y como dramaturgo con

⁷²⁵ Las composiciones son: “A unos ojos negros”, “Pintura a una dama” y “Juanica, la mi Juanica”. Alfay registra la última de éstas como anónima (José Alfay, *Poesías varias de grandes ingenios españoles*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 1946, pp. 104, 161 y 199).

⁷²⁶ Rus Solera López, est. cit., pp. LIV-LV.

⁷²⁷ Manuel García de Bustamante, fiscal de la *Academia que se celebró en día de Pasqua de Reyes...* (Madrid, 1674), para dar inicio al vejamen con que tenía que clausurar la academia, invoca la guía de los más sobresalientes poetas en este género, Vélez de Guevara, Pantaleón y Cáncer.

⁷²⁸ José Joaquín Benagasi y Luján, *Panegírico de muchos, envidiados de no pocos*, Joseph de Orga, Madrid, 1755, p. 10 (U/10514 BNE).

Calderón⁷²⁹ o Lope; lo que era un hecho es que todos los géneros que practicaba estaban relacionados con el adjetivo burlesco; no hay duda de que la mayoría celebraba con admiración su capacidad para provocar la risa. Así vemos que su vida misma se convierte en un artificio burlesco que nace de su ingenio⁷³⁰.

Ese principio de variedad está también en pequeña escala en su producción poética (en buena parte de Academia): jácaras, fábulas, epigramas, vejámenes y poemas burlescos a lo divino. En virtud de estos últimos, Cáncer se convierte en un modelo dentro de este subgénero poético. Además hay que notar que en sus obras no sólo usa una variedad de metros, sino que también es dado a experimentar con ellos. Ambos fenómenos describen la sed de ingenio de este afamado poeta del Barroco.

4.5.1 LOS POEMAS BURLESCOS A LO DIVINO DE JERÓNIMO DE CÁNCER

Como se vio en el apartado correspondiente a “Otros códigos literarios de la burla”, las justas con motivo de algún acontecimiento religioso permitieron un tipo poesía burlesca que incorporaba al discurso culto materias del imaginario popular. Cáncer formó parte de una tradición de poetas que practicaban, en estas festividades, la escritura de poemas religiosos en estilo burlesco imbricando, osadamente, campos semánticos disímiles y distantes en un concepto lleno de gracia. Estos mecanismos que entretejían la burla en el discurso hagiográfico tuvieron sus orígenes, como arriba mencioné, en los poemas de las justas sevillanas de la segunda mitad del siglo XVI y en un poeta de principios del XVII, modelo por excelencia, Alonso de Ledesma. La mayoría de ellos presentaban un desarrollo particular del discurso religioso en el poema, pero todos coincidían en el afán de lograr el concepto que provocara admiración mediante los recursos de la risa. Ledesma, y sus antecesores sevillanos del XVI, se consideran, actualmente, los precursores del conceptismo, al usar el concepto como un recurso efectivo para la transmisión del mensaje religioso⁷³¹: la agudeza y el ingenio eran causa de admiración, efecto que servía para dejar una huella doctrinaria en la memoria del receptor. Pero no sólo la *admiratio* era un recurso

⁷²⁹ Emilio Cotarelo y Mori (*op. cit.* p. LXXIV) señala atinadamente que su faceta de entremesista no cede en nada ante la de Calderón, pues sus obras también eran representadas ante el rey y recibidas con agrado por la concurrencia.

⁷³⁰ También lo que se conoce de los rasgos físicos de Cáncer proviene de su autorretrato burlesco: se describe gordo, de baja estatura y de ojos pequeños (pp. 123-126).

⁷³¹ Bruce W. Wardropper, “La poesía religiosa del Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, 4 (1985), pp. 195-210.

efectivo –ya fuera orientado hacia fines catequizantes, ocasionales, devocionales, circunstanciales, penitenciales, meditativos o místicos⁷³²–, sino que la risa, por su parte, era un elemento indispensable que cumplía el cometido de acercar a la cotidianidad del receptor toda la corte celestial, pues las vidas de santos se introducían en el contexto anacrónico de los oyentes. Se puede decir que era una suerte de desacralización que establecía el maridaje entre el cielo y la tierra, mezcla muy estimada en el Barroco. Esto es, como había señalado a propósito de unas composiciones de Anastasio Pantaleón, una desacralización que no consistía en la inversión de valores, sino en presentar las dos caras de la misma moneda a la vez: lo sagrado y lo terrenal girando en el aire.

Para poetas plenamente del Barroco, como Cáncer, la risa era el ingrediente indispensable para provocar una devoción no sólo por la divinidad que se festejaba, sino también por el ingenio mismo. Por tanto, lo interesante de estas composiciones es entender cómo funcionaba el artificio y dar cuenta de cómo se introducía la burla entre la hagiografía. Ahora bien, hay que recordar que al designar estas composiciones como burlescas, me estoy refiriendo a un estilo poético, tal y como se entendía en la época, lleno de gracia que sólo se podía definir en función de los recursos utilizados para provocar la risa, pues, como se ha visto a lo largo de este trabajo, cada composición implicaba un grado diferente de burla, desde la más ingenua hasta la más corrosiva, y la poesía a lo divino no era la excepción. Por tanto, sirva esto para recordar que la burla era un estilo que, como se verá, en este tipo de composiciones no apelaba a la degradación de los personajes divinos.

En el caso de la poesía de Jerónimo de Cáncer, el elemento burlesco en sus jácara y coplas de ciego se construye en función de la parodia del apostrofe lírico, que es quien narra la historia o leyenda sagrada desde sus referentes lingüísticos y desde su cotidianidad. Se entiende, por tanto, que el contexto es lo risible, pues se elabora a partir de los parámetros de un personaje marginal, ya sea un ciego o un jaque, que construye una diégesis basada en una leyenda sacra de tradición oral, y en la que, en efecto, puede darse cierto grado de ridiculización de los personajes sagrados, pero no de degradación. No obstante, habría que preguntarse cómo se consideraban este tipo de composiciones en la

⁷³² Bruce W. Wardropper (*ibid.*, pp. 196-200) propone estas categorías de poesía religiosa; aunque no describen los casos particulares de cada poeta, sirven para trazar de manera general las tendencias de este código poético. Sobre esto véase también Itziar López Guil, , *Poesía cómico-religiosa del bajo Barroco español. Estudio y antología*, Peter Lang, Bern, 2011, pp. 47-52.

época, pues hablar de la divinidad entre burlas, no a todos debió de haber hecho gracia. Al respecto, Juan Caramuel ofrece un testimonio que deja ver que existían dos posturas enfrentadas; él, por supuesto, a favor de esta manifestación de ingenio en poetas como Cáncer, deslinda la burla del objeto de devoción:

Aconsejo al piadoso lector que siga leyendo los poemas de Jerónimo de Cáncer que llamó *coplas de ciego*. Pues allí no son objeto de risa las cosas que se dicen, sino la persona en el acto de cantar (es ciego). Tengo que decir esto, ya que Cáncer se debe a sabios y necios, y alguna vez los lectores confunden la censura de la forma con la del contenido. Una cosa es afirmar que el Anagrama de Tito sobre la concepción no es puro, y otra muy distinta decir que la concepción es la que no es pura. Una cosa es decir que la palabra de Dios es finita, sujeta a declinación y otra decir que Dios, como realidad, es lo que es finito. Una cosa es que cause risa un ciego que canta, o su forma de cantar, y otra que sea el contenido de la canción lo que sea risible⁷³³.

En estas composiciones se planteaba un distanciamiento irónico en el que la responsabilidad del discurso burlesco no recaía en el autor, sino en la figura emisora del ciego, quien, no hay que olvidar, era un personaje tomado de la realidad, cuyo oficio consistía en cantar coplas –que podían ser de su autoría o no– basadas en alguna leyenda sacra, que incluían toda una carga moral dirigida a los oyentes que lo circundaban. En virtud del éxito de sus composiciones, éstas también se distribuían en pliegos, en lo cual el ciego hallaba una retribución económica⁷³⁴. Las burlas, en un principio, no eran propias de dicho personaje o de su discurso, pues, como plantea Inmaculada Osuna en su estudio diacrónico del género, las parodias y las derivaciones temáticas no fueron significativas hasta bien avanzado el siglo XVII⁷³⁵. Se podría decir que el mismo contexto religioso en el que se originó este género, propició este tipo de mecanismos paródicos, pues aunque se trataba de un discurso sagrado atemporal –genéricamente definido por el ciego emisor–, llegó al límite de sus posibilidades expresivas, que ya de por sí eran muy pobres, según el juicio de Caramuel: “Antes las coplas de Ciegos cegaban por la ignorancia y tropezaban los pies de sus Ritmos; pero hoy rezuman el mayor ingenio, porque poetas eruditísimos trabajan desde hace tiempo para desarrollar el arte de decir insignificancias con ingenio.

⁷³³ Juan Caramuel, *op. cit.*, p. 193.

⁷³⁴ María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Taurus, Madrid, 1973.

⁷³⁵ Inmaculada Osuna, “Las oraciones y coplas de ciego como motivo burlesco culto en la poesía religiosa del siglo XVII”, en Julián Olivares (ed.), *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2010, pp. 335-365.

Entre ellos, debe ocupar el primer lugar D. Jerónimo de Cáncer de Velasco, hombre extremadamente divertido e ingenioso [...]”⁷³⁶.

Más allá de que se pueda hablar de cierto elitismo por parte del poeta culto al convertir una expresión popular junto con su emisor en objeto de burla⁷³⁷, creo que también se debe reparar en los mecanismos de renovación que implicaba la burla tanto en la tradición culta como en la popular. Baste el ejemplo culto del petrarquismo, en el que el amante doliente y todo el sistema metafórico, que servía para designar a la amada, se parodió sin ningún afán elitista, antes bien esto fue imprescindible para la renovación y prolongación de dicho modelo poético. Se puede decir que la burla no hacía distinción de tradiciones. Cuánto más en el Barroco, donde el agotamiento de los géneros, sin duda, fue el plato más apetecible de los autores burlescos.

