



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**“EL DESENGAÑO AMOROSO EN LOS SONETOS
CONTRA CUPIDO Y VENUS EN EL SIGLO DE ORO”**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTORA EN HUMANIDADES-LITERATURA

PRESENTA:

MTRA. VIOLETA ITANDEHUITL CHÁVEZ MUÑOZ

MATRÍCULA: 2143802182

DIRECTOR:

DR. MARCELO SERAFÍN GONZÁLEZ GARCÍA

JURADO:

DRA. MARÍA JOSÉ RODILLA LEÓN

DRA. PAOLA ENCARNACIÓN SANDOVAL

IZTAPALAPA, CIUDAD DE MÉXICO, MAYO DE 2021.

A Jaime, por su amor, paciencia y apoyo.

A mi hermano Antonio, por iluminar mi vida con su existencia.

A mi familia: Rafael, Sandra y Ruth.

Agradecimientos

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por la beca que me otorgó, pues gracias a ese apoyo económico fue posible realizar esta investigación.

Asimismo, quiero agradecer los invaluable consejos del Dr. Serafín González, dado que sin su ayuda no habría sido posible concluir este trabajo. También quiero expresar mi gratitud a la Dra. Ma. José Rodilla, porque sus atinadas observaciones contribuyeron a mejorar considerablemente la presente tesis. Finalmente, agradezco a la Dra. Paola Encarnación por sus acertadas sugerencias, las cuales enriquecieron esta obra.

Índice

Agradecimientos.....	3
Introducción.....	6
1. La sátira y la burla: degradación de los personajes mitológicos en los sonetos contra Cupido y Venus.....	17
1.1. Lo satírico y lo burlesco: delimitación de géneros.....	18
1.1.1. De las preceptivas del Siglo de Oro a la discusión moderna sobre las dificultades para definir lo satírico y lo burlesco.....	22
1.1.2. ¿Parodia o degradación del mito?.....	33
1.2. Petrarquismo y antipetrarquismo.....	37
2. Los procedimientos satírico-burlescos contra Cupido y Venus.....	45
2.1. Sentimiento e intuición.....	46
2.2. La agudeza y su relación con la poesía satírico-burlesca.....	52
2.3. Las restricciones a lo burlesco.....	55
2.4. Sobre el soneto.....	57
3. Los denuestos de los poetas áureos contra Cupido y Venus.....	63
3.1. Los mitos de Cupido y Venus.....	63
3.1.1. Cupido y Venus vistos a la luz de lo satírico-burlesco.....	73
3.2. Pagar con la misma moneda: «¡Oh Venus, alcahueta y hechicera...» (atribuido a Diego Hurtado de Mendoza).....	79
3.3. Cupido cuestionado: «Amor, cuerpo de Dios con el merdoso» (atribuido a Diego Hurtado de Mendoza).....	102
3.4. Cupido desenmascarado: «Di, rapaz mentiroso, ¿es esto cuanto...» (Baltasar del Alcázar).....	113
3.5. Cupido, pescador de corazones: «Hecho se ha pescador el dios Cupido» (Baltasar del Alcázar).....	127
3.6. Cupido y el desengaño: «¿Tú, dios, tirano y ciego Amor? » (Francisco de Quevedo).....	144

Conclusiones.....	156
Fuentes citadas.....	164

Introducción

El *Cancionero* de Petrarca fue una de las influencias más importantes para los sonetos amorosos del Siglo de Oro, pues de esta obra se retoma el recurso de la aparición del dios Amor como receptor o interlocutor ficticio. Es así que en algunos sonetos de la lírica áurea, el yo lírico se vale de la *subiectio*¹ para entablar un diálogo con Cupido, ya sea para expresarle sus penas (casi siempre relacionadas con la frialdad de la dama), para pedirle que intervenga en su favor o, simplemente, para hacerle llegar sus quejas y conmovirlo al describirle los daños que le ha causado. Todo ello coincide con los tópicos petrarquistas, por lo que el amante aspira a ver realizados por medio de su amor los ideales neoplatónicos. Y para ello está dispuesto a hacer sacrificios como resistir los embates de las armas del dios Amor, mantener su constancia y fidelidad a la amada, pese al sufrimiento, hasta el punto de configurarse como “una especie de héroe”, en el sentido de que todos sus sacrificios amorosos los realiza de forma desinteresada para honrar a la dama y demostrar que es digno de su amor.

En la interpelación que se establece en dichos sonetos, el hablante lírico raramente recibe respuesta de parte del dios, por lo que el discurso se convierte en un soliloquio. De manera que la voz poética queda enfrentada al inmenso silencio y la desesperación de saber que los reclamos no proporcionan remedio para el daño, sea el propio o el ajeno, por lo que sólo pueden servir como testimonio de la pasión amorosa.²

Lo satírico-burlesco se nutre de esta tradición, pero para lograr su cometido, que puede ir desde la amonestación moral hasta el deleite festivo, muestra la contraparte de los valores petrarquistas; de manera que ridiculiza la tríada que usualmente compone este tipo de textos, donde ni el amante ni la amada ni Cupido (tampoco Venus) se salvan de ser

¹ “La *subiectio* es un diálogo ficticio (por tanto, monológico) incrustado en el discurso, con pregunta y respuesta (las más veces, con varias preguntas y respuestas), con el fin de animar el hilo del razonamiento. El interlocutor ficticio es generalmente la parte contraria, que queda refutada en la respuesta [...] El orador puede dirigirse fingidamente a sí mismo la pregunta o hacérsela dirigir”. Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, sección segunda, versión española de José Pérez Riesco, Madrid: Gredos, 1984, pp. 198-199.

² Tal como escribió Villamediana: “Que no pretendo ejemplo ni escarmiento / que rescate a los otros de mi estado / sino mostrar creído, y no aliviado, / de un firme amor el justo sentimiento”. *Obras*, ed., introd. y notas de Juan Manuel Rozas, Madrid: Castalia, 2001, p. 77.

degradados e incluidos en el terreno de la burla. Este interesante fenómeno me llevó a estudiar lo que constituye el reverso de la tradición amorosa petrarquista del Siglo de Oro.

Como es sabido, durante el Renacimiento español, la influencia de Petrarca se había extendido gracias a la obra de Garcilaso de la Vega, Juan Boscán, los poetas italianistas y también de Fernando de Herrera. Esto provocó que el ímpetu por seguir el canon petrarquista se desarrollara mediante la *imitatio*. Sin embargo, no todos los poetas poseían el vuelo suficiente para asimilar el influjo del poeta aretino y, en consecuencia, se limitaban a reproducir imágenes y tópicos. En este punto cabe cuestionarse si los procedimientos satíricos y burlescos empleados por algunos escritores para degradar la imagen petrarquista de Cupido y Venus implican una ruptura del concepto tradicional de *imitatio*. De ser así, ¿por qué estos escritores se vieron en la necesidad de proponer nuevas formas de creación poética?

Por ello, propongo como hipótesis de esta investigación que los sonetos analizados manifiestan una postura crítica en torno a la concepción petrarquista del amor. Todo esto se expresa a través del desengaño, el cual tiene un desarrollo gradual: comienza con Diego Hurtado de Mendoza, se acrecienta con Baltasar del Alcázar y llega su punto más alto con Francisco de Quevedo. El contraste entre el ideal de las relaciones amorosas y la tosca realidad genera un desencanto que va agudizándose conforme transcurre el tiempo y que, al mismo tiempo, coincide con la degradación progresiva de la gloria de España.

Otro aspecto que merece atención, pues complementa la respuesta a la pregunta planteada con antelación, es la noción de que existió un grupo de poetas, cuyo propósito consistió en establecer una postura estética que desaprobaba a aquellos escritores que empleaban la *imitatio* como método mecánico, sin aspirar a emular las técnicas e imágenes petrarquistas. Para representar esta práctica, dicho grupo deformó y afeó moral y socialmente, entre muchos otros, a los personajes mitológicos de Cupido y Venus mediante procedimientos satírico-burlescos. Al mismo tiempo, se halló en este método una ingeniosa forma de renovar los lugares comunes. Eso explica por qué el antipetrarquismo³ se entiende

³ Para ahondar en el tema, v. Arturo Graf, *Attraverso il Cinquecento: Petrarchismo ed antipetrarchismo. Un processo a Pietro Aretino. I pedanti. Una cortigiana fra mille: Veronica Franco. Un buffone di Leone X*, Torino: Ermanno Loescher, 1916. También, v. Jaime José Martínez Martín, “Del antipetrarquismo en la América colonial: Agustín de Salazar y Torres”, en José María Ferri y José Carlos Rovira (eds.), *Parnaso de dos mundos: De literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, Madrid: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2010, pp. 255-269.

no como una oposición directa al autor del *Cancionero* y la tradición derivada de su obra, sino como un rechazo a sus imitadores cuando estos eran mediocres.

Por consiguiente, los sonetos satírico-burlescos que componen el *corpus* tienen una intención antipetrarquista centrada en dos personajes mitológicos que se evidencia en tres aspectos: el primero es el tratamiento de temas grotescos, sexuales y escatológicos; el segundo es la inversión de los valores neoplatónicos; y el tercero tiene que ver con la deformación del sentido de las imágenes que conforman el repertorio del *Cancionero*.

En cuanto al primer aspecto, éste sirve para degradar lo que representan los personajes mitológicos. La segunda razón es la inversión de los valores neoplatónicos, como lo prueba el deleite en el amor sensual en detrimento del amor que se alza hacia los planos intelectual y espiritual. El tercero, consiste en deformar las imágenes petrarquistas como la relación tirano-esclavo, las cadenas de amor, entre otras, con fines satírico-burlescos. En consecuencia, este estudio tiene como objetivo analizar la función que estos elementos desempeñan dentro del texto lírico; con esos fines se estudiarán dichos aspectos en los procedimientos satíricos y burlescos, así como su uso para tratar el tema del desengaño que, como se mencionó, es la esencia del *corpus*.

Adentrarse en lo que concierne a lo jocoso resulta problemático, pues existe una larga discusión acerca de cuáles son los lindes de los géneros satírico y burlesco. Esto complica su estudio, pues, en algunos casos, comparten procedimientos (como el disfemismo), e incluso no hay un acuerdo en la crítica acerca de la intención comunicativa de cada género. Por lo que es sumamente difícil distinguir entre uno y otro, lo que da pie a diversas interpretaciones de un mismo soneto. Quizá porque se trata de un camino intrincado, además de que, hasta hace poco, se consideraba a los textos burlescos como insustanciales y no existen suficientes estudios al respecto, en especial, acerca de los sonetos contra Cupido y Venus.

Del mismo modo, la crítica no ha estudiado a profundidad la manera en que la degradación de los personajes mitológicos fue empleada para expresar una postura estética – más allá de la burla extravagante o de la increpación moral–. Debido a ello, la investigación realizada en la presente tesis es pertinente y puede aportar algunas ideas al estudio de la poesía satírico-burlesca, así como a la presencia de personajes mitológicos con fines jocosos en los sonetos del Siglo de Oro. Sobre todo si se considera que hasta el momento son escasas

las investigaciones sobre los poemas que componen el *corpus*, y ninguna que haya analizado estos textos en su conjunto. En consecuencia, eso permite distinguir rasgos en común para perfilar ciertas características sobre los géneros que atañen a los poemas analizados.

Para realizar el análisis de los poemas contra Cupido y Venus se ha recurrido a las preceptivas de la época, esto con la intención de conocer los procedimientos satíricos y burlescos, así como a la estilística para comprender cómo se construye la obra con el fin de lograr un determinado efecto estético en el receptor. Por ende, la crítica estilística facilita el cumplimiento de los objetivos de esta investigación, pues se consigue un acercamiento a la obra en que puede estudiarse el desarrollo del sentimiento y la idea mediante los diversos recursos lingüísticos.

Además, fue preciso indagar acerca de la estructura del soneto para entender mejor su funcionamiento al poner en evidencia el proceso poético presente en el mismo. Sin dejar de lado el contenido semántico y la expresión de emociones, pues las imágenes dirigidas a nuestra sensibilidad son aspectos que se complementan. Asimismo, cuando fue necesario, se hizo referencia al contexto social, político y cultural del autor, con el fin de inteligir la relación entre el período histórico y la obra. Y, por esa misma razón, se acudió al léxico de germanía, cuya consulta es indispensable y esclarecedora.

El *corpus* tiene el propósito de mostrar el tratamiento satírico-burlesco de los personajes mitológicos de Cupido y Venus en tres momentos de la lírica áurea: los sonetos de Diego Hurtado de Mendoza nos remiten a la primera mitad del siglo XVI, cuando comienza el influjo italianizante caracterizado por el uso del endecasílabo y el petrarquismo. En tanto que la obra de Baltasar del Alcázar corresponde a la segunda mitad del siglo XVI y la de Quevedo al XVII. En consecuencia, nos proponemos estudiar los siguientes sonetos: «¡Oh Venus, alcahueta y hechicera» y «Amor, cuerpo de Dios con el merdoso» atribuidos a Diego Hurtado de Mendoza; «Di, rapaz mentiroso, ¿es esto cuanto...» y «Hecho se ha pescador el dios Cupido» de Baltasar del Alcázar; y «¿Tú, dios, tirano y ciego Amor?» de Francisco de Quevedo.

Estos poetas recibieron la influencia del neoplatonismo y del petrarquismo y, aunque asimilaron estas tradiciones literarias en diferentes períodos, fueron capaces de darles un tratamiento satírico-burlesco. Diego Hurtado de Mendoza pertenece al primer Renacimiento,

mientras que Baltasar del Alcázar corresponde al segundo. Por último, Quevedo es uno de los escritores más notables del Barroco español. Esto proporciona la oportunidad de analizar la producción poética contra Cupido y Venus en tres momentos de la lírica áurea y, por ende, tener un panorama general del tratamiento jocoso de estos personajes mitológicos.

La influencia del petrarquismo es notoria en la obra de estos autores, más interesante aún es el giro satírico-burlesco que le dieron a dicho canon. Por ello, vale la pena tener en cuenta las generaciones de poetas petrarquistas propuestas por Joseph G. Fucilla:⁴ de tal forma que este hispanista agrupa a Diego Hurtado de Mendoza en la primera generación (la de Boscán) que, además de haber sido influida por el *Cancionero* de Petrarca, se caracteriza por haber publicado sus poemas en el *Cancionero de 1554*. En tanto que Baltasar del Alcázar corresponde a la segunda generación, cuya producción se piensa que fue realizada entre 1554 y 1575-85, y que se caracterizó por continuar la línea trazada por Garcilaso, además de haberse alimentado de las antologías petrarquistas que circularon luego de 1550. Por último, Quevedo es agrupado por Fucilla en la tercera generación, la cual concierne al Barroco.

Al entrar en materia, surge la primera dificultad que consiste en desentrañar lo complejo del fenómeno renacentista, en especial, lo que respecta a España. Aunque la crítica difiere en la fecha exacta en que inició el Renacimiento español, Alexander A. Parker ha brindado explicaciones significativas, pues señala que este período corresponde al momento en que esta nación se convirtió en una “potencia mundial” gracias a dos hechos históricos: la unificación de España por los Reyes Católicos y el descubrimiento de América.⁵ Ambos hechos ayudaron a conformar la idea de que España se encontraba en una época de esplendor.

A esto hay que sumar la publicación en 1492 de la *Gramática de la lengua castellana* de Antonio de Nebrija, una obra fundamental puesto que “el principio de orden introducido por Nebrija para la lengua era la base de la afirmación de un orgullo patrio, de una reivindicación imperial”.⁶ Por ese motivo, la lengua constituye una identidad y una

⁴ *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid: Revista de Filología Española. Anejo LXXII, 1960.

⁵ “Dimensiones del Renacimiento español”, en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. II Siglos de Oro: Renacimiento, trad. de Carlos Pujol, Modesta Lozano (coord.), Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1980, p. 54.

⁶ Pedro Ruiz Pérez, “La cuestión de la lengua castellana: aspectos literarios y estéticos en los siglos XV y XVI”, [en línea], <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cuestion-de-la-lengua-castellana--aspectos->

afirmación del florecimiento español. De igual manera, la formación será determinante para los poetas áureos: “cuando menos para la España de Nebrija y Brocar, podemos aplicar la etiqueta de «humanismo» (aunque no sin distinguos) allá donde encontremos una valoración positiva de los «*studia humanitatis*»”.⁷ Como resultado, dicha formación influirá en el proceso de creación y los intereses de los poetas de la época.

El Humanismo desarrolló una función fundamental, pues “ha sido tradicionalmente considerado como el apoyo intelectual del Renacimiento y reconocido por su actividad de recuperación de la Antigüedad clásica, rescatando sus autores y textos mediante una preparada revisión filológica”.⁸ De tal forma que el vocablo “humanista” se usó para referirse a los estudiosos del latín y de la cultura clásica.⁹ Dicho término, como ha señalado Oskar Kristeller, derivó del concepto *studia humanitatis*, que en el siglo XV abarcaba las materias de gramática, retórica, poética, historia y filosofía moral.¹⁰ Esta admiración por los clásicos implica también el interés por la mitología grecolatina y, de ello, resultan las numerosas alusiones a estos mitos en la literatura del Siglo de Oro, los cuales serán sometidos a un tratamiento satírico-burlesco como lo atestigua el *corpus*.

Otro aspecto a considerar es la sensación de superioridad que se vivió durante el Renacimiento: “Tan infundado entusiasmo caerá pronto; pero, en medio de las lamentaciones constantes que levantan las guerras, los gastos principescos, el empobrecimiento resultante en ciertos sectores, etc., quedará siempre una valoración del presente que se sitúa sobre cualquiera otra edad. Y esto es un rasgo de Renacimiento en toda Europa”.¹¹ Este sentir fue alimentado tanto por el descubrimiento y posesión de las colonias americanas como por la expansión del Imperio español bajo el reinado de Carlos V y fue alentado aún más por la ascensión de la burguesía y el florecimiento cultural.

literarios-y-esteticos-en-los-siglos-xv-y-xvi/html/7c1ae348-788a-4e7d-bf43-548fc5825dbc_5.html#I_0_>. Consulta: 13 de noviembre de 2017.

⁷ Francisco Rico, *El sueño del humanismo (De Petrarca a Erasmo)*, Madrid: Alianza, 1997, p. 168.

⁸ Asunción Rallo Gruss, *Humanismo y Renacimiento en la literatura española*, Madrid: Síntesis, 2007, p. 44.

⁹ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰ “El territorio del humanista”, en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. II Siglos de Oro: Renacimiento, p. 36.

¹¹ José Antonio Maravall, “La época del Renacimiento”, en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. II Siglos de Oro: Renacimiento, Francisco López Estrada (coord.), Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1980, p. 49.

Sin embargo, la caída de dicho entusiasmo comienza a percibirse en el desencanto temprano de Diego Hurtado de Mendoza hasta culminar en Francisco de Quevedo y, tal como se verá en el análisis, el humor será la forma de enfrentar la decepcionante realidad. Evidentemente, el proceso creativo de cada escritor está determinado por su ámbito histórico y cultural. En ese orden de ideas, Diego Hurtado de Mendoza es un autor representativo del Renacimiento español, lo cual es producto de su formación humanista, sus viajes y la participación que tuvo en la política de su tiempo. Todo lo anterior influyó en su visión artística, pues:

tal mezcla de géneros, metros y estilos pretende transmitir un mensaje poético de varios registros, deslindando unas veces con nitidez las poéticas a que se amolda, difuminando otras sus fronteras. Y ello, en definitiva, es expresión de modernidad, de gusto por el experimento, de espíritu renacentista.¹²

En el ámbito cultural, Hurtado de Mendoza se relacionó con Boscán, Cetina, Acuña, Aretino, Varchi y Domenichi. Su obra se compone del *Cancionero a Marfira*, epístolas en diferentes metros, redondillas, glosas, villancicos, canciones y sonetos. Como muchos poetas de su tiempo adoptó el endecasílabo, aunque no por ello abandonó la tradición de la lírica española, por lo que es precisamente en la combinación de estilos donde radica su aportación.

La modernidad de Diego Hurtado de Mendoza es notoria en los asuntos tratados en su obra, por ejemplo, hasta donde sabemos, es el primer poeta español del Siglo de Oro en escribir sonetos burlescos contra Cupido y Venus. Si bien, es cierto que existen algunos antecedentes con un tono ligeramente burlesco contra el dios Amor en el *Romancero General*,¹³ esta temática no había sido llevada a la forma del soneto ni se había hecho de un modo tan irreverente. Ello puede explicarse por el influjo italiano en la poesía de este autor, debido a que fungió como embajador en Venecia de 1539 a 1546 y, posteriormente, permaneció en Roma de 1547 a 1552.

Mientras que durante la primera parte del Renacimiento español imperaba la idea de estar viviendo una edad dorada, la segunda parte fue una época convulsa. Dicho periodo coincide con el reinado de Felipe II, quien logró una expansión considerable del Imperio

¹² Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio, "Introducción" a Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía*, Madrid: Cátedra, 1990, p. 35.

¹³ V. los romances 1405, 1406, 1407, 1408 y 1409 del *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, t. II, Agustín Durán (comp. y notas), Madrid: M. Rivadeneyra, 1882, pp. 435-437.

español; sin embargo, su regencia finalizó con múltiples guerras, lo que derivó en varias bancarrotas. Esto se verá reflejado en la literatura, pues: “como en toda etapa crítica, los modelos no sólo se amplían o perfeccionan, sino que también son objeto de la reconsideración y de la discusión en cuanto a su valía, generalmente por medio de la burla”.¹⁴ Por ello, no es casualidad que buena parte de la obra de Baltasar del Alcázar destaque por su tono jocosos y su tratamiento irreverente de los personajes mitológicos.

En el ámbito literario, el periodo de 1562 a 1582 es reconocido como una *renovación poética*, pues la mayoría de los poetas que integraron la primera generación ya habían muerto. De manera que la segunda generación recibió la influencia de Garcilaso y las formas petrarquistas, pero también el influjo de la glosa e imitación de los clásicos. En la segunda mitad del siglo XVI, la labor del poeta ya es considerada una ocupación digna que merece ser practicada de forma profesional. A esta generación pertenecen los nacidos cerca de 1530 y hasta 1550, entre los que se encuentran fray Luis de León, Fernando de Herrera y Baltasar del Alcázar.¹⁵ Este último no vio publicada su obra, pero sus manuscritos fueron transcritos por Francisco Pacheco y de ahí se hicieron varias copias.¹⁶

Baltasar del Alcázar nació en 1530 en Sevilla y se ha considerado la idea de que procedía de una familia conversa.¹⁷ De joven se dedicó al estudio de las armas y de las Humanidades. Fue amigo de Gutierre de Cetina, con quien intercambió epístolas utilizando el seudónimo de Baltasar de León. Se cree que dirigió sus poemas de tema amoroso a diferentes damas: Isabel de Urrea, Inés y Constanza (se desconoce el apellido de estas dos últimas).¹⁸ El comienzo de los problemas económicos, así como los primeros indicios del declive del estamento inferior de la nobleza influirán en la obra de este autor, en especial en sus composiciones burlescas. Por ende, la risa empieza a funcionar como válvula de escape para una realidad que se torna cada vez más desalentadora.

¹⁴ Ángel Estévez, Juan Montero, *et al.*, *La renovación poética del Renacimiento al Barroco*, Begoña López Bueno (coord.), Madrid: Síntesis, 2006, p. 73.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 69-72.

¹⁶ Francisco Rodríguez Marín, “Introducción” a Baltasar del Alcázar, *Poesías*, ed. de la Real Academia Española, Madrid: Librería de los Suc. de Hernando, 1910, pp. LVI-LVII.

¹⁷ V. Ruth Pike, “The Converso Family of Baltasar del Alcazar”, *Kentucky Romance Quarterly*, 14 (1967), pp. 349-365.

¹⁸ F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, pp. XXV-XXVI.

Al terminar el segundo Renacimiento, se presenta una época de desencanto y fuertes contrastes, a la cual se le conoce como Barroco. Ese término ha sido muy discutido,¹⁹ aunque en la actualidad comúnmente se admite para designar, como ha señalado Maravall, un concepto histórico: “los tres primeros cuartos del siglo XVII, centrándose con mayor intensidad, con más plena significación, de 1605 a 1650”.²⁰ En el caso de España, la plenitud del Barroco suele identificarse con el tiempo en el que gobernó Felipe IV (1621-1665); este período que se distinguió por la conciencia de estar viviendo una crisis política, económica, social y de mentalidad.²¹

Por lo antes expuesto, se consideró un tiempo de decadencia con respecto al lapso de gloria y prosperidad que se había experimentado en el Renacimiento. Felipe IV dejó el poder en manos de sus validos, siendo el más destacado el Conde-Duque de Olivares, quien trató —sin éxito— de mantener la hegemonía española en Europa. En el aspecto económico, la Real Hacienda sufrió cuatro bancarrotas (1627, 1647, 1656 y 1662), debidas en gran parte a los conflictos con las Provincias Unidas y Francia. En la cuestión social, aunque existía una estructura jerárquica, hay constancia de que las clases bajas buscaban medrar, lo cual encontró su personificación en el pícaro. Por último, la crisis de conciencia provenía de lo que Orozco ha llamado el doble impulso del alma barroca:

El hombre del Barroco se encuentra así entre dos fuerzas o impulsos que le mueven, no en esa sola línea ascensional [...] Su ansia de lo infinito se le ha avivado la espiritualidad contrarreformista, las próximas y abundantes experiencias de los místicos, los vivientes ejemplos de santidad. Pero al mismo tiempo se siente animado de otro impulso que le mueve en sentido horizontal hacia lo terreno, hacia la concreta realidad que le rodea: hacia lo humano y hacia la naturaleza.²²

Estos impulsos, contrarios entre sí, se verán reflejados en la literatura en el abundante uso del oxímoron, al igual que en otros rasgos como la falta de mesura y el despliegue del ingenio,

¹⁹ Para conocer la historia del término, así como la discusión que ha generado, v. Bruce W. Wardropper, “Temas y problemas del Barroco español”, en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. III Siglos de Oro: Barroco, trad. de Carlos Pujol, Ángela García Ruz y María Paz Ortuño (coords.), Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1983, pp. 5-48. V. también, Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, 3ª ed., versión española de Ángela Figueroa, Madrid: Gredos, 1973, pp. 10-51.

²⁰ “La cultura del Barroco: una estructura histórica”, en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. III Siglos de Oro: Barroco, trad. de Carlos Pujol, Ángela García Ruz y María Paz Ortuño (coords.), Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1983, p. 49.

²¹ Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares y José Luis Sánchez Lora, *Los siglos XVI-XVII: Cultura y vida cotidiana*, Madrid: Síntesis, 2000, p. 105.

²² *Manierismo y Barroco*, Madrid: Cátedra, 1975, p. 50.

a los que se suman: “superficialidad, recargamiento ornamental y decorativismo, junto a la profundidad, gravedad y trascendencia”.²³ Todo ello encontró en el conceptismo el medio perfecto para expresarse, pues: “el escritor barroco se propone sorprender a su lector con novedades nunca vistas. [...] Es su ingenio, caracterizado por la agudeza y la versatilidad, lo que produce efectos insólitos de extrañeza, y éstos proporcionan a un tiempo agrado e instrucción”.²⁴ Sus temas más conocidos son el desengaño, la locura, el mundo al revés, la nostalgia del paraíso perdido, el pesimismo y la fugacidad de la vida.

Compone el *corpus* uno de los autores más representativos del Barroco, don Francisco de Quevedo, quien nació en Madrid el 14 de septiembre de 1580. Este escritor despliega su magnífico ingenio al retomar algunos motivos provenientes de los mitos clásicos, a los cuales suele darles un tratamiento satírico-burlesco. Juan Manuel Rozas y Miguel Ángel Pérez Priego consideran a Quevedo como un “genio creador individual”, producto de la segunda generación de poetas barrocos, aquellos que nacieron entre 1580 y 1600.²⁵

La sátira en la obra quevedesca, así como el gusto por lo grotesco, han sido materias muy frecuentadas por la crítica y, en menor medida, se ha tratado lo referente a lo burlesco. Estos temas resultan fundamentales para lograr el acercamiento a la obra, no sólo de Quevedo, sino de todos los poetas estudiados en esta tesis, ya que es necesario adentrarse en el problema de la clasificación de géneros para comprender cabalmente la intención comunicativa de los textos.

Por lo anterior, en el primer capítulo, se presenta la discusión acerca del deslinde entre los géneros satírico y burlesco. Asimismo, se trata lo relativo al petrarquismo y al antipetrarquismo. Mientras que el segundo capítulo contiene los procedimientos satíricos y burlescos, así como la censura a este último género por los temas en los que se recrea. También se halla en este capítulo lo concerniente a la estilística, que es el método de análisis empleado en este estudio y se incluyen la estructura e historia del soneto. En el tercer capítulo se encuentran las referencias mitológicas de Cupido y Venus, seguidas del análisis de los poemas del *corpus*. Finalmente, se ofrecen las conclusiones generales.

²³ E. Orozco, *op. cit.*, pp. 21-22.

²⁴ Bruce W. Wardropper, *op. cit.*, p. 15.

²⁵ “Trayectoria de la poesía barroca”, en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. III Siglos de Oro: Barroco, p. 637.

De manera que este trabajo propone no sólo un panorama de la evolución de los personajes mitológicos de Cupido y Venus en la poesía áurea, sino que pretende escudriñar en el propósito de los poetas al elegir lo satírico-burlesco para expresar su postura (respecto a la forma en que su entorno literario asimiló el poderoso influjo del petrarquismo). Es aquí donde reside el aspecto más interesante de este fenómeno: una reflexión crítica del proceso creador hecho por poetas, pero que no es mostrada de forma insípida, porque la pluma de estos autores la han transformado en deleite –ya sea la risa que se considera afectada por solazarse en los aspectos más sórdidos o la sonrisa intelectual producto del conceptismo–.

1. La sátira y la burla: degradación de los personajes mitológicos en los sonetos contra Cupido y Venus

Tanto la lírica amorosa áurea como los cancioneros del siglo XV forman parte de la tradición petrarquista. Dentro de la primera, la forma poética más ampliamente utilizada es el soneto, el cual heredó de los cancioneros el servicio a la dama y el amor en secreto; aunado a esto enriqueció la poesía española con el metro italiano y el neoplatonismo. Si se tiene en cuenta este precedente, los poemas que componen el *corpus* elegido para este estudio resultan un conjunto interesantísimo, pues muestran el reverso de la tradición amorosa, en especial, porque no se limitan a burlarse de los personajes más representativos (Cupido y Venus), sino que, con un matiz satírico, hacen notar las fórmulas gastadas de dicha tradición.

Es por ello que uno de los objetivos de este estudio consiste en analizar aquellos aspectos de la forma y del contenido que contribuyen a llevar a cabo los efectos burlescos y satíricos de los sonetos. Esto con la finalidad de adentrarse en la composición y, con ello, vislumbrar las estrategias discursivas subordinadas a una intencionalidad, que en este caso apuntan al alarde de ingenio por parte del poeta mediante el uso de los procedimientos cómicos, al mismo tiempo que la sátira revela una postura antipetrarquista.

Debido a que el presente trabajo se centra en la intención satírico-burlesca de los sonetos, es impensable realizar el análisis del *corpus* sin antes tratar la delimitación de tales conceptos. Por ende, es fundamental mostrar la concepción clásica de estas categorías, la aportación de las preceptivas de la época al tema y la discusión que la crítica ha realizado hasta el momento.

No pretendo definir de forma cerrada estos conceptos, puesto que la permeabilidad de los géneros permite que ciertos textos burlescos puedan contener elementos satíricos. En consecuencia, no es posible entender la sátira y la burla como polos opuestos, únicamente se han identificado los rasgos distintivos de cada categoría para encontrar los parámetros que resulten útiles para el análisis. Por dicho motivo, en este capítulo se revisa esa cuestión y se muestran las diferentes posturas de la crítica, sin que por ello se dé por terminado el asunto, pues es una materia que aún está en continua discusión.

1.1. Lo satírico y lo burlesco: delimitación de géneros

La crítica se ha ocupado, recientemente, tanto de los límites entre ambos términos como de las obras que pertenecen a estas categorías. La mayor dificultad consiste en deslindar uno de otro, dado que estos géneros comparten algunas características como el chiste del que, en ocasiones, se deriva la agresividad, el lenguaje coloquial y la obscenidad. A esto se suma que, en algunos casos, dichos términos han sido utilizados como sinónimos. Como ha hecho notar Rodrigo Cacho, lo *burlesco* es una denominación que se usó en la literatura áurea y se mantuvo vigente hasta nuestros días porque resulta útil para abarcar varios aspectos de lo cómico:

en el Siglo de Oro hay numerosas obras que llevan el rótulo de *burlesco*, aunque éste convive con otros que son a menudo intercambiables: *jocoso*, *cómico*, *festivo*, *faceto*, *gracioso*. La diferencia importante por lo que respecta a la poesía se debe a que la voz *burlesco* tuvo mayor fortuna editorial y crítica, puesto que depende de una tradición que influyó de manera decisiva en los autores españoles. Éstos emplearon el marbete *poesía burlesca* como bandera de su modernidad y, al mismo tiempo, como cajón de sastre en el que incluir sus composiciones risibles.²⁶

Para entender el problema de la delimitación del género, es necesario remontarnos a los orígenes del término. Es por esto que las menciones a la sátira en la antigua Grecia²⁷ no deben confundirse con el género propiamente latino.²⁸ Basta recordar que Quintiliano en sus *Instituciones oratorias* afirma: “La sátira es toda nuestra, en la qual el primero que consiguió insigne alabanza, fué Lucilio, el que tiene todavía algunos tan apasionados, que no dudan en darle preferencia [...] Mucho mas terso, y puro es Horacio, y es singular en reprender las costumbres de los hombres”.²⁹ Tal como puede observarse, la intención del género es moral

²⁶ “El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro”, *Criticón*, 100 (2007), p. 13. El subrayado es del autor.

²⁷ Aunque los antiguos griegos no concibieron el género como tal, existen algunas menciones a la sátira, por ejemplo, Aristóteles señala que: “Sófocles introdujo tres [actores] y la escenografía. Por otra parte, la amplitud partiendo de fábulas pequeñas y de una dicción burlesca, por evolucionar desde lo satírico, se dignificó tarde [...] Al principio, en efecto, usaban el tetrametro porque la poesía era satírica y más acomodada a la danza; pero, desarrollado el diálogo, la naturaleza misma halló el metro apropiado; pues el yámbico es el más apto de los metros para conversar”. *Poética*, trad., introd., ed. y notas de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 2010, pp. 140-141. No obstante, en este caso, debe entenderse “poesía satírica” como aquellos versos que son dichos por sátiros y no como una referencia a la manera en que se le conoce hoy en día.

²⁸ V. Rodrigo Cacho Casal, “La sátira en el Siglo de Oro: notas sobre un concepto controvertido”, *Neophilologus*, 88 (2004), p. 62.

²⁹ Marco Fabio Quintiliano, *Instituciones oratorias*, trad. y notas según la edición de Rollin, t. II, Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1799, pp. 195-196.

(amonestar acerca de los vicios), esta cualidad estuvo presente desde los romanos y se mantuvo en la sátira moderna; además, dicha característica servirá para distinguirla de lo burlesco.

Gilbert Highet ha dejado claro que la sátira latina es un género creado por los romanos y que, incluso, su nombre no proviene de los *sátiros*, sino que “viene de la misma raíz que «saturar» y significa una «olla podrida», algo lleno de cosas diversas. [...] Era simplemente un término aplicable a todo, como «revista», «miscelánea» o «farsa»”.³⁰ Este autor distingue dos tipos de sátira romana: la escrita en verso y la menipea (escrita en prosa y con algunos fragmentos en verso que, por lo general, eran parodias).³¹ Asimismo, es necesario tener en cuenta su definición de la sátira romana, para posteriormente poder confrontar esta acepción con las que conciernen al género áureo:

Sátira es un fragmento en verso, o en prosa mezclada con verso, de regulares dimensiones, escrito con gran variedad estilística y temática, pero casi siempre caracterizado por un abundante empleo del lenguaje coloquial, la frecuente intromisión de la personalidad del autor, su predilección por el chiste, el humor y la ironía, descripciones vívidas y concretas, chocante obscenidad de temas y lenguaje, un tono de improvisación, alusiones tópicas, y la intención general de corregir a la sociedad exponiendo y fustigando sus vicios y necedades. Su esencia se resume en la palabra *σπουδογέλοιοιον* = *ridentem dicere verum* = «decir, en chanza, la verdad»”.³²

El “decir, en chanza, la verdad” recuerda al estilo jocosero del Barroco, en el que se mezclan las burlas y las veras. Resultan relevantes el chiste y el humor dado que se consideran cualidades de la sátira, las cuales, como veremos más adelante, son características que Ignacio Arellano asignará también a lo burlesco. Al mismo tiempo, salta a la vista la finalidad moral, la cual permanecerá durante el Siglo de Oro como un elemento fundamental del género satírico.