Como muestra la afirmación anterior de Caramuel, Cáncer destacó entre sus contemporáneos por su ingenio en la factura de este tipo de poemas, incluso se puede decir que logró hacer escuela, pues poetas villanciqueros de la segunda mitad del XVII y del XVIII usaron algunos de sus recursos. La gran mayoría de éstos se crearon con base en este sujeto emisor que se volvía risible en función de su enunciación. El mismo Caramuel, advierte que el rasgo definitorio de las quintillas de ciego no provenía ni del metro ni del ritmo ni siquiera del nombre, sino de la imitación de una forma particular de hablar⁷³⁸; se entiende, entonces, por qué en la edición de este tipo de poemas dentro de las *Obras varias*, en algunos casos, se prescindió de la rúbrica dónde se avisaba que se trataba de quintillas de ciego, además de que, en algunos casos, por razones métricas no se podían designar así, sino sólo por el contenido. Dentro de la producción de Cáncer se puede hacer la división entre aquellas en las que se explicita la pertenencia al género y aquellas que sólo por cuestiones lingüísticas se pueden clasificar dentro de esta tradición paródica. Entre las que se pueden reconocer por el marbete y por las marcas del apóstrofe lírico, está la dedicada a la “Vida y milagros de san Francisco. Quintillas de ciego”, cuyo introito deja ver qué género se está parodiando:

⁷³⁶ Juan Caramuel, *op. cit.*, p. 201.

⁷³⁷ Inmaculada Osuna (*op. cit.*, p. 350) pone énfasis en este asunto elitista, pues para ella este tipo de ingeniosidad burlesca “actúa como resorte de identificación de un sujeto poético distanciado, una figura marginal, el ciego, que, como tal, es potencial objeto de consideración jocosa por parte de autor y receptores, previsiblemente hermanados en un sentido de superioridad con respecto al mundo —social y literario— popular”.

⁷³⁸ Juan Caramuel, *op. cit.*, p. 201.

Un ciego soy que ha venido
a cantar en esta tropa //
al varón más escogido;
atención señores pido,
que oy ha de aver brava sopa⁷³⁹.

Contaré la vida, pues,
de aquel Santo que descubre
llagas en manos y pies,
y que cae no sé qué mes,
a quatro días de octubre (pp. 81-82).

El apóstrofe lírico pone en evidencia su ceguera, que, de entrada, evocaba este tipo de pregoneros que pedían siempre la atención del público. El énfasis en este defecto físico debió de haber causado gracia en la justa donde participó Cáncer, pues se trataba de la *ficcionalización* de la voz del poeta en la de un ciego: una suerte de histrionismo lingüístico que, con toda probabilidad, admiraba a los oyentes. En la segunda copla, el supuesto ciego revela la identidad de san Francisco mediante una perífrasis ingeniosa sobre los estigmas de la cruz, y la mención disparatada de la fecha de celebración del santo. Posteriormente, se relata su nacimiento, su nobleza genealógica, su juventud, su conversión, los milagros que realizó y su muerte; ésta era la estructura clásica de la diégesis que debía contener este tipo de poemas. En cuanto a los milagros, asunto al que los copleros daban especial énfasis por el aspecto de lo maravilloso, el ciego del poema de Cáncer los describe con distintos equívocos y dilogías en los remates de las quintillas (recuso generalmente usado en estas composiciones). Por ejemplo el que refiere al niño resucitado, en el que usa el término ‘arca’ como equívoco del arca de mercader y del arca que contenía muertos (ataúd). Hay que recordar que a san Francisco se le relacionaba con el ámbito mercantil, pues su padre fue mercader, y quería que él siguiera sus pasos:

A un niño dio vida un día,
y burlando de la parca,
dexó el arca en que yacía,
y allí se vio que tenía
los milagros en el arca (p. 83)

Se entiende que no tenía el arca llena de dinero, sino de milagros, pues el niño muerto era en potencia un milagro dentro del arca (ataúd); pero el poeta juega con la posibilidad de que

⁷³⁹ “[...] la comida que dan a los pobres en los conventos por ser parte de ella pan y caldo” (*Diccionario de Autoridades*). En este caso se trata de una sopa singular (brava), pues se trata de la vida de san Francisco.

hacer milagros podía considerarse un negocio celestial muy bien remunerado. Cáncer vuelve a utilizar el mismo mecanismo, que Gracián llamó “significado a dos luces”, para la descripción del milagro de la conversión del agua en vino:

Halló un pozo en un camino
y el agua clara que brota,
con el auxilio divino,
la convirtió toda en vino,
y fue cosa muy devota (p. 83).

Aquí el equívoco recae en la palabra ‘devota’, pues, en virtud del sonido, se puede disociar en ‘de-vota’, con lo cual se alude también a la ‘bota’ que solía contener el vino. Esta misma dilogía se vuelve a utilizar en unas quintillas con motivo del certamen de la Virgen de la Aurora (1648), cuya rúbrica explicaba lo siguiente: “[...] Estuvo esta imagen muchos años en un lugar, que se llama Escamilla, con muy poca veneración, echáronla en un estanque para renovarla los colores, y dexándosela allí olvidada, la sacó un lego Francisco y la traxo a Madrid, donde se le ha labrado capilla, y está con el culto que se sabe”⁷⁴⁰. La composición inicia con la quintilla que contiene el equívoco:

En Escamilla vivía
nuestra Aurora pobre y rota,
y en todo el santo del día
de la Iglesia no salía,
que es imagen muy devota (p. 63).

con la palabra ‘devota’ vuelve a jugar con el término de devoción (persona muy ferviente en la religión), al mismo tiempo que alude al estado en que se hallaba la imagen llena de agua (como las botas de vino). Además de reparar en estos juegos verbales con los que introduce la burla, hay que notar que el poeta prescinde de la mención del ciego y resuelve esta falta con la creación de elementos lingüísticos muy característicos. Incluso, esta composición se puede comparar con otras quintillas dedicadas a san Francisco, cuya rúbrica sí incluye la especificación genérica, pero omite también la presentación de la identidad del ciego, y pasa de inmediato a narrar la historia en cuestión tomando como punto de partida la ubicación geográfica, lo que confirma, una vez más lo que Caramuel decía sobre este

⁷⁴⁰ “El cartel pedía «diez quintillas de chança» sobre cómo un tosco pero devoto fraile sacó la imagen de la Virgen del estanque donde había sido abandonada e hizo que fuera debidamente custodiada en Madrid, Ms. 9572 BNM” (Inmaculada Osuna, art. cit., p 361, n. 29).

género: eran composiciones que muchas veces se identificaban sólo por el contenido de los poemas que parodiaban y los referentes lingüísticos:

En Asis avecindados,
para en uno estaban dos,⁷⁴¹
marido y muger honrados
que no dirían a Dios,
sino que estaban casados (p. 166).

A esta lista se pueden añadir también aquellas que tampoco traen especificación genérica, pero que al inicio aluden al canto (o declamación) del ciego, como las quintillas dedicadas “Al nacimiento”:

Pues nadie me lo estorbó,
contaros agora intento,
sin que falte un sí ni un no,
del modo que Dios nació,
que fue muy estraño quiento (p. 86).

O las dedicadas a santo Domingo:

Oy mi musa cantará
vida y hechos no comunes
de un santo que murió ya,
y su nombre siempre está
entre el sábado y el lunes (p. 84).

Vale la pena analizar los siguientes versos de esta última composición pues, además de la particularidad de la enunciación del apóstrofe lírico –con la que se crea la parodia–, está confeccionada a base de lo que Antonio Alatorre llamó agudezas piadosamente irreverentes⁷⁴², que se originan de un conceptismo popular vuelto a lo divino: otro de los mecanismos a los que recurrió Cáncer para crear la gracia dentro del poema. Uno de los pasajes que ejemplifica muy bien este recurso burlesco, se encuentra en la descripción del nacimiento del santo, en el que Cáncer se vale del famoso epitafio de raigambre popular, que Góngora pone de moda en su romance sobre Hero y Leandro (“el amor como dos

⁷⁴¹ “Para en uno están los dos” (Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1629), ed. Louis Combet, Castalia, Madrid, 2000, p. 621). Frase que se le decía a los recién casados. Cáncer juega con esta forma sesgada de referirse a los hechos, para después aludir al significado directo de lo que quiso decir con una gracia tautológica: “sino que estaban casados”.

⁷⁴² Antonio Alatorre, “Fortuna varia de un chiste gongorino”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15 (1961), p. 493.

huevos / quebrantó nuestras saludes / él fue pasado por agua / yo estrellada mi fin tuve”⁷⁴³, para describir cómo había aparecido la cruz en la frente del santo en el momento que lo bautizaron:

Diéronle con gran cuidado
el bautismo consagrado
donde la gracia se fragua,
y al ille a passar por agua,
vieron que estaba estrellado (p. 84).

Antonio Alatorre da cuenta de la fortuna de este chiste dentro de las letras hispánicas, cuya relación con lo divino se rastrea desde Ledesma, quien lo usa en un par de composiciones, una de ellas dedicada a la Virgen María⁷⁴⁴. Cáncer vuelve a usar esta contrahechura en una jácara “A san Juan evangelista”, en alusión al tormento que padeció en Roma, donde fue echado en un caldero de aceite hirviendo del que salió ileso; en este caso se le compara con un huevo estrellado en aceite:

Salió burlando el martirio
más terso, luciente y claro,
que el aceite le ayudó
a parecer estrellado.
Con todo, desde aquel día,
no quedó muy limpio el santo,
que las lámparas le duran
hasta en sus mismos retablos (p. 119)⁷⁴⁵.

La introducción de burlas en la descripción de los tormentos de los santos fue una moda muy particular que se propagó en el género de poesía a lo divino; a algunos no hizo mucha gracia, pues la burla ya no tenía que ver con el apóstrofe lírico marginal (un ciego o un jaque), sino con el contenido religioso, ante lo cual la única defensa que quedaba era apelar a la devoción que muchos profesaban por el ingenio, y así lo hizo Caramuel, según se deduce de sus palabras: “[...] si la gracia de Cáncer llegara a tal punto que, por accidente, pasara de las palabras y la forma de hablar al contenido, lo que acontece en ocasiones a los ingenios festivos, no lo rechazaría”. Vuelve a esto mismo en la defensa que hace de unas

⁷⁴³ Luis de Góngora, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Crítica, Barcelona, 2009, p. 160. Según Antonio Alatorre, (*op. cit.*, pp. 483-484) Góngora no fue “el primero que discurrió ese feliz juego de palabras. [...] En 1574 se podía leer este cuentecillo recogido por Melchor de Santa Cruz en su *Floresta* [...]. Probablemente don Luis Zapata no conocía el romance de Góngora cuando en su curiosísima *Miscelánea* [...] nos trasmite otra faceta del chiste [...]”. Se confirma, pues, el origen folclórico del chiste.

⁷⁴⁴ *Ibid.* p. 486.

⁷⁴⁵ En Ledesma también se encontraba el antecedente de esta variación del chiste (*ibid.* pp. 499-500)

redondillas de pie quebrado a san Francisco –a las que me referiré más adelante– que, por la gran aceptación que tuvieron, fueron objeto de censuras; el preceptista no deja de conceder, precavidamente, la posibilidad de que algunos consideraran irreverentes estas redondillas, pero esta opinión no era suficiente para no apreciar el ingenio de Cáncer:

[...] dado que el reverendísimo Pedro Lorca [...] considera que es pecado mortal chancearse o divertirse a costa de los Santos, conmino al lector a que, como opinión común en cosas semejantes, lo considera pecado venial. [...] Sin embargo, yo no veo ni la más ligera irreverencia, sino una gracia ingeniosísima. No hay ni la más mínima intención, por parte de un escritor tan católico, de denigrar a san Francisco, varón prodigioso, sino de mostrar su propio ingenio. Si alguien pensara lo contrario, que no lea el primer tetrástico transcrito, o que lo tache si quiere⁷⁴⁶.

Es claro que lo que era digno de valorar, para el autor de la *Rhythmica* y los que imitaron esta forma, era el ingenio. Es probable que en virtud de que la poesía burlesca ya formaba parte del canon, pues era aceptada por los poetas y los receptores como una forma de agudeza, esta clase de acusaciones, que provenían de un criterio normativo, no hayan prosperado.

Dentro de la obra de Cáncer, este tipo de agudezas “irreverentes” aparecen con más frecuencia en las jácaras que en las quintillas de ciegos, pues el contexto y el léxico de germanías se podía trasponer con más facilidad a la historia del asunto religioso. En estas composiciones, hay referencias a santa Catalina tomadas del ámbito prostibulario: “Resucitava los muertos / y fue cosa peregrina / que siendo siempre tan casta / fuese mujer de la vida”⁷⁴⁷ (p. 20); y alusiones a san Francisco del contexto de los jaques: “Tan respetado de todos / es el jayán dondequiera, / que sin temer la justicia / trae cinco marcas godeñas”⁷⁴⁸. En este mismo sentido, también se dan las alusiones graciosas que vienen de frases populares, como en la quintilla que se advierte que a san Juan Bautista se le había

⁷⁴⁶ Juan Caramuel, *op. cit.*, p. 192. Cáncer debió temer a la censura, según se puede inferir de su jácara dedicada a Cristo: “De chança, Señor, os hablo, / todo el buen gusto me tiembla, // que no soy hombre de burlas, / y sois dizque Dios de veras. / Libradme del Santo Oficio, / porque mi musa burlesca, / en lugar de confessada, / temo que viene confessa” (pp. 50-51). Esto no hubiera sido extraño, pues Ángel González Palencia, Jiménez de la Serna y Juan Hurtado en su *Historia de la literatura española* (Madrid, 1940, p. 575) dan noticia de que uno de los libros de Ledesma había sido censurado por la misma razón.

⁷⁴⁷ “Ramera” (*Diccionario de Autoridades*, s.v. ‘Mujer’).

⁷⁴⁸ Según el *Léxico del marginalismo*, el término se refiere a la “prostituta de buena ganancia”. El poeta juega con este sentido y con el de las cinco marcas del estigma de la cruz (manos, pies y costado).

visto “muerto por una mujer” (p. 113) o que Cristo no ignoraba la resolución sangrienta de los judíos, pues ya andaba con la “mala espina” en la cabeza (p. 51).

Cáncer experimentó con todo el léxico y el contexto marginal para confeccionar ingeniosas frases vueltas a lo divino, pero éstas no eran las únicas contrahechuras, pues el poeta aragonés también tomaba algunas referencias del ámbito culto para vincularlas con figuras religiosas. Al respecto, la “Relación del Nacimiento y Bautismo de la Sereníssima Infanta Doña Ana María Antonia de Austria” (1635) es un ejemplo óptimo, pues se trata de unas quintillas de ciego, cuyo inicio muestra una inusual mezcla entre la hechura que corresponde al referente burlesco sacro y el de la poesía de circunstancia; el apóstrofe lírico comete la “herejía” –confesada por él mismo– de invocar a la Virgen y a Cristo junto con toda la corte de musas:

Invoco, primeramente,
la Virgen Santa María
con su Hijo Omnipotente,
que como dize la gente
es de pecadores guía;
y le demando perdón,
pues es clemente y es pío,
de aquesta superstición,
que invoco a Talía y Clío,
musas de mi devoción;
aunque para assumpto igual
es poco musa doblada,
invoco como mortal,
poeta hecho de nada,
toda la corte musal.

Desde el inicio es evidente cómo se entretajan las referencias literarias clásicas entre lo popular, pues se escucha la voz del supuesto ciego invocando a las divinidades de la arcadía, lo que era, más bien, marca de la poesía culta. No obstante, no se trata de dar cuenta solamente del maridaje entre el referente popular y el clásico, sino de ver que la unión de ambos constituía el elemento gracioso dentro del poema⁷⁴⁹: una osadía piadosa que consistía en poner en el mismo plano lo celestial con lo terrenal. Pero no sólo esta mixtura constituía una trasgresión a las leyes del decoro, pues no era usual que un género bajo, que abrevaba en la tradición oral, se dedicara a uno de los miembros de la familia real.

⁷⁴⁹ En la composición dedicada a santo Domingo, anteriormente citada, también se puede vislumbrar esta curiosa mezcla en la primera frase de la quintilla inicial: “Oy mi musa cantará” (p. 84).

Esto también podía resultar un atrevimiento en el ámbito cortesano, pero no era la primera vez que Cáncer lo hacía, pues según Caramuel, ya había dedicado unas quintillas de ciego – cuyo paradero se desconoce– a nadie más y nadie menos que al rey: “los cortesanos son muy severos, y no toleran que la persona del rey sea objeto del más mínimo desprecio, y sin embargo se permitió que Cáncer escribiera unas Coplas de ciego acerca del rey, y nadie le acusó nunca de irreverencia hacia su majestad. Pues son muy distintas la gracia y la chispa, de la irreverencia y el desprecio, al igual que hay una gran diferencia entre la sonrisa o la risa sutil y la mofa”⁷⁵⁰. En efecto, el preceptista no hace más que definir la sutilidad de la gracia que sólo podía provenir de un verdadero ingenio como el de Cáncer, quien, al igual que Anastasio Pantaleón, sabía introducir entre el protocolo de la corte, la risa más sutil, que muchas veces rayaba en el chispazo irreverente, justificable en virtud de que había sido concebido a la luz de la agudeza conceptista.

Es claro que la experimentación, tan característica de Cáncer y los demás poetas del Barroco, se desarrolló siempre con miras a renovar materias desgatadas, pero también se enfocó en la importancia que debía tener la medida del verso en sus discursos burlescos a lo divino. Cáncer era otro poeta que, como Maluenda, puso mucho esmero en la compostura de sus versos, pues era otra veta en la que el ingenio podía descollar. Caramuel usó en su *Rhythmica* muchas de sus composiciones como ejemplo. Siguiendo a Antonio Alatorre, Cáncer puede llamarse uno de los eslabones del barroquismo métrico. Sólo mencionaré dos ejemplos que me parecen de importancia. El primero, las redondillas de pie quebrado dedicadas “A san Francisco”, arriba mencionadas, cuyo contenido está basado en el de las quintillas de ciego, lo que las vuelve más relevantes por la curiosa unión de una forma y un contenido poco usuales:

Pues Francisco al más baldado
sana sin que afán le cueste,
cúreme ahora de aqueste
pie quebrado (p. 601).

El poema es notable porque Cáncer logra la equivalencia del discurso poético burlesco con el pie quebrado de la estrofa, que desemboca en una ilustración visual del contenido. Con

⁷⁵⁰ Juan Caramuel, *op. cit.*, p. 201.

este esquema el poeta aragonés se volvió uno de los precursores⁷⁵¹, pues fue imitado, con igual fortuna por dos poetas en tierras novohispanas: sor Juana Inés de la Cruz y Agustín de Salazar y Torres⁷⁵². Asimismo, Caramuel da cuenta del éxito de esta composición al defenderla de la censura arguyendo que esos “tetrásticos de pie quebrado”, como él los llamó, habían sido “editados en España una y otra vez, leídos y aprobados por ingenios doctísimos, merecieron alabanza en el orbe literario”⁷⁵³. Se entiende, entonces, que gracias a la buena aceptación de la que gozaron, probablemente, alguna de las tantas ediciones llegó a Nueva España.

El segundo esquema métrico en que Cáncer no es específicamente el precursor, pero sí uno de los que colabora, junto con Francisco Manuel Melo, para encumbrar esta forma poética a partir de 1650, es el romance esdrújulo (con asonancia á-o) dedicado a la “A la Natividad de nuestra Señora”:

Oy una niña sin mácula,
a ser de la culpa tártago,
nace limpia y odorífera,
más que jazmines y sándalos (p. 115).

Se trata, según Alatorre, en lo que se refiere a la experimentación del romance, de una forma *ultrabarroca*, que nace de la búsqueda de ingenio en los poetas de la mitad del XVII⁷⁵⁴. En virtud de la dificultad del uso de los esdrújulos, Caramuel los vuelve a usar como paradigma en su obra⁷⁵⁵. Este poema, a diferencia del anterior, no puede ser

⁷⁵¹ Este esquema aparece con anterioridad en *La pícaro Justina* (1605) en el libro segundo. Sólo en Cáncer se presenta la relación entre la forma y el discurso.