Entonces, ¿cómo se puede identificar un texto satírico? En *The anatomy of satire*, Highet refiere que hay tres indicios que pueden indicarlo: “First, a generic definition given by the autor. [...] Second, a pedigree. [...] Third, the choice of a theme and method used by earlier satirists”.³³ Asimismo, menciona que los temas de la sátira abarcan desde lo más

³⁰ *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, t. II, trad. de Antonio Alatorre, México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 27.

³¹ *Ibid.*, pp. 27-28.

³² *Ibid.*, pp. 29-30.

³³ *The anatomy of satire*, New Jersey: Princeton University, 1961, pp. 15-16.

sagrado hasta lo más profano, y desde lo más grave hasta lo más trivial.³⁴ En seguida, este autor señala que existen cuatro motivos para escribir sátira: el primero es el odio personal, el segundo se compone de la estigmatización de los vicios para ayudar a erradicarlos, el tercero se basa en exhibir el talento del escritor y el cuarto consiste en afirmar un ideal, con el fin de establecer un ejemplo digno de ser imitado.³⁵ Los motivos dos y tres, como se verá más adelante, coinciden con el *corpus*: se busca reprender a aquellos escritores que carecen de la aptitud necesaria para emplear los tópicos petrarquistas y, al mismo tiempo, el poeta busca demostrar su capacidad creadora valiéndose de la agudeza.

Por último, Highet indica la finalidad del género: “The final test for satire is the typical emotion with the autor feels, and wishes to evoke in his readers. It is a blend of amusement and contempt. In some satirists, the amusement far outweighs the contempt”.³⁶ Es así que se proporciona una clave que permitirá hacer un deslinde, al menos de forma parcial; pues mientras lo satírico busca provocar desprecio y diversión, lo burlesco se limita a la diversión, libre de cualquier objetivo moral. Probablemente, esto ha propiciado que se considere a lo burlesco como un género menor, del que no vale la pena ocuparse.

La etimología de *burla*, de acuerdo con la Real Academia, proviene del latín *burrŭla*, de *burrae*, *-ārum* que significa necedades o bagatelas.³⁷ Sin embargo, la diversión y lo que parecerían necedades a primera vista se tornan trascendentes cuando se nos revela (mediante el estudio de la estilística) la magnífica ejecución de un tema burlesco presentado en la exigente forma de un soneto.

Tanto al hablar de la sátira como de la burla es necesario tomar en cuenta lo ridículo, que aparece en ambas. Dicho aspecto se halla implícito en lo propuesto por Aristóteles, cuando define la comedia como: “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”.³⁸ Lo feo y lo deforme aparecen desde entonces como detonadores de

³⁴ *The anatomy of satire*, p. 16.

³⁵ *Ibid.*, pp. 236-243.

³⁶ *Ibid.*, p. 21.

³⁷ *Diccionario de la lengua española*, [en línea], <<https://dle.rae.es/?id=6JS4jA6>>. Consulta: 21 de febrero de 2019.

³⁸ *Op. cit.*, pp. 141-142.

la risa y perviven hasta el Siglo de Oro: “La estética de lo cómico en las poéticas españolas de los siglos XVI y XVII se funda también en la misma idea. Lo que ofende contra la proporción, la belleza, la armonía y el decoro resulta ridículo y cae en la esfera de lo cómico”.³⁹ Consecuentemente, al ridiculizar a los personajes mitológicos de Cupido y Venus se continúa con la idea de afear para detonar lo jocoso.

La risa no era sólo un ornamento, sino un recurso que, como recomienda Cicerón, impide que los oyentes se cansen y pierdan el interés: “pues de la misma manera que la saciedad y el cansancio en la alimentación se excita con algo amargo o se suaviza con algo dulce, así una mente cansada de escuchar se renueva con la sorpresa o se despierta con la risa”.⁴⁰ De tal forma que lo risible en las preceptivas clásicas puede ser un elemento propio del estilo, un medio para atraer al público y hasta una forma de liberación.⁴¹ Siempre y cuando se trate de una risa medida que no sea ofensiva ni tenga como finalidad la agresión, además, de estar destinada a los personajes bajos.

Como antecedentes del género, Cacho Casal ha hecho notar que lo burlesco estaba presente en la literatura medieval, en particular, destaca la sección *Obras de burlas* contenida en el *Cancionero general*, dado que “ya encontramos la palabra burlas utilizada para encabezar la publicación de una serie de poemas de contenido festivo”.⁴² Este autor también destaca que el influjo italiano fue decisivo para lograr la consolidación del género en España. Prueba de ello es la obra de Castiglione, quien retomó el precepto aristotélico de lo deforme como motivo de risa: “que el fundamento y casi la fuente donde nacen las gracias que hacen reír, consiste en una cierta desproporción ó diformidad, sí quisieredes así llamalla; porque solamente nos reimos de aquellas cosas que en sí desconvien y parece que están mal, pero

³⁹ Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, versión española de Amadeo Sole-Leris, Londres: Tamesis Books Limited, 1974, p. 88.

⁴⁰ *La invención retórica*, trad., introd. y notas de Salvador Núñez, Madrid: Gredos, 1997, p. 118.

⁴¹ “Su psicogénesis nos ha enseñado que el placer del chiste proviene del juego con palabras o de la liberación de lo sin sentido, y que el sentido del chiste sólo está destinado a proteger ese placer para que la crítica no lo cancele”. Sigmund Freud, *Obras completas*, vol. 8: El chiste y su relación con lo inconsciente, trad. de José L. Etcheverry, ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, Alix Strachey y Alan Tyson, 2a ed., Argentina: Amorrortu, 1991, p. 126.

⁴² “El ingenio del arte...”, p. 12.

realmente no lo están”.⁴³ De modo que la deformidad se establece como un recurso necesario para hacer reír, lo cual, en el caso de Cupido y Venus, explica la degradación de estos personajes en la poesía festiva.

Sin embargo, no podemos dejar de ver que lo burlesco era considerado como algo bajo e incluso censurable en España durante los reinados de los Reyes Católicos y de Carlos V; esto provocó, como ha indicado Anthony Close, un fenómeno muy interesante:

Uno de sus efectos fue forzar el humor español a buscar nuevos cauces para su antigua mordacidad y crudeza, cauces que tenían en parte, como veremos más adelante, un propósito de auto-disculpa o camuflaje. Los podríamos resumir de la manera siguiente: la autocensura; el decir sin decir; la desautorización burlesca; el desplazamiento metafórico; la modificación o supresión de temas vedados por la censura; y por último, para venir al caso que ahora nos interesa, la agudización de la tradicional dicotomía burlas/veras.⁴⁴

Pese a lo antes expuesto, durante el siglo XVII se dio un apogeo de los temas jocosos como resultado de varios factores: el primero fue el gusto de Felipe IV por las festividades y la ostentación; el segundo factor consistió en la recreación que se le permitió al público, producto del levantamiento de la prohibición de la representación de comedias (que se dio al poco tiempo de la ascensión al trono de Felipe III); y el tercero tiene que ver con la aparición del *Guzmán de Alfarache* (1599), debido a la importancia de su prosa cómica.⁴⁵

1.1.1. De las preceptivas del Siglo de Oro a la discusión moderna sobre las dificultades para definir lo satírico y lo burlesco

Es indispensable comparar la concepción clásica de estos géneros frente a la de las preceptivas del Siglo de Oro, pues de esta forma podemos corroborar que el elemento ético ya estaba presente en la sátira romana y también será esencial en el período áureo. Mientras tanto, lo burlesco cobrará fuerza en dicho período y conservará como elementos fundamentales una visión gozosa de lo ridículo. Es necesario poner énfasis en la existencia

⁴³ *Los cuatro libros del cortesano*, trad. de Juan Boscán, ed. de Antonio María Fabré, Madrid: Librería de los bibliófilos, 1873, p. 213.

⁴⁴ “La dicotomía burlas/veras como principio estructurante de las novelas cómicas del Siglo de Oro”, en Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.), *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla: Renacimiento, 2006, pp. 116-117.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 120-122.

de componentes que resultan imprescindibles para reconstruir el código de la risa en la poesía burlesca áurea:

los omnipresentes elementos escatológicos son categoría esencial de la comicidad, y evitar su análisis, considerándolos una degradación de lo cómico es mutilar este universo burlesco. Lo mismo cabe decir de otros motivos de la comicidad erótica (impotentes, capones, homosexuales) vistos hoy con perspectivas más serias, pero incursos [*sic*] en el barroco en el campo de la jocosidad.⁴⁶

Respecto a lo antes mencionado, en el análisis del *corpus* se presta especial atención a lo sexual, lo coprológico y, en general, a todos aquellos recursos que ayudan a construir el tono burlesco del poema. Es interesante notar que esos recursos han pervivido hasta nuestros días en el terreno de lo cómico.

Asimismo, Mercedes Blanco ha indicado que el contraste es un elemento que se halla tanto en la poesía burlesca renacentista como en la barroca: en la primera se manifiesta en el contraste entre el contenido vulgar (refranes plebeyos y dichos soeces) y el verso refinado, mientras que en la segunda destaca el uso del lenguaje como motivo para hacer brillar el ingenio.⁴⁷ Por ende, no es de extrañarse que se use el soneto con fines jocosos.

Lo feo y lo deforme se hallan presentes en la sátira y en la burla, aunque con diferente sentido. La diferencia entre la sátira y lo burlesco parece encontrarse en que la primera se inclina a corregir los vicios, mientras la otra se limita a reírse de ellos para purgar el ánimo. Es por dicha razón que Juan Díaz Rengifo insiste en el aspecto moral de la sátira al definir al género como “un Poema, que se ordena à la debida correccion, y reprehension de vicios, y defectos, así de el cuerpo, como de el alma”.⁴⁸ Del mismo modo, Pinciano afirma que es: “vn razonamiento maledico [*sic*] y mordaz hecho para reprehender los vicios de los hombres”.⁴⁹ Este mismo preceptista concibe la comedia en relación con el placer y la sensación de liberación que brinda el humor: “comedia es imitacion actiua, hecha para limpiar el animo

⁴⁶ Ignacio Arellano, “La poesía burlesca áurea, ejercicio de lectura conceptista y apostillas al romance «Boda de negros» de Quevedo”, *Filología Románica*, 5 (1987-1988), p. 262.

⁴⁷ *Góngora o la invención de una lengua*, León: Universidad de León, 2012, p. 31.

⁴⁸ Juan Díaz de Rengifo, *Arte poetica española con vna fertilissima sylua de consonantes comunes, propios, esdruxulos, y reflexos y vn diuino eestimulo del amor de Dios*, Salamanca: Casa de Miguel Serrano de Vargas, 1592, p. 149.

⁴⁹ Alonso López Pinciano, *Philosophia antiqua poetica*, Madrid: Thomas Iunti, 1596, p. 499.

de las pasiones por medio de deleyte y risa”.⁵⁰ Por todo lo anterior, Mercedes Blanco ha anotado que: “a la poesía jocosa o de burlas, ya sea medieval o renacentista, se le suponen virtudes medicinales, cortar la cólera o purgar la melancolía”.⁵¹ En consonancia con lo señalado anteriormente, la sensación liberadora que trae consigo lo humorístico será empleada durante los tiempos de crisis, ya sea desde una postura crítica o una postura vital (como forma de sobrellevar la decadencia).

Para ayudar a la delimitación de los géneros, conviene atender la distinción hecha por Pinciano:

ay grande diferencia entre el puro comico y satyrico, puro que este reprehende con seueridad y acerbidad, mas o menos, con mas como Iuuenal [*sic*], con menos, y con algo de irrision, como Horacio, mas el comico reprehende del todo escarneciendo, y burlando. Y finalmente es vna reprehension la comica llena de passatiempo y risa”.⁵²

La diferencia propuesta por Pinciano no se limita a la inclusión de lo risible, sino que estriba en los objetivos del discurso: si se inclina hacia la corrección de los vicios se trata de sátira, ya que el cómico se interesa por afrentar para causar risa antes que por enmendar una conducta inmoral. Sin embargo, Pinciano recomienda la risa moderada como propia de las personas graves,⁵³ pues (al igual que otras preceptivas) aconseja mesura: en el caso de la sátira, se sugiere no encaminarla hacia el ataque personal; y en lo cómico, no excederse en el terreno de lo risible.⁵⁴

Sin embargo, en la práctica algunos poetas gustaban de trascender esos límites. Por ejemplo, Villamediana, cuyos textos satíricos buscan zaherir a un destinatario en particular.⁵⁵ Tal como ha hecho notar Highet existen dos tipos de escritores satíricos, en el primer caso, la exposición de la verdad se da con el fin de ayudar y aconsejar y en el segundo, se pretende sacar a la luz los escándalos y errores: “If the first, he expects the truth to do good; if the

⁵⁰ A. L. Pinciano, *op. cit.*, p. 378.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 31.

⁵² *Op. cit.*, p. 501.

⁵³ *Ibid.*, p. 380.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 501.

⁵⁵ Como una muestra de la mordaz pluma del Conde, basta citar algunos de los poemas satíricos que le dedicó al Alguacil Pedro Vergel: «La llave del toril, por ser más diestro» y «Fiestas de toros y cañas».

second, he expects it to hurt many people and to endanger himself”.⁵⁶ De manera que la sátira puede centrarse en la amonestación moral o en el ataque personal.

Cascales defiende la sátira que tiene un fin moral, pero desdeña aquella que es ácida y lacerante:

Entienda, pues, el satirógrafo que no es su officio dezir mal y morder, como fin desta poesía, sino corregir vicios y costumbres malas, notando a unas y otras personas dignas de reprehensión con dissimulados nombres, sino son de vil y baxa condición, que éstos apenas pueden recibir afrenta, o si no se trata de muertos, y principalmente de aquellos que fueron extranjeros y de remota patria.⁵⁷

Este autor también menciona que el deleite de la risa es el medio usado por la sátira para ser aceptada por el receptor: “Otro tanto hará nuestro poeta, que para que su reprehensión sea bien recibida, y quando el vicioso acuerda a conocer la píldora la tenga tragada, a menester açucararla y dorarla primero con algún dicho o cuento gracioso”.⁵⁸ Al igual que Pinciano, cuando aporta el concepto de la comedia coincide con el efecto purificador en la risa: “La comedia es imitación dramática de una entera y justa acción humilde y suave, que por medio del passatiempo y risa, limpia el alma de los vicios”.⁵⁹ De nueva cuenta, se hace referencia a que la áspera verdad puede ser más fácilmente aceptada, si se lima por medio del humor.

Rodrigo Cacho Casal hace un recorrido pormenorizado sobre el origen del término sátira y sus definiciones, hasta llegar a la concepción de este género en el Siglo de Oro:

en la España del Siglo de Oro la palabra ‘sátira’ abarcaba cuatro conceptos diferentes: drama satírico griego, sátira menipea, sátira en verso clasicista o composición mordaz. La primera acepción aparece sólo en los tratados de poética y retórica y tuvo escasa difusión fuera del ámbito humanista. Su mayor importancia parece haber sido la de dejar asociada la idea de la sátira a la mítica figura de los lascivos sátiros, instaurando así una implícita connotación negativa del género. La segunda acepción ocupó menos páginas en los tratados, pero dejó mayor descendencia como forma literaria. Por último, la tercera y la cuarta fueron las más empleadas y también las que con mayor frecuencia tendieron a mezclarse. El significado infamante del adjetivo ‘satírico’ y la profusa circulación de pasquines e invectivas personales en el XVII favorecieron esta confusión. De hecho, fue este sentido más general el que terminó imponiéndose en la lengua corriente y el que, aún hoy, predomina.⁶⁰

⁵⁶ *The anatomy of satire*, pp. 234-235.

⁵⁷ *Tablas poéticas*, ed., introd. y notas de Benito Brancaforte, Madrid: Espasa-Calpe, 1975, p. 180.

⁵⁸ *Idem*.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 203.

⁶⁰ “La sátira en el Siglo de Oro...”, p. 69.

De acuerdo con el *Diccionario de Autoridades*, la sátira es “la obra en que se motejan y censuran las costumbres, ù operaciones, ù del Público, ù de algun particular [...] Por extensión se toma por qualquier dicho agudo, picante, y mordáz”;⁶¹ en tanto que lo burlesco “equivále à jocoso, lleno de chanzas, chistes y graciosidades. Comunmente se dice, y aprópria à los escritos que tratan las cosas en estilo jocoso y gracioso: y assi se llaman Comédias, Romances, Sonétos burlescos, aquellos en que las matérias se tratan por modo jocoso y festivo”.⁶² Es evidente cómo la sátira, aunque suele mover a risa debido a la agudeza o la mordacidad, persigue un fin moral. Mientras que lo burlesco es lúdico y está inseparablemente unido al chiste, a lo festivo y ridículo.

Resulta notorio que en la sátira se le da preponderancia al aspecto ético, por encima de la burla que se obtiene al escarnecer a un individuo. Los rasgos que definen tanto lo satírico como lo burlesco y, a la vez ocasionan la risa, son lo feo, el defecto y el ridículo. En consecuencia, estos géneros pueden combinarse hasta un punto en que es sumamente difícil distinguir uno de otro.

Los estudios realizados sobre esta cuestión presentan diferentes opciones para zanjar el problema. Puesto que, muy frecuentemente, la sátira aparece acompañada de la invectiva, Hutcheon y Jammes han destacado su objetivo moralizante como característica distintiva, así como su relación con los valores correspondientes a su contexto histórico y social. En su estudio pragmático, Linda Hutcheon señala que:

la sátira posee un *ethos* marcado [...] es un *ethos* más bien despreciativo [...] que se manifiesta en la presunta cólera del autor, comunicada al lector a fuerza de invectivas. No obstante, la sátira se distingue de la invectiva pura por el hecho de que la intención de la primera es corregir los vicios que se supone han suscitado este arrebató. Esta noción de irrisión ridiculizante con fines reformadores, es indispensable para la definición del género satírico.⁶³

Para analizar la obra de Góngora, Robert Jammes plantea una distinción de lo satírico y lo burlesco con base en el sistema de valores propio de la época. Si el poeta se posiciona dentro

⁶¹ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 30 de junio de 2017.

⁶² *Idem*.

⁶³ “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en María Christen Florencia y James Valender, *et al.*, *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992, p. 181.

de dicho sistema y critica las conductas contrarias a los valores establecidos, entonces se tratará de sátira; mientras que si se encuentra fuera del sistema para defender los anti-valores (valores contrarios a los oficiales), estará en el terreno de lo burlesco.⁶⁴ Quizá, la aportación más importante de Jammes consiste en hacer notar lo burlesco como una continuación de lo satírico: “A despecho de la diferencia fundamental de actitud que suponen estos dos géneros, descubrimos entre ellos una continuidad casi perfecta: lo burlesco, en suma, no es más que la prolongación de la sátira, el medio de criticar unos valores a los que no se podría —a los ojos del público y a menudo a los del mismo autor— criticar abiertamente”.⁶⁵

Woodhouse no concuerda con la categorización de Jammes: “el inconveniente de la clasificación de Jammes aplicada a la poesía de Quevedo es que deja fuera un sector considerable de poemas sobre calvos, nalgas o mujeres pequeñas, entre otros temas, cuya esencia es la comicidad, no el ataque”.⁶⁶ Por ello propone la siguiente clasificación: “la literatura satírico-burlesca como parte de una amplia escala que va desde el serio tratado del moralista, pasando por sátira ya picante, pero todavía con intención de corregir, para acabar en una literatura burlesca en que lo dominante es la comicidad, mientras que disminuye hasta finalmente desaparecer del todo el propósito de reprender vicios”.⁶⁷ Esta postura más que solucionar los problemas clasificatorios, difumina los límites entre lo satírico y lo burlesco.

Ignacio Arellano tampoco concuerda con la propuesta de Jammes basada en la adhesión a un sistema de valores ya que considera que, en sus estudios, “al ocuparse primordialmente de los temas olvida las condiciones de enunciación y el papel, esencial, del personaje locutor: la adhesión o rechazo del poeta Góngora o Quevedo frente a un sistema de valores se da a través de la refracción que supone la perspectiva del YO satírico (o burlesco)”.⁶⁸ Por eso, propone una clasificación que traza un límite entre ambos géneros, aunque acepta que, en muchos casos, lo satírico y lo burlesco conviven en el texto de forma

⁶⁴ *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, trad. de Manuel Moya, Madrid: Castalia, 1987, p. 34.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁶ William Woodhouse, “Hacia una terminología coherente para la poesía satírica del Siglo de Oro”, en A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff, Geoffrey W. Ribbans (eds.), *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Madrid: Istmo, 1986, p. 752.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 752.

⁶⁸ Ignacio Arellano Ayuso, *Poesía satírico burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*, Pamplona: Universidad de Navarra, 1984, p. 28.

conjunta. De esta manera, clasifica los poemas de Quevedo en satíricos no burlescos, satíricos-burlescos y burlescos.⁶⁹

Sin embargo, el mayor obstáculo del deslinde propuesto por Arellano consiste en concebir la sátira áurea completamente alejada de lo burlesco. Puesto que es complicado pensar en ella como un género circunscrito a lo moral sin elementos picantes, es decir, la sátira desprovista de la mordacidad e ingenio que le confieren un matiz jocoso. Si bien es cierto que este filólogo acepta que la sátira puede conjugarse con lo burlesco, también plantea una categoría que él llama poemas satíricos no burlescos. Esta última resulta aún muy problemática, pues es difícil entender dichos poemas como graves sin un objetivo risible, ya que como este crítico reconoce: “que bien pocos elementos de burla o risa contienen [...] Será necesario para estos y otros casos introducir un nuevo concepto auxiliar (no menos complejo), el de lo *grotesco*”.⁷⁰ Es así que Arellano clasifica el soneto núm. 515 “A las sillas de manos cuando [van] acompañadas de muchos gentiles hombres” como satírico no burlesco, pero los dos primeros versos ya presentan una dilogía que nos hace pensar que este soneto también tenía una intención burlesca: “Ya los pícaros saben en Castilla / cuál mujer es pesada y cuál liviana”.⁷¹ De esta forma se muestra el escollo que hay que salvar cuando se pretende separar completamente lo satírico de la mofa y, por ende, de la risa.

Lía Schwartz propone contemplar que, si bien la sátira critica a personas o situaciones que suceden en la realidad, “la sátira quevedesca se inclina a la pura ficción literaria, el discurso figurado libera una referencia poética que redefine la realidad”.⁷² Es por esto que Schwartz analiza las metáforas en la obra de Quevedo para comprender esa forma de

⁶⁹ Arellano afirma que los satíricos no burlescos son poemas que no pretenden ser festivos: “(la risa no es esencial a la sátira): sátiras graves de expresión elevada y sin fines lúdicos risibles”. Mientras que los satíricos-burlescos son aquellos con “intención de censura moral y estilo burlesco”, es decir, combinan lo ético con lo lúdico. Finalmente, los burlescos: “se podrían denominar así los que parecen faltos de intención crítica o moral, atentos únicamente al *delectare* y a la diversión risible que procede del alarde estilístico”. *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, p. 37.

⁷⁰ *Idem*. El subrayado es del autor. Dicho estudioso define lo grotesco como: “la tendencia a lo heterogéneo e incongruente, que se manifiesta en la fusión tensa de elementos incompatibles de los diversos reinos de la naturaleza, o de los planos cómico y terrible, que da una impresión de disarmonía y violación de las proporciones naturales y normas de la experiencia cotidiana, y que produce monstruos [...] Otras notas distintivas útiles pueden ser la presencia de lo caricaturesco y de un elemento material y corporal exagerado”. *Ibid.*, p. 40.

⁷¹ Francisco de Quevedo, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, p. 366.

⁷² Lía Schwartz Lerner, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid: Taurus, 1986, p. 23.

“redescribir”, de ello se puede deducir que una opción para interpretar los poemas (ya sean satíricos o burlescos) puede ser a partir de la finalidad del discurso.

Para dar un panorama completo del tema no se debe omitir que Rodrigo Cacho Casal, uno de los críticos que ha estudiado reiteradamente la literatura burlesca en el Siglo de Oro, ha señalado que prefiere un empleo descriptivo y no prescriptivo, puesto que: “el término *burlesco* se apoyó en una tradición concreta muy influyente [...] y conoció un uso algo más sistemático que los otros. Fue el que Quevedo y otros poetas emplearon para denominar sus obras festivas en verso, lo cual confiere cierto valor histórico que, en lo posible, creo debe ser respetado”.⁷³ De ahí que, para los fines de este estudio, se consideró que lo burlesco no es una categoría cerrada e inalterable.

El mismo estudioso también ha señalado las características más importantes de lo burlesco: “La estética de lo feo y lo mediocre es el punto de arranque para lo ridículo, tal como teorizaban las poéticas y retóricas de la época clásica y renacentista. Sin embargo, esto no es suficiente. *Turpitude et deformitas* suelen ir acompañadas de otro elemento clave en las obras jocosas: la sorpresa”.⁷⁴ El elemento que sorprende al receptor es el chiste ingenioso, para ello el poeta debe ser capaz de mostrar algo que el público no esperaba: “el proceso gradual de destape cómico culmina con un bofetón estético que nos sitúa en un contexto diferente al que hacía auspiciar el protagonista mítico de los versos”.⁷⁵ En este punto coincide con Jammes, quien de igual modo caracteriza a lo burlesco por la fealdad (ya sea física o moral), lo absurdo, la escatología y la obscenidad.⁷⁶

Cacho Casal emplea otros adjetivos para describir a la literatura burlesca, tales como festiva, jocosa o cómica;⁷⁷ dado que todas estas palabras remiten a lo gracioso, en el presente estudio también las emplearemos para referirnos al género burlesco. Finalmente, al reflexionar sobre las dificultades para clasificar estos dos géneros, vale la pena preguntarse: si consideramos que lo burlesco propugna por los anti-valores, ¿se tratará de una actitud subversiva que puede ser dicha porque se enuncia desde una postura risible o, más bien, en

⁷³ *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2003, p. 28. El subrayado es del autor.

⁷⁴ “El ingenio del arte...”, p. 15.

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 34.

⁷⁷ *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, p. 28.

algunos casos, simplemente se presentan situaciones y personajes ridículos para generar el *delectare*? Asimismo, si clasificamos como satíricos los textos cuya intención es la de defender los valores establecidos (según Jammes), eso no cambia que el objetivo del discurso sea el *docere* —al aleccionar sobre los vicios que se deben evitar—. ⁷⁸

Por ende, los textos que tienen como finalidad el *delectare* mediante la risa y no persiguen la represión de alguna conducta (al menos como objetivo principal), pueden ser incluidos en el territorio de lo burlesco, siempre que estas divisiones no sean entendidas como tajantes y definitivas. Es decir, que ambos géneros pueden compartir el chiste o la chanza, la diferencia estriba en el objetivo, el cual puede ser moral o festivo. Otro aspecto a tener en cuenta es la prevalencia de los rasgos distintivos que ya señalamos para clasificar al texto dentro de un género, sin que ello implique dejar de observar las diversas tonalidades que aporta un elemento de otra categoría.

Hay que considerar lo que ha apuntado Henri Bergson respecto a que: “nuestra risa es siempre la risa de un grupo”. ⁷⁹ Por tanto, es interesante señalar, en la medida de lo posible, qué era risible durante el Siglo de Oro y en qué contexto. En los sonetos del *corpus*, los mecanismos para causar risa apuntan a que estos poemas estaban dirigidos en su mayoría a un público cortesano, dada la degradación de los personajes mitológicos; las referencias cultas; la importancia que se concede a la agudeza; el empleo meticuloso de las palabras; pero, sobre todo, la intención de causar una risa moderada acompañada del asombro provocado por el ingenio del poeta.

El Pinciano apuntaba que se debían evitar los excesos al decir donaires en la corte, ⁸⁰ al igual que Castiglione. ⁸¹ La idea de que los hombres graves no deben practicar la burla

⁷⁸ La idea de que el fin de la sátira es la enseñanza moral coincide con la postura de Baltasar Gracián, v. *infra* p. 53.

⁷⁹ *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, trad. de María Luisa Pérez Torres, Madrid: Espasa-Calpe, 1973, p. 17.

⁸⁰ “El que dize la palabra ridicula, deue quedar mesurado para hazerla más risueña: y que de las palabras vnas son vrbanas y discretas, que sin perjuyzio de nadie notable dan materia de risa: y esta especie es tal, que pueden parecer delante de Reyes”. *Op. cit.*, p. 393.

⁸¹ “Cuáles sean, pues, los términos y modos que debe usar el Cortesano para mover esta risa [...] él no ha de hacer reir siempre ni ha de burlar desatentadamente, como hacen los necios y los locos y truanes”. *Op. cit.*, p. 213.

también se encuentra en Quintiliano.⁸² Sin embargo, este mismo autor reconoce que la risa tiene un efecto emocional importante en el público: “Aunque el hacer reír parezca cosa tan liviana, como que es propio de chocarreros, graciosos, y gente de poco seso, con todo no sabré decir, si es la cosa, que mas influye en los afectos, y en la que ménos podemos irnos á la mano”.⁸³

De esto se deduce que reírse a carcajadas tampoco debía de ser bien visto en un contexto cortesano. Por ende, ya que las chanzas dirigidas a esa audiencia eran más complejas, pues buscaban hacer alarde de ingenio, los poetas procurarían suscitar la admiración del público más que una risa estruendosa. Uno de los métodos usados para generar estas burlas ingeniosas es la ambigüedad, como lo explica Castiglione:

las gracias que están en un dicho breve, digo que aquéllas son sutilísimas que nacen de una palabra ó razon que se puede echar á dos sentidos [...] se llama ambigüidad, aunque con todo *las que tienen ese fundamento no siempre hacen reír, antes son casi solamente tenidas por sotiles y delicadas, y se gustan más con silencio que con risa.*⁸⁴

Del mismo modo, lo propuesto por Pinciano coincide en que el humor orientado hacia el chiste intelectual es propio del cortesano.⁸⁵ Esta división de clases del estilo cómico (rústico y urbano) también ha sido apuntada por Margarete Newels: “El primero es el del genio urbano y apto para oído de reyes, mientras que el otro, por contener cosas indecorosas, no debe representarse en presencia de reyes y señores”.⁸⁶ Aunque varios de los sonetos contienen referencias sexuales que podrían ser consideradas indecorosas, salta a la vista que se inclinan más hacia lo cortesano que a lo rústico, tanto por la complejidad como por la agudeza del poema. Además, hay que tener en cuenta que la genialidad de poetas como Quevedo no se ciñe por completo a las preceptivas.

⁸² “La gran dificultad en saber excitar la risa, nace primeramente de que las chanzas ordinariamente son una chocarrería; y baxeza, y de que á veces nos ponemos de intento á remedar a otros: y ademas de esto de que nunca son decorosas en boca del orador”. *Op. cit.*, t. I., p. 372.

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Op. cit.*, p. 230. El subrayado es mío.

⁸⁵ “Ciceron, que dixo de Celio Orador, que tenia mejor siniestra, que diestra; porque sabia mejor acusar, que defender. Esta tampoco es muy ridicula, porque tiene poco de lo feo y torpe, que adonde no ay dicazidad, digo murmuracion, o fealdad de palabra, o ignorancia y simpleza, *el dicho agudo queda vrbano y cortesano, mas poco ridiculo*”. *Op. cit.*, p. 400. El subrayado es mío.

⁸⁶ *Op. cit.*, p. 93.

Es así que el elemento sexual es usado para darle un poco de “sal” al soneto, eso al parecer estaba permitido, pues en la respuesta a la Epístola IX de la *Philosophia antiqua poética* se menciona que: “El cuarto contiene la materia ridicula y, por el tanto torpe: yo quisiera que ella se tocara con vn poco de mas modestia; *mas a los limpios, todo es limpio*”.⁸⁷ Respecto a lo antes expuesto, destaca que, a pesar de considerar a la risa como algo bajo, incluso los cortesanos gustaban de ella. De suerte que la sátira y lo burlesco eran géneros frecuentados, prueba de ello es que tanto el Pinciano como Cascales dedican parte de su obra a estas materias.

Para los fines prácticos de esta investigación, pues no pretendo dar una definición inalterable, considero que lo satírico se orienta hacia el *docere*, mientras que lo burlesco lo hace el *delectare*. De forma que para la sátira se retoma lo propuesto por Quintiliano y, posteriormente, por Rengifo y Pinciano, acerca de que este género reprende los vicios y, por ende, alecciona moralmente. Asimismo, en el caso del *corpus*, la enseñanza se relaciona con el oficio del poeta y el mal uso de la *imitatio*, en especial, al recrear imágenes petrarquistas.

Por su parte, lo burlesco provoca la risa al valerse de lo feo y lo ridículo, tal como lo señalan Aristóteles y Cicerón. También se atiende a lo mencionado por Cacho Casal, quien hace énfasis en que además de la risa, se busca sorprender al lector. En consecuencia, considero que el terreno de lo jocoso se encuentra más cerca del deleite que de lo moral: tanto por el disfrute que proporciona reír como por la satisfacción que se obtiene al descifrar el juego intelectual del poema. El *corpus*, además de lo feo y lo deforme, añadirá el chiste relacionado con lo sexual y un gusto particular por lo escatológico.

Dado que se han tratado de conceptualizar, al menos en los aspectos más generales, los géneros satírico y burlesco, así como su relación con los poemas de este estudio, es ineludible considerar la manera en que se muestra el lado feo y deforme de los personajes mitológicos para ocasionar la risa. En este punto, resulta relevante reflexionar sobre la diferencia entre la parodia y la degradación de mito, puesto que la primera implicaría una modificación temática que, como veremos en el siguiente apartado, no es el caso del *corpus* que nos atañe.

⁸⁷ A. López Pinciano, *op. cit.*, p. 416.

1.1.2. ¿Parodia o degradación del mito?

Para que pueda existir la parodia, se requiere de la existencia de un modelo que aporte las características, valores y argumentos que han de ser invertidos, tal como ha mencionado Linda Hutcheon: “la parodia se define como «contra-canto», como oposición o contraste entre dos textos [...] a fin de poner el acento sobre la intención paródica tradicional a nivel pragmático, a saber, sobre el deseo de provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante”.⁸⁸

La parodia puede tener elementos como lo ridículo y lo irrisorio, por lo que algunos críticos como Jammes la incluyen dentro lo jocoso: “la parodia en general forma parte igualmente de lo burlesco, porque siempre ataca obras nobles, a las que ridiculiza doblemente: sobre el plano de los valores estéticos y sobre el de los valores morales que inspiran a esas obras nobles”.⁸⁹ También es posible que comparta con los textos cómicos la intención de sorprender al espectador: “Podríamos decir que en cualquier texto paródico lo fundamental es frustrar el horizonte de expectativas del lector, frustración evidentemente virtual cuando desde el título se indica el carácter *contrafactum* del poema”.⁹⁰ Ambas características (ridiculizar temas elevados y sorprender al receptor) facilitan que la parodia se asocie a lo jocoso.

Al revisar el *corpus* analizado en este trabajo, el lector se sorprenderá, al menos en primera instancia, de que los personajes mitológicos se presenten degradados y sometidos a un tratamiento bajo, porque comúnmente son relacionados con la poesía culta, ya sea que sirvieran para el argumento o para la estilización de la obra. Esta inversión de un tema alto con un tratamiento bajo ha sido considerada paródica, lo que representa nuevamente un problema clasificatorio, pues, como Genette ha hecho notar, existe una diferencia sustancial entre lo burlesco y la parodia:

Así pues, el travestimiento burlesco modifica el estilo sin modificar el tema; inversamente, la «parodia» modifica el tema sin modificar el estilo, y esto de dos maneras posibles: ya conservando el texto noble para aplicarlo, lo más literalmente posible, a un tema vulgar

⁸⁸ *Op. cit.*, p. 178.

⁸⁹ *Op. cit.*, pp. 34-35.

⁹⁰ Samuel Fasquel, “La enunciación paradójica y las estrategias del discurso burlesco”, *Criticón*, 100 (2007), p. 45.

(real y de actualidad): la parodia estricta [...]; ya inventando por vía de imitación estilística un nuevo texto noble para aplicarlo a un tema vulgar: el pastiche heroico-cómico”.⁹¹

En los sonetos que nos atañen, el tema y los sucesos en los que estuvieron involucrados Cupido y Venus se mantienen sin grandes alteraciones respecto a su fuente;⁹² son las descripciones del personaje y la manera en que se interpretan sus acciones las que se modifican. Lo expuesto con antelación corresponde, una vez más, a lo planteado por Genette: “El travestimiento burlesco reescribe un texto noble, conservando su «acción», es decir, a la vez su contenido fundamental y su movimiento (en términos retóricos, su invención y su disposición), pero imponiéndole una elocución muy diferente, es decir, otro «estilo»”.⁹³ De suerte que los personajes mitológicos son tratados con un estilo bajo, pero las historias que conocemos sobre ellos (como el amorío de Venus con Marte) se mantienen intactas.