⁷⁵² Salazar y Torres tiene dos composiciones burlescas con este metro; la primera se intitula “A cierta dama purgada, a quien otras la daban vaya en el día que se purgó” (Agustín de Salazar y Torres, *Cýthara de Apolo, varias poestías divinas y humanas, que escribió Don Agustín de Salazar y Torres; y saca a luz D. Juan de Vera Tasis y Villarroel, su mayor amigo*, Madrid, 1694, p. 111); la segunda lo hizo merecedor del primer lugar en el tercer certamen (dedicado a la Inmaculada Concepción) en el que se pedían “doze redondillas de pie quebrado, significando en ellas el miedo con que quedó el demonio después de vencido” (*Certamen poético*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1654). Esto muestra la popularidad de este metro, pues era requisito de un certamen, además de que otros tantos poetas también compitieron usando este esquema. Sor Juana usó esta medida en un villancico dedicado a san José (*op. cit.*, t. 2, pp. 145, núm. 301).

⁷⁵³ Juan Caramuel, *op. cit.*, p. 192.

⁷⁵⁴ Alatorre señala que tanto Jerónimo de Cáncer como Francisco Manuel de Melo parecen haber sido los primeros en sacar los esdrújulos del ámbito académico y áulico y exhibirlos en metros cortos a la gente común como objetos curiosos y llamativos, (“Versos esdrújulos” en *Cuatro ensayos sobre arte poética*, El Colegio de México, México, 2007, p. 73 y pp. 247-248).

⁷⁵⁵ Juan Caramuel, *op. cit.*, p. 68. En su *Arte poética* (1580) Sánchez de Lima describe el esdrújulo como “[...] compostura de ingenio y artificio y puédense hazer en esta composición pocos, porque no se halla[n] muchos vocablos esdrúxulos que sea[n] buenos y sin fuerça, porque yo hasta agora no he hallado mas de

considerado burlesco, pero sigue mostrando ese afán del poeta por experimentar con una forma que pudiera contener el discurso oral de las hagiografías.

Finalmente, se puede decir que Cáncer fue un autor burlesco en toda la extensión de la palabra, pues construyó mecanismos de burla que logró integrar a discursos que, por principio, tenían nula relación con la risa. Con su poesía llenó de ingenio burlesco los ámbitos más solemnes y protocolarios, en los que muchas veces pudo evadir la censura mediante su brillante agudeza conceptista. Pero no sólo fue privilegio de su ingenio, sino también del constante trabajo de poetas de Academia que, como él, otorgaron un valor a la poesía burlesca que nunca había tenido, convirtiéndola en una de las formas poéticas más estimadas y valoradas de su tiempo.

seiscientos[...]" (Miguel Sánchez de Lima, *El Arte poética en romance castellano*, ed. Rafael de Balbín Lucas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas., Madrid, 1944, p. 90).

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo di cuenta de los mecanismos con que cada autor creaba la burla en sus composiciones, sólo resta, por tanto, hacer una valoración en conjunto en la que se destaquen los rasgos más relevantes que configuran el género, pues sólo a partir de la totalidad de los textos analizados se puede observar una serie de factores que van del contexto al contenido. En primera instancia, se debe prestar atención a que el grupo de publicaciones de los siete autores abarcan la primera mitad del siglo XVII, desde el primer volumen de los *Donayres del Parnaso* de Alonso Castillo Solórzano, publicado en 1624, hasta las *Obras varias* de Jerónimo de Cáncer, editadas en 1651, lo cual permite inferir que el proceso de canonización de la poesía burlesca, que se gesta al interior de las academias, culmina con la publicación de estas composiciones producidas en este mismo ámbito, pues se trata de un movimiento de apertura y divulgación que pone en evidencia un cambio en el horizonte de expectativas. El hecho de que tantas obras hayan salido consecutivamente en un lapso tan pequeño de tiempo, podría considerarse un hito en la historia de la poesía burlesca. A esto hay que añadir que la burla se proyectó hacia distintos géneros literarios como consecuencia de esta canonización.

También, a partir de las publicaciones de dichos autores se puede deducir la forma en que los receptores consumían este tipo de composiciones, pues como mencioné, podían presentarse en una simple compilación o imbricarse en una novela académica que además de hacer más variada la lectura, respondían a la curiosidad de los lectores de conocer cuáles eran los mecanismos de composición dentro de las academias, como si se presentara ante sus ojos una suerte de metapoética. Sin duda, esto se relacionaba, del lado del autor, con su capacidad de ingenio, y, del lado del público, con el placer de la lectura que se encontraba en el principio de variedad.

Ahora bien, las academias que fueron proclives a la burla, como la madrileña, fomentaron en todos estos poetas la práctica de la poesía burlesca, que llegaba a su cumbre, dentro de las reuniones, con el vejamen; lo interesante de este hecho es que, pese a que todos los miembros participaban activamente en este ambiente, cada uno tuvo una actitud

distinta frente a la burla de acuerdo con su temperamento y sus gustos: Pantaleón llevaba la burla a todos los ámbitos, Corral alternaba las burlas y las veras con la misma intensidad, Maluenda experimentaba con los metros en sus sátiras contra las pedigüeñas, Salvador Jacinto Polo de Medina “deformaba” con la parodia las composiciones graves, Bocángel producía una sátira adusta con algunos matices burlescos, Alonso Castillo Solórzano usaba la burla para escribir poesía erótica y Jerónimo de Cáncer la entretejía en la lírica sacra. Por tanto, dejando de lado que más de la mitad de esta lista de autores se destacaron por otros géneros literarios, se pueden establecer vínculos entre algunos de ellos desde su producción poética, pues creo que hay ciertas coincidencias entre Pantaleón y Cáncer, en cuanto a que llevaron los recursos burlescos al extremo, incluso hasta su vida misma; y entre Polo de Medina y Maluenda, respecto a que contemplaron la poesía como un artificio, aunque desde distintas perspectivas de forma y contenido. Como se puede ver, estas diferencias permiten no sólo observar cuáles eran las facetas de la burla, sino también establecer vínculos más allá de que hayan coincidido en la misma Academia o que hayan trabajado los mismos motivos o paradigmas métricos.

Por tanto, sus composiciones ofrecen una tipología de la burla en función del efecto estético inmediato que provocaban: en algunos casos, una simple sonrisa y, en otros, una risa que podía ir de la sutilidad a la mofa. La sonrisa se podía inducir por la simple alusión de una rúbrica a algún contenido trivial o cotidiano, aunque el tratamiento del motivo fuera serio; en cuanto a la risa, se puede decir que normalmente estaba presente, pero no siempre se llegaba al extremo de la mofa, sólo en casos como el vejamen, la sátira de estados, el encomio paradójico y en algunas composiciones eróticas. Respecto a este extremo, habría que mencionar la presencia de la sátira política que se practicó al margen de la Academia, la que constituye otra veta del estilo burlesco que por falta de tiempo no se pudo incluir en este trabajo; baste mencionar a poetas como el conde de Villamediana o Alonso Salas Barbadillo, a quienes su práctica les costó el exilio. Dichas composiciones se podrían clasificar en el ámbito de lo que Caramuel llamó irreverencia y López Pinciano, murmuración.

La intensidad de la burla variaba de acuerdo con la intención de cada autor; esto se vinculaba a un proceso de selección de materiales que la mayoría de las veces consistía en una *contaminatio* de fuentes, pues se vio en varios poemas que podían llegar a cohabitar

incluso las más antagónicas, como las representadas por Góngora y Quevedo, que convivían dentro de las composiciones en virtud del ingenio. Saber imbricar fuentes y paradigmas fue el acierto de muchos de estos autores que lo hacían aun entre campos semánticos disímiles. En este procedimiento radicó muchas veces la burla y la novedad; por ejemplo, la fábula burlesca que muchos poetas, siguiendo a Góngora, practicaron dentro de la Academia, pudo renovarse mediante dicho método: Pantaleón vinculó su estructura al epitalamio burlesco y Polo de Medina con la parodia del retrato petrarquista. Estas mezclas, cimentadas en el principio de variedad, no eran ajenas a la poesía grave, pues hay que recordar que la poesía burlesca era la otra cara del ingenio, que se valía de los mismos recursos, pero con un sentido risible. Así, lo más relevante de este mecanismo, en el ámbito burlesco, partió de la transgresión de la noción clásica de decoro, pues mediante la *contaminatio* se pudo crear uniones dispares. De aquí parten también los juegos conceptistas, los equívocos, las ambigüedades y las distintas agudezas que se han visto en los poemas de los siete autores; por ejemplo, en los poemas eróticos de Castillo Solórzano se mezcla lo culto con lo popular, en el conceptismo sacro de Jerónimo de Cáncer, lo terrenal con lo divino y, en las parodias de Polo de Medina, lo bajo con lo alto.

Por lo anterior, es un hecho que los siete poetas seleccionados tuvieron un caudal de erudición que les permitía manejar una amplia gama de registros con las que elaboraban esas “insignificancias” llenas de ingenio. Se vio en distintos ejemplos que muchas de éstas eran de impronta clásica, como los epigramas y los epitafios, y las que no lo eran, no prescindían de la nota erudita. Es claro que los poemas burlescos se llegaron a componer con el mismo empeño que los serios, pues requerían que el poeta tuviera mucho oficio. Así, el análisis de todas estas composiciones burlescas permite tener una idea de cuáles eran los recursos utilizados para provocar la risa a partir de sus diferencias; cada poeta desarrolló de manera distinta los códigos de los modelos que evocaba en sus composiciones, pues no perdieron la ocasión de introducir alguna novedad y experimentar nuevas posibilidades poéticas por los senderos de la burla.