Es así que, de acuerdo con este teórico, lo burlesco implica un tema noble tratado con estilo vulgar.⁹⁴ Por ello, consideramos que el género al cual pertenecen los sonetos del *corpus* no es la parodia, sino lo burlesco que opera mediante la degradación: a los personajes mitológicos se les priva de su dignidad al ser tratados sin el honor que corresponde a su carácter divino, puesto que la voz poética los ofende al acusarlos: a Venus de ser una meretriz y alcahueta, y a Cupido de ser un medianero que se sirve de mentiras para lograr sus fines. Aunque eso los envilece, no altera el mito en lo esencial: Venus no deja de ser una diosa, es decir, no se convierte, por ejemplo, en “molinera”; su historia no ha sido modificada, lo que ha cambiado es el estilo y la forma en que la voz poética la describe.⁹⁵ Dicho tratamiento también se encuentra en el Barroco español, como ya lo ha señalado Alessandro Martinengo: “la pintura y demás artes figurativas barrocas conocen y practican el tratamiento apicarado (por no decir rufianesco y hasta prostibulario) de ciertos temas clásicos, y especialmente mitológicos”.⁹⁶

⁹¹ *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989, pp. 33-34.

⁹² V. *infra* pp. 63-79.

⁹³ *Op. cit.*, p. 75.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁹⁵ V. el análisis del soneto «¡Oh Venus, alcahueta y hechicera...».

⁹⁶ “La degradación del mito de Dánae en un soneto burlesco de Quevedo (Blecua, núm 536)”, en Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.), *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla: Renacimiento, 2006, p. 108.

Cacho Casal menciona que los personajes de la poesía burlesca suelen ser degradados por tratarse de seres que se rigen por sus instintos, pero “cuando este estilo ínfimo se aplica a sujetos más elevados surge la parodia”.⁹⁷ Sin embargo, Genette se ha encargado de demostrar que la parodia en sentido estricto implica que el tema sea cambiado y esto no puede limitarse únicamente al estilo. Puesto que, si se retoma el contenido del texto sólo para dotarlo de una nueva manera de expresarse, se trataría de una obra burlesca y no de una parodia.⁹⁸ De modo que se debe considerar la definición de Cacho como correspondiente a un elemento ornamental del discurso. Por consiguiente, no es posible calificar como paródico el *corpus* de la presente tesis, dado que la parodia únicamente aparece como un tropo retórico, pero no modifica la materia del discurso.

Luján Atienza menciona que los mitos se han convertido en uno de los temas favoritos de la poesía burlesca, ya que han perdido la importancia y gravedad con que solían ser tratados.⁹⁹ Si se tiene en cuenta que este tratamiento festivo está presente en el Renacimiento, resulta un poco limitada la apreciación de Arellano: “el poeta renacentista se asocia sentimentalmente a los héroes mitológicos o legendarios; el barroco, en cambio, objetiva el mito [...] se orienta a menudo hacia la degradación, y produce un elevado número de composiciones burlescas”.¹⁰⁰ Lo anterior no es del todo preciso, pues basta recordar que Diego Hurtado de Mendoza y Baltasar del Alcázar trataron de forma burlesca el tema mitológico.

Los sonetos del presente estudio hacen mofa de dos elementos: los personajes mitológicos de Cupido y Venus y el petrarquismo (ya que su empleo para tratar el tema amoroso llegó a convertirse en una fórmula gastada). Esta práctica no era rara en la poesía española del Renacimiento y Barroco, ya que respondía “al característico afán de novedad y superación con respecto a la sobriedad y equilibrio estético propio de la literatura renacentista. Y es que ya afloraba un cierto cansancio en el uso y abuso de la mitología”.¹⁰¹

⁹⁷ “El ingenio del arte...”, p. 14.

⁹⁸ *Op. cit.*, pp. 27-29.

⁹⁹ Ángel Luis Luján Atienza, “Chapuzones e inmundicias en la fuente Castalia. Metáforas de la creación en la poesía burlesca del siglo XVII”, *Criticón*, 100 (2007), p. 60.

¹⁰⁰ *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, p. 227.

¹⁰¹ Vicente Cristóbal, “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 18 (2000), p. 39.

De modo que lo jocoso tiene un efecto renovador. Lo mismo sucede con el petrarquismo, de forma que, como indica Andrés Sánchez Robayna: “la parodia es, en efecto, una de las *transformaciones* del petrarquismo ya elevado a estereotipo retórico, a hiper-norma en decadencia”.¹⁰² Una vez más podemos notar que la parodia se centra en el estilo y, por tanto, está siendo usada como figura retórica y no se trata de una categoría como tal.

Otro aspecto a considerar es que la burla de algún rasgo petrarquista no debe entenderse como un ataque directo contra el poeta aretino, como explica Cacho Casal: “Cabe destacar también que el blanco de estos autores no solía ser el mismo Petrarca, sino sus imitadores. Se quería poner en solfa una moda cansina que contaba con legiones de seguidores mediocres y repetitivos”.¹⁰³ Este cansancio trajo como consecuencia lo que la crítica ha llamado antipetrarquismo, el cual se caracterizó por “degradar mediante la *parodia* y la *burla* los elementos esenciales de ese sistema poético, principalmente la filosofía amorosa de naturaleza neoplatónica y la idealización de la dama”.¹⁰⁴ Por ello, en los sonetos que componen el *corpus*, la voz poética hace escarnio de Cupido y Venus.

De igual forma, esta reacción burlesca frente a la lírica amorosa ha sido mencionada por Antonio Cortijo: “el tema *de amore* recoge buena parte de esta tergiversación lúdica, en la medida en que la literatura amorosa es abundante y constituye uno de los temas principales sobre los que hacer operar la *contracorriente* burlesca de la parodia. Esta parodia amorosa suele centrarse en gran medida en lo que podríamos llamar *lato sensu* el concepto petrarquista amoroso”.¹⁰⁵ De nueva cuenta, la parodia, entre otros recursos humorísticos, contribuye a reavivar tópicos ya gastados.

Lo expuesto anteriormente se entiende por el contexto literario de la época: “la función burlesca del mito está determinada por la conciencia de destopificación general que se produce en el Barroco. Existen dos modos fundamentales de potenciar la función burlesca en estos textos: desde el interior del propio sistema o desde fuera de él. Estarían más cerca

¹⁰² “Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)”, en *Silva gongorina*, Madrid: Cátedra, 1993, p. 38. El subrayado es de la autor.

¹⁰³ *La poesía burlesca de Quevedo*, p. 231.

¹⁰⁴ J. J. Martínez Martín, *op. cit.*, p. 257. El subrayado es mío.

¹⁰⁵ Antonio Cortijo Ocaña, “El amor como burla y la parodia erótica en la comedia burlesca áurea a propósito de *El amor más verdadero*, *Durandarte* y *Bellerma* de Guillén Pierres”, en J. Ignacio Díez y Adrienne L. Martín (eds.), *Venus venerada: tradiciones eróticas de la literatura española*, Madrid: complutense, 2006, p. 165.

del primero la ironía, el humor y la parodia, y más cerca del segundo, la sátira”.¹⁰⁶ Aunque se ha mencionado que la poesía burlesca no persigue un propósito ético, sino lúdico, debemos aclarar que no se trata de poemas vanos. Por el contrario, la burla sin ningún fin va en contra de las convenciones de la época. Este ejercicio lúdico, además de entretener, sirve para que el escritor haga alarde de su agudeza, que en el Siglo de Oro era una virtud muy celebrada entre los poetas. Por ende, la poesía burlesca era el pretexto perfecto para que el poeta demostrara su talento y habilidad en la creación del discurso poético.¹⁰⁷ Mientras que, como ya lo habíamos mencionado, la crítica antipetrarquista le confiere un matiz satírico.

1.2. Petrarquismo y antipetrarquismo

El concepto de petrarquismo se emplea, como ya lo ha señalado María Pilar Manero, para referirse a la imitación de la obra de Petrarca.¹⁰⁸ La *imitatio* del poeta aretino suele generar diversos resultados:

esta imitación, inserta en la dinámica del tiempo y de la práctica poética, se resuelve cualitativamente y cuantitativamente de forma distinta, de tal manera que bien podemos detectar en el movimiento, como es natural, un abanico de posibilidades cuyos límites pueden establecerse entre la llana copia del modelo y su verdadera emulación.¹⁰⁹

Un gran número de poetas del Siglo de Oro tomaron como referencia la forma y el contenido del *Cancionero* para sus propias creaciones; pues, como afirmó Joseph G. Fucilla, autor en quien se basó Manero para su definición: “Petrarquismo significa esencialmente la imitación directa o indirecta del *Canzoniere* de Petrarca —sus temas, su ideología, sus procedimientos estilísticos, sus formas—”.¹¹⁰ El influjo del poeta aretino en la lírica española se debe a preceptivas como *Los asolanos* de Bembo y *El cortesano* de Castiglione. Además, Manero ha hecho notar que, gracias a Bembo, el platonismo se asocia al petrarquismo.¹¹¹ Aunado a

¹⁰⁶ Rosa Romojaro, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona: Anthropos, 1998, p. 159.

¹⁰⁷ La literatura burlesca en el Barroco permitió a los poetas hacer uso de “un medio privilegiado para practicar la agudeza y el ingenio verbal propios de la estética conceptista”. Rodrigo Cacho Casal, *La poesía burlesca de Quevedo*, p. 20.

¹⁰⁸ *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987, p. 10.

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ *Op. cit.*, p. XIII.

¹¹¹ *Introducción al estudio*, p. 117.

ello, la influencia del autor del *Cancionero* en la poesía amorosa es incuestionable, dado que: “incluso después de la publicación de las obras de Ficino, el *Canzonere* de Petrarca continuó siendo el manual de los escritores de amor, especialmente de los líricos”.¹¹²

El interés por el petrarquismo también se explica por los viajes que los escritores españoles hicieron a Italia, como los que realizaron Diego Hurtado de Mendoza y Francisco de Quevedo. Lo que concierne a los periplos fue importante, ya que: “la inspiración, influjo y manifestaciones líricas petrarquistas de los poetas españoles renacentistas —y aun de los barrocos— se llevó a cabo por contacto directo a través de la lectura de sus obras y, en muchos casos, a través del conocimiento personal de los autores italianos”.¹¹³

No se puede pasar por alto que la *imitatio* era un recurso usado frecuentemente por los escritores renacentistas, en palabras de Lázaro Carreter: “Nadie ponía en duda la necesidad de imitar. Al poeta podía servirle de modelo la Naturaleza misma, pero otra vía tan fecunda y más segura era la de imitar a los grandes maestros que la habían interpretado con sublimidad”.¹¹⁴ Sin embargo, el propósito de la *imitatio* no era reproducir totalmente un modelo, más bien pretendía que el poeta abrevara de múltiples fuentes, las cuales le servían de inspiración para componer su propio texto.

La *imitatio* no era una reproducción mecánica del modelo, puesto que a las influencias del escritor, se sumaban su propio talento y creatividad. Lo mencionado con antelación se explica gracias a lo señalado por el mismo filólogo español: “La imitación de uno solo no pasaría de mero ejercicio escolar; de ahí, la necesidad de acudir a varios que, bien asimilados, transformados y *reducidos a unidad*, es decir, convertidos al sentimiento personal que impulsa a la escritura, permite no identificarse con ninguno y, si se triunfa en el empeño, obtener un resultado patentemente original”.¹¹⁵ De manera que la calidad de la obra depende, en mayor medida, del ingenio del autor que de las fuentes que la nutrieron.

Es así que la *imitatio* no tenía como fin último ofrecer una copia exacta del modelo, sino que se aspiraba a emular a los grandes poetas. Por ello, durante el Siglo de Oro, los

¹¹² M. P. Manero, *Introducción al estudio*, p. 116.

¹¹³ *Ibid.*, p. 111.

¹¹⁴ “Imitación y originalidad en la poética renacentista”, en Modesta Lozano (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. II, Siglos de Oro: Renacimiento, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1980, p. 91.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 95. El subrayado es del autor.

poetas no sólo reproducen a Petrarca, sino que quieren emularlo, al mismo tiempo que conjugan en su obra múltiples influencias con el objetivo de enriquecerla:

Aun en el intervalo, Petrarca deja de ser muchas veces «modelo único». [...] Incluso dentro de intrasistemas poéticos netamente reconocibles como petrarquistas, —que, irremediablemente, a fuerza de puro repetidos, pasarán muy pronto a integrar el acervo de la tópica petrarquesca—, las formas y los contenidos creados por el poeta aretino sufrirán variantes, se distorsionarán y disolverán a través de la aportación creativa genuina de poetas que subjetivicen los contenidos y las formas petrarquescos y creen formulaciones correspondientes para expresarlos.¹¹⁶

En España, la obra de Garcilaso de la Vega fue de vital importancia para despertar el interés de otros poetas por la influencia del autor de *Los triunfos*: “Petrarca trazó el camino seguido por la poesía más íntima de Garcilaso; guio a éste en la exploración de su alma; le proporcionó temas poéticos y hábitos formales; domó su vigorosa impetuosidad, haciéndola compatible con la dulzura y la armonía; le ayudó a sacar partido de la propia sensibilidad, impulsándole a describir la figura de la amada y a expresar el sentimiento de la naturaleza”.¹¹⁷

Juan Boscán también contribuyó a extender el canon petrarquista en España, especialmente en las cortes:

Boscán (una vez superada la concepción lúdica del arte que sigue predominando en los ambientes cortesanos de la época humanística) tiende a explotar el modelo petrarquesco en el ámbito de las posibilidades estilísticas ya experimentadas con éxito en otras zonas de la cultura hispánica.¹¹⁸

En el segundo Renacimiento, Herrera contribuye a que dicho canon se fortalezca, dado que en su obra: “se descubre la senda neoplatónica, acentuada quizá por la *especial ideación petrarquista* de una amada que representa a la duquesa de Gelves”.¹¹⁹

Debido a lo anterior, es fácil entender cómo el interés por la poesía de Petrarca, así como el anhelo de emularlo, llevaron a un gran número de poetas a incorporar en su lira las imágenes, tópicos y concepción neoplatónica del amor empleadas por el autor del *Cancionero*:

¹¹⁶ M. P. Manero Sorolla, *Introducción al estudio*, pp. 110-111.

¹¹⁷ Rafael Lapesa, “La trayectoria poética de Garcilaso”, en Modesta Lozano (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. II, Siglos de Oro: Renacimiento, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1980, p. 130.

¹¹⁸ Giovanni Caravaggi, “Boscán y las técnicas de transición”, en Modesta Lozano (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. II, Siglos de Oro: Renacimiento, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1980, p. 121.

¹¹⁹ Asunción Rallo Gruss, *Humanismo y Renacimiento en la literatura española*, Madrid: Síntesis, 2007, p. 76. El subrayado es mío.

Con las peculiaridades cronológicas de cada país y de la varia fortuna del llamado petrarquismo clásico (legislado por Pietro Bembo en Italia y representado por Garcilaso en España o por Du Bellay en Francia, por ejemplo), el petrarquismo tardío o terminal es en cierto modo el más interesante [...] la asunción del modelo ilustre va acompañada de una voluntad de superación que además de fructificar en espléndidas parodias (piénsese en los romances juveniles de Lope o Góngora) dicta en España, a caballo de los siglos XVI y XVII, algunos de los mejores cancioneros petrarquistas del Siglo de Oro [...] mediación imprescindible para entender el carácter puramente ornamental de algunos textos de Francisco de Medrano, Luis Martín de la Plaza, el Conde de Villamediana, Francisco de Rioja, Pedro Soto de Rojas, Luis Carrillo y Sotomayor, Pedro Espinosa, Gabriel Bocángel, y aun de los mismos Lope, Góngora y Quevedo.¹²⁰

De manera que el repertorio de imágenes y motivos usados por el poeta aretino se volvió canónico: “Bástenos llamar la atención acerca del petrarquismo como *norma*, como una *ley* impresa en la lengua literaria”.¹²¹ Fue así que algunos de los escritores del Siglo de Oro transitaron de la imitación a la emulación, puesto que el petrarquismo: “dió [*sic*] por primera vez a la generalidad de los poetas españoles una conciencia artística que, salvo excepciones, no habían gozado hasta entonces”.¹²²

Para comprender la forma en que es concebido el amor por la tradición petrarquista, es necesario tener en cuenta al neoplatonismo, el cual ha sido definido como la renovación del platonismo en diversos momentos históricos. Aunque también se le ha considerado una corriente filosófica, la cual comenzó con Plotino y, posteriormente, fue seguida por Porfirio, Jámblico y Proclo, entre otros.¹²³ Debido al contexto del *corpus*, resulta de especial interés lo propuesto por los tratadistas Marsilio Ficino y León Hebreo, ya que su obra fue de suma importancia en la poesía del Siglo de Oro.

Por lo tanto, en cuanto a la literatura áurea, este estudio se ceñirá a lo que Carlos Mata ha definido como *neoplatonismo literario*, el cual: “constituye un *sistema literario* que, nutriéndose no tanto de la doctrina neoplatónica original, sino de sus comentadores y continuadores renacentistas, aporta un léxico procedente del campo de la filosofía, una serie de conceptos, una imaginería (metáforas, imágenes líricas...) y determinados recursos

¹²⁰ José María Micó, “El *Canzoniere* como libro en la poesía española”, en Mariapia Lamberti (ed.), *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América. Actas del Congreso*, México: UNAM, 2006, p. 243.

¹²¹ A. Sánchez Robayna, *op. cit.*, p. 37. El subrayado es del autor.

¹²² Joseph G. Fucilla, *op. cit.*, p. 308.

¹²³ José Alsina Clota, *El neoplatonismo: síntesis del espiritualismo antiguo*, Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 121-124.

retóricos y expresivos”.¹²⁴ Dichos conceptos proceden de los *Diálogos de amor* y *De amore*, de manera que, para entender mejor los poemas que componen el *corpus*, es fundamental conocer la definición y fin del amor; la correspondencia entre el amante y el amado; lo concepción negativa que se tenía del amor vulgar; la diferencia entre la belleza del intelecto divino y la belleza corpórea; así como la gran cadena del ser que estas obras proponen.

La tradición neoplatónica define al amor como: “deseo de belleza”.¹²⁵ Sin embargo, esta idea no se limita a la belleza física, sino que está relacionada con la trascendencia intelectual y espiritual, como apunta A. Parker:

Platón basa su filosofía en la elevación de lo material a lo inmaterial, elevación en la cual el espíritu es transportado por su amor a la belleza. A partir de la belleza de las cosas materiales, la mente pasa a la belleza de los cuerpos humanos; luego, a la belleza de la bondad; luego, a la belleza de las ideas; y luego, al conocimiento y amor de la Belleza Absoluta, que es Dios. Sobre esta base, los neoplatónicos renacentistas establecieron una concepción del amor humano ideal, atribuyéndole aún mayor importancia y un papel más relevante que el mismo Platón; para ellos, el hombre progresa en y a través del amor humano, desde el plano físico al espiritual, pasando por el nivel intelectual.¹²⁶

Es así que el sentimiento amoroso debe elevar al hombre, de forma que: “el amor a la mujer es una etapa hacia el amor a Dios, y forma parte del amor a Dios; es una etapa que no queda atrás, sino que se integra. Se trata de una filosofía que, en efecto, idealiza y glorifica el valor humano hasta el grado sumo dentro de una concepción religiosa y teística de la vida”.¹²⁷ Por esa razón, Ficino afirma que: “todo amor es honesto. Y todo amante justo. Porque todo el que es bello y adecuado ama también justamente las cosas propiamente adecuadas. Se considera, en cambio, que el desenfrenado ardor que nos arrastra a la lascivia y nos empuja a la fealdad es contrario al amor”.¹²⁸ A propósito, este mismo autor indica que el amor vulgar es nocivo: “la inquietud ansiosa por la que son atormentados los amantes vulgares día y noche, es una especie de locura”.¹²⁹ Por ello, no es de extrañar que, como se verá más

¹²⁴ Carlos Mata, “Neoplatonismo en la lírica del Siglo de Oro. Dos sonetos del Conde de Villamediana”, *Anuario Filosófico*, 2 (2000), p. 643.

¹²⁵ Marsilio Ficino, *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, trad. y estudio de Rocío de la Villa Ardura, Madrid: Tecnos, 1989, p. 14.

¹²⁶ A. A. Parker, “Dimensiones del Renacimiento español”, pp. 67-68.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹²⁸ *Op. cit.*, p. 17.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 218.

adelante, el antipetrarquismo se solace en temas como la locura de amor, la fealdad y la lujuria.

Como se mencionó anteriormente, la belleza es lo que motiva al amor, pero no se restringe a la belleza física. En consecuencia, es útil diferenciar entre la belleza del intelecto y la belleza corpórea: “las verdaderas bellezas son las ideas intelectuales, o sea, los conceptos ejemplares del orden del universo y de sus partes, conceptos preexistentes en la mente del sumo Hacedor de aquél, es decir, en el primer entendimiento divino”.¹³⁰

El amor neoplatónico pretende que el hombre retorne por medio del amor a su creador. Esto se explica mediante la idea de la gran cadena del ser que se desarrolla en los *Diálogos de amor*, según ésta, el amor está en constante ir y venir en un eterno ciclo; pues el amor productivo desciende de la Divinidad a la materia y, posteriormente, retorna en forma ascendente en el llamado amor privativo.¹³¹

Por otro lado, el antipetrarquismo supone una oposición al canon, a sus imágenes y postulados filosóficos cuando estos pierden su sentido original debido a malos imitadores. De manera que se contrapone al petrarquismo que ha sido usado como un recurso de forma mediocre, pero no busca atacar directamente a Petrarca o a los escritores que supieron emularlo, como lo ha indicado Arturo Graf:

Antipetrarchismo, nel Cinquecento, non vuol dire proprio proprio il contrario di petrarchismo. Se il petrarchismo importa, anzi tutto, una esagerata venerazione pel Petrarca, l'antipetrarchismo non include di necessità avversione al grande imitato, ma è più spesso semplice avversione alle dottrine, agl'intendimenti e alla pratica letteraria degli imitatori.¹³²

Asimismo, Alicia de Colombí-Monguió ha mencionado que el antipetrarquismo era sólo el reverso del petrarquismo:

El antipetrarquismo no llegó, no pudo llegar a ser, una corriente poderosa dentro de la literatura europea por la simple razón de que lo más notable de la poesía y los más grandes poetas estaban, aunque en grados diferentes, ineludiblemente emparentados con la forma poética más seminal que conoció el Renacimiento. A su modo, y sin quererlo, el

¹³⁰ León Hebreo, *Diálogos de amor*, trad. de David Romano, introd., trad, y notas de Andrés Soria Olmedo, Madrid: Tecnos / Alianza, 2002, p. 299.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 327-330.

¹³² *Op. cit.*, p. 46.

antipetrarquismo no fue sino otra cara del petrarquismo, —cara a veces seria, a veces festiva, y siempre limitada en su expresión.¹³³

Otro aspecto relevante es que un poeta podía contar en su repertorio con varios poemas petrarquistas y, al mismo tiempo, tener algunas composiciones, casi siempre burlescas, de tipo antipetrarquista; tal es el caso de los poetas que integran el *corpus*. Lo que comprueba que más que una aversión al canon, era una crítica al desempeño de algunos poetas e incluso, en ciertos casos, la burla sirve para dejar entrever el desengaño entre las altas expectativas que promueve el ideal neoplatónico y la sórdida realidad.

Para plasmar el rechazo al uso mediocre de los elementos petrarquistas, una de las formas más evidentes es el antirretrato, pues su objetivo es: “utilizar el vocabulario suntuoso de la hermosura para construir el lujo del esperpento”.¹³⁴ Para ello, ridiculizará los rasgos propios de quien se está retratando; casi siempre se trata de la dama, y, por poner un ejemplo, sus cabellos de oro pasan a ser “cerdas de cola de buey bermejo”.¹³⁵ Asimismo, de acuerdo con Colombí-Monguió, el antirretrato puede rechazar explícitamente lo que considera un lugar común que, en el caso de ser empleado sin acierto, pierde el efecto que pretendía causar en el receptor y, con ello, su sentido.¹³⁶

Los autores del *corpus* también tienen una postura crítica respecto al concepto de la dama divinizada, el cual es un elemento indispensable del petrarquismo:

La Laura petrarquesca es una de las grandes amadas de la literatura universal. Sorteando el prejuicio eclesiástico, la revalorización de lo femenino que trajo consigo la lírica trovadoresca y la posterior *divinización* de ese amor en torno a la figura de la Virgen María, convirtieron a la mujer en una especie de diosa, una *donna angelicata*, a la que el poeta no podía menos que adorar y servir. Con Petrarca, la idealización se relativiza sin perder ni un ápice de intensidad: su amada, siendo humana, está revestida de cualidades divinas que la hacen etérea e inaccesible.¹³⁷

El antipetrarquismo se hace aún más notorio cuando se burla de la *religio amoris* y qué mejor forma de lograrlo que mofarse de Venus, quien en los poemas burlescos suele ocupar el lugar

¹³³ “Los «ojos de perlas» de Dulcinea (*Quijote*, II, 10 y 11): el antipetrarquismo de Sancho (y de otros)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2 (1983), p. 394.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 392.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 390.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 396.

¹³⁷ Natalia Fernández, “El amor en los sonetos de Shakespeare y Góngora: dos reacciones ante el petrarquismo”, *Revista de Filología*, 27 (2009), p. 77.

de la amada y representa todo lo opuesto a la dama angelical. Al igual que Cupido, quien es el responsable de que el vínculo amoroso en vez de elevar al amante hacia las esferas celestiales, lo hunda en el infierno.

Por ende, la subyugación a la amada y el temor que inspiraba el niño alado desaparecen y da lugar a reclamos, burlas y humillaciones dirigidas a estas deidades. Ello se debe a que estos personajes mitológicos representan una serie de tópicos e ideas que de tan repetidos corrían el riesgo de volverse anticuados. En consecuencia, su contexto histórico y cultural reclamaba nuevas formas de expresión poética. Es así que en la encrucijada entre renovarse o morir, tanto el mito como el petrarquismo se deforman para mostrar una cara satírico-burlesca y con ello logran pervivir hasta el Barroco.

2. Los procedimientos satírico-burlescos contra Cupido y Venus

¿Cómo interpretar los textos líricos del *corpus*? Es la primera pregunta que surge luego de atravesar la compleja tarea de clasificar los poemas, pues sigue inspirando curiosidad cuál era la intención de estos poetas: ¿por qué escritores de la talla de Quevedo, Diego Hurtado de Mendoza, Baltasar de Alcázar y otros dedicaron parte de su obra a denostar a Cupido y Venus? Al parecer no se trató de un simple ejercicio, dado que esto fue común para los poetas áureos tal como lo atestigua el *corpus* compuesto por cinco sonetos, así como varios romances y letrillas, entre otros tipos de composiciones poéticas, en los que también está presente dicho tema, ya sea como materia principal o porque en algunos versos se refieren a estos personajes de forma satírico-burlesca.¹³⁸

En una época en la que se privilegió la *agudeza* del poeta y, por ende, que éste fuera capaz de maravillar al lector o escucha de sus versos,¹³⁹ parece claro que, además del mensaje implícito en el ataque a Cupido y Venus, los escritores estructuraron cuidadosamente sus sonetos para causar ciertas impresiones emocionales e intelectuales en el público. A esto se suma la búsqueda de nuevas formas para detonar la risa y, con ello, superar las expectativas. Es por ello que este estudio se propone escudriñar en los procedimientos de estos sonetos para lograr el efecto cómico.

¹³⁸ V. los siguientes sonetos: «Quien de tantos burdeles ha escapado» atribuido a Diego Hurtado de Mendoza y «Así te sane Dios de tu ceguera» y «Di, vano amante, ¿qué es lo que imaginas» de Baltasar del Alcázar, así como «Amor, yo os juro a Dios que si os cogiese», «¡Oh cuerpo, hora de Dios», «Y vos, Señora, madre del que digo» y «Mil lazos he rotpido de aquel ciego» de Vadillo; y «Un mal de madre a Venus le dio un día» de Juan de la Cueva. Los romances: «Anilla, dame atención», «Ya que descansan las uñas» y «Mandan las leyes de Apolo» de Francisco de Quevedo; «Ciego que apuntas y atinas» y «Ensíllenme el asno rucio» de Luis de Góngora; «Qué regaloncito está» y «De que ceguezuelo vano» de Antonio Hurtado de Mendoza. Las letrillas: «Ya no más, ceguezuelo hermano» y «Manda Amor en su fatiga» de Luis de Góngora. Los epigramas: «Venus se vistió una vez» de Diego Hurtado de Mendoza y «Amor es una tinaja» de Baltasar del Alcázar. De este último poeta, también figuran en la lista: la canción «Conténtate, ya rapaz» y la oda «Suelta la venda, sucio y asqueroso». También es interesante el *corpus* denominado el *Jardín de Venus* (el cual se puede hallar en diversos manuscritos y contiene varios sonetos de contenido sexual y humorístico), pues, en algunos casos, se presenta a Venus de forma burlesca, v. Javier Blasco, “En el nombre de Venus: un arte de amar español del siglo XVI”, en *Lasciva est nobis pagina... Erotismo y literatura española en los Siglos de Oro*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2015, pp. 143-179.

¹³⁹ Esto se remonta a lo que Horacio señaló en su poética, acerca de que los poemas deben conmover al público y para ello es necesario que el poeta se conmueva primero: “No es bastante el ser bellos los poemas; dulces que sean y lleven el ánimo del oyente a donde desean. Cual ríen con los que ríen, así a quienes lloran se acercan los rostros humanos; si quieres que yo lllore, debes primero dolerte tú mismo”. *Arte poética*, introd. y notas de Tarsicio Herrera Zapién, México: UNAM, 1970, p. 5.

Aunque el uso del lenguaje de germanía parece indicar que los poemas estaban dirigidos al vulgo, predomina en ellos el humor cortesano, pues buscan el deleite intelectual, producto de descifrar una oscura referencia y esto, a su vez, permite esbozar una sonrisa. Para comprender lo mencionado con antelación, es sumamente útil el estudio de Georges Minois, en el que distinguen los tipos de comicidad renacentista:

el Renacimiento conoció, pues, el estallido de la cultura en tres sectores: la risa, la sonrisa y la seriedad. [...] Desde entonces, comportarse como un cerdo y conservar el prestigio social será privilegio reservado a los soberanos: ahí tenemos a Enrique VII. Los otros tienen que elegir su bando: la austeridad inflexible de los reformadores religiosos, que no recurren al sarcasmo más que para atacar los vicios y herejías; la sonrisa amable y superior del cortesano que esgrime la mofa espiritual y deliberadamente cruel; la risa ruidosa de la secta rabelaisiana, que toma la vida como carnaval; bien que bajo el aspecto de estallidos de risa grotesca disimula los angustiosos estertores que se cuelan por las grietas de la existencia.¹⁴⁰

También se recurrió a Quintiliano, así como a las preceptivas del Siglo de Oro, para entender cuáles son los mecanismos que producen comicidad. Es de especial interés la risa cortesana, pues los sonetos del *corpus* no están orientados a producir una risa inmediata y estruendosa, sino una risa producto de la comprensión e interpretación de un concepto y la admiración a causa de la agudeza del autor; en fin, que todo esto conduce a esbozar una sonrisa producto del regocijo intelectual más que una sonora carcajada. Asimismo, en este capítulo se explica el método empleado para analizar los poemas, así como los orígenes y la estructura del soneto.

2.1. Sentimiento e intuición

Los sonetos que componen el *corpus* han sido poco estudiados por la crítica, a esto se añade que no se ha considerado una investigación que contemple cómo estos textos usan la sátira y la burla para arremeter contra Cupido y Venus (y lo que estos personajes representan). Por ello, propongo un análisis que considere tanto la forma como el fondo. Aunque no es posible agotar la riqueza expresiva de estos poemas, espero que el presente estudio despierte el interés suficiente para que se realicen futuras investigaciones en torno al tema.

¹⁴⁰ *Historia de la risa y de la burla. Del Renacimiento a nuestros días*, trad. de Jorge Brash, México: Universidad Veracruzana, 2018, pp. 13-14.

Debido a lo anterior, el método de análisis que mejor se adapta al objetivo de esta investigación es la crítica estilística, la cual ha sido definida por Amado Alonso como una disciplina que: “estudia la obra literaria como una construcción poética, y esto en sus dos aspectos esenciales: *cómo está construida*, formada, hecha, tanto en su conjunto como en sus elementos, y qué *delicia* estética provoca; o desdoblado de otro modo: como producto creado y como actividad creadora”.¹⁴¹ Es por ello que el presente estudio no sólo presta atención a los elementos propios del estilo, sino que también se enfoca en el contenido y el efecto estético que produce en el lector u oyente.

Dado que es de especial importancia cómo el sentimiento y la idea tratados en el texto se desarrollan mediante los diversos recursos lingüísticos dispuestos por los poetas, es necesario identificar, en primer lugar, el tema. Amado Alonso se refiere a dicho término del siguiente modo: “la situación objetiva, lo que se suele llamar tema o asunto, es siempre instrumental, un modo indirecto de expresar el sentimiento”.¹⁴² Posteriormente, con el fin de proseguir con el análisis, se examinará la manera en que la forma se entrelaza con el tema, pues el pensamiento requiere de una construcción idiomática para transmitir tanto sentimientos como ideas.¹⁴³

Asimismo, Amado Alonso ha hecho notar que las palabras pueden cumplir la función de significar, pero también la de sugerir.¹⁴⁴ Lo expuesto con antelación explica la importancia de prestar atención al estilo, puesto que: “este contagio sugestivo se obtiene por medio de los juegos rítmicos propios del lenguaje poético, gracias a las claras o vagas asociaciones adheridas a las palabras empleadas, por la elección de ciertas fórmulas sintácticas que presentan movimientos del ánimo [...] por las imágenes y metáforas”.¹⁴⁵

Con el propósito de entender cómo se conforma lo poético dentro del texto, es necesario atender a dos aspectos: el sentimiento y la intuición. El primero no sólo debe ser vivido, sino que requiere ser “contemplado y cualitativamente configurado por el poeta”.¹⁴⁶ Mientras que la intuición consiste en una sensibilidad especial, mediante la cual se obtiene:

¹⁴¹ *Materia y forma en poesía*, 3ª ed., Madrid: Gredos, 1986, p. 89. El subrayado es del autor.

¹⁴² *Ibid.*, p. 32.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 39.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 46.

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 16-17.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 11.

“el hallazgo de un sentido de las cosas más hondo que el práctico que le da nuestro intelecto”.¹⁴⁷ De ahí que la intuición especial del escritor sirve para extraer el sentimiento, que en este punto funciona como la materia bruta, misma que el poeta transformará en la obra de arte mediante el tratamiento especial que se le da al lenguaje. Todo con el fin de entregar un sentimiento depurado, en un texto que posee un valor estético.

Entonces, como corolario, el autor de *Materia y forma en poesía* sostiene que el proceso de creación comienza en la realidad, a partir de una disposición sentimental de la cual surge el impulso poético. Luego, el poeta estructura otra realidad por medio del sentimiento que se expresa líricamente. Es decir, el poeta moldea y objetiva el sentimiento para construir una *realidad representada*.

De tal modo que la estilística ayuda a comprender el proceso mediante el cual el escritor conforma el poema y lo dota no sólo de una idea, sino también de fuerza emotiva. Para ello, se vale de una cuidadosa selección de las palabras y, por ende, atiende tanto a su denotación como a su connotación: “La estilística estudia, pues, el *sistema expresivo* de una obra o de un autor, o de un grupo pariente de autores, entendiendo por *sistema expresivo* desde la estructura de la obra (contando con el juego de calidades de los materiales empleados) hasta el poder sugestivo de las palabras”.¹⁴⁸

Esto conduce al último punto del análisis, cuyo objetivo consiste en escudriñar el efecto que el texto lírico tiene en el lector u oyente. Se espera que el texto logre establecer un puente entre el sentimiento que el poeta ha querido transmitir y el receptor:

el lector, en viaje inverso, se para ante esa realidad ordenada y formada por el sentimiento del poeta con intención expresiva, y se apodera de sus líneas formantes; se apodera de su sentido, que es la orientación convergente que todas las cosas así representadas llevan; se identifica sentimentalmente con ellas, se embarca en ellas y navega con ellas, y, entonces, siguiendo la pesantez de las cosas hacia el sentimiento que les ha dado forma, se deja zambullir en la fuente originaria.¹⁴⁹

Así, a partir de estas ideas, es posible pensar que todo el poema está encaminado para que el lector/oyente obtenga como experiencia final el goce estético. Mientras que la crítica pretende guiar al lector para que note las sugerencias hechas por el poeta y de esta forma

¹⁴⁷ A. Alonso, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 82. El subrayado es del autor.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 37.

consiga el disfrute estético, de modo que: “el mejor estudio estilístico consiste en soplar en esos rescoldos de goce objetivados en la obra literaria para hacer brotar de nuevo la llama con apetito de arder más”.¹⁵⁰

No hay que perder de vista que el *corpus* se compone de sonetos satírico-burlescos. Al respecto, la estilística se ha ocupado de uno de los aspectos del humor: Carlos Bousoño en uno de sus estudios afirma que existe una relación antinómica entre poesía y chiste, ello no implica que una excluya al otro, pues de ser así los sonetos burlescos no tendrían razón de ser. Esto se explica porque, pese a que disintimos a la torpeza o rigidez y eso nos causa risa, tanto en el chiste como en la poesía reconocemos una originalidad en el discurso que nos despierta un goce estético:

En la primera circunstancia (la poética) esa contemplación aceptada es la de un personaje a quien el autor asiente; en la circunstancia segunda (la cómica), la de un personaje a quien el autor disiente; pero no hay duda de que en los dos contrarios supuestos se cumple, como acabo de decir, la condición esencial del fenómeno estético que es el conocimiento comunicable de algo que nos da la impresión de ser una individualidad.¹⁵¹

Resulta útil considerar que existen algunos elementos que contribuyen a hacer más gracioso el chiste: si aumenta el disentimiento, se hará más hilarante la chanza, lo que se logra al aumentar la rigidez del personaje burlado; también se intensifica la risa si la tolerancia es mayor, ya sea porque hay una buena razón para el error o porque existe afecto o asentimiento hacia el autor.¹⁵²

La idea antes expuesta guarda relación con lo que afirma Dámaso Alonso acerca de lo risible: “el humor nace, hemos dicho, de la calidad infrahumana de lo transmutado [...] y de la desproporción, de la disparidad entre los elementos que se transmutan”.¹⁵³ Con este postulado concuerda Carlos Bousoño cuando explica el mecanismo del chiste, al mencionar que “la metáfora hilarante” se compone de dos términos que tienen poco en común: la risa se suscita cuando el receptor se percata del error (pensar que dos objetos tan distantes entre sí puedan compararse).¹⁵⁴

¹⁵⁰ A. Alonso, *op. cit.*, pp. 96-97.

¹⁵¹ *Teoría de la expresión poética*, t. II, 7ª ed., Madrid: Gredos, 1985, p. 29.

¹⁵² *Ibid.*, pp. 63-64.

¹⁵³ *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, 5ª ed., Madrid: Gredos, 1993, p. 533.

¹⁵⁴ *Op. cit.*, p. 21. El subrayado es del autor.

Por lo expuesto con anterioridad, la *intellectio* desarrolla una función fundamental en la creación poética, debido a que el proceso de creación se inicia con la existencia psicológica del estado afectivo. Esto despierta una intuición en el poeta, quien configurará su sentimiento hasta convertirlo en: “una entidad con existencia ya propia, una construcción de sentido, capaz de vivir y de transmitirse ya sin necesidad del sujeto donde primitivamente sucedía”.¹⁵⁵ En consecuencia, el poeta se enfrenta a la dificultad de sorprender al lector, es decir, busca conseguir la “individualización”¹⁵⁶, y para lograrlo recurre al ingenio y la agudeza.

Tanto Góngora como Quevedo, al igual que varios escritores del Siglo de Oro, recurrieron al chiste conceptual¹⁵⁷ mediante el cual se hace alarde de ingenio, pues: “se trata aquí de una imagen absurda (en lo absurdo es donde se origina la cómica desproporción: comicidad que no [*sic*] quiere hacer reír); absurda imagen atraída sólo un momento y sólo por un elemento exterior, una homofonía (juego de palabras), o maliciosamente mostrada con achaque de rechazarla por inoportuna”.¹⁵⁸

El filólogo navarro también coincide con la importancia de comprender la complejidad de los poetas de ese tiempo: “Los barrocos exceden por sus agudezas y arte de ingenio, diminutos enigmas excitadores, laberintos a veces exactos de pensamiento; en fin, materia intelectual, estéticamente formulada”.¹⁵⁹ Es así que el autor del poema debe llevar al límite su ingenio, ya que tiene que establecer un vínculo entre elementos que al parecer no tienen nada en común; sobre todo si se trata de una obra burlesca, donde suele presentarse la discordancia para generar el ridículo y, por consiguiente, causar risa.

Otro aspecto que es relevante discutir es la pertinencia de la estilística dentro de la crítica literaria. Los detractores de la estilística la han rechazado, porque consideran que esta

¹⁵⁵ A. Alonso, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵⁶ Bousoño define a la “individualización” como la primera ley de la poesía: “Se trata de que el contenido anímico que se nos comunica nos dé la impresión de hallarse «individualizado», para lo cual es indispensable modificar la «lengua» en el sentido que nos es familiar”. *Op. cit.*, p. 74.

¹⁵⁷ Dámaso Alonso señala que el chiste conceptual se remonta a épocas anteriores: “Esta penetración del chiste en la estela del petrarquismo (penetración de trayectoria tan interesante como mal estudiada) no es específicamente quevedesca. Es una corriente conceptista, que, claro está, va a dar a las aguas de nuestro conceptismo; en sus remotos orígenes se enlaza con el conceptismo de fines de la Edad Media, tantas veces representado en nuestros cancioneros; y en Italia la encontramos ya en metro endecasilábico a fines del siglo XV”. *Poesía española*, 1993, p. 540.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 351.

¹⁵⁹ A. Alonso, *op. cit.*, p. 49.

disciplina presta demasiada atención a la forma en detrimento del análisis del contenido. Sin embargo, en su carta a Alfonso Reyes, Amado Alonso hace hincapié en que la estilística atiende de forma integral la obra: “La estilística estudia el sistema expresivo entero en su funcionamiento, y, si una estilística que no se ocupa del lado idiomático es incompleta, una que quiera llenar sus fines ocupándose solamente del lado idiomático es inadmisibles, porque la forma idiomática de una obra o de un autor no tiene significación si no es por su relación con la construcción entera y con el juego cualitativo de sus contenidos”.¹⁶⁰ Dámaso Alonso también comparte esa postura: “La Estilística [*sic*] del futuro, si ha de ser algo, tendrá que atender por igual a estas dos perspectivas: forma exterior y forma interior”.¹⁶¹

Igualmente, Amado Alonso hace énfasis en que la crítica estilística no desdeña los datos históricos y culturales que proporcionen un apoyo para la mejor comprensión de la obra, puesto que: “la estilística no pretende petulantemente declarar caduca a la crítica tradicional; reconoce su alto valor y aprende de ella; sabe que en el análisis de la obra de arte no todo se acaba con la delicia estética y que hay valores culturales, sociales, ideológicos, morales, en fin, valores históricos, que no puede ni quiere desatender”.¹⁶² Por este motivo, al realizar el análisis se ha considerado el contexto histórico y cultural de los poemas del *corpus*.

La vigencia de la crítica estilística como un método válido de análisis para la poesía es innegable, así lo confirman los ensayos de Dámaso Alonso sobre las *Soledades* de Góngora y el “desgarrón afectivo” en la poesía de Quevedo, los cuales siguen siendo una referencia obligada para los estudiosos del tema.¹⁶³ En el caso del *corpus*, la estilística proporciona los procedimientos más adecuados para interpretar los textos festivos, principalmente, si tenemos en cuenta que Genette ha hecho notar que lo burlesco modifica el estilo, no el tema.¹⁶⁴

¹⁶⁰ A. Alonso, *op. cit.*, p. 86.

¹⁶¹ *Poesía española*, 1993, p. 33.

¹⁶² *Op. cit.*, p. 84.

¹⁶³ Por las razones que expongo en el apartado 2.1, en esta investigación consideré lo más conveniente ceñirme a lo propuesto por Amado Alonso. Aunque, actualmente, existen nuevas corrientes de investigación tales como la estilística generativa y la estilística estructural, para profundizar en esos temas, v. Juan Carlos Gómez Alonso, *La estilística de Amado Alonso como una teoría del lenguaje literario*, Murcia: Universidad de Murcia, 2002.

¹⁶⁴ V. *supra* pp. 33-34.

Lo antes mencionado, involucra una mejor herramienta para acercarnos a lo burlesco, pero no implica que tengamos planeado desatender el contenido. Por consiguiente, la importancia de la estilística como disciplina es innegable, pues no se circunscribe a la forma, sino que ayuda a comprender los niveles más profundos del poema: “la estilística se interesa por este carácter de creación de la visión del mundo de un autor, y, por lo tanto, por su naturaleza estético-poética”.¹⁶⁵

Por ende, el método que adoptaremos arroja luz para analizar los sonetos del presente estudio; en particular, cuando se enfrenta la ardua tarea de descifrar el chiste conceptual, cuyo fin no es provocar carcajadas, sino una sonrisa maliciosa producto de la agudeza. Esto ya lo ha indicado Dámaso Alonso, al referir que el goce estético proviene de develar el intrincado enigma, más que de reír estruendosamente por una simpleza. Ello se ve reflejado en los poemas del *corpus*, dado que, en la mayoría de los casos, rehúyen el chiste simplón y, en cambio, pretenden entretener al público cortesano mediante agudezas. Finalmente, el lector entendido esbozará una sonrisa como muestra de la satisfacción que le causa entender el enigmático juego que guarda el texto.

En conclusión, para examinar los sonetos satírico-burlescos se seguirá lo planteado por Amado y Dámaso Alonso, en el sentido de que el estudio no sólo se ocupará del aspecto formal, sino que tendrá en cuenta siempre que el estilo está al servicio del contenido. Tampoco se dejará de hacer hincapié en el efecto estético que el poeta quiere provocar, por lo que, a pesar de que no es el objetivo principal de este estudio, se ha procurado hacer algunas observaciones al respecto.

2.2. La agudeza y su relación con la poesía satírico-burlesca

El conceptismo puede ser entendido como una manifestación literaria de los siglos XV al XVII, que comenzó en España y luego se extendió al resto de Europa.¹⁶⁶ Esta modalidad literaria se caracterizó por el uso de la agudeza tal como la concebía Baltasar Gracián, la cual consiste en “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

¹⁶⁵ A. Alonso, *op. cit.*, p. 92.

¹⁶⁶ Antonio García Berrio, *España e Italia ante el conceptismo*, Murcia: Universidad de Murcia, 1968, p. 18.

la agudeza”.¹⁶⁷ No menos importante es su noción de concepto: “lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto”.¹⁶⁸ Cabe resaltar que Gracián no sólo se preocupa por lo que atañe al pensamiento, sino que considera al estilo como una parte necesaria de la agudeza: “son los tropos y figuras retóricas materia y como fundamento para que sobre ellos levante sus primores la agudeza”.¹⁶⁹

La agudeza se compone de perspicacia —que es la que permite encontrar las verdades, pese a su dificultad— y artificio, que se refiere a la hermosura sutil. A su vez, la agudeza de artificio se divide en agudeza de concepto (pensamiento e ingenio), agudeza verbal (el empleo estético de las palabras) y agudeza de acción (responder a las circunstancias de forma ingeniosa).¹⁷⁰ Posteriormente, señala dos tipos de agudeza: la de “correspondencia y conformidad entre los extremos objetivos del concepto, que son los correlatos que une para la artificiosa sutileza”¹⁷¹ y la de contrariedad o discordancia.

En cuanto a los géneros, es fundamental conocer los preceptos de Gracián respecto a lo satírico y lo burlesco, sobre el primero menciona: “Lo satírico hace la semejanza plausible: comparaba un discreto las mercedes de los reyes a tirar piedras, que las grandes se quedan muy cerca, a los pies, pero las chinas caen muy lejos. Todo el fruto de una semejanza de éstas, viene a ser el desengaño y la moral enseñanza”.¹⁷² Respecto a las crisis irrisorias, que bien podrían entrar en el terreno de lo burlesco, señala que: “Es tan fácil esta agudeza, cuan gustosa, porque sobre la ajena necesidad todos discurren y todos se adelantan antes al convicio que al encomio, pero el ingenioso por naturaleza, aquí dobla su intención”.¹⁷³ Como recursos para la crisis irrisoria se emplean: los adyacentes del sujeto (lo opuesto que existe entre ellos), la improporción entre diferentes sujetos, la duplicación del desacierto, el encarecimiento de la improporción, el uso de las circunstancias, las crisis conglobadas, la mezcla de la malicia

¹⁶⁷ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, t. I, ed., introd. y notas de Evaristo Correa Calderón, Madrid: Castalia, 2001, p. 53.

¹⁶⁸ *Ibid.*, t. I, p. 51.

¹⁶⁹ *Ibid.*, t. I, p. 204.

¹⁷⁰ *Ibid.*, t. I, p. 58.

¹⁷¹ *Ibid.*, t. I, p. 59.

¹⁷² *Ibid.*, t. I, pp.143-144.

¹⁷³ *Ibid.*, t. I, pp. 265-266.

con la candidez, el recurso de herir a dos sujetos con una sola agudeza, el fingimiento de las necesidades y la antítesis.¹⁷⁴

La propuesta estética contenida en la *Agudeza y arte de ingenio* es indispensable para comprender la poesía áurea, como ya lo ha hecho notar Arellano, puesto que se trata de “una poesía que provoca la risa [...] eminentemente racional, cuyos mecanismos productivos de ingenio obedecen a las técnicas conceptistas”.¹⁷⁵ De aquí provienen algunas dificultades para el análisis filológico, como el problema de la interpretación derivado de la anfibología y el encubrimiento del sentido de la estética conceptista, la censura editorial e inquisitorial debido a las irreverencias propias del género y las menciones incompletas o referencias indirectas que el público debe completar.¹⁷⁶

Además, no hay que perder de vista que el género burlesco ofrecía a los poetas la oportunidad de lucir su ingenio, a la vez que podían demostrar su capacidad para dominar desde el lenguaje culto hasta el sórdido y popular, tal como lo menciona Alfonso Rey: “En el siglo XVII un explorador del idioma, caso de Quevedo, tenía que interesarse por las posibilidades que ofrecían las facetas cómicas de la vida, dado que éstas le brindaban la ocasión de recorrer campos léxicos y emplear recursos estilísticos vedados en muchos géneros”.¹⁷⁷ En otras palabras, la posibilidad de explorar nuevas formas de creación motivó a los escritores áureos a incursionar en el terreno de lo burlesco.

No debemos pasar por alto que las clasificaciones de Gracián son complejas y han dado pie a múltiples discusiones, por ejemplo, el considerar al concepto como metáfora catacrética.¹⁷⁸ García Berrio es partidario de esta propuesta: “El concepto —la metáfora catacrética tradicional— sería el resultado de trazar un puente ingenioso entre dos realidades no sentidas habitualmente como contiguas. Este recurso, centro común en el Barroco de conceptistas y culteranos, de prosistas y poetas, está en puridad, muy cerca de abarcar a todos

¹⁷⁴ B. Gracián, *op. cit.*, t. I, pp. 265-279.

¹⁷⁵ “La poesía burlesca áurea...”, p. 261.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 259-269.

¹⁷⁷ “La comicidad en la obra de Quevedo. Cuestiones preliminares”, en Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.), *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla: Renacimiento, 2006, p. 237.

¹⁷⁸ La catacrésis puede definirse como la “violentación de la metáfora alejando los objetos de referencia, aunque este fenómeno tiene ocurrencias anteriores, sobre todo Herrera”. José María Pozuelo Yvancos, “Sobre la unión de teoría y praxis literaria en el conceptismo: un tópico de Quevedo a la luz de la teoría literaria de Gracián”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 361-362 (1980), p. 48.

los escritores barrocos”.¹⁷⁹ Mientras que Juan Casas no está de acuerdo con esta propuesta, pues considera que: “solucionaría el problema únicamente en los casos en que el artificio ingenioso se apoya en una metáfora, no en otros tropos o figuras”.¹⁸⁰

Finalmente, uno de los aspectos más importantes de los que la crítica se ha ocupado es la forma en que el conceptismo se distingue de las preceptivas anteriores, el principal rasgo consiste en que las relaciones se establecían entre términos extremadamente alejados y que se han unido gracias al ingenio del poeta: “Se trata ahora de tender puentes entre ese centro y otros lugares más o menos lejanos, se trata de conocer el objeto, no en sí, no por descripciones que nos conduzcan hacia él, sino por las relaciones que el poeta ha tenido. El escritor nos niega la visión directa de su objeto y nos fuerza a contemplar su imagen en otra u otras cosas. La visión directa ha quedado sustituida por una visión refleja”.¹⁸¹ Por último, salta a la vista que la agudeza del escritor y la complejidad brindada por el conceptismo son las herramientas usadas para sorprender al receptor de los sonetos.

2.3. Las restricciones a lo burlesco

En las preceptivas encontramos restricciones para lo burlesco debidas a la moral, otras se sugieren por el propio bien de quien ejecuta la burla. Cicerón señaló que existían ciertos casos en los que el orador debe tener cautela: no es correcto burlarse de los miserables ni de aquellos que han cometido faltas graves; en el primer caso, porque es cruel y en el segundo, porque merecen un castigo más severo que ser puestos en ridículo. Asimismo, indica que mofarse de poderosos o personas amadas puede ser peligroso o contraproducente para quien realiza la burla. De la misma forma, con el fin de no crear enemistades, recomienda cuidar que el chiste no recaiga en una persona distinta a la que iba dirigido. Finalmente, recomienda evitar las burlas sin sentido y siempre emplearlas buscando algún provecho.¹⁸²

¹⁷⁹ *Op. cit.* p. 14.

¹⁸⁰ “La idea de agudeza en el s. XV hispano: para una caracterización de la *sotileza* cancioneril”, *Revista de Literatura Medieval*, 6 (1994), p. 96.

¹⁸¹ Fernando Lázaro Carreter, *Estilo barroco y personalidad creadora: Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, Madrid: Cátedra, 1974, p. 16.

¹⁸² *Acerca del orador*, t. II, introd., versión y notas de Amparo Gaos Schmidt, México: UNAM, 1995, pp. 94-96.

Las mismas restricciones podemos encontrar en las *Instituciones oratorias*, con la única diferencia de que Quintiliano agrega otra: abstenerse de chistes lascivos.¹⁸³ Castiglione también adopta las mismas restricciones de Cicerón y, además, añade una defensa de la honra femenina; por este motivo insiste en varias ocasiones en que no se debe difamar a una mujer honrada, porque ésta no cuenta con armas para defenderse y por el gran daño que se le causa (infamia).¹⁸⁴ Esto explica por qué en el *corpus* se trata el tema, sin por ello ir en contra de la preceptiva cortesana; pues al dirigir la burla hacia un personaje ficticio como Venus, no se daña a una dama en concreto.

Cascales, a su vez, indica que los personajes de la comedia deben ser humildes, pues los personajes nobles no pueden ser motivo de risa.¹⁸⁵ El Pinciano también señala que los personajes de la comedia deben ser comunes, ya que no considera que la risa sea propia de personas graves, pues ellas aborrecen toda fealdad;¹⁸⁶ incluso, trae a cuenta que no es bien visto que el monarca se ría: “son las acciones tragicas más conuenientes a Reyes, que no las comicas: a los quales se saca mal la risa, ni con garabatos; especialmente en actos publicos”.¹⁸⁷ He aquí otra restricción, pues la risa es considerada como algo bajo, probablemente porque las carcajadas implican pérdida de la circunspección y descontrol corporal. Lo expuesto con antelación explica el motivo por el cual la risa cortesana debe ser moderada. Por ende, se le dio prominencia a la agudeza y al humor más elaborado por encima del chiste fácil y, por tanto, tosco.

Se puede concluir que, tras las restricciones a lo cómico, subyace la intención de mantener la circunspección, así como el respeto a la autoridad y a las instituciones. Por lo anterior, el carácter subversivo de la risa ocasionó la prohibición de la misma:

Ya a mediados del siglo XVI se advierte una poderosa reacción contra el magno estallido de risa del Renacimiento. Dicha reacción apunta, ante todo, contra las manifestaciones sociales de la risa popular: los carnavales y las fiestas diversas son blanco de las frecuentes prohibiciones por parte de las iglesias y el poder civil. Luego rápidamente tal ofensiva se extiende hacia el conjunto de las actividades culturales. La risa se ha vuelto sospechosa. Si

¹⁸³ *Op. cit.*, t. I, p. 378.

¹⁸⁴ *Op. cit.*, pp. 259-260.

¹⁸⁵ *Op. cit.*, p. 205.

¹⁸⁶ *Op. cit.*, p. 393.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 392.

no puede negarse que sea propia del hombre, más bien es característica distintiva del hombre caído.¹⁸⁸

Las restricciones a lo cómico no sólo determinan la manera en que se realiza la burla, sino que implican problemas de autoría, pues se consideraba que lo burlesco no contribuía a la honra de los autores. Por eso, como se verá más adelante,¹⁸⁹ existe la posibilidad de que Díaz Hidalgo dejara fuera los poemas burlescos de la edición príncipe de Diego Hurtado de Mendoza, pues él se encargó de reunir la obra del poeta.

2.4. Sobre el soneto

El origen del soneto se remonta al siglo XIII en Italia, ya que en este lugar lo que comenzó como un canto breve sin forma determinada se convertiría en un tipo fijo.¹⁹⁰ Vossler presenta varias teorías sobre el origen del soneto: la primera, propuesta por Biadene sostiene que el soneto proviene de la unión de un *strambotto* de ocho versos y un *strambotto* de seis; mientras que los teóricos del siglo XVI pensaban que el soneto era una estrofa aislada de una canción.¹⁹¹

De acuerdo con Elías L. Rivers,¹⁹² los primeros sonetos amorosos se le atribuyen a Giacomo da Lentino, en esos poemas la estructura consta de dos cuartetos (ABAB ABAB) y dos tercetos (CDE CDE). El nombre de esta composición de versos se debe a “*sonetti* en italiano, que quiere decir «pequeños sonidos, cancioncillas»”.¹⁹³ Posteriormente, el soneto se consagró como forma poética gracias a Dante y Petrarca.

En España la influencia del poeta aretino fue muy importante, pues no sólo se imitó la forma que usó para su *Canzoniere*, sino también las imágenes y tópicos. Como es sabido, el primero en emplear el soneto fue el Marqués de Santillana, pese a ello no tuvo discípulos que lo secundaran. Tal como ha indicado Rivers, existen pruebas de que el soneto aparece en

¹⁸⁸ G. Minois, *op. cit.*, p. 67.

¹⁸⁹ V. *infra* pp. 80-81.

¹⁹⁰ Karl Vossler, *Formas poéticas de los pueblos románicos*, trad. de José María Coco Ferraris, ordenadas por Andreas Bauer, Buenos Aires: Losada, 1960, p. 201.

¹⁹¹ *Ibid.*, pp. 202-203.

¹⁹² *El soneto español en el Siglo de Oro*, Madrid: Akal, 1993, p. 5. Respecto a la etimología, Vossler señala que también procede del francés: “el diminutivo de «son», significa sobre todo «aire», «melodía», especialmente la melodía fácil y limitada”. *Op. cit.*, p. 201.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 5.

cancioneros a finales del siglo XV y a inicios del siglo siguiente; sin embargo, se popularizó gracias a Juan Boscán y a Garcilaso de la Vega.¹⁹⁴ Tiempo después, de acuerdo con Antonio Quilis, logró su máximo esplendor en el Barroco debido a Lope de Vega, Góngora y Quevedo.¹⁹⁵

Para acercarse al soneto del Siglo de Oro, es necesario recordar lo propuesto por Fernando de Herrera en sus *Comentarios* a la poesía de Garcilaso, puesto que resalta todas las características (de forma y contenido) deseables en el soneto de aquella época:

Es el *Soneto* la más hermosa composición, y de mayor artificio y gracia de cuantas tiene la poesía italiana y española. Sirve en lugar de los epigramas y odas griegas y latinas, y responde a las elegías antiguas en algún modo, pero es tan extendida y capaz de todo argumento, que recoge en sí sola todo lo que pueden abrazar estas partes de poesía, sin hacer violencia alguna a los preceptos y religión de la arte, porque resplandecen en ella con maravillosa claridad y lumbré de figuras y exornaciones poéticas la cultura y propiedad, la festividad y agudeza, la magnificencia y espíritu, la dulzura y jocundidad, la aspereza y vehemencia, la conmiseración y afectos, y la eficacia y representación de todas. Y en ningún otro género se requiere más pureza y cuidado de lengua, más templanza y decoro, donde es grande culpa cualquier error pequeño; y donde no se permite licencia alguna, ni se consiente algo, que ofenda las orejas, y la brevedad suya no sufre, que sea ociosa, o vana una palabra sola. Y por esta causa su verdadero sujeto y materia debe ser principalmente alguna sentencia ingeniosa y aguda, o grave, y que merezca bien ocupar aquel lugar todo.¹⁹⁶

El soneto se compone de catorce versos endecasílabos distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. El soneto clásico se caracteriza por el esquema: “ABBA – ABBA – CDC – DCD” los dos cuartetos con dos rimas abrazadas, y los tercetos con rimas distintas de las de los cuartetos. La disposición CDC – DCD de las rimas de los tercetos era la favorita de Petrarca, aunque también se utilizaron otras combinaciones, como CDE – CDE, CDE – DCE”.¹⁹⁷

Además de las mencionadas con antelación, tiene varias exigencias formales:

una regla que debe respetarse con cuidado es la de evitar las asonancias y mucho más las concordancias entre las palabras que no tienen la obligación de rimar entre sí. Por aquellas mismas razones de musicalidad y fonética, no son aconsejables tampoco las rimas de palabras agudas y esdrújulas, sobre todo en los cuartetos.¹⁹⁸

¹⁹⁴ *Op. cit.*, p. 7.

¹⁹⁵ *Métrica española*, Barcelona: Ariel, 2007, p. 138.

¹⁹⁶ “*Comentarios* de Fernando de Herrera”, en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed., introd. y notas de Antonio Gallego Morell, 2ª ed, Madrid: Gredos, 1972, p. 308, H-1. El subrayado es del autor.

¹⁹⁷ A. Quilis, *op. cit.*, p. 137.

¹⁹⁸ Gustavo García Saraví, *Historia y esplendor del soneto*, s. l., Municipalidad de la Plata, 1962, p. 33.

Dados los rasgos del soneto, es interesante adentrarse en el proceso de creación; García Saraví expone que el poeta pasa por dos procedimientos: “uno el de la *liberación* de la esencia poética; otro, el de su *adecuación* a la expresión formal”.¹⁹⁹ Es decir, por un lado, tiene libertad en cuanto a tema e ideas, así como en el manejo de su capacidad emocional; por otro lado, debe ceñir esas ideas y emociones a la estructura del soneto.

A las características formales se suman las de contenido, puesto que el soneto debe contener una idea completa;²⁰⁰ por lo que se debe evitar todo aquello que no contribuya a lograr el efecto deseado. De tal manera que el soneto es una forma métrica exigente, pues requiere centrar la atención en un solo concepto, así como tener sumo cuidado en la elocución.

En lo concerniente a la unidad de pensamiento, Gustavo García Saraví ha apuntado que: “la idea a desarrollar debe *caber* íntegramente dentro de sus 14 líneas, sin distracciones literarias o conceptos mal acabados”.²⁰¹ Por ello, el poeta debe plantear su premisa en los dos cuartetos (el pie) y presentar su conclusión en los dos tercetos (la vuelta). A esto se suma que los dos tercetos deben causar un efecto en el receptor:

el sexteto con su inesperada abreviación suministra un desarrollo de sorpresa, contradicción, repetición o superación —el poeta tiene que elegir— a la idea adelantada en el pie. Hay en él una especie de conclusión que abraza las contradicciones y preparaciones de una octava dividida ella misma en partes de igual extensión.²⁰²

Para lograr el cometido de asombrar al lector se requiere de la agudeza del poeta: “a la melodiosa sonoridad viene a unirse en el [soneto] una buena porción de espíritu agudo e ingenioso, de sátira y epigrama, de poesía didáctica y burlesca”.²⁰³ Para el análisis de los sonetos se tendrá en consideración el tratamiento artístico del sentimiento que, como ha señalado Amado Alonso, puede observarse a través del empleo de las figuras retóricas, el uso del ritmo y la sintaxis, así como del “poder sugestivo de las palabras”.²⁰⁴

Dada la temática del *corpus*, resulta de sumo interés lo que Cascales apunta sobre los sonetos satíricos y burlescos:

¹⁹⁹ *Op. cit.*, pp. 75-76. El subrayado es del autor.

²⁰⁰ Francisco Cascales señala que en el soneto debe contener un solo concepto. *Op. cit.*, p. 251.

²⁰¹ *Op. cit.*, p. 19. El subrayado es del autor.

²⁰² Bernardo Gicovate, *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura*, México: UNAM, 1992, p. 18.

²⁰³ K. Vossler, *op. cit.*, p. 209.

²⁰⁴ *Op. cit.*, pp. 16-17 y 46.

Si la materia fuere jocosa, será epigramático, y de necesidad agudo; si satyrica, será licencioso en palabras y sentencias. Mas, puesto que tome esta o aquella materia diferente de la lírica, que es propia suya, con todo esso se a de acordar que es poeta lírico para tratar su concepto, qualquier que sea, con unidad, con gravedad y con ornato, según diximos arriba, con su diferencia; porque el soneto cómico no será tan humilde, que pierda del todo la gravedad lírica y adorno florido, y el soneto epigramático no será tan seco, que no vaya vestido de las flores líricas.²⁰⁵

El Pinciano ya había intuido este mecanismo de lo cómico: “la question ridicula quiere nacer siempre de algun disparate de opinion”.²⁰⁶ Por todo lo antes expuesto, este estudio se centra en analizar la unidad de pensamiento de los poemas que componen el *corpus*, así como los recursos (agudeza y elocución) de los que se vale el poeta para sorprender al receptor. Asimismo, se ocupa de examinar la manera en que se desarrolla la agudeza por medio de la vuelta contenida en los tercetos.

El soneto basa su construcción en el arte de ingenio, pues recurre a lo que Mercedes Blanco ha llamado *efectos típicamente agudos y conceptuosos*, los cuales son:

efectos de relieve y de profundidad que derivan de una rebuscada condensación, de una brevedad lapidaria; efectos de sorpresa y maravilla [...] basados en una paradoja o en un sofisma lúdico, que es al sofisma lo que es a la ficción la mentira [...] efectos chistosos y desconcertantes (*joca, sales*) que proceden del juego de palabras o de una impropiedad deliberada del pensamiento y de la expresión.²⁰⁷

Dichos efectos se consiguen gracias a la *imitatio* y al ingenio del poeta para emular los conceptos imitados, Blanco explica este proceso de la siguiente forma: “Gracián acuña este sintagma [hidra vocal] refiriéndose al calambur, al retruécano y jugar del vocablo, para decir que una dicción, una palabra, es como una hidra, un monstruo con muchas cabezas que vuelven a brotar o se multiplican después de haber sido cortadas”.²⁰⁸ Estos recursos le permiten al poeta construir la agudeza y, con ello, demostrar su talento.

Lo expuesto con antelación refuerza la idea de que los poemas burlescos no necesariamente son vacuos, sino que pueden tener una postura ideológica y/o crítica, tal como lo ha hecho notar Antonio Gargano:

²⁰⁵ *Op. cit.*, .p. 253.

²⁰⁶ *Op. cit.*, p. 394.

²⁰⁷ *Op. cit.*, p. 23.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 37.

la poesía burlesca aureosecular se caracteriza por su irrenunciable rasgo definitorio, o sea, por el efecto cómico que produce en el lector, y que, determinado a su vez por el juego libre del ingenio correspondiente a la estética del conceptismo, está al servicio de propósitos ideológicos bien definidos, en el sentido de que la comicidad tendenciosa generada de este modo actúa de fachada, detrás de la cual se cela una crítica o una agresión.²⁰⁹

Esto no implica que se deje de lado lo jocoso del poema, sino que depende del objetivo que persiga cada soneto, de manera que en algunos predomina lo cómico sobre el aspecto serio, mientras que en “otros poemas, en los que los dos componentes tienden más a equivalerse, con una comicidad tanto más hilarante cuanto más su función es la de encubrir un contenido que, de no ser así, resultaría escandaloso decirlo”.²¹⁰ En el Siglo de Oro, hay una predilección por usar el soneto para tratar el tema amoroso; lo que contrasta con el empleo de este esquema poético para burlarse de Cupido y Venus.

El soneto gozó de popularidad en la lírica áurea,²¹¹ pero la preferencia de los poetas para llevar esta forma al terreno de lo satírico-burlesco no sólo obedece al auge alcanzado en el siglo XVI, sino que se relaciona con la intención de los escritores de hacer gala de su talento; como ya lo ha señalado Baehr: “se observa la exigencia de que el soneto desarrolle un solo asunto, y esto obliga a una intensa concentración que no permite divagaciones. El ritmo interno en el desarrollo de las ideas es una prueba más para el ingenio del poeta”.²¹² En consecuencia, se requiere que el escritor tenga la capacidad de desarrollar el asunto en una estructura rigurosa y bien delimitada.

De lo anterior se infiere que, en el caso del *corpus*, el empleo de una forma poética tan consolidada para tratar temas graves, entre ellos el amoroso, tiene el propósito de renovar el ámbito lírico. En ese ánimo experimental, el uso del soneto para composiciones burlescas, representa un desafío expresivo y estilístico. El poeta consumado quiere emular, no sólo

²⁰⁹ “«Verdades diré en camisa». Comicidad y poder en la poesía burlesca de Quevedo”, *La Perinola*, 20 (2016), p. 23.

²¹⁰ A. Gargano, *op. cit.*, p. 25.

²¹¹ Tal como lo menciona Baehr se extendió su uso en la España del siglo XVI: “Esta definitiva introducción del soneto tomó gran incremento, sobre todo gracias a la autoridad de Garcilaso; ya adoptado, en el siglo XVI se cultivó en considerable proporción, en particular por los poetas que seguían la tendencia italianizante. De entre ellos se destacan por la calidad, cantidad e influjo: Sa de Miranda, Gutierre de Cetina, Baltasar del Alcázar y en especial Fernando de Herrera”. *Manual de versificación española*, trad. y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid: Gredos, 1973, p. 396.

²¹² *Ibid.*, p. 390.

imitar las fuentes. Por ende, la complejidad técnica y la pericia necesaria para moldear la sensibilidad y orientarla hacia lo jocoso constituían un reto para los autores, del cual, como puede corroborarse en los análisis, salieron avante.

3. Los denuestos de los poetas áureos contra Cupido y Venus

En este capítulo se presentan las referencias mitológicas que favorecen la comprensión de los sonetos del *corpus* y, finalmente, se muestran los análisis de los sonetos: «¡Oh Venus, alcahueta y hechicera» y «Amor, cuerpo de Dios con el merdoso» atribuidos a Diego Hurtado de Mendoza; «Di, rapaz mentiroso, ¿es esto cuanto...» y «Hecho se ha pescador el dios Cupido» de Baltasar del Alcázar; y «¿Tú, dios, tirano y ciego Amor?» de Francisco de Quevedo.

Asimismo, mediante el análisis de cada soneto se evidencia la trayectoria del desengaño, la cual comienza de forma lúdica con Hurtado de Mendoza en el primer Renacimiento (primera mitad del siglo XVI). El desengaño apenas se vislumbra, pues predomina en España un ambiente triunfal debido al reinado de Carlos V. Sin embargo, la sensación de desengaño se vuelve más intensa y acre en los sonetos de Alcázar durante el segundo Renacimiento (segunda mitad del siglo XVI). Lo anterior es motivado por el contexto histórico, el cual coincide con el reinado de Felipe II, que estuvo marcado por dificultades económicas y políticas. Finalmente, el desengaño llega a su clímax con Quevedo en el Barroco (finales del siglo XVI y buena parte del siglo XVII), dada la sensación de crisis y decadencia que imperaba en la España gobernada por Felipe IV.

3.1. Los mitos de Cupido y Venus

En el apartado sobre lo burlesco se ha planteado que este género es el reverso de lo trágico o, al menos, de lo serio. Por esta razón, resulta indispensable volver a las fuentes clásicas con el fin de rastrear las referencias a Cupido y Venus, ya que es necesario para entender la degradación de los mitos y, con ello, la burla que se realiza en torno a estos dos personajes. Se ha recurrido tanto a las fuentes griegas como romanas, puesto que en los sonetos se presentan como Cupido y Venus, es decir, se mezclan indistintamente las dos tradiciones. Debido a ello, consignamos las referencias a Eros (equivalente romano de Cupido) y a Afrodita (equivalente griego de Venus).