Finalmente, se puede concluir que, pese a que abarqué una pequeña parte del amplio espectro de lo que fue la poesía burlesca, se lograron esbozar algunas de las características más importantes que describen y trazan los rasgos genéricos de la tradición; esto, a su vez, se vinculó a un panorama contextual que ayudó a resignificar la importancia de la

consolidación de este fenómeno literario en un proceso de canonización que consistió en la aceptación de su práctica dentro de las academias, en el surgimiento de poetas que podían ser adjetivados de burlescos y que se acreditaron como tales en virtud de la publicación de sus obras, y en la proyección de la poesía burlesca en el catálogo literario de los dramaturgos y novelistas de la época. Por tanto, a lo largo de esta investigación ha sido primordial dejar en claro la importancia de este proceso, pues se hizo evidente la inconsistencia de algunos juicios de valor peyorativos –por parte de un sector de la crítica–, que implicaban un desprecio generalizado por todo lo que provenía del ámbito académico y de sus poetas de “segunda línea”. Creo que se debe tomar en cuenta que, si bien no todas las producciones de academia fueron afortunadas, su presencia es fundamental para la formación de un corpus de textos representativos de la historia de la poesía del siglo XVII en España, incluyendo, claro está, la poesía burlesca; evidentemente, los criterios de selección son de importancia, y deben depender de los parámetros de la época que, tal como se ha pretendido en esta investigación, ponen de manifiesto la relevancia de esos autores que fueron desplazados a la zona marginal del canon y que actualmente comienzan a ser de interés para la crítica. Sirva esta tesis como un pequeño aporte a esa gran labor que queda por emprender.

BIBLIOGRAFÍA

- Academia jocosa con que se celebraron el nacimiento del Excmo. señor Conde de Aliaga, y los años de la Exma. Señora Duquesa de Monte León; dedicada a la Exma. Señora Doña Juana de Aragón, Duquesa de Terranova* (Mss. 3887 BNE).
- Academia que se celebró en siete de enero, al feliz nacimiento del Serenísimo Príncipe D. Carlos, N.S. Presidiola en su casa Don Melchor de Fonseca de Almeida*, Madrid, 1652.
- Academia que se celebró por Carnestolendas, Jueves 21, de Febrero de este año de 1675. En casa del Licenciado. D. Gabriel de Campos...*, Lucas Antonio de Bedmar, Madrid, 1675.
- ALATORRE, Antonio, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, El Colegio de México, México, 2007.
- ___, “Contra los denigradores de Lázaro de Tormes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 50 (2002), pp. 227-455.
- ___, “Fortuna varia de un chiste gongorino”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15 (1961), pp. 483-505.
- ___, “«Gran fortuna» de un soneto de Garcilaso”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24 (1975), pp. 144-177.
- ___, *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- ALCÁZAR, Baltasar del, *Obra poética*, ed. Valentín Núñez de Rivera, Cátedra, Madrid, 2001.
- ALDRETE, Bernardo, *Del origen de la Lengua Castellana*, Carlo Willieto, Roma, 1606.
- ALFAY, José, *Poesías varias de grandes ingenios españoles*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 1946.
- ALMEIDA, José, “El concepto aristotélico de la imitación en el Renacimiento de las letras españolas: Siglo XVI”, en Alan M. Gordon y Emily Rugg (eds.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Universidad de Toronto, Toronto, 1980, pp. 41-43.
- ALONSO CORTÉS, Narciso, *Miscelánea Vallisoletana*, Miñón, Valladolid, 1912.
- ___, *Miscelánea Vallisoletana*, 2 vols., Miñón, Valladolid, 1955.
- ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1962.
- ___, “Para la historia temprana del conceptismo: un manuscrito sevillano de justas en honor a Santos (de 1584 a 1600)”, *Obras completas*, Gredos, Madrid, 1974, t.3, pp. 75-120.
- ___, “Todos contra Pellicer”, *Obras completas*, Gredos, Madrid, 1978, t. 5, pp. 652-675.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía. Introducción al léxico del marginalismo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979.

- Anfiteatro de Felipe el Grande, Rey Católico de las Españas, Monarca Soberano de las Indias de Oriente y Occidente...*, Juan González, Madrid, 1631.
- ANTONIO, Nicolás, *Bibliotheca Hispana Nova Sive Hispanorum Scriptorum*, 2 vols., ed. Francisco Pérez Bayer, J. de Ibarra, Madrid, 1783-1788.
- ARELLANO, Ignacio, *Jacinto Alonso Maluenda y su poesía jocosa*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1987.
- , y Victoriano RONCERO (eds.), *Poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro*, Espasa-Calpe, Madrid, 2002.
- (ed.), *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2003.
- , y Antonio LORENTE MEDINA (eds.), *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2009.
- ARISTÓTELES, *Ética a Nicomaco*, trad. María Araujo y Julián Marías, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1999.
- , *Poética*, ed. Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974.
- , *Les parties des Animaux*, ed. Pierre Louis, Les Belles Lettres, París, 1990.
- , *Retórica*, ed. Alberto Bernabé, Alianza, Madrid, 2009.
- ARTIGAS, Miguel, “Un opúsculo inédito de Lope de Vega...”, *Boletín de la Real Academia Española*, 12 (1925), pp. 587-591.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Gredos, Madrid, 1965.
- BARAHONA DE SOTO, Luis, *Poesías líricas*, est. Francisco Rodríguez Marín, Real Academia Española, Madrid, 1903.
- BARCELÓ JIMÉNEZ, Juan, *Estudios sobre lírica barroca en Murcia (1600-1650)*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1970.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo del Teatro Antiguo Español (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Gredos, Madrid, 1969.
- BENAGASI Y LUJÁN, José Joaquín, *Panegírico de muchos, envidiados de no pocos*, Joseph de Orga, Madrid, 1755.
- BENÍTEZ CLAROS, Rafael, *Vida y poesía de Bocángel*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1950.
- BLANCO, Mercedes, “Qu’est ce qu’un concepto?”, *Les Langues Néo-Latines*, 254 (1983), pp. 5-36.
- , “El mecanismo de ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza”, *Criticón*, 43 (1988), pp. 13-36.
- , “La oralidad en las justas poéticas”, *Edad de Oro*, 7 (1988), pp. 33-47.
- , “Le burlesque mythologique de Góngora. À propos de la «Fable de Pyrame et Thysbé»”, en Alain Montandon y Dominique Bertrand (eds.), *Poétiques du burlesque*, Champion, París, 1998, pp. 219-242.
- , *Les Rhétoriques de la Pointe, Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Slatkine, Genève, 1992.
- , “La agudeza en las Rimas de Tomé de Burguillos”, en *Otro Lope no ha de haber*, Aliena, Florencia, 2000, t. 1, pp. 219-240.
- , “Góngora y el concepto”, en Joaquín Roses (ed.), *Góngora hoy*, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2002, pp. 319-346.
- , “La estela del Polifemo o el florecimiento de la fábula barroca”, *Lectura y Signo*, 5 (2010), pp. 31-68.

- BLÁZQUEZ, Rodrigo Jesús, *“La Gatomaquia” de Lope de Vega*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1995.
- BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, Castalia, Madrid, 1983.
- BOCÁNGEL, Gabriel, *La lira de las musas*, Carlos Sánchez, Madrid, 1637.
- , *Rimas y prosas*, Juan González, Madrid, 1627.
- , *La lira de las musas*, ed. Trevor J. Dadson, Cátedra, Madrid, 1985.
- , *Obras completas*, ed. Trevor J. Dadson, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Pamplona, 2000.
- BONILLA CERREZO, Rafael, *Lacayo de risa ajena. El gongorismo en la Fábula de Polifemo de Alonso de Castillo Solórzano*, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2006.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo (ed.), *Vejámenes literarios por D. Jerónimo de Cáncer y Velasco y Anastasio Pantaleón de Ribera*, Biblioteca Ateneo, Madrid, 1909.
- BOURG, Jean, “Un romance devoto-burlesco de Polo de Medina a san Juan de Dios”, en *Homenaje al profesor Juan Barceló*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1990, pp. 89-106
- , “Una justa poética olvidada: las fiestas de Murcia a san Juan de Dios”, *Murgetana*, 22 (1964), pp. 9-119.
- BROWN, Kenneth, *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629). Ingenioso miembro de la República LITERARIA española*, Studia Humanitatis / José Porrúa Turanzas, Madrid, 1980.
- , “Gabriel de Corral: sus contertulios y un MS. poético de academia”, *Castilla: Estudios de Literatura*, 4 (1982), pp. 9-56.
- , “El cancionero erótico de Pedro Méndez de Loyola: parte segunda del «Gabriel de Corral: sus contertulios y un Ms. poético de academia inédito»”, *Castilla: Estudios de Literatura*, 11 (1984), pp. 57-80.
- BUEZO, Catalina (ed.), *Teatro breve de los Siglos de Oro: antología*, Castalia, Madrid, 1992.
- CACHO CASAL, Rodrigo, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2003.
- , “Difusión y cronología de la poesía burlesca de Quevedo: una cronología”, *Revista de Literatura*, 132 (2004), pp. 409-429.
- , “La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51 (2003), pp. 465-491.
- , “Zanahorias y otras picardías: Hurtado de Mendoza ante la tradición bernésca”, *Caliope*, 12 (2006), pp. 13-32.
- , “El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro”, *Criticón*, 100 (2007), pp. 9-26.
- , “Marca Tulia se llamaba una dueña: la vieja consejera en la poesía burlesca del Siglo de Oro”, *Criticón*, 100 (2007), pp. 71-90.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Castalia, Madrid, 1982.
- CAMERINO, José, *La dama beata*, Pablo de Val, Madrid, 1655.
- CÁNCER, Jerónimo de, *Obras varias*, ed. Rus Solera López, Larumbe: Clásicos Aragoneses, Zaragoza, 2005.
- , *Obras varias*, Henrique Valente de Oliveira, Lisboa, 1657.
- [Cancionero del siglo XVII] (Mss. 3773 BNE).