En lo que respecta a Cupido, existen varias versiones sobre su origen. Hesíodo lo considera uno de los dioses primigenios:

En primer lugar existió el Caos. Después Gea la de amplio pecho, sede siempre segura de todos los Inmortales que habitan la nevada cumbre del Olimpo. [...] Por último, Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y todos los hombres el corazón y la sensata voluntad en sus pechos.²¹³

Mientras que Cicerón lo considera hijo de Diana: “Hay, igualmente, más de una Diana. La primera desciende de Júpiter y de Prosérpina, y es la que, según se dice, engendró al alado Cupido”.²¹⁴

Pese a ello, en el *corpus*, Cupido se presenta siempre como hijo de Venus, al igual que aparece en las *Metamorfosis*: “yendo a la ventura lo ve la Ericina, sentada en su monte, y abrazando a su alado retoño le dijo: «Armas y manos mías, hijo, mi poder, coge esos dardos, Cupido, con los que a todos vences, y lanza tus veloces flechas contra el pecho del dios a quien cayó en suerte el último lote del triple reino»”.²¹⁵

La paternidad es lo que se discute en los sonetos del *corpus*, no sin sorna, y queda en duda entre Marte y Vulcano. En este sentido, la versión que afirma que el dios de la guerra es el padre se apegaría más a la del tercer Cupido que señala Cicerón: “El primer Cupido se dice que nació de Mercurio y de la primera Diana. El segundo, de Mercurio y de la segunda Venus. El tercero, que se identifica con Anteros,²¹⁶ de Marte y de la tercera Venus. Pues bien, estos ejemplos [...] se han recogido, ciertamente, de la vieja tradición oral de Grecia”.²¹⁷ En cuanto al herrero divino, Séneca señala que: “el Amor alado [...] arma sus sagradas manos con las flechas y el arco, lo provee de una cruel antorcha y lo considera hijo de Venus, engendrado por Vulcano”.²¹⁸

En cuanto a las características físicas de Cupido, se le presenta como un ser alado, de corta edad, que porta aljaba y flechas (algunas veces antorcha). Casi siempre es representado

²¹³ *Obras y fragmentos: Teogonía*, trad., introd. y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid: Gredos, 1978, p. 76.

²¹⁴ *Sobre la naturaleza de los dioses*, trad., introd. y notas de Ángel Escobar, Madrid, Gredos, 1999 pp. 328-329.

²¹⁵ Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, trad. de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, introd. y notas de Antonio Ramírez de Verger, Madrid: Alianza, 2007, p. 182.

²¹⁶ Anteros: “suele aludirse con este nombre a la personificación del amor correspondido y celoso de los *foedera*, vengador, por tanto, del amor ingrato”. *Sobre la naturaleza de los dioses*, p. 329, n. 186.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 330.

²¹⁸ *Tragedias: Octavia*, vol. II, trad., introd. y notas de Jesús Luque Moreno, Madrid: Gredos, 1980, p. 369.

como un infante, prueba de ello es que Febo se dirige a él con desprecio, precisamente por su inmadurez:

«¿Qué haces, niño lascivo, con armas de valientes? Tal armamento cuadra a mis hombros, a mí, que soy capaz de inferir heridas certeras a una fiera o a un enemigo y que acabo de abatir a Pitón [...] Conténtate tú con excitar con tu antorcha no sé qué amoríos y no te adueñes de glorias que son mías».²¹⁹

Una de las razones para mostrar a Cupido como un chiquillo consiste en ironizar el contraste entre su pequeño tamaño (que simula inocencia) y su gran poder. Este motivo se repite varias veces en la poesía griega: “Todo te lo ha quitado Eros: no es extraño que él, / que convirtió a Zeus en cisne, haya logrado desarmar a Heracles”.²²⁰ Incluso, se atreve a desafiar al rey de los dioses: “Zeus a Eros: «te voy a quitar todos tus dardos». / El alado: «truenas y te transformarás otra vez en un cisne»”.²²¹

Respecto a las alas, éstas lo caracterizan en la *Antología palatina*: “¿Quién es el que acaba de hablar contigo? / «El alado Eros, es el único de mis trabajos que me fue realmente gravoso»”.²²² De igual forma lo representa Aristófanes: “No sólo, ¡vive Zeus!, vuela Hermes que es un dios y lleva alas, sino también otros muchos dioses. Por ejemplo Nike vuela con «alas de oro» y también ¡por Zeus! Eros”.²²³ Posteriormente, las alas se asociarán a lo angelical y, por consiguiente, a lo divino. Por ello, en los poemas jocosos se hará notar el contraste entre la idea que se tenía de Cupido como un ser celestial y su conducta “infernál”.

Las armas de Cupido son descritas en las *Metamorfosis*: “de su saetífera aljaba sacó dos dardos de efectos diferentes: el uno hace huir al amor, el otro lo produce; el que lo produce, es de oro y brilla en su afilada punta, el que lo hace huir es romo y tiene plomo bajo la caña”.²²⁴ Por otra parte, los poetas no siempre están de acuerdo sobre su ceguera (simbolizada por la venda en los ojos), tal es el caso de Petrarca que lo describe con la facultad de ver, armado de aljaba y dardos, desnudo, alado y de poca edad:

Ni venció a ojos mortales luz divina
como a mi vista el rayo despiadado

²¹⁹ Ovidio, *op. cit.*, p. 81.

²²⁰ Filipo de Tesalónica, en Guillermo Galán Vioque (trad., introd. y notas), *Antología palatina. La guirnalda de Filipo*, vol. II, Madrid: Gredos, 2004, p. 387.

²²¹ Anónimo, *ibid.*, p. 474.

²²² Gémino, *ibid.*, p. 419.

²²³ *Comedias: Las aves*, t. II, trad., introd. y notas de Luis Gil Fernández, Madrid: Gredos, 2011, p. 438.

²²⁴ Ovidio, *op. cit.*, p. 81.

del blanco y negro suave y delicado
en que su dardo Amor dora y afina.

No ciego, con la aljaba yo le veo;
nudo cuanto vergüenza no le vela;
garzón con alas, no pintado: vivo.²²⁵

En lo concerniente a la ceguera de Cupido, Panofsky analiza las representaciones griegas y romanas, pasando por la Edad Media, hasta llegar al Renacimiento. De esa manera, hace notar que en el arte grecorromano, Eros se representaba como un niño con alas que lleva consigo arco y flechas, pero no estaba ciego. En la Edad Media se espiritualiza el amor, por lo que se presenta la oposición entre el “Cupido mitográfico” y “Amor poético”: en el primer caso, se trataba de lo que este autor llama “mitografía moralizante”, es decir, el amor representado como enfermedad, como un peligro que nubla la mente; el segundo se trata de una “glorificación del amor”.²²⁶ Durante el Renacimiento, no se representaba ciego cuando se trataba de un amor elevado. Por el contrario, cuando se trata del amor profano se le privaba de la vista:

Así la venda de Cupido cegado, a pesar de su uso indiscriminado en el arte renacentista, tiende a mantener su significado específico dondequiera que una forma de amor más baja, puramente sensual y profana, se contrastaba deliberadamente con otra más alta, espiritual o sagrada [...] cuando aparece encadenado y castigado sus ojos están invariablemente vendados.²²⁷

La idea del castigo que se le inflige a Cupido por los desastres causados ya estaba presente en la literatura clásica, por ejemplo, se presenta encadenado y lacrimoso:

Llora con tus manos bien encadenadas, irracional divinidad,
llora derramando lágrimas que derriten el corazón,
enemigo de la prudencia, embaucador, ladrón de la razón, fuego alado,
invisible herida del alma, Eros. Para los mortales tus cadenas,
irracional, suponen la liberación de sus penalidades; lanza ahora
que estás encadenado, tus súplicas a los sordos vientos:
el fuego que, irresistible para los mortales, inflamabas en sus
corazones, mira cómo ahora lo apagan tus lágrimas.²²⁸

²²⁵ *Cancionero*, trad., introd. y notas de Ángel Crespo, Madrid: Alianza, 2008, p. 376.

²²⁶ *Estudios sobre iconología*, 2ª ed., versión española de Bernardo Fernández, pról. de Enrique Lafuente Ferrari, Madrid: Alianza, 1976, pp. 139-141.

²²⁷ *Ibid.*, p. 169.

²²⁸ Mecio, en Guillermo Galán Vioque (trad., introd. y notas), *Antología palatina*, vol. II, pp. 441-442.

De igual forma en la poesía epigramática se presenta el tópico de desarmar a Cupido que, luego, ha de ser retomado con tono jocoso en los sonetos:

Te arrebataré, Eros, tu llameante antorcha y te robaré
de tus hombros la aljaba que cuelga de ellos, si es que
estás dormido de verdad, descendiente del fuego, y así los mortales
disfrutaremos de un breve período de paz libres de tus flechas.
¡Ay! ¡Cuánto temo, embaucador, que escondas alguna
contra mí, y en sueños veas cómo serme amargo!”²²⁹

Otro tópico consiste en desplumar y golpear a Cupido, el cual fue usado por Luciano en los *Diálogos de los dioses*, obra en la que se aprecia cómo la mismísima Venus es quien desea vengarse del dios alado:

AFRODITA. — ¡Vaya! ¡Es un insolente! A mí misma, su propia madre, ¿qué cosas no me hace? Unas veces me lleva al Ida por Anquises el troyano; otras, al Líbano por aquel muchacho asirio del que ha hecho también que Perséfone se enamore, con lo cual me ha arrebatado la mitad de mi amor. Tanto es así, que, en muchas ocasiones, lo he amenazado con romperle el arco y el carcaj, e incluso con arrancarle las alas. He llegado hasta el extremo de darle unos azotes en las nalgas con mi sandalia. Pero yo no sé cómo, de temeroso y suplicante que se muestra al principio, pasa a olvidarse de todo al poco rato.²³⁰

Lo más interesante de los *Diálogos de los dioses* es la respuesta del propio Cupido: “¿qué mal hago yo mostrándoos la belleza de las cosas? Empezad por no desearlas vosotros y no me acuséis a mí de esas locuras. O ¿acaso deseas tú, madre, poner fin a tu amor por Ares, o Ares poner fin al suyo por ti?”²³¹

En cuanto a Venus, también existen varias versiones sobre su origen, la más conocida es la que cuenta Hesíodo en la *Teogonía*: Gea planeó vengarse de Urano, pues no dejaba salir de su seno a los hijos que ambos concibieron. Fue así que armó a su hijo Cronos con una hoz y éste cercenó los genitales de Urano y los arrojó al mar. De la combinación del océano y los miembros viriles nació la diosa:

Primero navegó hacia la divina Citera y desde allí se dirigió después a Chipre rodeada de corrientes. Salió del mar la augusta y bella diosa [...] Afrodita la llaman los dioses y hombres, porque nació en medio de la espuma, y también Citerea, porque se dirigió a

²²⁹ Epigramas de adscripción dudosa, en Guillermo Galán Vioque (trad., introd. y notas), *op. cit.*, p. 483.

²³⁰ Luciano, *Obras: Diálogos de los dioses*, vol. I, 2ª ed., trad. y revisión de José Alsina, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, p. 43.

²³¹ *Ibid.*, p. 45.

Citera, Ciprogénea, porque nació en Chipre de muchas olas, y Filomédea, porque surgió de los genitales.²³²

Esta versión la corrobora Albio Tibulo: “pues todo el que fuere locuaz, éste sentirá a Venus, / nacida de la sangre, nacida del rápido mar”.²³³ Además, Hesíodo menciona que Eros e Hímero la acompañaron desde su nacimiento y que, por ello, posee como atribuciones entre hombres y dioses: “las intimidades con doncellas, las sonrisas, los engaños, el dulce placer, el amor y la dulzura”.²³⁴ Por otra parte, en la *Ilíada* aparece como hija de Zeus, cuando se narra cómo protegió a su hijo Eneas en el combate entre aqueos y troyanos: “Y entonces habría perecido Eneas, soberano de hombres, si no lo hubiera notado la agudeza de Afrodita, hija de Zeus, que le alumbró por obra de Anquises”.²³⁵

Hay que tener en consideración que existían varias Venus, Cicerón registra cuatro: la primera fue procreada por el Cielo y el Día; la segunda es hija de la espuma, además, señala que de ella y Mercurio nació el primer Cupido; la tercera desciende de Dione y Júpiter y, pese a ser esposa de Vulcano, se unió con Marte y concibió a Anteros; la cuarta es conocida como Astarté y se casó con Adonis.²³⁶

La idea de que existían varias representaciones (con orígenes distintos) encuentra eco en Platón, pues el filósofo distingue dos: la más antigua es Afrodita Urania, hija de Urano, de la cual no se registra que tenga una madre y la acompaña Eros Uranio. Mientras que Afrodita Pandemo desciende de Zeus y Dione, su compañía es Eros Pandemo. Este último es el que anima a los hombres a amar más el cuerpo que el alma de las mujeres, en tanto que Eros Uranio está reservado a los mancebos y al amor por la inteligencia.²³⁷

Entre las cualidades más destacadas de Venus se encuentra la hermosura: “a la diosa que «venía» a todos los asuntos la denominaron los nuestros [los estoicos] «Venus», y es que más bien procede «belleza» de Venus que Venus de «belleza»”.²³⁸ Otra característica son la

²³² Hesíodo, *op. cit.*, p. 79.

²³³ *Elegías*, trad., ed. y notas de Hugo Francisco Bauzá, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, p. 12.

²³⁴ *Op. cit.*, p. 79.

²³⁵ Homero, *Ilíada*, trad., pról. y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid: Gredos, 2008, p. 199.

²³⁶ *Sobre la naturaleza de los dioses*, pp. 329-330.

²³⁷ *Diálogos: Banquete*, t. III, trad., introd. y notas de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo, Madrid: Gredos, 2008, pp. 205-206.

²³⁸ Cicerón, *Sobre la naturaleza de los dioses*, p. 216.

propiedades mágicas que guarda en su cinturón, el cual se describe cuando Afrodita se lo presta a Hera: “del pecho se desató la recamada correa bordada, donde estaban fabricados todos sus hechizos: allí estaba el amor, allí el deseo, allí la amorosa plática, la seducción que roba el juicio incluso a los muy cuerdos”.²³⁹ El último rasgo que va inseparablemente unido a la diosa es la pérdida de la razón, como se lo dice Hécuba a Helena: “Tu alma, así que lo vio, se convirtió en Cipris, pues todas las locuras son Afrodita con respecto a los mortales. Bien correcto es que el nombre de la diosa empiece por *insensatez*”.²⁴⁰

Otro de los atributos de Venus era urdir planes para beneficiar a sus protegidos o para aumentar su poder, así, dispuso que Helena se fuera con Paris: “No hay ninguna duda de que Cípride, al inducir a una aquea a irse con los troyanos, prendas actuales de su terrible amor, por acariciar a algunas de las aqueas, de buenos vestidos, se ha desgarrado con el áureo broche su frágil mano”.²⁴¹ Asimismo, mediante un ardid, con ayuda de su hijo, inflama de amor a Dido para que retenga a Eneas en Cartago:

Por su parte la diosa de Citera da vueltas y más vueltas en su alma a nuevas trazas y a su nuevo plan: que Cupido, cambiado de aspecto y rostro, acuda en vez del dulce Ascanio y que al hacerle entrega de sus dones enardezca a la reina de loco amor y le infunda su fuego hasta la médula, pues teme la falsía de la casa y las dobleces de los tirios.²⁴²

Venus está ligada al placer sensual, por ende, no es coincidencia que los sonetos estén plagados de alusiones eróticas, ya que el nombre de esta divinidad servía como símbolo para el acto sexual: “pronta a morir por la complacencia de su amante, dijo Sémele: «Cual te suele la Saturnia abrazar cuando entabláis *el pacto de Venus*, tal entrégate a mí””.²⁴³ En la *Antología palatina* también encontramos esta expresión: “la única que adoró *los ritos de Cipris* / y hacía suyos los encantos de Lais [famosa prostituta corintia]”.²⁴⁴ De manera que si en el *corpus* abundan los disfemismos dirigidos a Venus y Cupido, entonces se puede

²³⁹ Homero, *Ilíada*, 2008, p. 389.

²⁴⁰ Eurípides, *Obras completas: Las troyanas*, trad. de Juan Antonio López Férez y Juan Miguel Labiano, introd., ed., notas y apéndices de Luz Conti, Rosario López Gregoris *et al.*, Barcelona: Cátedra, 2004, p. 943. El subrayado es del autor.

²⁴¹ Homero, *Ilíada*, 2008, p. 203.

²⁴² Virgilio, *Eneida*, trad. y notas de Javier de Echave-Sustaeta, introd. de Vicente Cristóbal, Madrid: Gredos, 2005, p. 160.

²⁴³ Ovidio, *op. cit.*, p. 129. El subrayado es mío.

²⁴⁴ Filodemo de Gádara, en Guillermo Galán Vioque (trad., introd. y notas), *Antología palatina*, vol. II, p. 412. El subrayado es mío.

considerar que los poemas no sólo invierten la función del eufemismo, sino que se burlan del estilo que recurre al nombre de la diosa para referirse de forma decorosa a cuestiones de índole sexual.

El mito que es traído a colación de forma recurrente en los sonetos es el adulterio de Venus con Marte. Esta historia se encuentra en varias fuentes, en la obra ciceroniana *Sobre la naturaleza de los dioses*²⁴⁵, en las *Metamorfosis*²⁴⁶ y en las *Instituciones divinas*: “El homicida Marte, liberado graciosamente por los atenienses de la pena capital para que no diera la impresión de que era demasiado fiero y cruel, cometió adulterio con Venus”.²⁴⁷ Esta misma historia aparece en una obra burlesca hecha por Luciano.²⁴⁸

Podría pensarse que de este mito proceden las constantes insinuaciones a Venus como meretriz. Sin embargo, no se trata de simples insultos, sino que esta idea está presente en otras fuentes clásicas. En las *Metamorfosis* se cuenta que la prostitución fue un castigo de la diosa hacia unas mujeres que osaron denostarla: “Se atrevieron con todo las obscenas Propétides a negar que Venus fuera diosa; por eso, a causa de la ira de la diosa cuentan, fueron las primeras en prostituir sus cuerpos y su belleza; y cuando se fue el pudor y se endureció la sangre del rostro, se convirtieron en rígidas piedras: poca era la diferencia”.²⁴⁹

A pesar de lo antes expuesto, son más comunes las menciones a Venus como prostituta o como protectora de las que ejercían este oficio: “Todo lo que dijo el Meónida es verdad, pero sobre todo / aquello de que Afrodita es de oro: / si llevas dinero, querido, no hay portero / que te pare los pies, ni perro encadenado junto a la puerta, / pero si vienes de otra forma, está hasta Cerbero. ¡Oh, ambiciosas!”.²⁵⁰ Lo anterior se comprueba en el siguiente epigrama, pues la prostitución recibe el nombre de arte de Cipris: “Frine²⁵¹ ha consagrado a los de Tespias este alado y bien modelado Eros, / un pago por su arte. / De Cipris es el arte,

²⁴⁵ V. *supra* p. 68, n. 236.

²⁴⁶ *Op. cit.*, p. 150.

²⁴⁷ Lactancio, *Instituciones divinas. Libros I-III*, trad., introd. y notas de E. Sánchez Salor, Madrid: Gredos, 1990, pp. 97-98.

²⁴⁸ V. *Diálogos de los dioses*, p. 52.

²⁴⁹ Ovidio, *op. cit.*, p. 310.

²⁵⁰ Antípatro de Tesalónica, en Guillermo Galán Vioque (trad., introd. y notas), *Antología palatina*, vol. II, pp. 137-138.

²⁵¹ “Frine, la prostituta más famosa del siglo IV a. C., recibió la estatua de Eros a la que se refiere el epigrama por los servicios que le prestó como modelo y amante a su autor, el escultor Praxíteles”. Guillermo Galán Vioque, “Nota”, en *ibid.*, vol. II, p. 420, n. 1420.

envidiable y en nada reprochable el regalo”.²⁵² En la *Antología palatina* existen varias alusiones a las ofrendas que las cortesanas realizaban a Venus, por ejemplo:

Lisídice ofréndate, Cipris, la hípica espuela,
el dorado agujón de su hermoso tobillo
que a tanto corcel excitó sin que nunca su muslo
de ensangrentarse hubiese, pues ella a la meta
sin estímulo sabe llegar, y por eso suspende
delante de tus puertas este acicate de oro.²⁵³

La fuente más importante que relaciona a Venus con la prostitución proviene de Lactancio, quien afirma:

Y ¿qué decir de la obscenidad de Venus, prostituida al placer no sólo de todos los dioses, sino también de todos los hombres? Ella, en efecto, a raíz de su famoso estupro con Marte, engendró a Harmonía; de Mercurio engendró a Hermafrodito, que nació andrógino; de Júpiter a Cupido; de Anquises a Eneas; de Bute a Erice; de Adonis no pudo tener ningún hijo, porque, siendo aún un niño, murió a consecuencia de las heridas de un jabalí; ella fue la primera, según se dice en la *Historia Sagrada*, que instituyó el arte de la prostitución y la que introdujo a las mujeres de Chipre en la profesión de conseguir dinero a cambio de entregar su cuerpo a todos: y esto lo hizo para que no pareciera que era ella la única impúdica y deseosa de hombres entre las otras mujeres. ¿Puede tener algo de divino una mujer cuyos adulterios son más numerosos que sus partos?²⁵⁴

Aquellos que están bajo el poder de Venus parecieran estar condenados a perder la calma y nunca estar satisfechos, ya sea que logren ser correspondidos —pues sufren la imposibilidad de colmar su deseo— o que se duelan por el rechazo del ser amado e, incluso, lleguen a perder la fortuna y la fama a causa de ese amor. Ejemplo del primer caso es lo que indica Lucrecio: “así Venus, en el amor, burla a los amantes con simulacros, y ellos no pueden saciarse con la presencia del ser amado, ni sus manos arrancar nada del cuerpo delicado que ellos recorren completamente con sus caricias inciertas”.²⁵⁵ En tanto que en el segundo caso:

Añade el que se consumen y sucumben bajo la pena. Añade que su vida discurre bajo el capricho de otro. La fortuna entretanto se amengua y convierte en púrpuras babilonias, los

²⁵² Gémino, *Antología palatina*, vol. II, p. 420.

²⁵³ Asclepiades, en Manuel Fernández-Galiano (trad. e introd.), *Antología palatina. Epigramas helenísticos*, vol. I, Madrid: Gredos, 1993, p. 124.

²⁵⁴ *Op. cit.* pp. 130-131.

²⁵⁵ *De la naturaleza de las cosas*, t. II, versión, introd., notas y comentarios de René Acuña, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963, p. 144.

compromisos se olvidan, y la fama, ya de por sí vacilante, se viene a tierra. [...] beben adiestradas los sudores de Venus.²⁵⁶

En el *corpus*, las alusiones que se hacen de la diosa no especifican su origen. Sin embargo, por las asociaciones que se hacen en los sonetos, bien podemos afirmar que se conservan los atributos mencionados en la *Teogonía*; por sus amoríos se identifica con la tercera Venus de Cicerón; mientras que el carácter apicarado de los poemas, así como la insistencia en el amor carnal, la asemejan a Afrodita Pandemo. Es decir, se trata de aquella Venus que se relaciona con el placer, lo sensual y el amor como enfermedad. Aunado a esto, hay varios rasgos que se mantienen: los amoríos con Marte, su matrimonio con Vulcano, Cupido como su hijo, sus artes mágicas que inducen a perder la razón y su relación con la prostitución.

Lo mencionado con antelación revela la ironía que subyace en los sonetos, pues los amantes que se ríen de otros en su misma circunstancia resultan tan ridículos como aquellos que son el objeto de la burla: “Y no es raro que los amantes se ríen unos de otros y mutuamente se recomienden aplacar a Venus por el vergonzoso amor con el que se atormentan, sin darse cuenta los pobres de que sus males tal vez son mayores”.²⁵⁷

En conclusión, los sonetos burlescos abrevan de estas fuentes para retomar los elementos susceptibles de ser empleados de forma festiva. Aunque no son los primeros en imprimirle un tono jocoso a los mitos de Venus y Cupido pues, mucho antes, Luciano dejó en su obra constancia de que estos temas también podían ser tratados de manera burlesca, además de proporcionar tópicos como el adulterio con Marte, la edad de Cupido, así como la reprimenda y castigo de este último.

Por último, debido a que lo burlesco depende en gran medida del estilo, es importante considerar que en los poemas del *corpus* opera la inversión de un canto laudatorio (este último se halla en tres de los *Himnos Homéricos* dedicados a Afrodita). Si se tiene en cuenta lo anterior, resalta la contraposición entre la irreverencia con que la voz lírica se dirige a la diosa en la poesía burlesca y el tono grave de los *Himnos*: “A la venerable, de dorada corona, hermosa Afrodita / cantaré, a la que en gracia tocaron los lienzos de toda Chipre”.²⁵⁸

²⁵⁶ Lucrecio, *op. cit.*, p. 144.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 145.

²⁵⁸ *Himnos Homéricos*, trad. y ed. de José B. Torres, Madrid: Cátedra, 2005, p. 245.

3.1.1. Cupido y Venus vistos a la luz de lo satírico-burlesco

Antes de lograr un acercamiento a los textos que componen el *corpus*, resulta indispensable detenerse a pensar en la razón por la que un mito²⁵⁹ (cuya interpretación normalmente se presenta de forma seria) se muestra con un revestimiento burlesco. Esto necesariamente está enmarcado dentro de un período histórico y cultural.²⁶⁰ Por ello, en las siguientes líneas se presenta una breve reflexión en cuanto a los orígenes griegos del mito y cómo éste se desarrolló en el Siglo de Oro en España.

La diosa Venus, también conocida como Afrodita en la mitología griega, se asocia a la naturaleza floreciente, el amor, la pasión, el deseo y la hermosura, tal como lo señala Walter F. Otto:

es el cautivante e irresistible esplendor en el cual todos los objetos y todo el mundo están ante el ojo del amor, la delicia de la cercanía y de la unión cuyo hechizo atrae el contacto entre seres limitados hacia la perdición en lo infinito. Y ella se manifiesta, como genuina diosa, desde lo natural hasta los sublimes apogeos del espíritu.²⁶¹

Mientras que Cupido, quien en la mitología griega recibe el nombre de Eros, no apareció de inmediato en la familia Olímpica, ya que, de acuerdo con Carlos García Gual, fue: “integrado en época posthomérica como hijo de Afrodita y representado luego como un niño flechero y alado. En un comienzo ese dios que representa el deseo amoroso es una fuerza divina que tiene poco que ver con los otros dioses”.²⁶² Cupido es considerado el dios del amor sensual, aunque Otto ofrece una perspectiva más amplia del significado de esta deidad: “es el espíritu divino del anhelo y de la fuerza de engendrar”.²⁶³

Los personajes mitológicos de Cupido y Venus se encuentran ligados a la sensualidad, a la necesidad humana de la unión con el otro y a la fuerza que conlleva la pasión amorosa.

²⁵⁹ “El mito, diseminación diacrónica de secuencias dramáticas y de símbolos, sistema último, asintótico, de integración de los antagonismos, constituye el último discurso, y este último discurso expresa en definitiva «la guerra de los dioses» [por ejemplo, el antagonismo entre Apolo y Dionisos]”. Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, introd., trad. y notas de Alain Verjat, Barcelona-México: Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana, 1993, pp. 30-31.

²⁶⁰ Tal como indica Gilbert Durand, es imposible separar al mito de su contexto. *Mitos y sociedades. Introducción a la metodología*, trad. de Sylvie Nante, Buenos Aires: Biblos, 2003, p. 135.

²⁶¹ *Los dioses de Grecia*, pról. de Jaume Portulas, trad. de Rodolfo Berge y Adolfo Murguía Zuriarrain, Madrid: Siruela, 2013, p. 110.

²⁶² *Introducción a la mitología griega*, Madrid: Alianza, 2006, pp. 85-86.

²⁶³ *Op. cit.*, p. 112.

Por lo anterior, resulta interesante el tratamiento jocoso que los poetas del Siglo de Oro les dieron: se valieron de esos personajes para mostrar el exceso ocasionado por la vehemencia amorosa, la cual provoca que los amantes hagan el ridículo.

En una época en que el cristianismo aún tenía una función importante, la recuperación de estos mitos paganos se recibía con agrado, puesto que se volvió a ellos con fines estéticos y, también, porque aportaron nuevos conocimientos y otra forma de entender la existencia humana, como lo señala García Gual:

Esas recuperaciones de las figuras clásicas, esa integración de las historias míticas y las imágenes bellas, es una característica del arte y la sensibilidad renacentista, y es un presupuesto para gozar de la mitología en su plenitud y en su autonomía significativa [...] el Renacimiento propone una revalorización de la poesía como expresión del mundo, un nuevo saber poético, al margen de la teología oficial, el reconocimiento de que a través de esos bellos mitos se expresa también la velada sabiduría eterna y en la belleza antigua también se revela la plenitud de la vida.²⁶⁴

Los poetas renacentistas podían mofarse de las deidades paganas. Esto fue posible gracias a la distancia histórica y, sobre todo, a que los dioses en cuestión pertenecen a una creencia religiosa ajena al cristianismo. Esta forma de tratar a los personajes mitológicos fue heredada por los poetas barrocos, quienes gustaron de retratarlos de forma seria, pero también de burlarse de ellos.

A partir de lo antes mencionado, se presenta una de las cuestiones fundamentales de esta tesis, ¿por qué la interpretación solemne de los temas mitológicos se convierte en festiva? Gilbert Durand sostiene que el mito pasa por diferentes fases. La primera recibe el nombre de latencia, ya que: “el mito está latente porque su *ethos* es rechazado, ¡no osa decir su nombre!”.²⁶⁵ Posteriormente, cuando el mito se expresa de forma plena se le llama fase de manifestación, puesto que en ella se encuentra: “lo manifestado, lo patente, en cuanto el mito se anima a decir su nombre”.²⁶⁶ Finalmente, el mito se deforma. Durand ha denominado a esta etapa como: “la usura, el «fin» de un mito. Pongo la palabra «fin» entre comillas porque un mito no termina nunca, [...] no puede morir puesto que atañe a la anatomía mental más íntima del *Sapiens*”.²⁶⁷

²⁶⁴ *Op. cit.*, p. 229.

²⁶⁵ G. Durand, *Mitos y sociedades*, p. 139.

²⁶⁶ *Idem.*

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 144.

El personaje mitológico de Cupido, pues Venus se presenta en menor medida, aparece reiteradamente en la lírica amorosa del Siglo de Oro: a él se dirigen los ruegos y los ayes del amante que se sabe vencido y, por tanto, siervo del dios. Pese a ello, esto sólo corresponde a una de las etapas (manifestación); dado que, si se retoma lo expuesto por Durand, es factible ofrecer una interpretación en la que es posible rastrear el mito en las diversas fases por las que pasó durante los siglos XV al XVII.

En la primera fase, el amor es incorpóreo y se le describe como un ímpetu cuyo poder lo hace prácticamente invencible. Durante la segunda, la voz poética se dirige al dios Amor para responsabilizarlo de las penas del yo lírico, también se hace referencia a él para hacer notar su crueldad, el dominio que tiene sobre su vasallo (el amante) y su poder cuyo símbolo²⁶⁸son las armas (arco y flechas). Mientras que en la tercera, el cisma se expresa por medio de lo burlesco; de tal modo que el yo poético se dirige a Cupido para cuestionarlo de forma agresiva, ofenderlo e incluso desacreditar su condición divina. Algo muy similar ocurre con Venus.

La etapa de latencia se puede observar en algunos casos de la poesía cancioneril. Por ejemplo, en el poema «Diziendo qué cosa es amor» de Jorge Manrique, la voz lírica define el sentimiento amoroso como una potencia, pero siempre usando términos abstractos, lo cual se aprecia en los siguientes fragmentos:

Es amor fuerça tan fuerte
que fuerça toda razón;
[...]
Es placer en qu'hay dolores,
dolor en qu'hay alegría,
[...]
Es una catividad
sin parescer las prisiones;
[...]
Es un modo de locura
con las mudanças que haze.²⁶⁹

²⁶⁸ Durand define el término, al mencionar que “[lo que] llamamos *símbolo* en modo alguno es el famoso «signo de reconocimiento» (*simbolon*) entre las dos mitades de un objeto fragmentado; pedimos al símbolo otra cosa muy distinta que el mecanismo unívoco de *simbolon*: le pedimos precisamente que «dé un sentido», es decir, más allá del campo de la expresión, que, dicho de algún modo, «nos haga una señal»”. *Mitos y sociedades*, p. 18. El subrayado es del autor.

²⁶⁹ En José María Azáceta (ed.), *Poesía cancioneril*, Barcelona: Plaza & Janes, 1984, pp. 83-84.

Como se observa en el ejemplo anterior, no se menciona al dios Cupido, sino hasta la fase de manifestación, puesto que será el personaje que corporizará al amor. Por ende, durante la latencia del mito, la pasión y las consecuencias negativas de ésta no pueden reclamársele a una deidad. Como resultado, en esta fase la responsabilidad recae en el yo poético:

Las aves andan volando,
cantando canciones ledas,
las verdes hojas temblando,
las aguas dulces sonando,
los pavos hazen las ruedas:
yo, sin ventura amador,
contemplando mi tristura,
deshago por mi dolor
la gentil rueda d'amor
que hize por mi ventura.²⁷⁰

En cuanto a Venus, un buen ejemplo de la fase de latencia es la Canción IV de Garcilaso de la Vega, específicamente, el fragmento que emplea (aunque no lo nombra) el mito en el que Venus y Marte son atrapados en la red de Vulcano; lo cual sirve para representar a la razón enredada por el sentimiento amoroso:

De los cabellos de oro fue tejida
la red que fabricó mi sentimiento,
do mi razón, revuelta y enredada,
con gran vergüenza suya y corrimiento,
sujeta al apetito y sometida,
en público adulterio fue tomada,
del cielo y de la tierra contemplada.²⁷¹

El mito de Venus se muestra en su fase de manifestación en un soneto de Aldana, en que el yo poético elogia a la diosa y le ofrece un sacrificio para obtener el favor de su amada: “Alma Venus gentil, que al tierno arquero / hijo puedes llamar, y el niño amado / madre puede llamarte, encadenado / al cuello alabastrino el brazo fiero, // yo, tu siervo Damón, pobre cabrero, [...] / ofrezco el corazón deste cordero”.²⁷²

En cuanto a la manifestación del mito del dios Amor, el mejor ejemplo se halla en el *Cancionero* de Petrarca, en el que son recurrentes las imágenes de Cupido armado y en guerra contra la voz poética, también se le representa como señor cuyo siervo es el amante, así como

²⁷⁰ Guevara, en *Poesía cancioneril*, p. 167.

²⁷¹ *Poesías castellanas completas*, ed., introd. y notas de Elías L. Rivers, Madrid: Castalia, 2001, p. 96.

²⁷² *Poesías castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido, Madrid: Cátedra, 1985, p. 191.

un carcelero.²⁷³ Una muestra de la primera imagen se encuentra en el cuarteto inicial del soneto CX: “Empujándome Amor al sitio usado, / alerta a guisa del que espera guerra / —que se prepara, y todo paso cierra—, / de antiguos pensamientos iba yo armado”.²⁷⁴

Asimismo, en la obra del poeta aretino se hace referencia a las armas de Amor (aljabas y flechas) y a su calidad de señor: “Yo preso estoy; mas si piedad conserva / tu arco firme, y acaso alguna flecha, / sea de los dos, señor, venganza hecha”.²⁷⁵ Finalmente, la imagen del amante preso en la cárcel de amor cobra más fuerza en este terceto: “A ella Amor me ha devuelto lisonjeando / y en la antigua prisión a estar me obliga, / y las llaves le ha dado a esa enemiga / que todavía me sigue enajenando”.²⁷⁶

Gracias al influjo italianizante, dichas imágenes pueden encontrarse repetidas veces en la poesía del Siglo de Oro. Por lo que se infiere que la imagen de Cupido armado es frecuente en la lírica áurea, basta traer a cuenta el segundo cuarteto del soneto de Herrera: “y queriendo mirar, ¡ay duro hado!, / el resplandor de aquella Luz serena, / en quien Amor a fuego me condena, / de quien con flechas tiene el arco armado”.²⁷⁷ Así como el fragmento del madrigal de Baltasar del Alcázar: “Rasga la venda y mira lo que haces, / rapaz; que en esta edad no es hecho honroso / romperme el sueño y las antiguas paces; / desarma el arco, déjame en reposo”.²⁷⁸

El dios como señor se muestra en un madrigal de Alcázar: “Ten cuenta, Amor, con esta cruda fiera: / mira cuán libremente / goza la dulce y verde primavera, / burlando de la gente / que por señor te sufre y te consiente”.²⁷⁹ Asimismo, el vasallaje se encuentra en este soneto de Villamediana: “Vuelvo, y no como esclavo fugitivo / que teme de su dueño el rostro airado, / mas como buen vasallo despechado / que tiene fe segura en pecho altivo. [...] Mas no consiente Amor que mi tormento / tenga fin, ni principio mi esperanza”.²⁸⁰ Esta idea es

²⁷³ Ma. Pilar Manero Sorolla ha estudiado estas imágenes, entre muchas otras, en su magnífica obra *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: Repertorio*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990. Por esa razón, en el caso de Petrarca, se han retomado los ejemplos propuestos por ella.

²⁷⁴ F. Petrarca, *op. cit.*, p. 308.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 324.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 269.

²⁷⁷ *Poesías*, ed., introd. y notas de Victoriano Roncero López, Madrid: Castalia, 2001, p. 432.

²⁷⁸ *Poesías*, ed. de la Real Academia Española, estudio preliminar de Francisco Rodríguez Marín, Madrid: Librería de los Suc. de Hernando, 1910, p. 27.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 26.

²⁸⁰ *Op. cit.*, p. 81.

llevada a sus últimas consecuencias en un soneto amoroso de Quevedo: “Amor es rey tan grande, que aprisiona / en vasallaje el cielo, el mar, la tierra, / y única y sola majestad blasona”.²⁸¹

La idea de la cárcel o prisión se muestra en el último terceto de un soneto de Herrera: “y no esperar que tierra y mar y cielo / supieran cuánto mal Amor me a hecho, / para quedar más preso y despedido”.²⁸² De igual forma, está presente en una canción de Gutierre de Cetina: “¿Qué vale acometer con esforzado / vencido corazón, si en la carrera, / en lugar de correr, voy reparando? / Si de carcel [*sic*] tan dura escapar quiero, / para salir, ¿qué espero?”.²⁸³

En cuanto a la fase en que el mito cambia su forma, el epigrama de Diego Hurtado de Mendoza es uno de los precedentes de los sonetos burlescos; pues en este poema la picardía, la alusión sexual y el tono que roza lo festivo son las señales de que el mito está cambiando: “Venus se vistió una vez / en hábito de soldado; / Paris, ya parte y jüez /dijo de vella espantado: // «Hermosura confirmada / con ningún traje se muda. / ¿Veisla cómo vence armada? / Mejor vencerá desnuda»”.²⁸⁴ Este texto lírico es una reelaboración de los epigramas CLXIV y CDLXXXV de la *Antología Palatina*.²⁸⁵ Tiempo después, Lope de Vega también elaborará su propia versión del tema en un soneto, del que resalta el siguiente fragmento en que la madre de Cupido le replica a Palas: “Venus le respondió: «Cuando te atrevas, / verás cuánto te vence armada / la que desnuda te venció primero»”.²⁸⁶ Esto confirma la idea de que el mito no tiene fin, sino que se repite (en sus distintas fases) a lo largo de la historia.²⁸⁷

Durand plantea que la fase de deformación se suscita porque empieza la latencia de un nuevo mito o debido a que el estilo usado para transmitir el mito se ha desgastado y, por ello, su fuerza expresiva se ve menguada. En consecuencia, el mito se deforma para recobrar

²⁸¹ *Obra poética*, t. I, ed., introd. y notas de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 1969, p. 505.

²⁸² *Poesías*, p. 562.

²⁸³ *Obras*, t. I, introd. y notas de Joaquín Hazañas y de la Rúa, Sevilla: Imprenta de Francisco de P. Díaz, 1895, p. 252.

²⁸⁴ *Poesía*, ed. de Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio, Madrid: Cátedra, 1990, p. 386.

²⁸⁵ *Op cit.*, t. II, pp. 188 y 389.

²⁸⁶ *Obras escogidas*, t. II, estudio preliminar, biografía, notas y apéndices de Federico Carlos Sainz de Robles, 4ª ed., Madrid: Aguilar, 1973, p. 70.

²⁸⁷ *V. supra* p. 74.

dicha fuerza y, como resultado, en el caso del *corpus* se recurre a lo satírico-burlesco. Lo anterior se logra mediante el procedimiento que este autor ha llamado *cisma*, el cual consiste en: “hacer caer el acento en la supresión”²⁸⁸.

Los mitos de Cupido y Venus, casi siempre, han sido un recurso para expresar la fortaleza del vínculo afectuoso y la necesidad humana de trascender a través del amor. Sin embargo, cuando el *cisma* aparece, se suprime esa parte y sólo se muestra cómo el frenesí amoroso conduce a la necedad. Esto ocasiona la ridiculización del amante, de la amada y de Cupido y Venus por considerar que son los causantes del sentimiento amoroso. En la lírica áurea el *cisma* se presenta de forma temprana en Diego Hurtado de Mendoza. Luego, cobra fuerza durante el segundo Renacimiento en la obra de Alcázar, Vadillo, Francisco de Aldana y Juan de la Cueva. Asimismo, sigue presente en el Barroco con las composiciones de Góngora, Quevedo y Antonio Hurtado de Mendoza.²⁸⁹

El *cisma* de estos mitos está estrechamente relacionado con el tratamiento satírico-burlesco que se le dio a las imágenes y motivos del petrarquismo. Debido a esto, no es de extrañar que la segunda generación del Renacimiento se vea interesada en la degradación de los personajes mitológicos de Cupido y Venus, pues el antipetrarquismo, como ya lo ha señalado Alicia de Colombí-Monguió, estuvo presente a la par que el poderoso influjo de Petrarca.²⁹⁰ Por lo cual, es perfectamente entendible que en la obra de un mismo autor se puedan apreciar diferentes fases del mito: en particular, se puede observar el período de manifestación en que la voz poética reverencia a Cupido y/o Venus como símbolos del amor que ha de elevarla a las altas esferas, en contraste con la deformación que dichos personajes sufren cuando aparece el *cisma* y, con ello, el oprobio y burla de esas deidades.

3.2. Pagar con la misma moneda

El soneto «¡Oh Venus, alcahueta y hechicera...» no se encuentra en la *editio princeps* (Madrid, 1610) de la obra de Diego Hurtado de Mendoza. Hay que considerar que el poeta no publicó su obra, por lo que Díaz Hidalgo se encargó de recoger los poemas en la edición

²⁸⁸ G. Durand, *Mitos y sociedades*, p. 145.

²⁸⁹ V. *supra* p. 45, n. 138.

²⁹⁰ *Op. cit.*, p. 394.

príncipe a partir de diversos manuscritos, sin que a la fecha se conozca con exactitud de qué fuentes se valió este primer editor. Por esa razón, existe la posibilidad de que algunos textos que se encuentran dispersos en diferentes manuscritos también provengan de la pluma del escritor en cuestión, tal es el caso del poema que se analiza en este apartado.

Luis F. Díaz y Olga Gete incluyeron este soneto en su edición, misma que se usó en este estudio, y lo consideraron de la autoría de Hurtado de Mendoza; para ello se basaron en el *Ms. 4256 Obras en verso y prosa de D. H. de M. y otros autores*, el cual procede de la Biblioteca Nacional de Madrid. Asimismo, lo cotejaron con el *Ms. 3968 Cancionero* (procedente de la misma biblioteca).²⁹¹ Cabe aclarar que no es posible fechar el soneto, pues sólo se sabe que los dos manuscritos mencionados con antelación datan del siglo XVII.

Por todo lo anterior, es muy probable que el texto «¡Oh Venus, alcahueta y hechicera...» sea de Hurtado de Mendoza,²⁹² puesto que varios manuscritos²⁹³ lo registran como de su autoría; además, se inscribe en la conocida faceta burlesca y erótica de dicho escritor.²⁹⁴ Dado que no se consideraba que el género burlesco contribuyera al prestigio de un escritor, no es raro que haya sido excluido de la *editio princeps*, tal como indica Ignacio Díez: “Hidalgo maneja, en la arriesgada operación de recuperar una parte de la poesía de Mendoza y excluir otra bien conocida, toda una panoplia de argumentos de alcance muy

²⁹¹ Al realizar la compulsa, encontramos como resultado dos variantes sustanciales: en el *Ms. 4256* fol. 117, los vv. 7 y 11 registran “pegada y abrazada pelo a pelo” y “guarda que esta tu mano te apareja”, respectivamente. Mientras que en el *Ms. 3968*, fol. 57, podemos leer: “abrazada, luchando pelo a pelo” y “guarda que sta mi mano te apareja”. Por lo que concuerdo con la hipótesis de Díaz y Gete, pues resulta obvio que la mano que se menciona en el verso 11 pertenece a la voz lírica y, por ende, le corresponde el adjetivo posesivo en primera persona. En cuanto a preferir pegada en vez de luchando, es la opción más convincente, ya que contribuye de mejor forma a la descripción del acto sexual.

²⁹² El filólogo José Ignacio Díez Fernández coincide en que este soneto fue creado por Hurtado de Mendoza; por eso no lo incluye en la lista de poemas que han sido atribuidos a este vate, pero que, en su opinión, tienen pocas posibilidades de haber sido escritos por él. “Algunos poemas atribuidos a don Diego Hurtado de Mendoza”, *Revista de Filología Románica*, 4 (1986), p. 189, n. 16.

²⁹³ *Ms. 4256 Obras en verso y prosa de D. H. de M. y otros autores* y *Ms. 3968 Cancionero*, ambos proceden de la Biblioteca Nacional de Madrid (v. en “Fuentes citadas” la sección de manuscritos). Luis F. Díaz y Olga Gete mencionan que, para este soneto, también cotejaron con *Obras poéticas de D. D.H. de M.*, pról. y ed. de W. I. Knapp, Madrid: Imprenta de M. Ginesta, 1877. Desafortunadamente, no pudimos realizar la compulsa con este último.

²⁹⁴ V. los epigramas «A Venus», «A Laïs» y «A la misma»; los sonetos «A la luna», «Quien de tantos burdeles ha escapado», «Cortada sea la mano que te diere»; los tercetos «A la zanahoria»; la «Elegía a una pulga» y la composición en octosílabos «Á una Señora que le envió una cana», sólo por citar algunas de sus obras satírico-burlescas más conocidas.

dos partes: la primera corresponde al retrato burlesco que podemos encontrar en los dos cuartetos, es decir, el pie; y la segunda concierne al amante, esta parte se muestra en los tercetos o vuelta.

La estructura de este poema tiene una peculiaridad, pues los cuartetos poseen un esquema ABAB BABA, el cual era poco común en el Siglo de Oro.²⁹⁷ Mientras que el esquema de los tercetos (CDC DCD) es una de las combinaciones comunes del soneto clásico. Además de las peculiaridades de la estructura, la irreverencia y el tratamiento del tema mitológico ayudan a lograr el efecto de sorprender al lector u oyente.

Este texto lírico se caracteriza por frustrar las expectativas del receptor para generar la burla por medio de la disconformidad. Cicerón señala al respecto: “por naturaleza, en efecto, según antes dije, nos deleita nuestro error; a causa del cual, cuando quedamos como burlados por lo esperado, nos reímos”.²⁹⁸ También Castiglione reitera en su obra que la risa se logra al tomar desprevenido al público, una de las formas más eficaces es la que él nombra fuera de opinión, y consiste en responder con algo que pille desprevenido al interlocutor.²⁹⁹ Por ello, no es raro que, desde el comienzo, este poema sorprenda al lector: la estructura sintáctica constituida por una oración exclamativa y la interjección seguida del nombre de la diosa “¡Oh, Venus...” generan la expectativa de un encomio; sin embargo, nos asombramos al descubrir una descripción “anti-laudatoria” de la diosa.

De manera que el primer cuarteto consta de una oración exclamativa con un sujeto, Venus, doblemente adjetivado; seguida de una oración subordinada (segundo verso) que contextualiza la descripción de la diosa como embaucadora. Con esa misma intención, en el primer verso, se resalta la relación de la deidad con los dos epítetos; por ello se hace énfasis en la vocal *e*, puesto que en ella recaen los acentos en 2^a, 6^a y 10^a sílabas: “¡Oh Venus, alcahueta y hechicera”. Es así que el aspecto fónico-fonológico se entrelaza con el contenido,

²⁹⁷ Dicho esquema también puede encontrarse en el soneto amoroso «De' tuoi begli occhi un molto acuto strale» de Dante Alighieri.

²⁹⁸ *Acerca del orador*, p. 102.

²⁹⁹ *Op. cit.*, p. 230.

dado que esta versión burlesca del mito consiste en atribuirle a la diosa dos oficios nada respetables: alcahuetería³⁰⁰ y hechicería.³⁰¹

Puesto que la subordinada del segundo verso funciona como una oración parentética, los versos 3 y 4 forman parte de la oración exclamativa que comienza en el primer verso; con lo que se termina de configurar la noción de la diosa como embustera y lasciva. Por consiguiente, el verbo “traes” encuentra eco en la terminación de la palabra “veces” lo que refuerza la idea de que la voluptuosidad es inherente a Venus. Dicho eco resonará también en los versos 5 y 9 (“veces y andes”), como prueba de la unidad temática y estilística del soneto.

Dado que el tiempo verbal es el mismo, establece una continuidad entre los dos cuartetos. De forma que en los versos 4 y 5: “has hecho monipodios en el suelo! // ¡Cuántas veces te han visto andar en celo”, el pretérito perfecto compuesto contiene locuciones verbales que son ideales para traer a cuenta acciones ejecutadas en el pasado, pero cuyas consecuencias afectan el presente (“nos traes embaucados tierra y cielo”).

El antecedente arriba mencionado se utilizará para justificar, en el último terceto, la venganza de la voz poética: la forma átona de la primera persona del plural “nos” indica que el yo lírico se cuenta entre los timados por la madre de Cupido, lo que traerá como consecuencia el deseo de revancha. Aunado a ello, “nos” también implica que la diosa engañó a una colectividad, no sólo al yo poético. Asimismo, en la locución verbal “te han visto andar en celo”, la tercera persona del plural en pretérito perfecto compuesto señala una distancia entre el hablante lírico y quienes fueron testigos de los actos de Venus. Esto sirve como prueba de que la lascivia de Venus es conocida por muchas otras personas.

³⁰⁰ El primer oficio es una alusión a una de las intervenciones de Citerea a favor de Paris, ya que en la *Ilíada* se menciona que la diosa ordenó a la esposa de Menelao irse con el príncipe troyano. Ante la resistencia de Helena, la increpó de la siguiente forma: “No me provoques, terca, no sea que de enojo te abandone, que te odie con igual vehemencia que hasta ahora te he amado, y que mi ingenio cause luctuosos odios contra ti en ambos, en troyanos y en dánaos; y tú entonces perecerás de vil muerte” (Homero, *Ilíada*, 2015, p. 62). También tomó parte en los amores de Dido y Eneas, puesto que, por órdenes suyas, Cupido causó que la reina de Cartago se enamorara del héroe troyano (Virgilio, *Eneida*, p. 160); en ambos casos se trató de tercería en asuntos terrenales.

³⁰¹ El segundo oficio remite a los poderes que le han servido a la madre de Cupido para doblegar a algunos dioses, dado que en la *Ilíada* se hace mención de las propiedades mágicas que Venus guarda en su cinturón (mismo que le prestó a Hera, quien lo usó para seducir a Zeus), v. *supra* pp. 68-69.

El segundo cuarteto hace referencia a Venus como objeto indirecto, de manera que ella toma un papel fundamental, así lo atestigua la construcción formada por los participios “pegada y abrazada”, los cuales han sido asimilados como adjetivos de Cipris. Debemos agregar que este cuarteto introduce una oración distributiva que repite la expresión “cuántas veces”, para insistir en el irrefrenable impulso sexual de la diosa. Los versos 7 y 8 rematan con la descripción del acto sexual, cuyo énfasis en el aspecto carnal le confiere un tono obsceno al poema.

Para acrecentar el aspecto humorístico de la descripción en los cuartetos, los detalles del acto sexual se presentan de forma grotesca: con esa intención resuena la aliteración de la sílaba *pe* (pegada, pelo y pellejo) en los versos 7 y 8. Otro indicio de la intención burlesca es la rima interna del verso 7 “pegada y abrazada”. La insistencia en la repetición de esos sonidos refuerza la idea de que las uniones de Venus obedecían a la incontinencia y bestialidad.

Lo anterior es un rasgo antipetrarquista, pues es contrario a los postulados neoplatónicos, si atendemos a lo planteado por Ficino:

Estos [amantes], mientras dura el amor, afligidos primero por el incendio de la bilis, después por la quemadura de la bilis negra se lanzan en el furor y en el fuego y, como ciegos, ignoran a dónde se precipitan. Cuán pestilente es este falso amor tanto para los amados como para los amantes [...] Pues el hombre por este furor llega a convertirse en una *bestia*.³⁰²

En lo mencionado por Ficino se muestra la relación entre el falso amor y la bestialidad, con ello se establece que el instinto sexual es inseparable del amor pasional, hasta el punto de ser considerado una enfermedad que ciega a los amantes y los incita a actuar irracionalmente.

Los lindes de lo obsceno suelen ser muy cercanos a lo jocoso. Cicerón establece que para mover a risa tienen que estar presentes dos elementos: “el lugar y como región de lo risible (pues eso en seguida se indaga) está constituido por una cierta torpeza y deformidad; porque o solas o máximamente hacen reír estas cosas que marcan o designan alguna torpeza no torpemente”.³⁰³ Es así que, en la primera parte del poema, salta a la vista la intención de despojar al mito de su solemnidad y para lograrlo se realiza un retrato burlesco de la diosa:

³⁰² M. Ficino, *op. cit.*, p. 218. El subrayado es mío.

³⁰³ *Acercas del orador*, p. 92.

se mencionan sus cualidades usando epítetos, los cuales son el punto de partida para desarrollar la burla y estructurar las dos primeras estrofas. Lo burlesco no sólo está presente porque se deforma lo que Venus representa, sino porque al mismo tiempo se le afea moralmente.

Los versos 3 y 4 traen a la memoria la unión de Venus con Adonis, ya que en las *Metamorfosis* se menciona que los amantes, en un *locus amoenus*, se valen del césped para usarlo como tálamo por solicitud de la diosa.³⁰⁴ Este pasaje era bien conocido por Diego Hurtado de Mendoza, pues lo plasmó en su *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta*.³⁰⁵ Aunado a estos antecedentes, pareciera que el yo poético no se limita a indicar de forma burlesca la deshonra que implicaba para una diosa usar el césped como lecho; sino que, de nueva cuenta, recurre al recurso de degradar, en este caso, el tópico del *locus amoenus*, al emplear el sustantivo “suelo”, en vez de “prado”. El sustantivo antes mencionado le ofrece al receptor la posibilidad de evocar las dos relaciones terrenales que, por haberse dado con mortales (Adonis y Anquises³⁰⁶), eran indignas del carácter divino de la madre de Cupido.

La llamada a Venus, constituida por el vocativo y los epítetos del primer verso, deja en claro que el yo poético se dirige a un destinatario ficticio. Por ello, pese a lo obsceno de la chanza, este poema no se percibe como ofensivo y, aunque irreverente, puede considerarse dentro del ámbito de la risa cortesana.³⁰⁷ En el segundo verso, la locución verbal “nos traes embaucados tierra y cielo” revela que el poema está dirigido a la diosa y, al mismo tiempo,

³⁰⁴ En la obra de Ovidio se menciona que Venus invita a Adonis a recostarse con ella: “«mira, el álamo nos seduce con su sombra oportuna y el césped nos ofrece un lecho: me apetece descansar aquí contigo»; y lo hizo, y se tumbó sobre el césped y sobre él” (*Metamorfosis*, p. 319).

³⁰⁵ “Acaso Adonis por allí venía / de correr el venado temeroso: / no de otra arte que el sol cuando volvía / en Lydia los ganados al reposo. / El polvo que en el rostro se veía / y el sudor le hacían más hermoso, / como con el rocío, húmeda y cana / sale la fresca rosa en la mañana. // Queriendo defenderse del calor / y con el agua clara refrescante, / vido sola a la madre del Amor / sobre la verde hierba reposarse. / El espejo, y el peine y partidior, / la ropa con que suele ataviarse, / todo lo vio esparcido, sin concierto, / y su hermoso cuerpo descubierto” (*Obra lírica*, ed. y estudio literario de Concepción Bermejo Jiménez, Murcia: Universidad de Murcia, 1989, p. 81. El subrayado es mío).

³⁰⁶ De la relación con Anquises engendró a Eneas, lo que en el Himno V —obra cuya influencia se advierte en el objeto de este análisis— es puesto en boca de la propia Afrodita: “Tú tendrás un hijo que reinará entre los troyanos / e hijos de sus hijos sin fin nacerán: / de éste Eneas el nombre será, porque de mí una terrible / pena se apoderó al haber ido a caer de un hombre mortal en el lecho”. Anónimo, *Himnos Homéricos*, trad. y ed. de José B. Torres, Madrid: Cátedra, 2005, p. 236.

³⁰⁷ Aristóteles indicaba que la burla no debe causar dolor a un destinatario real, v. *supra* p. 20. Esta idea es repetida por Cascales, *op. cit.*, p. 221.

funciona para situar los lugares donde ella ha ejercido su poder: como alcahueta en la tierra y como hechicera en el cielo, por lo que se cumple la función del epíteto de servir como cimiento para construir el primer cuarteto, tal como se verá a continuación.

Las acciones de Venus sirven para caracterizarla como un ente que tiende a la bestialidad, pues en los vv. 3-4 se percibe que ella acostumbra tener encuentros sexuales: la expresión “cuántas veces” señala que era algo que sucedía de forma reiterada, de manera arrebatada, sin preocuparse de su pundonor. Por lo tanto, se muestra a la diosa como un ser impulsivo, carente de recato y dispuesta a ceder a sus instintos sin pensar;³⁰⁸ de modo que la “estera”³⁰⁹ se convierte en un símbolo de civilidad, en oposición al agreste “suelo”.

La bajeza del acto y la intención de la madre de Cupido de embaucar a quien se cruce en su camino se refuerzan por medio del sustantivo “monipodios”,³¹⁰ de ahí que este trato amoral sea uno de los elementos que conforma, a lo largo del poema, el ambiente prostibulario tan afín a la figura de la alcahueta. En este punto se vislumbra la intención de la voz poética: degradar a Venus para enemistarnos con ella y de ese modo transmitirnos el enojo y la decepción de contemplar la figura idealizada hecha añicos. La ira de la voz lírica proviene de la sensación de haber sido engañada por los artificios de la hechicera,³¹¹ quien dista mucho de ser la dama intachable cuyo amor eleva al amante hacia lo divino.

Lo anterior difiere de la postura neoplatónica, la cual plantea que el amor inspirado por la mujer, en realidad, es parte de un proceso, por medio del cual el amante comienza a amar a Dios y a formar parte de un ciclo que lo llevará a trascender hasta lograr la unión con él; por esa razón se considera que el neoplatonismo glorifica el amor.³¹² En esta parte surge

³⁰⁸ Respecto al tópico del *femineae levitatis error*, v. Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid: Cátedra, 2002, pp. 382-387.

³⁰⁹ El empleo del sustantivo “estera” recuerda el pasaje de *Lisístrata*, en el que Cinesias cegado por el deseo trata de convencer a Mirrina de tener relaciones sexuales en el suelo: “Mirrina.—Ea pues, voy a traer un catrecillo para nosotros. / Cinesias.—¡Oh, no, el suelo nos basta! [...] Mirrina.—Ya está. Échate de prisa, que yo voy a desnudarme. Pero, ¡lagarto!, hay que traer una estera. / Cinesias.—¿Qué estera? Para mí no”. Aristófanes, *Comedias*, vol. III, trad., introd. y notas de Luis M. Macía Aparicio, Madrid: Gredos, 2007, p. 81.

³¹⁰ El *Diccionario de Autoridades* define el término como: “Convenio o contrato de algunas personas, que unidas tratan algún fin malo”. Real Academia Española, [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 10 de febrero de 2020.

³¹¹ En el poema se usa la dilogía del término *hechicera*, que puede significar alguien que practica la magia o también: “se dice por exageración de la persona que con su modo, afabilidad o hermosura, atrae las voluntades y cariño de las gentes”. *Idem*. Consulta: 15 de mayo de 2020.

³¹² Alexander A. Parker, “Dimensiones del Renacimiento español”, p. 69.

la ironía,³¹³ pues es precisamente una diosa, quien en vez de enaltecer al hombre, lo lleva a un nivel que, por su bestialidad, podría considerarse infrahumano.

De tal manera que los vv. 5-8 siguen el mismo procedimiento que el primer cuarteto, ya que se edifican valiéndose de un epíteto: “cachondera”. Éste se encuentra en relación con tres ideas: la prostitución, la rememoración de los amoríos con Marte y Hermes (a esto se suma que ya había un antecedente en los vv. 1-4 de las relaciones amorosas con dioses) y la animalidad, misma que se intensifica con las expresiones “andar en celo”, “pelo a pelo” y “pellejo a pellejo”.

Por consiguiente, el yo poético emplea “cachondera”³¹⁴ para dirigirse a la diosa, el sufijo *era*, por lo general, se usa para indicar un oficio y *cachonda* es un adjetivo cuya acepción remite a “excitada sexualmente”,³¹⁵ hay que agregar que no se trata de un término de germanía, sino que proviene del latín *catuliens*: “que está en celo”.³¹⁶ Es decir, se sugiere que la ocupación de Venus es satisfacer las necesidades sexuales, hasta el punto de ser una profesional en ello, lo cual, una vez más, liga a la diosa con la prostitución.³¹⁷

La relación de la madre de Cupido con el lenocinio se confirma en la anáfora de los versos 3 y 5, así como en la *geminatio* de los vv. 7 y 8. En el caso de la anáfora “cuántas veces”, ésta indica las incontables ocasiones que Venus ha demostrado su desenfrenado apetito, también sirve para anunciar que el segundo cuarteto seguirá un procedimiento similar al primero. Pero, en este caso, en vez de señalar las relaciones amorosas con mortales, se hará

³¹³ Cicerón define la ironía como “una simulación urbana cuando se dicen cosas diferentes de las que piensas, no en aquel género del cual dije antes, cuando dices cosas contrarias [...] sino cuando meditando todo el género de tu discurso chaceas con gravedad, al pensar y hablar de diferente modo”. *Acerca del orador*, p. 105. Al respecto, se suma lo propuesto por Linda Hutcheon: “La función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo”. *Op. cit.*, pp. 176-177.

³¹⁴ En el *Corpus diacrónico del español*, el único registro de *cachondera* corresponde con el soneto de Diego Hurtado de Mendoza que se analiza en este estudio. Sin embargo, esta base de datos muestra que este mismo poeta empleó *cachonda* en el soneto burlesco “A la luna” dedicado a Artemis. Asimismo, hay antecedentes del uso de *cachonda*, por ejemplo, Juan de Mena la emplea en las *Coplas de los pecados mortales*, copla LXXIX. Real Academia Española, *Banco de datos (CORDE)* [en línea], <<http://www.rae.es>>. Consulta: 31 de marzo de 2019.

³¹⁵ César Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso, *Diccionario de germanía*, Madrid: Gredos, 2002, p. 102.

³¹⁶ *Idem.*

³¹⁷ V. *supra* pp. 70-71.

referencia a los amoríos con los dioses Marte,³¹⁸ cuyo mito parece evocarse en los vv. 6 al 8, y Hermes.³¹⁹

El uso de la *geminatio* “pelo a pelo” y “pellejo a pellejo” realza la descripción sobradamente grotesca del coito. Se utilizan dichos sustantivos para aludir a la animalidad: en vez de *piel*, prefiere emplear *pellejo*, cuya definición corresponde a “cuero del animal”.³²⁰ Todo esto se comprueba con el uso de la expresión “andar en celo” para referirse al estado de la diosa, lo que contribuye a ridiculizar el amor dominado por la pasión y el placer carnal, hasta el punto de hacerlo ver como algo propio de las bestias y, por tanto, alejado de la racionalidad y la templanza.

Es notorio que hay un tratamiento burlesco de una de las imágenes petrarquistas más conocidas: el cabello de la dama, el cual suele atrapar al amante en forma de lazos o nudos³²¹ y, que en esta versión burlesca, el empleo de “pelo” parece hacer referencia al pelaje de un animal, más que a una cabellera humana. En síntesis, las primeras dos estrofas transmiten al lector o escucha la desilusión de quien espera hallar en el objeto de su amor las conocidas virtudes neoplatónicas de bondad y belleza. En cambio se enfrenta a una realidad mezquina y como resultado, en vez de sentir admiración por la amada, sólo puede mofarse de ella.

La importancia de los cuartetos reside en la manera en que plantea los dos niveles de la burla: uno está dirigido al público culto, capaz de entender las referencias mitológicas; el otro es asequible para cualquiera, dado que deja expuestos los vicios de Venus. De forma que evidenciar las faltas y acciones indignas de la diosa se convierte en una de las formas en que la voz lírica ajusta cuentas con ella: la acusa de la pérdida de su voluntad y el desencanto que

³¹⁸ De acuerdo con el mito, Hefesto descubre la infidelidad de su esposa con el dios de la guerra y, como venganza, fabrica una red en la que atrapa a los amantes; luego expone ante los dioses los cuerpos desnudos y entrelazados de Marte y Venus. La versión burlesca se remonta a los *Diálogos de los dioses*: “Hermes.—Enterado [Hefesto] de ello, me imagino, los estaba acechando hacía tiempo; había dispuesto en torno del lecho unos lazos invisibles y marchóse a la fragua a trabajar. Entonces, Ares entra, sin ser visto, a lo que él creía; pero Helios lo ve y se lo dice a Hefesto. *Y cuando estaban en el lecho y, dentro ya de las redes, habían iniciado sus caricias, los lazos los envuelven* y se presenta Hefesto. Pues bien: *ella —que iba desnuda— no sabía cómo cubrirse, llena de vergüenza*; Ares, en un principio intentaba escapar y confiaba en poder romper las redes; pero, al final, comprendiendo que estaba retenido en una trampa de la que no podía huir, recurrió a las súplicas [...] Y, si he de decirte la verdad, yo mismo envidiaba a Ares no sólo por cometer adulterio con la más bella de las diosas, sino por estar preso con ella”. Luciano, *op. cit.*, p. 52. El subrayado es mío.

³¹⁹ Producto de esa unión, Venus engendró a Hermafrodito. V. Ovidio, *Metamorfosis*, pp. 153-156.

³²⁰ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 6 de julio de 2018.

³²¹ Cf. Los sonetos CXCVI, CXCVII Y CXCVIII de Petrarca. *Op. cit.*, pp. 422-424.

sufrió al ser víctima del amor sensual —tal como lo confirma el empleo de “nos” en el segundo verso—.

Si se considera lo expuesto con antelación, es posible encontrar una semejanza entre este soneto y el orden comúnmente usado en los *Himnos Homéricos*.³²² Esa influencia en la poesía de Hurtado de Mendoza se percibe también en una epístola suya compuesta en tercetos encadenados, «Carta [a la misma María de Peña]»,³²³ en la que describe la majestuosidad de la diosa Venus.³²⁴ Luis F. Díaz y Olga Gete ya habían señalado la intertextualidad entre la obra del poeta y los *Himnos*, además de otras influencias; pues, como se ha mencionado, la *imitatio* es más una síntesis y reelaboración propia que una simple copia: “Al influjo del *Himno homérico V* creemos conveniente añadir las muchas descripciones poéticas y pictóricas del triunfo de Venus que dio la época”.³²⁵

En la segunda parte del poema, la vuelta³²⁶ se edifica usando los dos tercetos, pues en estas estrofas el texto da un giro con que se logra el efecto burlesco y, también, se hace alarde de la agudeza del poeta. Prueba de que este sexteto se concibe como una unidad es la construcción sintáctica: no hay un punto y aparte entre el verso 9 y el 14. En consecuencia, dichos versos son una unidad que engloba, primero, una oración negativa en conjunto con una aposición (“No me andes rodeando, puta vieja”); a ello le sigue una subordinada (“que no tengo tan dura la costilla”). Posteriormente, una oración imperativa acompañada de una subordinada (“guarda, que esta mi mano te apareja // con un cuarto abrochado y candelilla, / un *memini* raudal de rabo a oreja”) y una oración comparativa (“cual nunca dio a mujer hombre en Castilla”).

³²² El orden es muy parecido, aunque hay una inversión semántica: en los cuartetos se nos presenta un disfemismo en vez de una exclamación laudatoria. Para ello, la voz poética primero rebaja el poder de la diosa y el alcance de sus facultades y, luego, se burla de sus acciones pasadas. En los *Himnos* el encomio sirve para pedir el favor de la diosa y, en algunos casos, se promete la composición de otro canto como pago. Por ejemplo, en los Himnos VI y X se usa la misma fórmula para prometer una retribución a las gracias concedidas por la diosa: “que yo de ti me acordaré, y de otro canto”. *Op. cit.*, pp. 246 y 281. Mientras que en los tercetos del poema de Hurtado de Mendoza, en vez de una promesa, se amenaza a la diosa y, finalmente, el pago ofrecido es una burla.

³²³ *Poesía*, pp. 119-130.

³²⁴ “Determinó venirla a ver la diosa / y, encima de su concha, aderezada / de púrpura encendida y luminosa, // por ligeros delfines fue tirada / hasta entrar por la boca del canal, / donde era ya la fiesta comenzada”. *Poesía*, p. 125.

³²⁵ *Op. cit.*, p. 125, n.

³²⁶ V. *supra* p. 59.

El primer terceto contrasta con los cuartetos por la aparición de la primera persona del singular, como puede observarse en la locución verbal “no tengo”. Lo mismo ocurre con el objeto indirecto de la locución “no *me* andes”, cuya presencia remite de nueva cuenta al hablante lírico. Por ende, la voz poética deja de ser sólo un testigo de los actos vergonzosos de Venus, para dar paso a un amante irrisorio que negocia con la alcahueta el pago por un encuentro sexual.

El cambio antes mencionado es tan abrupto que no se sabe con precisión si se trata de la misma voz lírica de los cuartetos o, acaso, ¿ésta se silencia para que hable quien se dirige a la prostituta? También cabe preguntarse si es la diosa quien realmente se ha transformado en “la puta³²⁷ vieja”, como la nombra el epíteto del verso 9, o si se ha dado un cambio de escenario y ahora estamos presenciando la discusión entre un cliente y una mujer que vende sus servicios sexuales. Ambas lecturas son plausibles, pues en los dos casos esto confiere un remate lleno de fuerza que nos transporta a un universo celestinesco.

La imagen de Venus como alcahueta se construyó desde los cuartetos con el empleo de los epítetos que hacían énfasis en la tercería y en las artes mágicas practicadas por la diosa. Esos elementos, junto con el disfemismo del v. 9 y el contexto dado por los dos tercetos, constituyen un modelo de personaje femenino, cuyo mejor representante es Celestina.³²⁸ Entonces, no sería descabellado considerar que la madre de Cupido, ya sea por suplantación o degradación, pasa de ser la diosa del amor y la belleza a una vieja lasciva y taimada.

Vale la pena ahondar en el noveno verso en que la voz poética le advierte a un personaje femenino (¿Venus o una mujer?) que no trate de seducirlo,³²⁹ al mismo tiempo que

³²⁷ Este sustantivo se usa para designar a las prostitutas. C. Hernández Alonso y B. Sanz Alonso, *op. cit.*, p. 403. Mientras que el *Diccionario de Autoridades* define el término como: “La muger ruin que se da a muchos”. Real Academia Española, [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 11 de mayo de 2020.

³²⁸ “La hechicera celestinesca se caracteriza por ser una mujer vieja y pobre, que suele estar sola, no cuenta con la protección masculina, aunque sí suele estar rodeada de féminas que aprenden de ella, son sus discípulas [...] Estas figuras femeninas son independientes, astutas, sagaces en todas las maldades, hijas de una mocedad lasciva y de una vejez codiciosa. Se han movido y se mueven en un ambiente prostibulario y ocupan, por tanto, una posición marginal tanto en la sociedad como en la ciudad”. Eva Lara Alberola, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2010, p. 144.

³²⁹ En la locución verbal “no me andes rodeando”, *rodear* tiene el significado de “andar alrededor”. Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 26 de mayo de 2020. Es decir, por extensión metafórica, el yo poético le pide a Venus que se aleje de él.

la denuesta llamándola “puta vieja”.³³⁰ El primer término de dicho epíteto trae a cuenta la conocida relación de la diosa con la prostitución.³³¹ Mientras que el segundo término, *vieja*, hace hincapié en un rasgo propio de la hechicera celestinesca: gracias a las fuentes clásicas sabemos que Venus es descrita como hermosa y lozana³³² y, por ende, no es vieja; pese a ello, la degradación es tan extrema que la voz lírica no se contenta con retomar aquellos rasgos deshonrosos del personaje mitológico, sino que agregará el de la vejez.