- CARAMUEL, Juan, *Primer Cálamo. Rítmica*, ed. y est. Isabel Paraíso, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2007.
- CARO, Rodrigo, *Días geniales o lúdricos*, 2 vols., Espasa-Calpe, Madrid, 1978.
- CARRASCO URGOITI, Soledad, “El vejamen de Academia en la segunda mitad del siglo XVII”, *Revista Hispánica Moderna*, 4 (1965), pp. 97-111.
- CARREIRA, Antonio, “Antonio de Solís o la poesía como divertimento”, en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso de la AISO*, Universidad Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1998, t. 1, pp. 371-390.
- ___, *Gongoremas*, Península, Barcelona, 1998.
- ___, “El conceptismo en las jácaras de Quevedo: *Estábase el padre Esquerra*”, *La Perinola*, 4 (2000), pp. 91-106.
- ___, “La obra poética de Damián Cornejo: cuatro manuscritos más y uno menos”, *Criticón*, 103-104 (2008), pp. 39-54.
- ___, “El conceptismo de Góngora y el de Quevedo”, *Il Confronto Letterario*, 52 (2009), pp. 99-123.
- CARVALLO, Luis Alfonso, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1958.
- CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.
- CASTIGLIONE, Baldassar, *El cortesano*, trad. Juan Boscán, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1942.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso, *Las tardes entretenidas*, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1625.
- ___, *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, Luis Sánchez, Madrid, 1627.
- ___, *La niña de los embustes*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Librería de la viuda de Rico, Madrid, 1906.
- ___, *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, Luis Sánchez, Madrid, 1627.
- ___, *Donayres del Parnaso*, Diego Flamenco, Madrid, 1624.
- ___, *Donayres del Parnaso. Segunda parte*, Diego Flamenco, Madrid, 1625.
- CASTRO, Adolfo de, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, Manuel Rivadeneyra, Madrid, 1854.
- CASTRO Y CALVO, José María, *Justas poéticas aragonesas del siglo XVII*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1937.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio, *Historia de la lengua y literatura castellana*, 7 vols., Tipografía de la Revista de Archivos, Madrid, 1915-1922.
- Certamen poético*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1654.
- Certamen Poético en alabanza del glorioso S. Antonio de Padua, para la fiesta que la Villa del Campo de Cryptana le hizo el año de mil, y seiscientos y quarenta y quatro, en que como a su Protector le erigió una imagen de vulto con reverente zelo, y devoción* (Mss. 4051 BNE).
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., ed. John Jay Allen, Cátedra, Madrid, 2001.
- CHEVALIER, Maxime, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Crítica, Barcelona, 1992.
- ___, *Tipos cómicos y Folklore. Siglos XVI-XVII*, Edi-6, Madrid, 1982.
- ___, “Le gentilhomme et le galant. À propos de Quevedo et de Lope”, *Bulletin Hispanique*, 88 (1986), pp. 5-46.
- CICERO, Marcus Tullius, *De oratore*, trad. E. W. Sutton, Harvard University Press-William Heinemann LTD, Cambridge, 1942.

- COLOMBÍ-MONGIÓ, Alicia de, “Los ojos de perlas de Dulcinea (*Quijote* II, 10 y 11). El antipetrarquismo de Sancho (y de otros)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32 (1983), pp. 389-402.
- CONCHADO, Diana, “Ludismo feroz: *La Gatomaquia* de Lope de Vega y la épica burlesca”, *Moenia*, 2 (1996), pp. 421-484.
- COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico y etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 1954-1957.
- CORRAL, Gabriel de, *La Cintia de Aranjuez. Prosas y versos*, Imprenta del Reyno, Madrid, 1629.
- , *La prodigiosa historia de los dos amantes Argenis y Poliarco, en prosa y en verso*, Juan González, Madrid, 1626.
- , [Manuscrito atribuido] (Mss. 4051 BNE.).
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. Louis Combet, Castalia, Madrid, 2000.
- COSSÍO, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, Bailly-Baillière, Madrid, 1911.
- , “La fundación de la Academia Española y su primer director don Juan Manuel F. Pacheco, marqués de Villena”, *Boletín de la Real Academia Española*, 1 (1914), pp. 4-127.
- COVARRUBIAS, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Horta, Barcelona, 1943.
- CRISTÓBAL, Vicente, “Virgilio en los sonetos de Juan de Arguijo”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 4 (1993), pp. 257-266.
- CRUZ, Ann J., “Las academias: literatura y poder en un espacio cortesano”, *Edad de Oro*, 17 (1998), pp. 49-57.
- CRUZ CASADO, Antonio, “Secuelas de la *Fábula de Polifemo y Galatea*: versiones barrocas a lo burlesco y a lo divino”, *Criticón*, 49 (1990), pp. 51-59.
- CRUZ, sor Juana Inés de la, *Obras completas. Lírica personal*, ed., est. y notas Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 2009.
- CUERVO, Rufino José, *Diccionario de Construcción y Régimen de la Lengua Castellana*, Herder, Barcelona, 1998.
- CUEVA, Juan de la, *Exemplar poético*, ed. José María Reyes Cano, Alfar, Sevilla, 1986.
- , *El viaje de Sannio*, ed. José Cebrián, Miraguano, Madrid, 1990.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1955.
- DADSON, Trevor, *The Genoese in Spain: Gabriel Bocángel y Unzueta (1603-1658). A biography*, Tamesis, London, 1983.
- , “Guía bibliográfica y crítica y sobre las obras de Gabriel Bocángel y Unzueta”, en José Simón Díaz (ed.), *Censo de escritores al servicio de los Austrias y otros estudios bibliográficos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1983, pp. 67-97.
- DAVIS, Charles, “*Argenis y Poliarco*: Calderón y la dramatización de la novela”, en Manuel V. Diogo y Teresa Ferrer, (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro Clásico: Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII*, Universitat de València, Valencia, 1991, pp. 217-230.
- Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, Madrid, 1726-1739.

- DIEGO, Gerardo, *Antología poética en honor de Góngora*, Alianza, Madrid, 1979.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2003.
- y Luisa Fernanda AGUIRRE DE CÁNCER, “Poesía erótico-burlesca y ciencia árabe en los tercetos «A la zanahoria»”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 71 (1994), pp. 441-471.
- DÍAZ ROIG, Mercedes, *El Romancero Viejo*, Rei, México, 1987.
- DÍEZ REVENGA, Francisco Javier, *Polo de Medina, poeta del Barroco*, Real Academia Alfonso X El Sabio, Madrid, 2000.
- , *Polo de Medina entre Góngora y Quevedo*, Sucesores de Nogués, Murcia, 1976.
- DOLÇ, Miguel, “Principios estéticos de Marcial”, *Revista de Ideas Estéticas*, 18 (1947), pp. 175-196.
- DORADO ARROYO, María del Carmen, *Mecanismos de la risa en el teatro cómico breve del Siglo de Oro*, Tesis doctoral, El Colegio de México, México, 2006.
- DURÁN, Agustín, *Romancero general*, Manuel Rivadeneyra, Madrid, 1851.
- EGIDO, Aurora, “Una introducción a la poesía y a las academias literarias del siglo XVII”, *Estudios Humanísticos*, 6 (1984), pp. 9-29.
- , *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990.
- , “Escritura y poesía. Lope al pie de la letra”, *Edad de Oro*, 14 (1995), pp. 121-149.
- , “Heráclito y Demócrito. Imágenes de la mezcla tragicómica”, en Christoph Strozetski (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro: teoría y práctica*, 1998, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt, pp. 68-101.
- En la Academia que celebran los poetas de esta corte, Domingo 8 de Noviembre de 1649, por festejo de la venida de la Reina nuestra Señora que entró en el retiro, Jueves 5 de dicho mes*, (Mss. 3657 BNE).
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio, *El Siglo Pitagórico y vida de Don Gregorio*, ed. crít., introd. y notas Charles Amiel, Ediciones Hispanoamericanas, París, 1977.
- ESTRADA, Diego Duque de, *Comentarios del desengaño de sí mismo, vida del mismo autor*, ed., introd. y notas de Henry Ettinghausen, Castalia, Madrid, 1982.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, “Algo acerca del autor de la «Universidad de amor» y de su delación a la inquisición”, *Revista de Filología Española*, 28 (1944), pp. 1-14.
- FALCONIERI, John V. (ed.), *Obras de Gabriel de Corral*, Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1982.
- FARAL, Edmond, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Slatkine, Genève-Paris, 1982.
- FASQUEL, Samuel, *Quevedo et la poétique du burlesque au XVII^e siècle*, Casa de Velázquez, Madrid, 2011.
- FEIJOO, Luis Iglesias, “Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 59 (1983), pp. 141-203.
- FERRI COLL, José María, “Burlas y chanzas en las academias literarias del Siglo de Oro: los *Nocturnos* de Valencia”, en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Castalia, Madrid, 1998, pp. 327-335.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond, “Cuatro poemas”, *Revue Hispanique*, 35 (1915), pp. 264-276.
- FRA MOLINERO, Baltasar, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Siglo XXI, Madrid, 1995.

- FRENK, Margit, *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- GALLARDO, José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, ed. facs., Gredos, Madrid, 1968.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, “Las letrillas de Góngora (estructura pragmática y liricidad del género)”, *Edad de Oro*, 2 (1983), pp. 89-97.
- GARCÍA DE BUSTAMANTE, Manuel, *Academia que se celebró en día de Pasqua de Reyes...*, Madrid, 1674.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Taurus, Madrid, 1973.
- GARCÍA GALIANO, Ángel, *La imitación poética en el Renacimiento*, Reichenberber, Bilbao, 1992.
- GATES, Eunice Joiner, “Three Gongoristic Poets: Anastasio Pantaleón de Tibera, Juan de Tamayo Salazar, and Miguel de Barrios”, en Rafael Balbín Lucas (ed.), *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1951, pp. 383-395.
- GÓMEZ, David A., “(Auto)parodia y renovación en *Las rimas humanas y divinas de Tomás de Burguillos*”, *Thesaurus*, 51 (1996), pp. 44-65.
- GÓMEZ, Pilar y Francesca MAESTRE, “Luciano y la tradición de la mosca”, en Mariano Valverde Sánchez Esteban, Antonio Calderón Dorda y Alicia Morales (eds.), *Koinòs lógos: homenaje al profesor José García López*, Universidad de Murcia, Murcia, 2006, pp. 353-364.
- GÓNGORA, Luis de, *Letrillas*, ed., introd. y notas Robert Jammes, Castalia, Madrid, 2001.
- , *Obras poéticas de D. Luis de Góngora*, ed. Foulché-Delbosc, Hispanic Society of America, New York, 1921.
- , *Romances*, 2 vols., ed. Antonio Carreira, Quaderns Crema, Barcelona, 1998.
- , *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. A. Parker, Cátedra, Madrid, 1984.
- GONZÁLEZ, Antonio, *Jacinto Polo de Medina*, Biblioteca de “El Correo de la noche”, Murcia, 1895.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, “Marcial y el conde Rebolledo: versiones áureas de seis epigramas latinos”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 2 (1992), pp. 289-305.
- , “Dido y Eneas en la poesía española del Siglo de Oro”, *Criticón*, 44 (1988), pp. 25-44.
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús, “La expresión dialógica en los sonetos de las *Rimas de Tomás de Burguillos*”, en María Cruz García de Enterría (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1998, pp. 711-722.
- GONZÁLEZ, Olympia, “Artificio y poder en la pintura: la visión cortesana de Gabriel Bocángel”, en Florencio Sevilla Arrollo y Carlos Alvar Ezquerro (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Castalia, Madrid, 2000, t. 1, pp. 565-570.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel y Eugenio MELE, *Vida y obras de Don Diego Hurtado de Mendoza*, 3 vols., Instituto de Valencia de D. Juan, Madrid, 1943.
- , Jiménez de la SERNA y Juan HURTADO, *Historia de la Literatura española*, Saeta, Madrid, 1940.
- GUILLÉN, Claudio, “Sátira y poética en Garcilaso”, en Rízel Pincus Siglele y Gonzalo Sobejano (eds.), *Homenaje a Casaldueño: crítica y poesía*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 209-233.