Con el objetivo de completar la caracterización de la alcahueta, todo apunta a que el personaje es excesivamente ambicioso; lo cual se infiere cuando ella muestra la intención de adueñarse del caudal de la voz poética que, por cierto, no es mucho (un cuarto).³³³ Esta exageración de la pobreza, demostrada en el impulso de obtener aunque sea un poco de dinero, hace más graciosa la chanza.

Lo expuesto con antelación contribuye a trazar los principales atributos del arquetipo celestinesco. De esta forma, Venus es despojada de su divinidad y adquiere un estatus infrahumano, pues no sólo se le asocia con el lenocinio, sino que ya se le ha atribuido cierto grado de animalidad en los versos anteriores. A pesar de que no se tiene la certeza de que Hurtado de Mendoza se haya inspirado en *La Celestina* para componer este poema, resulta evidente que, al momento de escribir este soneto, sí tenía en mente el modelo de la alcahueta versada en las artes mágicas y el comercio sexual.

En el contexto histórico del Siglo de Oro, se consideraba que las prostitutas buscaban embaucar a los hombres. Debido a eso, en el primer terceto, el yo poético simula rechazar

³³⁰ Al respecto, conviene recordar lo que Pármeno refiere acerca de Celestina: “Si entre cient mugeres va y alguno dize «¡puta vieja!», sin ningún empacho luego buelve la cabeça y responde con alegre cara. [...] si cerca las bestias, rebuznando dizen «¡puta vieja!» [...] ¿Qué quieres más? Sino [que] si una piedra topa con otra, luego suena «¡puta vieja!»”. Fernando de Rojas, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed., introd. y notas de Peter E. Russell, Madrid: Castalia, 2001, Cena 7ª, pp. 239-241.

³³¹ V. *supra*, pp. 70-71.

³³² V. Cicerón menciona que la característica esencial de Venus es la hermosura. *Sobre la naturaleza de los dioses*, p. 216. También, en su “Invocación a Venus”, Tito Lucrecio señala esta cualidad de la diosa: “cautiva de belleza, te sigue el alma anhelante a donde quieras llevarla”. *De la naturaleza de las cosas*, t. I, introd., versión, notas y comentarios de René Acuña, México: UNAM, 1963, p. 1.

³³³ “Los maravedís se acuñaron en piezas de 2, 4 y 8. Al doble maravedí se le denomina ochavo, y al cuádruple se le llama cuarto. De estas monedas nacen varias expresiones populares y refranes [...] para expresar que algo tiene poco valor *esto no vale ni cuatro cuartos*”. José Ángel Ortega Dato, “Los dineros en el *Quijote*”, *SUMA*, 52 (2006), p. 38. El subrayado es del autor.

los ofrecimientos de la meretriz, dado que era indigno tener trato con ellas, tal como afirma

Andrés el Capellán:

Por si se nos pregunta qué opinamos sobre el amor de las prostitutas, decimos que todas deben ser evitadas, porque mezclarse con ellas es totalmente vergonzoso y porque, en su compañía, casi siempre se comete adulterio. Además, raramente una prostituta acostumbra a entregarse a alguien si antes no recibe un regalo que la complazca. Pero incluso cuando una de ellas se enamora, su amor es pernicioso para los hombres, porque la prudencia reprueba mantener una relación íntima con ellas y quien lo hace pierde su reputación.³³⁴

En el décimo verso, el hablante lírico trata de ahuyentar a la prostituta al declarar que no posee riquezas. El *Diccionario de Autoridades* registra que *costilla*: “significa algunas veces el caudal que uno tiene para lo necesario y competente de su gasto y sustento”.³³⁵ Dado que el pago es un tema importante en el soneto, es posible interpretar que la voz poética insinúa que no cuenta con mucho dinero y, por ese motivo, todo lo que haga Venus para embaucarlo será en vano. Lo antes mencionado se comprueba con el adjetivo “dura”³³⁶, cuyo uso —en este contexto— apunta a que el caudal no es lo suficiente robusto. En una primera lectura, esta interpretación parece la más plausible, pues para lograr el efecto cómico y sorprendente del final se debe convencer al receptor de que la voz lírica persigue un fin moral (aunque esto último sea mentira) y, por tanto, no aprueba las acciones de Cipris ni desea tomar parte en ellas.

Sin embargo, la polisemia de *costilla* permite varias lecturas, una de ellas es la de un hueso cuya función es la de proteger el corazón y los pulmones. Por ello, la interpretación de Oliver J. Noble Wood sugiere que la voz lírica quiere dar a entender que no tiene una costilla tan resistente como para protegerse del ataque de Venus,³³⁷ es decir, alude a la impotencia del ser humano frente a la pasión amorosa. Por otro lado, también puede interpretarse como una expresión que sugiere burlonamente que el hablante lírico puede ser fácilmente convencido por la prostituta. En este sentido, basta con ver la oposición entre la expresión “ser un hueso duro de roer” y “no tengo tan dura la costilla”.

³³⁴ *De amore. Tratado sobre el amor*, trad., pról. y notas de Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona: Sirmio, 1990, p. 285.

³³⁵ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 20 de noviembre de 2017.

³³⁶ Una de las acepciones de *dura* sirve para referirse a lo que es: “sólido, firme, y que con dificultad se hace pedazos”. *Ibid.* Consulta: 6 de diciembre de 2020.

³³⁷ V. *infra* p. 99.

La agudeza destaca en este juego interpretativo que oscila entre el sentido inmediato, el cual apunta a que el yo poético es un sujeto de moral elevada que rechaza el trato con las prostitutas y la segunda lectura, jocosa y llena de picardía,³³⁸ en la que se sobreentiende que el yo lírico pide que no lo hagan caer en la tentación, porque lo más probable es que no resista.³³⁹

Por consiguiente, el hablante lírico aparenta que desea ahuyentar a la prostituta y, con esa finalidad, en el verso 11 usa el imperativo “guarda”³⁴⁰ para amenazar a Venus. La orden hace la expresión más enérgica y concuerda con el tono intimidante de la locución: “esta mi mano te apareja³⁴¹”, la cual sugiere violencia física, pues tiene un parecido con la frase “llegar a las manos”³⁴².

Empero, gracias a la anfibología del verbo *aparejar*, que también puede significar preparar el arreo necesario para montar un caballo³⁴³, el soneto nos remite de nueva cuenta a la animalidad como una cualidad propia de la madre de Cupido. El poeta utiliza este recurso para asombrar al receptor y aumentar la jocosidad del soneto. Es así que se nos hace creer que el hablante lírico trata de contener a Venus, pero su intención es preparar a la diosa para “ser montada”. Aunque, gracias al ingenio del poeta y para acrecentar la sorpresa, este último significado no se nos revelará hasta el segundo terceto.

Este poema es una muestra del talento de Hurtado de Mendoza, pues la burla aparece encubierta bajo una supuesta lección moral, en la que se presenta a un hablante lírico que tiene la intención de no ceder a los embustes de Venus. Pese a ello, en el segundo terceto se

³³⁸ La picardía es considerada “astucia, viveza, disimulo y engaño” y también “palabras picantes, que rozan la grosería”. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, [en línea], <<http://dle.rae.es/?id=9w2MTyl>>. Consulta: 20 de junio de 2018.

³³⁹ En este caso, tal como ocurre con Venus, el cambio tan brusco genera la duda: ¿el yo poético le cedió la voz a un fanfarrón o, simplemente, reveló sus verdaderos propósitos?

³⁴⁰ “Voz con que se advierte y avisa a otro se aparte del daño o perjuicio que le amenaza”. Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 26 de mayo de 2020.

³⁴¹ El *Diccionario de Autoridades*, en una de sus acepciones, define aparejar de la siguiente forma: “Preparar, prevenir, disponer, apercebir lo necesario y conducente para qualquier obra, operación, ù otra cosa”. *Ibid.* Consulta: 26 de mayo de 2020.

³⁴² El *Diccionario de Autoridades* registra que *mano* puede significar: “reprehensión”, pero también se puede entender como: “la fianza o prenda con que se ofrece y afirma la seguridad de algún contrato o palabra”. Como resultado, la polisemia permite la amenaza y la idea de un trato entre la voz poética y Venus. *Ibid.* Consulta: 26 de enero de 2020.

³⁴³ Definición de *aparejar*, segunda acepción. Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 26 de mayo de 2020.

descubre que ambos buscan beneficios y, en consecuencia, ambos deben ofrecer algo a cambio: la prostituta pretende obtener riquezas y, más aún, la voluntad de la voz poética y para eso se vale del sexo; en tanto que el yo lírico quiere gozar sin tener que entregar dinero ni libertad.

En el segundo terceto se revela que las verdaderas intenciones del yo poético son mofarse de la meretriz y ganarle en su propio juego. No pretende pagar, pero sí quiere gozar de su cuerpo. Por esa razón, con sorna ofrece “aparejar” a este personaje femenino con una moneda cuyo valor es un cuarto, una candelilla (instrumento para facilitar la micción) y el intenso recuerdo de su encuentro sexual. Por lo tanto, en la última estrofa el poeta despliega su talento para elaborar la agudeza y con ello sorprendernos de forma graciosa. Para conseguir ese objetivo, se vale de la polisemia y, cuando es necesario, también emplea “la jerga o manera de hablar de ladrones y rufianes”.³⁴⁴

En los vv.12-13 se nos desvela que el hablante lírico dista mucho de estar interesado sólo en el amor elevado que enriquece el alma, dado que tiene la intención de cerrar el trato: “con un cuarto abrochado y candelilla”. La anfibología de la locución nominal “cuarto abrochado” permite dos interpretaciones, una se refiere al comercio sexual y la otra alude al acto de copular. Destaca el término de germanía *abrochar*, cuyas acepciones son: “1. Prender. 2. Mantener relaciones sexuales [...] metáfora en las dos acepciones, a partir de cerrar, unir con broches o corchetes”.³⁴⁵

De nueva cuenta, las posibilidades interpretativas dejan al descubierto el aspecto lúdico del poema: la primera interpretación, y la más evidente, es que dicha locución hace referencia a un pacto comercial *cerrado/abrochado* con un cuarto como retribución económica por el servicio sexual. La segunda hace referencia al acto sexual en sí mismo, tal como lo ha señalado Rosa Albor: “se refiere, en jerga, al sexo femenino durante la relación sexual”.³⁴⁶ Sobresale que, sin importar la interpretación que se elija, el elemento sexual permanece. Esto, junto con la obscenidad y el juego semántico, orienta la lectura hacia lo jocosos, es decir, no se debe tomar demasiado en serio lo expresado por la voz lírica.

³⁴⁴ Definición de *germanía*. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, [en línea], <<https://dle.rae.es/german%C3%ADa?m=form>>. Consulta: 14 de febrero de 2020.

³⁴⁵ C. Hernández Alonso y B. Sanz Alonso, *op. cit.*, p. 31.

³⁴⁶ *Poesía satírica y burlesca del Siglo de Oro*, Madrid: Celeste, 1999, p. 68.

Además, con el fin de hacer más divertido el soneto se genera tensión entre el yo poético y su contraparte femenina mediante una lucha de poder: si el intercambio se da por dinero, quien gana es la alcahueta; de otra forma, la voz poética se beneficia al conseguir disfrutar sin pagar. Las anfibologías de los tercetos revelan que el yo lírico muestra interés por obtener placer carnal, lo que contrasta con lo expresado en los cuartetos, en los que demuestra repulsión hacia la conducta lasciva de Venus. Esta contradicción intensifica el efecto burlesco y descarta que este texto esté orientado a satirizar el amor sensual.

Hay que agregar que como parte del trato se incluye la “candelilla”, término que también tiene varias acepciones: diminutivo de candela o vela,³⁴⁷ sexo femenino y sexo masculino. No hay un acuerdo sobre el significado de este sustantivo, puesto que Rosa Albor lo menciona en su glosario de la siguiente forma: “al igual que el término latino *memini*, se refiere al sexo masculino”;³⁴⁸ mas no proporciona las fuentes o cómo llegó a esa conclusión. Por otra parte, el *Diccionario de germanía* de César Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso no registra el sustantivo como tal, pero sí una variante: *candil*, que en su segunda acepción corresponde al órgano sexual femenino; además, en esa misma obra se define *candelera* como alcahueta, quien se vale del sexo femenino para lucrar.³⁴⁹

Mientras que “candelilla” fue definida por el *Diccionario de Autoridades* como: “una calita larga de un palmo, delgada y derecha, que se hace de algunos ingredientes cáusticos para meter por la vía a los que padecen impedimento en la orina, con que se limpia y quita la carnosidad, que embaraza el curso de ella”.³⁵⁰ Tiempo después que lo hiciera Hurtado de Mendoza, Quevedo empleó este vocablo con el mismo significado.³⁵¹

Por lo tanto, el sustantivo “candelilla” remite a un instrumento que ayuda a los hombres a expulsar la orina; su uso en este verso (debido al contexto y el tono del poema) sugiere que se estableció una comparación entre orinar y eyacular. Además, el término en

³⁴⁷ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 26 de enero de 2020.

³⁴⁸ *Op. cit.*, p. 67.

³⁴⁹ *Op. cit.*, p. 114.

³⁵⁰ Real Academia Española, [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 26 de enero de 2020.

³⁵¹ “Yo soy el río avariento / que, en estos infiernos frito, / una gota de agua sola / para remojarme pido. // Estos, pues, andrajos de agua / que en las arenas mendigo, / a poder de *candelillas*, / con trabajo los orino”. *Obra poética*, t. II, ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 1970, p. 399. El subrayado es mío.

cuestión forma parte del pago ofrecido por el hablante lírico, ya que aparece unido por la conjunción copulativa “y” a la locución “cuarto abrochado”. Esto indica que la voz poética no está negociando el pago, sino que pretende engañar a la alcahueta para obtener el goce sexual sin tener que costearlo.

A pesar de que existen varias interpretaciones, en el soneto todo apunta a que “candelilla” corresponde a un utensilio que se introduce por la vía urinaria para facilitar la micción. El verso 13 contribuye a esta interpretación al incluir la palabra “raudal”, que significa “copia de agua que corre arrebatadamente”.³⁵² Por lo tanto, en los versos 12 y 13 se establece una metáfora a partir de la candelilla. Esto con el objeto de que la voz poética, en consonancia con las numerosas referencias sexuales, establezca una comparación entre el acto de orinar y la eyaculación; lo que, además de escatológico, resulta grotesco. Como resultado, la chanza cobra sentido cuando se ofrece “un *memini* raudal de rabo a oreja” en pago por los servicios sexuales de la diosa.

La metáfora se vuelve más intrincada si consideramos que la candelilla, es decir, el instrumento para lograr la eyaculación, es la alcahueta; eso si atendemos a la definición de “candelera” del diccionario de César Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso. El juego polisémico ofrece distintos niveles de lectura, cuyo propósito es aumentar el carácter jocoso del texto a medida que nos adentramos en la riqueza de los vocablos empleados por el poeta.

Otro aspecto a considerar es la altivez de la voz lírica, la cual se transmite en el modo en que se refiere al cuerpo de Venus, como si de una bestia se tratase. El sustantivo “rabo” permite jugar con sus distintas acepciones, ya que corresponde a la parte posterior del cuerpo de algunos animales, al extremo final de algo y a los “órganos genitales femeninos”³⁵³. Por lo que el uso de “rabo” remite a la animalidad que se le ha venido asignando a Venus a lo largo del poema. En este mismo sentido, “rabo” y “oreja” podrían ser una insinuación de los premios que se le dan al torero cuando el público juzga excelente su desempeño, lo que de nueva cuenta colocaría al yo lírico en una situación privilegiada y animalizaría a la madre de Cupido. En cuanto a la acepción que indica que rabo puede entenderse como la parte final de

³⁵² Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 20 de enero de 2020.

³⁵³ C. Hernández Alonso y B. Sanz Alonso, *op. cit.*, p. 407.

algo, basta traer a cuenta lo que señaló Castiglione³⁵⁴ (causa risa el tomar una frase hecha y darle un giro burlesco) para comprender que “de rabo a oreja” guarda mucha similitud con la expresión “de cabo a rabo”. De ahí que su empleo en el soneto también podría interpretarse como un recorrido de principio a fin del cuerpo femenino.

Asimismo, salta a la vista el término latino *memini* que significa: “tener en el pensamiento, en la memoria, tener presente, acordarse, recordar, hacer mención de, mencionar”.³⁵⁵ Por este motivo se descarta la posibilidad de interpretar dicho término como una forma de nombrar al sexo masculino, tal como lo propuso Rosa Albor, dado que no encontramos elementos que sustenten esta hipótesis. Aunado a ello, cabe resaltar que el uso de *memini* sorprende al lector u oyente, pues se usa un cultismo para tratar un tema bajo.

Parece factible que el poeta haga alarde de ingenio jugando con la polisemia de varias palabras contenidas en los tercetos. De modo que se amplían las posibilidades expresivas de este soneto, ya que “raudal” en su segundo significado indica abundancia de cosas que ocurren de manera impetuosa.³⁵⁶ Por lo que es pertinente interpretar que la voz poética ofrece dejar en pago un recuerdo (“*memini*”) vehemente (“raudal” en su segunda acepción) en el cuerpo femenino (“de rabo a oreja”) del desempeño sexual masculino (“candelilla” y primera acepción de “raudal”). El último verso remata la agudeza mediante una hipérbole³⁵⁷ que, por su desproporción en relación con el tratamiento de personajes tan bajos, no pudo causar admiración, sino mover a risa.

Como se ha dicho, para llevar la burla a sus últimas consecuencias, el yo poético se vale una vez más de la exageración. Por ende, el verso 14 proporciona el remate ideal, pues la hipérbole que le sirve a la voz poética para vanagloriarse de su desempeño sexual es también irrisoria: tanto por la desmedida comparación como por el conocimiento, aunque

³⁵⁴ “Trae asimismo mucha gracia aplicar á algun caso un verso ó más, ó algun refran ó dicho muy trillado, tomándole en otro propósito diferente de como le tomaron los primeros inventores; alguna vez se puede traer al mismo propósito, pero en tal caso será mejor si se mudáre alguna palabra”. *Op. cit.*, p. 233.

³⁵⁵ Agustín Blánquez Fraile, *Diccionario manual latino-español y español-latino*, Barcelona: Ramón Sopena, 1974, p. 298.

³⁵⁶ *Raudal* en este caso puede interpretarse de la siguiente manera: “Metaphoricamente vale abundancia, o copia de cosas que ímpetuosamente concurren”. Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 6 de julio de 2018.

³⁵⁷ Entre las maneras para mover a risa, tiene un lugar importante la hipérbole, sobre todo cuando la exageración llega a tal punto que es risible. Quintiliano, *op. cit.*, t. II, p. 95.

disimulado, de que un hombre que se vale de candelillas para orinar, con mucha probabilidad es impotente. Cabe aclarar que la supuesta seducción de la diosa, así como el pago que pretende darle el yo poético no pasan de ser meras fanfarronerías, pues no hay una respuesta por parte de Venus, ni nada que indique que efectivamente la voz lírica tuvo un encuentro sexual con la deidad-alcahueta.

Todo el poema gira en torno al concepto de *pagar con la misma moneda*, dado que las connotaciones sexuales que abundan en el texto irremediablemente tornan jocosas las significaciones de *pago* —en correspondencia con las locuciones “candelilla” y “un *memini* raudal de rabo a oreja / cual nunca dio a mujer³⁵⁸ hombre en Castilla”— y *moneda* —“cuarto abrochado”—. En ambos casos, la retribución por los servicios sexuales de Venus es el mismo acto sexual.

Con base en lo anterior, se puede afirmar que este soneto ha sido cuidadosamente estructurado para dejar al descubierto la agudeza hasta el último momento: hay que esperar a leer los tercetos para enterarse que la timadora ha sido burlada, ya que el yo lírico planea pagarle a la prostituta con algo igual a aquello que pretendía usar ella para embaucarlo.³⁵⁹ El contraste entre lo que se espera y lo que, finalmente, se muestra al receptor está presente en todo el soneto. Este choque entre el anhelo y la realidad representada en el poema ocasiona, en primer lugar, el efecto burlesco; pero, en segundo lugar, detrás de la burla se descubre una sensación acerba causada por el desencanto, el cual predomina en todo el texto lírico. Viene a cuenta lo que Minois ha explicado acerca de la relación de la risa con el cinismo y el desengaño:

La broma común y corriente se ríe de defectos poco comunes, y defiende la moral al ridiculizarlos; el cinismo hace reír de vicios bien integrados a las prácticas sociales que a veces pasan por cualidades. El efecto de sorpresa resulta, pues, de sacar a luz su verdadera naturaleza, y la risa que provoca es amarga, casi vergonzosa.³⁶⁰

³⁵⁸ El uso del sustantivo “mujer”, una vez más nos hace pensar en el problema de si se dirige realmente a una prostituta o si Venus ha sido degradada al nivel de una alcahueta.

³⁵⁹ De acuerdo con el Pinciano es una de las formas más graciosas y la define de la siguiente manera: “risa passiuua se dize quando la risa se conuierte en burla del que pretende que otro sea el reydo y burlado”. *Op. cit.*, p. 410. Este recurso basado en la agilidad mental para responder a la burla es sumamente importante en el ámbito cortesano: “que el responder tiene algo mayor licencia, y es ménos descortesía y más de cortesano”. B. Castiglione, *op. cit.*, p. 276.

³⁶⁰ *Op. cit.*, p. 160.

Por lo antes expuesto, no es posible coincidir por completo con Oliver J. Noble Wood, quien afirma que: “In a parody of classical and Petrarchan tradition, the poet instructs Venus, whom he addresses directly as ‘puta vieja’, to stop following him around, not because he cannot endure the suffering associated with love but because he is hard up”.³⁶¹ Todo parece indicar que la aversión del yo poético hacia Venus proviene más de haber caído en su juego alguna vez,³⁶² que de una mofa sólo para mostrar la capacidad de ser más fuerte que ella. Aunque no lo llamaría parodia,³⁶³ concuerdo en que Hurtado de Mendoza da un giro festivo a la tradición clásica y al petrarquismo al burlarse del personaje mitológico y del sufrimiento por amor que conlleva el sometimiento a la dama. Además, quizá el mejor indicio de antipetrarquismo en este texto sea la burla de la imagen de la dama angelical y el amor neoplatónico, al retratar una ramera y a un amante que persigue exclusivamente el amor sensual y el dinero.

Queda al descubierto cómo la voz poética aborda el mito insistiendo en la animalidad y torpeza de la diosa. No requiere alterarlo de forma sustancial como lo haría la parodia, sino que emplea una perspectiva degradante para focalizar la atención hacia algo que siempre ha estado presente, pero que era valorado en forma distinta. Ese cambio en la percepción del mito requiere necesariamente una postura crítica frente a lo clásico. Por eso la insistencia acerca de que el mito no ha sido modificado en lo esencial, sino reinterpretado; lo cual produce cierta sensación de estar develando un tipo de verdad: aquella que se oculta por ser vergonzosa y que es revelada por la voz poética para vengarse de la profunda desilusión que le causó la amoralidad de Venus.

Aunque no puede asegurarse que Hurtado de Mendoza se haya inspirado en los *Himnos Homéricos* para componer su versión burlesca, resulta interesante la comparación de ambos textos, puesto que el soneto tiene una estructura parecida, pero con un revestimiento burlesco. El tono jocosos se presenta desde el inicio del soneto, ya que, en vez de dar inicio con una llamada laudatoria a la deidad, al igual que ocurre en los *Himnos Homéricos*, se

³⁶¹ *A Tale Blazed Through Heaven. Imitation and Invention in the Golden Age of Spain*, Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 65.

³⁶² V. el uso de la locución verbal “nos traes embaucados tierra y cielo”, *supra* pp. 85-86.

³⁶³ V. *supra* pp. 33-34.

denuesta a la diosa y la admiración no es provocada por sus triunfos, sino por su desmedido apetito sexual.

En este sentido, aunque de forma jocosa, el soneto sigue el orden impuesto por el Himno V dedicado a Afrodita, en el que se hace una invocación y enseguida se menciona el poder de la diosa en la Tierra y el Olimpo.³⁶⁴ De manera que el primer cuarteto sirve como acusación y reclamo hacia Venus al usar dos de sus poderes (injerencia en asuntos amorosos y hechicería) para presentarlos como oficios deleznable. Luego, en vez de encomiar sus actos ilustres, se recuerda aquellos que son inmorales, como sus adulterios con mortales y dioses. Además, en el texto lírico, el don de Venus para facilitar las relaciones amorosas es tratado de forma baja y, por tanto, burlesca. Esto contrasta con el Himno V en que los triunfos de la diosa son producto de sus cualidades.³⁶⁵

Por otro lado, la degradación en este poema es progresiva, pues en los primeros ocho versos gracias a las alusiones mitológicas no dudamos que se trata de Venus; mientras que en los dos tercetos se ha sobajado tanto a la diosa que ésta ha perdido su carácter divino y pareciera que el yo poético se dirige a una mortal que ejerce el oficio de la prostitución. Esto podría considerarse como un rasgo distintivo de la poesía de Hurtado de Mendoza, dado que denigrar a una figura mitológica para mofarse de ella es una diversión recurrente de este poeta, tal como se corrobora en otro de sus sonetos dedicado a Artemis: “A vos, la cazadora gorda y flaca, / que nunca os falta el moco y romadizo”.³⁶⁶

El efecto jocoso del soneto se consigue mediante el empleo de la exageración y el uso de los epítetos degradantes (para afear y deformar), pues los adjetivos que usualmente se usan para dirigirse a una deidad deben encomiarla. Sin embargo, en este caso ocurre lo contrario, ya que, si el mito la mostraba como la diosa capaz de influir en dioses y hombres, en el poema la voz poética la hace ver como una prostituta y medianera que emplea las artes mágicas para lograr su cometido.

³⁶⁴ En el Himno V se alaba a la diosa: “Musa, háblame de los afanes de la dorada Afrodita, / la Chipriota, que en los dioses el dulce deseo infunde / y domina las razas de los mortales hombres”. *Himnos Homéricos*, p. 225.

³⁶⁵ Se hace alarde del gran poder de Afrodita: “También privó de sentido a Zeus que se goza con el rayo, / a él que es el más grande y el más grande honor recibió en suerte; / también a éste cuando quiere, su astuto pecho burlando, / fácilmente lo une con mortales mujeres”. *Ibid.*, p. 225.

³⁶⁶ Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía*, p. 394.

También destaca la forma ingeniosa en que se edifica la burla: se genera una expectativa que, luego, ha de venirse a tierra; lo que se consigue mediante la perfecta articulación del pie y la vuelta, para que la agudeza salga a la luz en el último momento y asombre al receptor. Todo lo anterior contribuye a transmitir la intención jocosa del soneto: se ha deformado la figura de Venus y se muestra sólo la fealdad de sus actos (lascivia, infidelidad, manipulación y estafa) con la intención de ridiculizar al tópico de la dama fría, inalcanzable y cuya belleza y bondad son un medio para aproximarse a Dios.³⁶⁷

La realidad genera desencanto: la amada difícilmente se ciñe al tópico de la *donna angelicata* y lo mismo ocurre con el amante, quien tampoco puede encajar con el tópico del hombre que sirve gustoso a una dama altiva, mientras se contenta únicamente con el amor espiritual. Por esa razón, el poeta dibuja a la amada y el amante contrarios a los ideales petrarquistas³⁶⁸ y, para lograr su cometido, se sirve de lo que Alicia de Colombí-Monguió ha llamado el antirretrato: “en cuanto al motivo del retrato, la corriente antipetrarquista toma por lo menos dos rumbos: el de Berni y Sancho (antirretrato, creación de un esperpento tan irreal como el suntuoso retrato del petrarquismo) y el de Du Bellay, Shakespeare y Argensola (repudio explícito del clisé por manido y falso)”.³⁶⁹ No obstante, el antirretrato de Hurtado de Mendoza no se centra en los rasgos físicos de Cipris, sino que describe la conducta de la diosa y, en consecuencia, sus rasgos morales. Por eso, la representación que se ha dado de Venus —a partir de sus acciones impúdicas— está más cerca de la forma del esperpento, pues existen varios elementos grotescos que ya han sido señalados en el análisis.

Vale la pena reflexionar sobre lo burlesco como una reacción ante la desilusión ocasionada por el encuentro violento con la realidad, la cual se imaginó demasiado elevada, tanto que no hay forma de que sea verdadera. Debido a que ni amada ni amante pueden ver

³⁶⁷ “Quiero demostrarte que la divinidad reside en el amado y no en el amante: el amado es bello en acto, como Dios, y el amante que lo desea sólo es bello en potencia, y aunque gracias a ese deseo se hace divino, sin embargo, no llega a ser dios como su amado”. León Hebreo, *op. cit.*, p. 216.

³⁶⁸ Natalia Fernández analizó la poesía de Shakespeare en relación con su postura antipetrarquista, lo cual guarda relación con el caso que nos atañe por la depravación que caracteriza a Venus: «Es esta bajeza moral de su musa, unida a su fealdad, lo que determinará la ruptura con otras imágenes típicas del sistema petrarquista». “El amor en los sonetos de Shakespeare y Góngora: dos reacciones ante el petrarquismo”, *Revista de Filología*, 27 (2009), p. 86.

³⁶⁹ *Op. cit.*, p. 396.

cristalizados los ideales petrarquistas en su contraparte amorosa, la baja moral ocasiona que tanto Venus como el yo lírico terminen desengañados.

Finalmente, este soneto tiene un matiz satírico, no porque pretenda enseñar al lector u oyente que no debería comportarse como la madre de Cupido, sino más bien pretende instruir a los poetas sobre los riesgos de adoptar las imágenes y recursos del petrarquismo sin que el ingenio intervenga, ya sea para emular la(s) obra(s) imitada(s) o para abreviar de diferentes cánones y crear una obra que sorprenda y deleite por lo conveniente de su forma y la importancia de su contenido.

3.3. Cupido cuestionado

El soneto «Amor, cuerpo de Dios con el merdoso», al igual que «¡Oh Venus, alcahueta y hechicera...», pertenece a un grupo de poemas burlescos que el editor Díaz Hidalgo, con mucha probabilidad, decidió dejar fuera de la *editio princeps* (Madrid, 1610). Esto se explica, de acuerdo con Ignacio Díez, de la siguiente manera: “la exclusión de las obras burlescas en la *editio princeps* de la poesía de Diego Hurtado de Mendoza obedece a un calculado gesto para rescatar la imagen «grave» de un antepasado ilustre del conde de Tendilla”.³⁷⁰

Los editores Luis F. Díaz y Olga Gete señalan que emplearon como fuentes para este poema: el *Ms. 3968 Cancionero* (Biblioteca Nacional de Madrid) corregido con el *Ms. BPR II-973*. Por desgracia, no fue posible cotejar con este último manuscrito.³⁷¹ De forma que sólo podemos apuntar que en el *Ms. 3968* aparece una variante sustancial en el sexto verso, respecto a la edición de Díaz y Gete: los editores prefirieron el adjetivo “procreado” en vez de “malmirado”. Además, mencionan que decidieron hacer esta elección con base en el *Ms. BPR II-973*. Lo anterior se debe a que este adjetivo ya aparece en el segundo verso, además de que “procreado” funciona mejor en relación con el sentido del poema: “hijo de una gran puta y procreado / de muy bajo solar, malinclinado”. Se desconoce el año en que fue escrito este poema, dado que no hay una fecha precisa en la fuente, únicamente se sabe que el *Ms.*

³⁷⁰ “De la raíz a las puntas (con un insecto en medio): la poesía erótica de Diego Hurtado de Mendoza *reloaded*”, p. 595. Respecto a la censura de la poesía burlesca, v. *supra*, pp. 55-57.

³⁷¹ Al parecer, se trata de un manuscrito difícil de encontrar, pues Díaz y Gete mencionan que recibieron ayuda para poder consultarlo: “Agradecemos al profesor J. M. Blecua las fotocopias que nos proporcionó de este *ms.*”. “Introducción” a D. Hurtado de Mendoza, *Poesía*, p. 54.

3968 data del siglo XVII. A continuación se presenta el soneto tal como aparece en la edición de Díaz y Gete:

Amor, cuerpo de Dios con el merdoso,
cochino, porquezuelo, malmirado,
¿en qué ley halláis vos que un hombre honrado
esté sujeto a vos? decid, lendroso.

¿Qué fuerza tenéis vos, rapaz mocososo, 5
hijo de una gran puta y procreado
de muy bajo solar, malinclinado,
chiquito, merdosillo, cegajoso?

¿Por qué os llaman Amor siendo tan crudo?
¿Por qué sois tan crüel, siendo tan tierno? 10
¿Por qué desaboráis, siendo Cupido?

¿Por qué sois tan parlero siendo mudo?
¿Por qué os hacéis vos dios siendo un infierno?
Amor, Cupido sois, sois escupido.³⁷²

La voz lírica cuestiona a Cupido sobre su origen y conducta, puesto que no corresponden a la dignidad propia de un dios. Esto con el objetivo de demostrar que no es una divinidad genuina y, por tanto, no tiene derecho a someter a los hombres a su dominio. De tal manera que el tema de este soneto gira en torno a la rebeldía del yo lírico, la cual es ocasionada por la tiranía del dios Amor. Lo antes expuesto lleva a la voz poética a poner en duda la legitimidad del hijo de Venus y, de esta forma, reclamar su libertad mediante el único medio posible: la palabra.

Este poema posee la estructura del soneto clásico: dos cuartetos y dos tercetos de rima consonante con esquema ABBA ABBA CDE CDE. Al igual que en «¡Oh Venus, alcahueta y hechicera...», el pie se desarrolla en los cuartetos y la vuelta en los tercetos. El aspecto que salta a la vista es la forma en que la tensión va ascendiendo, pues a lo largo del poema la voz lírica hace una serie de preguntas, cada una más incisiva que la anterior, para culminar con el remate en el último verso.

³⁷² D. Hurtado de Mendoza, *Poesía*, p. 395.

Tal como se mencionó, este poema se estructura como una larga interpelación constituida por siete oraciones interrogativas, en las cuales se intercalan un gran número de adjetivos. El soneto finaliza con un vocativo, seguido de dos oraciones simples combinadas mediante yuxtaposición. A pesar de tratarse de una larga serie de preguntas retóricas³⁷³, la voz lírica no espera contestación de parte del dios, pues dichos cuestionamientos ya incluyen la respuesta de manera tácita o, bien insinúan la respuesta según la propensión de quien realiza los cuestionamientos.

El poema está compuesto por un conjunto de preguntas que, por decirlo de alguna manera, forman un bloque de siete interrogantes que se formulan una tras otra y que finalizan con la vuelta en el verso final. Es por ello que el análisis atiende a cada una de las erotemas³⁷⁴. Asimismo, dada su numerosa presencia, se tomó en cuenta el papel de los adjetivos, dado que los epítetos también dictan el desarrollo que seguirá el texto.

En el primer cuarteto, la vocal *o*, al final de palabra de siete adjetivos y un sustantivo, le confiere un énfasis a cada uno de los elementos que conforman la descripción del dios alado y del hombre que ha perdido su libertad. La aliteración de esa vocal genera una resonancia en toda la estrofa, con el fin de hacer hincapié en el tono incriminatorio que emplea el hablante lírico. Esto se relaciona con la estructura morfosintáctica, pues, luego de una larga interpelación, el yo poético lanza una interrogación a manera de reprimenda y finaliza con un verbo en modo imperativo acompañado de un adjetivo denigrante.

Además, es importante considerar que el hablante lírico usó la *subiectio*³⁷⁵ para dirigirse a un ente mitológico y, por ende, ficticio. Este recurso es muy útil cuando se quiere probar un argumento y, al mismo tiempo, adelantarse a la defensa de la contraparte. Dicho

³⁷³ La pregunta retórica o erotema “se hace no para manifestar duda o pedir respuesta, sino para expresar indirectamente una afirmación o dar más vigor y eficacia a lo que se dice”. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, [en línea], < <https://dle.rae.es/pregunta#T1bAX3n>>. Consulta: 17 de noviembre de 2019.

³⁷⁴ Es posible que al componer su soneto, Diego Hurtado de Mendoza tuviera en cuenta el epigrama latino «El Amor puede con todos» de Gémino; el cual, aunque hace referencia a Eros, cuestiona repetidamente a la estatua de Heracles con el propósito de mostrar la fortaleza y el poder del amor: «‘Heracles, ¿dónde está tu gran maza, tu manto de Nemea / y tu aljaba repleta de flechas? ¿Dónde tu insolente fuerza? / ¿Por qué te modeló Lisipo así de cabizbajo / y entremezcló dolor en el bronce? ¿Estás apesadumbrado por verte / privado de tus armas? ¿Quién es el que ha acabado contigo?’ / ‘El alado Eros, el único de mis trabajos que me fue realmente gravoso’». En Guillermo Galán Vioque (trad., introd. y notas), *Antología palatina*, t. II, p. 419.