- GRACIÁN DANTISCO, Lucas, *Galateo español*, ed. Margherita Morreale, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1968.
- GRACIÁN Y MORALES, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, 2 vols., ed., introd. y notas Evaristo Correa Calderón, Castalia, Madrid, 1987.
- GUARNERIO Y ALLAVENA, Luis, *Reflexiones sobre el uso interno y externo de las aguas termales de Trillo*, Gerónimo Ortega e hijos de Ibarra, Madrid, 1791.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el Barroco*, trad. Ángela Figueira, Gredos, Madrid, 1964.
- HERRERA, Fernando de, *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*, ed. facs., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1973.
- HUERTA CALVO, Javier, Emilio PERAL VEGA y Jesús PONCE CÁRDENAS (eds.), *Tiempo de burlas*, Verbum, Madrid, 2001.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Poesía completa*, ed. José Ignacio Díez Fernández, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2007.
- IFFLAND, James, *Quevedo and the Grotesque*, 2 vols., Tamesis, London, 1978-1982.
- _____, “Antivalues in the Burlesque Poetry of Góngora and Quevedo”, *Neophilologus*, 63 (1979), pp. 220-237.
- IVERSEN, Reem F., “El discurso de la higiene: Miguel de Luna y la Medicina del siglo XVI”, en Willian Mejías López (ed.), *La morada de la palabra. Homenaje a Luce y Mercedes López Baralt*, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 2002.
- JAMMES, Robert, “Elementos burlescos en las *Soledades* de Góngora”, *Edad de Oro*, 2 (1983), pp. 97-117 .
- _____, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. Manuel Moya, Castalia, Madrid, 1987.
- JAURALDE POU, Pablo, “Alonso de Castillo Solórzano, «Donaires del Parnaso» y la «Fábula de Polifemo»”, *Revista de Archivos y Museos*, 4 (1979), pp. 727-766.
- _____, “El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII”, *Edad de Oro*, 1 (1982), pp. 55-64.
- JOB, Valerie Y'llise, “A Modernized Edition of Juan Pérez de Montalván’s *Para todos, ejemplos morales humanos y divinos en que se tratan diversas, ciencias, materias y facultades. Repartidos en los siete días de la semana y dirigidos a diferentes personas*”, Tesis doctoral, Texas Tech University, Texas, 2005.
- JOLY, Monique, *La Bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe-XVIIe siècles)*, tesis doctoral, Université de Montpellier III, Montpellier, 1979.
- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo, “El teatro en Valencia”, *Boletín de la Real Academia Española*, 2 (1915), pp. 527-547; 4 (1917), pp. 56-83; 13 (1926), pp. 318-345.
- _____, “Nuevas notas sobre el teatro en Valencia en el s. XVII”, en *Colección de estudios jurídicos, pedagógicos y literarios... Monografías...ofrecidas a D. Rafael Altamira*, C. Bermejo, Madrid, 1936, pp. 326-339.
- JULIO, María Teresa (ed.), *Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la majestad de Filipo cuarto el Grande*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2007.
- KEEBLE, Tomas, “Los orígenes de la parodia de temas mitológicos en la poesía española”, *Estudios Clásicos*, 13 (1969), pp. 83-96.
- KING, Willard F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Silverio Aguirre Torre, Madrid, 1963.

- LARA GARRIDO, José, *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, Universidad Europea de Madrid-CEES Ediciones, Madrid, 1997.
- ___, *Relieves poéticos del Siglo de Oro: de los textos al contexto*, Analecta Malacitana, Málaga, 1999.
- ___, “El *Rosal*, cancionero epigramático de Rodrigo Fernández de Ribera: edición y estudio del Ms. 17524 de la Biblioteca Nacional de Madrid (con algunos excursos sobre problemas de transmisión y edición de las poesías de Baltasar de Alcázar) I”, *Voz y Letra*, 2 (1992), pp. 23-78.
- La vida y hechos de Estebanillo González*, 2 vols., ed. Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Cátedra, Madrid, 1990.
- LAYNA RANZ, Francisco, “Dicterio, conceptismo y frase hecha: a vueltas con el vejamen”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 44 (1996), pp. 27-56 .
- Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Cátedra, Madrid, 1997.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, “Sobre la dificultad conceptista”, en Rafael de Balbín (ed.), *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1956, t. 4, pp. 355-386.
- LEDESMA, Alonso de, *Conceptos espirituales*, Sebastián de Cormellas, Barcelona, 1605.
- LERALTA, Javier, *Madrid: cuentos, leyendas y anécdotas*, Sílex, Madrid, 2001.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, “Civil, ‘Cruel’”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1 (1947), pp. 80-85.
- ___, *Dido en la literatura española: su retrato y su defensa*, Tamesis, London, 1974.
- LÓPEZ GUIL, Itziar, *Poesía cómico-religiosa del bajo Barroco español. Estudio y antología*, Peter Lang, Bern, 2011.
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, Luciano, “*Donaires del Parnaso*” de Alonso de Castillo Solórzano: edición, estudio y notas, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2005.
- LÓPEZ PINCIANO, *Philosophía antigua poética*, 2 vols., ed. Alfredo Carballo Picazo, Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1953.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, “El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 85 (2008), pp. 821-833.
- ___, “El epigrama en la literatura emblemática española”, *Analecta Malacitana*, 22 (1999), pp. 27-55.
- “Lupercio Leonardo de Argensola en la Academia de Zaragoza”, en *Libro de varias cosas en prosa, de hombres insignes en letras y política, tomo primero* (Mss. 8755 BNE).
- MADROÑAL, Abraham *De grado y de gracias. Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2005.
- MANERO SOROLLA, Pilar, “Imagen petrarquista de la dama”, *Boletín de la Bilioteca Menéndez Pelayo*, 1992, núm 68, pp. 5-71.
- MALDONADO, Juan, “*Paranaenesis ad literas*”. *Juan Maldonado y el humanismo español en tiempo de Carlos V*, ed. Eugenio Asensio y Juan Alcina Rovira, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1980.
- MALUENDA, Jacinto Alonso, *Cozquilla del gusto*, Sylvestre Esparza, Valencia, 1629.
- ___, *Tropezón de la risa*, Sylvestre Esparza, Valencia, s.a.
- ___, *Bureo de las Musas del Turia. En prosa y en verso*, Miguel de Sorolla, Valencia, 1631.

- , *Cozquilla del gusto*, vol. 1, ed. Eduardo Juliá Martínez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1951.
- , *Bureo de las Musas del Turia y Tropezón de la risa*, vol. 2, ed. Eduardo Juliá Martínez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1951.
- MARAVALL, Antonio, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 2002.
- MARCIAL, Marco Aurelio, *Epigramas*, ed. José Guillén, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1986.
- MARTÍNEZ ARANCÓN, Ana (selecc.), *La batalla en torno a Góngora*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978.
- , *Marcial-Quevedo*, Editora Nacional, Madrid, 1975.
- MARTÍNEZ CARRO, Elena y Alejandro RUBIO SAN ROMÁN, “Documentos sobre Jerónimo de Cáncer y Velasco”, *Lectura y Signo*, 2 (2007), pp. 15-32.
- MEDRANO, Sebastián Francisco de, *Favores de las musas*, Juan Bautista Malatesta, Milán, 1631.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Horacio en España*, A. Pérez Dubrul, Madrid, 1885.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Poesía árabe y poesía europea*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1941.
- MESA, Cristóbal de, *Rimas*, Alonso Martín, Madrid, 1611.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Dramáticos contemporáneos de Lope*, vol. 2. Atlas, Madrid, 1951.
- MONTANDON, Alain y Dominique BERTRAND (eds.), *Poétiques du burlesque*, Champion, Paris, 1998.
- MONTERO, Juan, *La controversia sobre las “Anotaciones” herrerianas*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1987.
- MOSQUERA DE FIGUEROA, Cristóbal, *Paradojas. Paradoja en loor de la nariz muy grande. Paradoja en loor de las bubas*, est., ed. y notas Valentín Núñez Rivera, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010.
- NOLYING-HAUFF, Ilse, *Visión, sátira y agudeza en los sueños de Quevedo*, Gredos, Madrid, 1974.
- NÚÑEZ RIVERA, José Valentín, “Tradición retórica y erotismo en los *paradoxa enkomia* de Hurtado de Mendoza”, en Luis María Gómez Canseco, Pablo Zambrano, Laura P. Alonso Gallo, (eds.), *El sexo en la literatura*, Universidad de Huelva, Huelva, 1997, pp. 99-122.
- Obras lyricas joco-serias* que dexó escritas el señor don Francisco Benagasi y Luxán. Van añadidas algunas *Poesías* de su hijo don Joseph Benagasi y Luxan, Juan de San Martín, Madrid, 1746.
- OSUNA, Inmaculada, *Poesía y academia en Granada en torno al 1600: la Poética silva*, Universidad de Sevilla / Universidad de Granada, Sevilla, 2003.
- , “Las oraciones y coplas de ciego como motivo burlesco culto en la poesía religiosa del siglo XVII”, en Julián Olivares (ed.), *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2010, pp. 335-365.
- PARAVICINO Y ARTEAGA, Hortensio Félix de, *Obras phostumas, divinas y humanas*, María Fernández, Alcalá, 1641.
- PAZ Y MELIÁ, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Gredos, Madrid, 1934.
- , *Sales españolas o agudezas del ingenio Nacional*, Atlas, Madrid, 1964.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., “*La Gatomaquia*, parodia del teatro de Lope”, en Manuel Criado de Val (ed.), *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Edi 6, Madrid, 1981, pp. 565-580.
- _____, *El universo poético de Lope de Vega*, Laberinto, Madrid, 2003.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio, *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1994.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Orfeo en lengua castellana a la décima Musa*, viuda de Alonso Martínez, Madrid, 1624.
- _____, *Orfeo en lengua castellana a la décima Musa*, Luis Sánchez, Madrid, 1626.
- PLATA PARGA, Fernando, “Contribución al estudio de las fuentes de la poesía satírica de Quevedo: Ateneo, Berni y Owen”, *La Perinola*, 3 (1999), pp. 225-247.
- PLATÓN, *Fedón. Fedro*, introd., trad. y notas L. Gil Fernández, Alianza, Madrid, 1995.
- [*Poesías varias*] (Mss. 17683 BNE).
- [*Poesías varias*] (Mss. 3884 BNE).
- Poética silva* (Mss. 861 BNE).
- POLO DE MEDINA, Salvador Jacinto, *Academias del jardín*, Alonso Pérez, Madrid, 1630.
- _____, *El buen humor de las musas*, Alonso Pérez, Madrid, 1630.
- _____, *Fábula de Apolo y Dafne*, Luis Verós, Murcia, 1634.
- _____, *Obras escogidas*, est., ed. y notas José María de Cossío, Los Clásicos Olvidados, Madrid, 1931.
- _____, *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Pratt, Nogués, Murcia, 1948.
- _____, *Poesía. Hospital de los incurables*, ed. Francisco J. Díez de Revenga, Cátedra, Madrid, 1987.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, “La *descriptio puellae* en las fábulas mitológicas de Miguel Colodrero de Villalobos”, *Angélica. Revista de Literatura*, 9 (1999), pp. 77-88.
- _____, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Laberinto, Madrid, 2001.
- _____, “La mentira pura de Baco y Erigone: breve nota a un poema burlesco”, en Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Jesús Ponce Cárdenas (coords.), *Tiempo de burlas: en torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Verbum, Madrid, 2001, pp. 145-160.
- _____, “El epitalamio barroco: algunas notas sobre la *narratio* mítica”, en Isabel Colón Calderón y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Estudios sobre la tradición Clásica y Mitológica*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2002, pp. 83-94.
- _____, “De burlas y enfermedades barrocas: la sífilis en la obra poética de Anastasio Pantaleón de Ribera y Miguel Colodrero de Villalobos”, *Criticón*, 100 (2007), pp. 115-142.
- _____, “Sobre el epilio burlesco: aspectos léxicos y estrategias discursivas del erotismo en siete poetas barrocos”, en Eukene Lacarra Lanz (ed.), *Asimetrías genéricas: “ojos hay que de lagañas se enamoran”*. *Literatura y género*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2007, pp. 195-239.
- _____, “Escuela de virtudes, Jardín de placeres: poesía, eros y academia en la Valencia áurea”, en Andrés Sánchez Robayna (ed.), *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, Academia Canaria de la Historia, Las Palmas de Gran Canaria, 2010, pp. 189-226.
- _____, *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2010.
- _____, “«Eros Nupcial»: imágenes de la sensualidad en la poesía epitalámica europea” *eHumanista*, 15 (2010), pp. 176-208.

- OVIDIO NASÓN, Publio, *Metamorfosis*, ed. Antonio Ruiz de Elvira, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992.
- PAZ Y MELIA, Antonio, *Sales españolas o agudezas del ingenio Nacional*, Atlas, Madrid, 1964.
- PUEO, Juan Carlos, “De Cicerón a Pontano: la adaptación renacentista de la teoría retórica de la risa”, en Juan Matas Caballero, José María Trabado Cabado, *et al.* (coords.), *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, Universidad de León, León, 1998, t. 2, pp. 573-580.
- , *Ridens et Ridiculus: Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*, Anexos de Tropelías, Zaragoza, 2001.
- , *Amores. Arte de amar*, ed. Vicente Cristóbal, Gredos, Madrid, 2001.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1999.
- , *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. Ignacio Arellano y Lía Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
- , *Obras festivas*, ed. Pablo Jauralde Pou, Castalia, Madrid, 1981.
- QUINTILIANO, *Obra completa*, trad. y comentarios Alonso Ortega Carmona, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 1999.
- REDONDO, Agustín, “Las dos caras del erotismo en la primera parte del *Quijote*”, *Edad de Oro*, 9 (1990), pp. 251-270.
- RICO, Francisco, “El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Humanismo)”, en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Gredos, Madrid, 1983, pp. 525-551.
- RIBERA, Anastasio Pantaleón de, *Obra selecta*, ed. J. Ponce Cárdenas, Universidad de Málaga, Málaga, 2003.
- , *Obras*, ed. Rafael de Balbín Lucas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1944.
- , *Quaderno de versos de Anastasio Pantaleón de Ribera* (Mss. 3941 BNE).
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, “Dos poemitas de Juan de Arjona leídos en la academia granadina de D. Pedro de Granada Venegas (1598-1603)”, *Boletín de la Real Academia*, 23 (1936), pp. 339-380.
- , *Baco y sus bodas en España. Poemita jocoserio de Pedro Rodríguez de Ardila*, Tipografía de Archiveros, Madrid, 1933.
- ROTTERDAM, Erasmo de, *Elogio de la locura*, trad. A. Rodríguez Bachiller, Ediciones Folio, Barcelona, 2007.
- SABAT DE RIVERS, Georgina, “Sor Juana: la tradición clásica del retrato poético”, en Merlin H. Forster y Julio Ortega (eds.), *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, Oasis, México, 1986, pp. 79-93.
- SALAZAR ACHA, Jaime de, “Limpieza de sangre”, *Revista de la Inquisición*, 1 (1991), pp. 289-308.
- SALAZAR Y TORRES, Agustín de, *Cýthara de Apolo, varias poesías divinas y humanas, que escribió Don Agustín de Salazar y Torres; y saca a luz D. Juan de Vera Tasis y Villarroel, su mayor amigo*, Madrid, 1694.
- SALAS BARBADILLO, Alonso de, *La estafeta del dios Momo*, Viuda de Luis Sánchez, Madrid, 1627.
- , *Coronas del parnaso y platos de las musas*, Imprenta del Reino, Madrid, 1635.
- SALAS Y TOVAR, José Pellicer, *El Fénix y su historia natural escrita en veinte y dos Exercitaciones, Diatribes o Capítulos*, Pedro Coello, Madrid, 1630.

- SALAZAR MARDONES, Cristóbal, *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe...*, Imprenta Real, Madrid, 1636.
- SÁNCHEZ, Alberto, “Aspectos de lo cómico en la poesía de Góngora”, *Revista de Filología Española*, 44 (1961), pp. 95-138.
- SANCHEZ ALONSO, Benito, “Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo”, *Revista de Filología Española*, 11 (1924), pp. 33-62.
- SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel, *El arte poética en romance castellano*, ed. Rafael de Balbín Lucas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1944.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y Alberto PORQUERAS MAYO (eds.), *Preceptiva dramática española*, Gredos, Madrid, 1972.
- SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, “Petarquismo y parodia (Góngora y Lope)”, *Diálogos*, 6 (1982), pp. 63-70.
- SERRALTA, Frédéric, “La comedia burlesca: datos y orientaciones”, en *La risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro, Actes du 3^e colloque du Groupe d’Etudes Sur le Théâtre Espagnol*, C.N.R.S, París, 1980, pp. 99-129.
- SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1903.
- SUPPICO DE MORAES, Pedro Joseph, *Collecçam politica de apophthegmas memoraveis, parte 1...*, Antonio Pedraza Galraõ, Lisboa, 1720.
- TENORIO TRILLO, Marta Lilia, “«Copia divina». La tradición del retrato femenino en la lírica de sor Juana”, *Literatura Mexicana*, 5 (1994), pp. 5-29.
- , *Poesía novohispana. Antología*, 2 vols., El Colegio de México, México, 2010.
- TICKNOR, George, *History of Spanish Literature*, 3 vols., Ticknor and Fields, 1866.
- UZTÁRROZ, Andrés de, *Certamen poético de Nuestra Señora de Cogullada*, Juan de Iribarren, Zaragoza, 1644.
- VEGA, Garcilaso de la, *Poesías castellanas completas*, ed., introd. y notas Elías L. Rivers, Castalia, Madrid, 1996.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Gatomaquia*, ed. Celina Sabor de Cortazar, Castalia, Madrid, 1982.
- , *Obras no dramáticas*, Manuel Rivadeneyra, Madrid, 1872.
- , *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2006.
- , *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, 3 vols., ed. Agustín González de Amezúa, Real Academia Española, Madrid, 1989.
- , *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 2007.
- , “Relación de las fiestas, que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo, y patrón san Isidro con las comedias que se representaron y los versos que en la Iusta poética se escribieron”, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1622.
- , *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Macarena Cuiñas Gómez, Cátedra, Madrid, 2008.
- , *Ventidos parte perfeta de las comedias Del Fenix de España Lope Felix de Vega Carpio ... sacadas de sus verdaderos originales, no adulteradas como las que hasta aqui han salido. Dedicadas a la excel.ma Señora doña Catalina de Zuñiga y Auellaneda [etc.]*, viuda de Iuan Gonçalez, Madrid, 1635.

- VEGA RAMOS, María José, “La teoría de lo ridículo en la poética del siglo XVI”, en Juan Matas Caballero, José María Trabado Cabado, *et al.* (coords.), *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, Universidad de León, León, 1998, t. 2, pp. 573-580.
- VILLALÓN, Cristóbal, *Viaje de Turquía*, ed. y prólogo Antonio G. Solalinde, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942.
- VOSSLER, Karl, *Algunos caracteres de la cultura española*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942.
- WARDROPPER, Bruce W., “La poesía religiosa del Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, 4 (1985), pp. 195-210.