³⁷⁵ V. *supra* p. 6, n. 1.

recurso fue empleado no sólo en la primera estrofa, sino a lo largo de todo el poema; ya que de esta forma el yo lírico pretende asegurar la victoria sobre Cupido y, con ello, recuperar su libertad. De modo que, en el primer cuarteto, el yo poético comienza con un claro desafío a la autoridad del dios: primero lo invoca usando una cantidad considerable de epítetos infamantes, enseguida cuestiona su autoridad y cierra la estrofa ordenándole que responda por sus acciones.

Por ello, antes de atender a la primera pregunta formulada por el yo lírico, vale la pena detenerse en la secuencia de epítetos, los cuales funcionan como disfemismos. Consecuentemente, al poner en duda los atributos y méritos del dios, la voz lírica busca privarlo del poder que ejerce sobre los mortales. Al inicio del soneto (vv. 1-2) se presenta una apelación directa con el uso del vocativo “Amor” —el nombre más socorrido para referirse a Cupido en la lírica amorosa— y, en seguida, la frase interjetiva “cuerpo de Dios”, que sirve para mostrar enojo y molestia.³⁷⁶ Luego, desfilan ante nuestros ojos cuatro epítetos (“merdoso, cochino, porquezuelo, malmirado”).

En cuanto al primer epíteto, “merdoso” remite a la suciedad producto de una conducta inmoral; por lo que, desde el principio, da muestra de tratarse de un reproche al amor que sólo busca la satisfacción de los sentidos. Esto se confirma en los epítetos siguientes, pues, con excepción de “malmirado”, todos pertenecen al campo semántico de la inmundicia. Los dos adjetivos subsecuentes (“cochino” y “porquezuelo”) aluden a la animalidad, en particular al cerdo —un ser que gusta de revolcarse en la mierda—.

Los tres epítetos antes mencionados (“merdoso, cochino, porquezuelo”) pueden considerarse una unidad, ya que se muestran de forma conjunta tres locuciones cuyo significado es similar, con el objetivo de remarcar que la suciedad moral es inherente a Cupido. Aunado a lo anterior, no hay que pasar por alto que “porquezuelo” acusa la intención de desprecio³⁷⁷ y, además, hace referencia a un puerco *pequeño*, rasgo que será empleado como insulto en el verso 8 (“chiquito”). En tanto que “malmirado” apunta a una conducta

³⁷⁶ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, [en línea], <<https://dle.rae.es/?id=BamJ7kx>>. Consulta: 10 de noviembre de 2019. El *Diccionario de Autoridades* recoge esta expresión con un significado parecido: molestia o admiración. [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 15 de enero de 2020.

³⁷⁷ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 15 de noviembre de 2019.

“descortés, falta de urbanidad y política, y que no repara en cosa alguna”.³⁷⁸ Como resultado, los adjetivos sirven para desarrollar la descripción del dios como un ser repugnante y ruin. Todo ello con el propósito de inclinar la balanza favorablemente hacia el yo lírico y que el lector u oyente comparta el desprecio por Cupido.

Sin embargo, hay un aspecto interesante: pese a los agravios proferidos, hay una contención emocional del enfado y odio hacia el dios, pues no se lanzan insultos al azar y las erotemas siguen una *gradatio* ascendente hasta rematar con un último verso ingenioso. Eso con el fin de lograr la empatía del receptor y para conseguirla, el poeta debe convencerlo y deleitarlo también. En el primer caso, la degradación gradual proporciona credibilidad, pues es más fácil repudiar a alguien si se sabe que su maldad es reincidente y va en aumento. Asimismo, hay más posibilidades de captar la atención del receptor, además de que el goce estético es mayor, si la tensión va aumentando y se reserva lo mejor para el cierre.

La pregunta dirigida a Cupido inicia en el tercer verso, lo que viene después del vocativo en los versos 1 y 2 parece dicho entre dientes mientras mira al dios antes de cuestionarlo. Los epítetos indican incluso repulsa y asombro ante los defectos mencionados. La aposición revela el íntimo convencimiento de la voz poética acerca de lo que va a decir a continuación.

De modo que se formula la primera cuestión por medio de una oración principal y una subordinada: “¿en qué ley halláis vos que un hombre honrado / esté sujeto a vos?” En esa pregunta salta a la vista el tópico petrarquista: “de la configuración del propio amor, personificado en *señor* y, muy especialmente, de la imagen del amante como *siervo*”.³⁷⁹ Por consiguiente, en los vv. 3-4 se revela que Amor es señor y tirano, lo que pone al descubierto el resentimiento del hablante lírico (quien ha sido sometido a los designios de Cupido y, al parecer, del amor sensual, pese a que él mismo se considera “honrado”).

El valor social antes mencionado era importante en el contexto histórico que rodea la producción de Diego Hurtado de Mendoza, puesto que uno de los principales objetivos del

³⁷⁸ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 15 de noviembre de 2019.

³⁷⁹ Ma. Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas*, p. 125. El subrayado es de la autora.

caballero era acrecentar su honor.³⁸⁰ Por ende, resulta humillante para el yo lírico sujetarse al señorío de Amor, cuando claramente él se considera un hombre cuya condición está muy por encima de la de un siervo. Esto deja en claro que la única forma que tiene la voz lírica para recuperar su honor es afrentar al hijo de Venus. Sobre todo si se tiene en cuenta que Cupido, quien es un pequeño muchacho —“chiquito y porquezuelo”, en palabras del hablante lírico—, ha agraviado al yo poético.

El primer cuarteto finaliza con una oración imperativa acompañada de un vocativo degradante: “decid, lendroso”. Aunque pareciera que el yo lírico exige una respuesta, más bien demanda un desagravio. Es decir, desafía a Cupido y, por ello declamará una serie de interrogantes, que no pretenden averiguar algo, sino que son aseveraciones cuyo objeto es infamar al dios.

En este soneto la pasión amorosa deja de ser sólo un concepto para adquirir la categoría de personaje y, por eso, gracias a esta prosopopeya, la voz lírica puede dirigir acusaciones y reclamos tan acalorados. De ahí que sea más fácil expresar quejas e injurias hacia el Amor cuando éste se ha transformado en un dios, que enfrentarse a la idea del amor como algo abstracto. Asimismo, para manifestar el daño que este sentimiento le ocasiona al amante, el canon petrarquista tiene mucho éxito entre los poetas españoles del Siglo de Oro: en especial, porque se basa en imágenes poderosas (por ejemplo, la guerra, la tortura por medio de nudos, cadenas, redes, etcétera)³⁸¹ que logran impresionar y, al mismo tiempo, generan empatía con el receptor. Sin embargo, dado que se trata de un soneto satírico-burlesco, el texto también se mofa de algunos tópicos petrarquistas.

Durante el desarrollo del segundo cuarteto, la voz lírica pretende menguar el poderío de la deidad amorosa, por lo que continúa resonando la vocal *o* en los copiosos adjetivos que apostrofan al dios. También se debe considerar que en esta estrofa hay una sola oración interrogativa, en la cual se han insertado seis epítetos. En esa larga lista de adjetivos,

³⁸⁰ “El honor es, pues, como una masa fluida y constante. Toda persona noble, que ciñe espada [...] tiene su parte en él como usufructo; no puede aumentarlo más que en detrimento del vecino, y si lo pierde, es en provecho de su ofensor”. Charles-Vincent Aubrun, *La comedia española (1600-1680)*, 2ª ed., Madrid: Taurus, 1981, pp. 240-241.

³⁸¹ En lo que concierne a las imágenes petrarquistas, me baso por entero en lo planteado por Ma. Pilar Manero Sorolla en su valiosa obra *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*.

“malinclinado”³⁸² encontrará eco, tanto sonoro como semántico, en el adjetivo “malmirado” del verso 2. Asimismo, cabe destacar la insistencia en usar adjetivos que inician con la letra *m* a lo largo de todo el texto: merdoso, malmirado, mocosos, malinclinado, merdosillo y mudo, los cuales (con excepción del último) reafirman la relación metafórica entre la predisposición a la maldad y la porquería.³⁸³

De nueva cuenta los epítetos cobran relevancia en el segundo cuarteto, pues sirven para mostrar que la indignación y la ira del hablante lírico van en aumento. Al mismo tiempo que suben de tono los insultos, disminuye la “fuerza” del dios o, al menos, es lo que se quiere aparentar y, por tanto, eso es lo que se cuestiona en el segundo erotema. También se alude a la mancha que implica la concepción del dios como consecuencia de un adulterio³⁸⁴ (“procreado de muy bajo solar”).

En consecuencia, el personaje mitológico se ha envilecido por ser su madre una prostituta, quien es llamada “gran puta” y el adjetivo no hace más que intensificar la ofensa y con ello aportar pruebas de que Cupido no merece ser un dios. De ahí que el origen mancillado de Amor está unido al epíteto “merdosillo” y, a su vez, éste se enlaza con el conjunto de epítetos del primer cuarteto que guardan relación con la inmundicia: “merdoso, cochino, porquezuelo”. Todo ello contribuye a lograr el objetivo principal de la voz lírica: disminuir el poder del dios Amor para liberarse de su señorío.

Por último, “malinclinado” se conecta con el epíteto “cegajoso”, debido a que la invidencia del dios explica lo poco conveniente que resultaban las uniones amorosas producto de su desatinada puntería. El último epíteto no se limita a ser empleado como insulto, también sirve como imagen del amor orientado hacia lo sensual, que nubla el entendimiento y, por ende, la visión.³⁸⁵ Lo que intensifica el tono peyorativo es el sufijo *oso*,

³⁸² “Mal o bien inclinado. Significa de malo o de buen géneo, o natural. Latín. *Bonae vel malae indolis*”. Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, [en línea]. Consulta: 15 de noviembre de 2019.

³⁸³ F. Rodríguez de la Flor menciona que la religiosidad cristiana influyó en el desprecio por lo carnal, así como en la costumbre de asociar la lascivia a lo escatológico, v. *op. cit.*, pp. 396-402.

³⁸⁴ Sobre el origen de Cupido, v. *supra* pp. 63-64. En cuanto al adulterio de Marte y Venus, v. Luciano, *Obras: Diálogos de los dioses*, vol. I, p. 52. V., también Homero, *Odisea*, trad. de J. M. Pabón, introd. y revisión de C. García Gual, Madrid: Gredos, 2015, p. 121-124.

³⁸⁵ V. *supra* p. 66.

el cual se usa para expresar abundancia e implicar que su ceguera es demasiada, al igual que su propensión a ceder a las pasiones.

La imagen central en los cuartetos es la de Cupido como un niño: “rapaz mocososo”; su corta edad viene aparejada con la falta de limpieza y aseo descrita con insistentes enumeraciones asindéticas de los vv. 1, 2, 5, 6 y 7. No es sólo un niño sucio, tiene además un origen infamante y ha sido procreado en un lugar bajo, por ello tiene malas inclinaciones. En el texto se muestra la tensión entre Cupido, quien busca ejercer su poder sobre el yo lírico, y la exaltada negación de este último de que tal cosa ocurra. Por ese motivo, en la erotema del primer cuarteto se evidencia lo absurdo y escandaloso que resulta que un hombre esté sujeto al poder de un niño y más aún si se trata de un hombre honrado. De ahí que el yo poético insiste en hacerle ver a Cupido su pequeñez e insignificancia³⁸⁶ en la erotema del segundo cuarteto.

Si en los cuartetos predomina un aire de regaño y desdén donde se describe a Cupido con el fin de ubicarlo en el bajo lugar que le corresponde, en las últimas dos estrofas se pasa al tono de reclamo. Los tercetos sostienen el ritmo acelerado y nervioso del poema, cinco de los versos son preguntas lanzadas a Cupido, mientras que el último consiste en una aseveración contundente y despectiva sobre el dios. De forma que en los vv. 1-8 se estableció un precedente al perfilar a Cupido como un ser cuyo actuar es insensato y soez, con el fin de justificar todas las quejas que se le hacen en los tercetos. Mientras que en los versos 9 al 13, el tono inquisitivo y mordaz se logró al emplear en cinco ocasiones la anáfora “¿Por qué...” y el paralelismo creado por la repetición del gerundio “siendo”.

Aunado a lo mencionado con antelación, para darle más fuerza expresiva a las protestas de la voz poética, las erotemas de los vv. 9-13 se construyeron valiéndose de la antítesis. Por tanto, se contrapuso un rasgo del amor neoplatónico a uno desfavorable, el cual se asumió como cierto dentro de la realidad representada en el poema. Con el objeto de aumentar este contraste, en los versos 9, 10 y 12 se usó el intensificador “tan”.

Debido a lo antes mencionado, dichas interrogantes son el medio empleado para tratar de desmitificar al dios Amor y lo que éste representa: al trato suave y compasivo se opone la

³⁸⁶ La mofa al tamaño de Cupido recuerda al pasaje en que Apolo se burla del hijo de Venus tanto por su pequeñez como por considerarlo un dios insignificante, v. *infra* pp. 148-149.

crudeza (v. 9), a la ternura e ingenuidad que emana de la imagen del Amor representado como un niño se contrapone a la crueldad (v. 10)³⁸⁷, el deleite que proporciona el amor contrasta con el sabor amargo del desengaño (v. 11), el amor en secreto —propio del amor cortés— desentona con la falta de modestia del amor deshonesto (v. 12) y, al final, la cualidad divina se transforma en infernal (v. 13).

Salta a la vista que de las once oraciones que constituyen el poema, siete son erotemas (una de ellas conformada por una oración principal y una subordinada) y, precisamente, la voz lírica se vale de ellas para afianzar su desdén por el amor sensual. Este recurso recuerda al soneto compuesto por Petrarca, en el que también se cuestiona al Amor empleando siete preguntas retóricas.³⁸⁸

El soneto guarda otra similitud con el texto lírico del poeta aretino, pues, en el poema de Petrarca, las interrogantes que se plantean muestran las contradicciones del amor por medio de la antítesis, ya que este elemento retórico transmite la confusión del amante cuyo juicio se halla obnubilado por la pasión amorosa. Pese a que no coinciden por completo en cuanto a contenido, la estructura establece un puente entre los dos textos.

En el soneto de Hurtado de Mendoza, las dificultades del amor han sido llevadas al terreno de lo escatológico, con tanta fuerza y tan reiteradamente, que el lector reconoce el matiz burlesco del poema. No por esto se deja de lado la intención satírica, la cual quedó clara desde el primer cuestionamiento (en que se pone en tela de juicio la legitimidad del dominio que Cupido ejerce sobre la voz lírica y la humanidad entera). Del mismo modo, el considerable número de adjetivos que se relacionan con la inmundicia apunta a la intención de dejar en claro que se habla de un amor sucio y que, por consiguiente, merece ser despreciado, en especial por el “hombre honrado”.

³⁸⁷ Con la intención de dar mayor relevancia a este rasgo, se agrega la diéresis (crüel) para romper el diptongo y crear mayor tensión emocional.

³⁸⁸ “Si no es amor, ¿qué es esto que yo siento? / Mas si es amor, por Dios, ¿qué cosa y cuál? / Si es buena, ¿por qué es áspera y mortal? / Si mala, ¿por qué es dulce su tormento? // Si ardo por gusto, ¿por qué me lamento? / Si a mi pesar, ¿qué vale un llanto tal? / Oh viva muerte, oh deleitoso mal, / ¿por qué puedes en mí, si no consiento? // Y si consiento, error grave es quejarme. / Entre contrarios vientos va mi nave / —que en altamar me encuentro sin gobierno— // tan leve de saber, de error tan grave, / que no sé lo que quiero aconsejarme / y, si tiemblo en verano, ardo en invierno.” F. Petrarca, *op. cit.*, p. 351.

De acuerdo con Ma. Pilar Manero, el autor del *Cancionero*: “nos presenta al Amor tras la imagen de un *tirano*, vencedor en las *armas* eróticas [...] y, por lo mismo, abusando irracionalmente de su poder sobre la Naturaleza y sobre los amantes”.³⁸⁹ Resulta significativo que el hablante lírico tenga como propósito disminuir el poder de Cupido para poder liberarse de su dominio, puesto que el amor despótico es una de las imágenes petrarquistas más comunes.

En el soneto del poeta español, podemos encontrar cierta intención antipetrarquista al mofarse de la imagen del Amor tirano, que usualmente es retratado como un ser lo suficientemente fuerte para hacer valer su voluntad. La burla se genera cuando el yo poético desenmascara al Amor presentando las imágenes de un dios pequeño, por consiguiente, carente de fuerza y que, debajo de su bella apariencia, guarda sólo inmundicia. Es decir, la voz lírica, lejos de mostrarse sumisa ante la tiranía del amor, se rebela y con el objetivo de vencer al hijo de Venus, expone por medio del discurso sus vicios y defectos arrebatándole así su seductor disfraz. Como muestra de una fortaleza superior a la del dios, la voz poética ha contenido su animadversión; de suerte que el poema ha ido incrementando de forma gradual la degradación del personaje mitológico hasta llevarla a sus últimas consecuencias en el verso final.

Para cerrar el poema, el yo poético consigue llevar a Cupido al punto más extremo en el proceso de desmitificación y lo logra sirviéndose de la ignominia que supone recibir un esputo, lo cual: “metaphoricamente vale desechar alguna cosa, despreciarla y echarla de sí, no haciendo aprecio de ella, por ser vil y súa”.³⁹⁰ Así que, en el verso 14, el hablante lírico se ha liberado del yugo amoroso y reúne la fuerza expresiva para demostrar que Amor no merece ser un dios, lo cual queda plasmado ingeniosamente en el calambur: “Cupido sois, sois escupido”.

En conclusión, a lo largo de los catorce versos, se evidencia que el poema tiene como eje central la repetida degradación que sufre Cupido hasta negar su condición divina, como puede corroborarse en la vuelta del soneto. Para lograr su cometido el yo lírico formula

³⁸⁹ *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, p. 125. El subrayado es de la autora.

³⁹⁰ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 6 de julio de 2019.

preguntas retóricas, cuya importancia se ve reforzada por las anticadencias que se derivan de las oraciones interrogativas, con el fin de proporcionar fuerza expresiva a los numerosos cuestionamientos. Este elemento sonoro, así como las aliteraciones, proporcionan dos rasgos para caracterizar el estilo burlesco de Diego Hurtado de Mendoza, el cual destaca por su impecable correspondencia entre contenido y forma.

Asimismo, cobran relevancia los dos encabalgamientos del texto, el primero (vv. 3-4) sirve para introducir una pregunta extensa, por lo que atrae la atención del receptor hacia la idea central del texto: liberarse de la tiranía de Amor al despojarlo de su legitimidad divina. El siguiente encabalgamiento (vv. 6-7) también busca desprestigiar a Cupido, dado que centra el interés en la posibilidad de que él haya nacido como consecuencia del adulterio entre Marte y Venus.

Este soneto emplea la *imitatio* al usar varios tópicos del petrarquismo, la diferencia estriba en que el autor del *Cancionero* lo hace de forma seria y Hurtado de Mendoza de modo burlesco. Como se ha podido observar, se recurre a la técnica e incluso a los tópicos, también se invierten las imágenes propias del repertorio petrarquista. Entonces, es muy probable que, en la lírica española, esto pueda considerarse una muestra de los primeros indicios del antipetrarquismo (el cual cobrará más fuerza en el Barroco). Sin embargo, no se trata de un ataque directo contra el poeta aretino; bien pudiera ser que lo satírico-burlesco ofrece la oportunidad de renovar los elementos del canon en cuestión y dotarlo de un nuevo brillo que, debido al gran número de imitadores, comenzaba a desgastarse.

La burla se extiende no sólo a las imágenes y conceptos, sino al aspecto formal, por ejemplo: el uso de las preguntas retóricas para cuestionar la divinidad de Cupido. Este recurso será retomado por Quevedo en los sonetos «¿Tú, dios, tirano y ciego Amor?» y «Si dios eres, Amor, ¿cuál es tu cielo?». De igual forma, el calambur será usado nuevamente por Lope de Vega para plasmarlo a lo divino en uno de sus sonetos: “A la sangrienta imagen de su esposo, / de sus deseos celestial *Cupido*, / que vendido, vendado y *escupido* / le representa el caso lastimoso.³⁹¹ De tal manera que el poema estudiado, pese a no formar parte del alto vuelo poético de Diego Hurtado de Mendoza, proporcionó técnicas y, renovó ciertos tópicos que

³⁹¹ *Rimas sacras*, ed. de Ramón García González, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, [en línea], <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrn3h1>>. Consulta: 6 de julio de 2018.

luego se desarrollaran en el Barroco al tratar el mismo tema, en especial, para referirse al dios Amor.

Por último, este texto lírico pretende suscitar una risa moderada, orientada hacia lo intelectual. Con dicho fin, se ha distorsionado la imagen típicamente petrarquista del dios Amor, para mostrar su contraparte ridícula. Además de afearlo moralmente, el yo poético —en una actitud rebelde— devela los vicios y errores de Cupido y, con ello, derriba de un manotazo la elevación neoplatónica³⁹² para hacernos aterrizar en la burda realidad. Aunque el desencanto está presente, el tema principal es la lucha de poder que la voz lírica sostiene con Cupido y su ansia por liberarse de la tiranía del hijo de Venus con el fin de restituir su honor; por lo que prevalecería la intención satírica sobre la burlesca.

3.4. Cupido desenmascarado³⁹³

La obra de este poeta, al igual que la de muchos autores de la época, se encuentra diseminada en diversos manuscritos, tal como señaló Francisco Rodríguez Marín: “Baltasar del Alcázar tuvo en tan poco el mérito de sus composiciones poéticas, mero fruto de sus ratos de ocio, que ni pensó en juntarlas para imprimirlas, ó para conservarlas siquiera, ni jamás se le dió un ardite de la fama póstuma”.³⁹⁴ Motivo por el cual, no es posible establecer una fecha precisa de composición para los textos líricos de este escritor.

Para el estudio de los sonetos de Baltasar del Alcázar se utilizó la edición de la Real Academia, que para este poema empleó como fuentes el *Ms. 10293*, el cual contiene las obras recogidas en Sevilla por Joseph Maldonado (entre las que se encuentran las de Alcázar) y la

³⁹² “Platón basa su filosofía en la elevación de lo material a lo inmaterial, elevación en la cual el espíritu es transportado por su amor a la belleza. A partir de la belleza de las cosas materiales, la mente pasa a la belleza de los cuerpos humanos; luego, a la belleza de la bondad; luego, a la belleza de las ideas; y luego, al conocimiento y amor de la Belleza Absoluta, que es Dios. Sobre esta base, los neoplatónicos renacentistas establecieron una concepción del amor humano ideal, atribuyéndole aún mayor importancia y un papel más relevante que el mismo Platón; para ellos, el hombre progresa en y a través del amor humano, desde el plano físico al espiritual, pasando por el nivel intelectual”. Alexander A. Parker, “Dimensiones del Renacimiento español”, en Modesta Lozano (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. II, Siglos de Oro: Renacimiento, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1980, pp. 67-68.

³⁹³ Para este análisis se usa el término *desenmascarar* de acuerdo a la definición de la Real Academia Española: “Dar a conocer tal como es moralmente alguien, descubriendo los propósitos, sentimientos, etc., que procura ocultar”. *Diccionario de la lengua española*, [en línea], <<https://dle.rae.es/desenmascarar?m=form>>. Consulta 15 de julio de 2020.

³⁹⁴ Estudio preliminar a Baltasar del Alcázar, *Poesías*, p. LVI.

porque tengo aún abiertas las primeras.

Y juro por la fe de hijodalgo
de si mi buen propósito me dura,
de no partir de hoy más contigo peras.³⁹⁸

El tema en torno al cual se desarrolla este soneto es el disgusto y decepción de la voz poética, quien demanda una explicación al dios Amor acerca de las falsas promesas que le hizo y, por ello, rechaza cualquier trato con la deidad. A lo largo del poema, se revela que el amante no es digno de un amor elevado y, en consecuencia, sus pretensiones son risibles. De forma que, en el pie expuesto en los cuartetos, el hablante lírico manifiesta enfado y desilusión; aunque también se muestra un indicio de sus características rufianescas. Mientras que, en la vuelta desarrollada en los tercetos, el yo poético usa el poder de la palabra para tratar de vencer a Cupido y volver a ser libre; aunque no hace más que confirmar su carácter indigno, lo que vuelve risible toda la situación.

Este texto tiene la estructura del soneto clásico: dos cuartetos y dos tercetos de rima consonante con esquema ABBA ABBA CDE CDE. El poema se compone de quince oraciones, una de ellas con un verbo elidido. Además, emplea dos erotemas: una conformada por una oración principal, una subordinada y una coordinada (“¿es esto cuanto / me prometiste presto y á pie quedo?”). Mientras que la segunda erotema elide el verbo (“prometiste”) por tratarse del mismo que se empleó en la cuestión anterior. De manera que, si formuláramos la segunda pregunta retórica sin omitir el verbo correspondiente, obtendríamos el siguiente resultado: “¿[Me prometiste] andar mirlado entre esperanza y miedo, / cercado de respetos, hecho un tanto?”, en el cual se trasluce la ironía y el reclamo.

En los dos cuartetos encontramos una cantidad considerable de oraciones, debido a que los verbos se han utilizado como medio para expresar el enojo y desencanto del yo lírico. De forma que el primer cuarteto se compone de una oración imperativa, seguida de una interrogación que engloba una oración principal, una subordinada y una coordinada; además de una segunda erotema con una oración simple. En tanto que el segundo cuarteto también

³⁹⁸ B. del Alcázar, *Poesías*, pp. 142-143.

contiene una oración imperativa, la cual funciona como principal de dos oraciones subordinadas, a éstas le sigue una oración coordinada y, finalmente, una oración negativa.

En la primera estrofa, el yo poético utiliza dos erotemas para reclamarle a Amor que lo haya engañado con sus simuladas promesas. Con el fin de reafirmar el tono airado de la voz lírica, resaltan las anticadencias propias de una pregunta, así como la reiteración de sonidos dentro de las oraciones interrogativas, las cuales están constituidas por rimas internas o simplemente por coincidencia de sonidos. Para facilitar su distinción se ha marcado cada grupo sonoro de diferente forma: “¿es esto cuanto / me prometiste presto y á pie quedo? / ¿Andar mirlado entre esperanza y miedo, / cercado de respetos, hecho un tanto?” Estos grupos se repiten con insistencia y pesadez (algunos como to y edo resuenan también en el segundo cuarteto), lo que crea una atmósfera sonora que enfatiza la inconformidad de la voz poética causada por las decepciones y disgustos que le ha dado Amor.

En el primer cuarteto salta a la vista el desengaño del yo poético, dado que las erotemas sugieren una intención satírica en contra de la pasión y los efectos negativos de la locura de amor; pero, de una forma sorpresiva, se introduce al lector u oyente en el universo prostibulario por medio del sustantivo “respetos”, lo que le da un matiz jocoso.

Para lograr el efecto satírico-burlesco, Alcázar se vale de algunas técnicas (empleo del modo imperativo, epítetos degradantes, erotemas, antítesis y frustración de las expectativas del receptor para causar asombro), las cuales también fueron puestas en práctica por Diego Hurtado de Mendoza. Esto se ve ejemplificado en la indignación que lleva a la voz poética a exigir repuesta mediante el imperativo “Di”, que aparece en el primer verso. Luego se refiere al dios usando el epíteto “rapaz mentiroso”, ya que ese sustantivo comúnmente se asocia a la juventud y, por antonomasia, a Cupido; mientras que el adjetivo servirá para caracterizar al dios, degradarlo y, al mismo tiempo, anunciar los reproches contenidos en las dos preguntas retóricas.

La disconformidad planteada en la primera erotema es que Amor prometió entregar con prontitud lo que deseaba el amante. Eso contrasta con el estado estático del yo poético que ha quedado “á pie quedo”, dicho que: “metaphoricamente vale, sin trabajo o diligencia

propria”.³⁹⁹ De manera que la antítesis presto-pasivo es una de las muchas contradicciones que se le echan en cara a Cupido en este soneto. Así, una vez más, se presenta un elemento relacionado con la caracterización neoplatónica de Cupido: “¿por qué también *ágil y flexible*? Para que entiendas que es apto y pronto a todos los movimientos”.⁴⁰⁰ Por lo que, al exhibir al dios como alguien que ha dejado en total pasividad al amante, pierde algo de su reputación como ser divino.

Por añadidura, hay que considerar la antítesis contenida en otra de las características del dios: las promesas incumplidas de Cupido lo convierten en mentiroso, lo que es contrario a lo esperado de una deidad; es decir, el hablante lírico tiene la expectativa de que el hijo de Venus cumpla su palabra, dada su naturaleza divina y, por tanto, superior. Después el yo poético refiere que debió envalentonarse (o al menos fingir valentía) a pesar de sentir temor, dado que *mirlado* significa: “entonado, grave, y que afecta señorío en el rostro”.⁴⁰¹ Ello le confiere jocosidad a la situación, pues la voz lírica intenta fingir brío, aunque por dentro se muere de miedo. Todo esto contribuye a formar la antítesis del osado amante petrarquista en oposición al temeroso amante que se presenta en este texto.

De forma que, en primera instancia, se satiriza al amor gobernado por la pasión, pero también hay un pequeño soplo festivo que queda al descubierto gracias al léxico de germanía. En consecuencia, no sólo se realiza una amonestación moral, sino que también se menciona la debilidad del yo lírico ante los amores licenciosos que se encuentran en el prostíbulo. Por lo anterior, la relación entre prostituta y rufián⁴⁰² sirve para comprender algunos pasajes del poema; a ese vínculo se le conoce como *respeto*, el cual es un término de germanía y posee diversos matices:

- 1) Con un sentido exclusivo de propiedad: la prostituta es la propiedad de un rufián de la misma manera que su espada o su sombrero [...]
- 2) P [prostituta] es respeto de R [rufián] en el sentido de que P es respetada gracias a R [...]

³⁹⁹ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 21 de enero de 2020.

⁴⁰⁰ M. Ficino, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁰¹ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 21 de enero de 2020.

⁴⁰² El *Diccionario de Autoridades* describe al rufián como: “el que trata y vive deshonestamente con mugeres, solicitándolas, o consintiéndolas el trato con otros hombres”. *Idem*.

- 3) P es respeto de R, en el sentido de que gracias a ella (P), (R) es respetado (por ejemplo, en los casos frecuentísimos en que la prostituta no sólo mantiene al rufián, sino que lo viste elegantemente para hacerlo digno de la estima de sus compañeros).⁴⁰³

En este punto es necesario aclarar que la irreverencia y el gusto de Alcázar por incluir chistes sexuales en su poesía jocosa no eran casos aislados, pues este poeta tenía inclinación por recrear la taberna, como se ha encargado de analizar Eloy R. González,⁴⁰⁴ aunque, debido a la delimitación de su estudio, no se ocupa de los poemas contenidos en el *corpus* de esta tesis.

Asimismo, los temas relacionados con el lenocinio no comienzan con la obra de Hurtado de Mendoza y Alcázar, sino que, de acuerdo con Arno Gimber, ya existía un antecedente importante en el siglo anterior:

Después de la divulgación de textos cortos de carácter religioso y cronístico, aparecen ya a finales del siglo XV pliegos sueltos que contienen composiciones líricas —predomina la copla real— protagonizadas por rufianes y prostitutas [...] [en dichos textos] se fija el modelo de la relación entre prostitutas y sus rufianes como será tratado en la literatura del siglo XVI: la prostituta le pide al rufián protección contra alguien que la ha insultado y aquél contesta fanfarroneando y amenazando al adversario sin que se pueda dar crédito a tal intención.⁴⁰⁵

De la segunda erotema se puede inferir que el hablante lírico está decepcionado, pues por cada premio que se le prometió ha encontrado también el castigo; tal como se corrobora en la estructura antitética de los vv. 3-4 que expone la oposición entre esperanza y miedo; así como el contraste entre tener a su disposición varias mujeres para encuentros sexuales (*respetos*) y estar “hecho un tanto”.

En cuanto a la última expresión, descarté la posibilidad de que se trate de un refrán o algún dicho popular.⁴⁰⁶ Es así que, en el cuarto verso, *tanto*: “se toma tambien

⁴⁰³ José Luis Alonso Hernández, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII. La germanía. (Introducción al léxico del marginalismo)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979, p. 167.

⁴⁰⁴ “El mesón, la taberna, el bodegón, tradicionalmente han reunido en sí lágrimas y risa, el exorcismo de la tristeza y la preocupación, la búsqueda del desahogo, con su efecto catártico, y a la vez la oportunidad de abordar temas prohibidos, y sobre todo contar y oír chistes que no son para el mundo de afuera, chistes en que abunda lo excretorio y lo sexual sin ambages, al mismo tiempo que se come, se bebe, se participa en la búsqueda edénica del placer”. “Comicidad y erotismo de Baltasar de Alcázar en sus poemas a Inés: Tres cosas me tienen preso”, *Calíope*, vol. 7, 1 (2001), p. 78.

⁴⁰⁵ “Los rufianes de la primera *Celestina*: observaciones acerca de una influencia literaria”, *Celestinesca*, vol. 16, 2 (1992), p. 67.

⁴⁰⁶ Para descartar posibles concordancias se realizó una búsqueda en el *Refranero multilingüe* del Centro Virtual Cervantes, de la cual no se obtuvo ningún resultado. V. Instituto Cervantes, [en línea], <<https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/Resultado.aspx?cad=hecho%20un%20tanto>>. Consulta: 30 de enero de 2020. También se buscó en el CORDE, que únicamente remite a este soneto de Alcázar. V. Real Academia

comparativamente à otra cosa, y vale, de la misma suerte, semejantemente, ò igualmente”.⁴⁰⁷ En el contexto del poema, que está en contacto con el universo burdelesco, el equivalente masculino de la meretriz es el rufián y su relación recibe el nombre de *respeto*. Si tenemos en cuenta lo planteado por Ficino: “ninguno de vosotros se asombre si oye que un amante ha concebido en su cuerpo una imagen o figura del amado”⁴⁰⁸. Entonces, sobresale que el poeta ha tomado un elemento petrarquista y le ha dado un revestimiento burlesco. Mientras que en el neoplatonismo el amor hacia la amada angelical hace bueno y bello al amante, en el terreno burlesco, la amada-prostituta convierte al amante en rufián.

Respecto a lo mencionado con antelación, se sugiere que el yo lírico experimentó una pérdida simbólica de la libertad al estar “*cercado*”⁴⁰⁹ de respetos” (v. 4). Como puede observarse, se compara de forma denigrante a la voz poética con un rufián por estar rodeado de prostitutas. Asimismo se señala que su relación con ellas, producto del convenio que tenía previamente con el hijo de Venus, lo ha envilecido y le ha traído más obligaciones que placeres.

Salta a la vista que se degrada no sólo al personaje mitológico, sino a la voz poética como consecuencia de haber sido timada por Cupido. Una vez más resalta la antítesis entre el amante típicamente petrarquista —que por amor se eleva hacia Dios— y el amante rufianesco de este soneto —que por amor vulgar⁴¹⁰ desciende moralmente y también se ve afectado por la confusión y sufrimiento ocasionados por la pasión desbordada—. El contraste entre lo que la voz poética esperaba y lo que obtuvo está encaminado a concretar la burla del tópico que representa al amor como síntesis de elementos contrarios.⁴¹¹ Esto no hará más que

Española, *Banco de datos. Corpus diacrónico del español*, [en línea], <<http://www.rae.es>>. Consulta: 30 de enero de 2020.

⁴⁰⁷ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 21 de enero de 2020.

⁴⁰⁸ *Op. cit.*, p. 211.

⁴⁰⁹ El verbo *cercar* en una de sus acepciones se define como: “Sitiar, asediar, ceñir, circunvalar alguna Villa, Ciudad, Plaza, Fuerte, o otro sitio, cerrándole de calidad que no le pueda entrar bastimento ni socorro”. Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>> Consulta: 25 de mayo de 2020.

⁴¹⁰ V. *supra* p. 41.

⁴¹¹ El tópico que expresa las contradicciones inherentes al amor puede hallarse en el soneto CXXXIV del *Cancionero* de Petrarca y se encuentra de forma recurrente en la lírica áurea, por poner algunos ejemplos: «O cara perdición, o dulce engaño» de Fernando de Herrera, «Determinarse y luego arrepentirse» de Villamediana, «Desmayarse, atreverse, estar furioso» de Lope de Vega y « Es hielo abrasador, es fuego helado» de Francisco de Quevedo.

reafirmarse en el verso 5 en que los elementos asindéticos se contraponen: la “risa” al “llanto”, así como los “sustos y celos” a los “favores” recibidos. Además, la vena jocosa de Alcázar aprovecha la dilogía de “favores”, pues por un lado sugiere una muestra del afecto de la dama⁴¹² y, por otro, en el léxico de germanía se refiere a: “madre de la mancebía”,⁴¹³ es decir, a la alcahueta, con quien también suele relacionarse al rufián.

En el verso 6 el yo poético transita del enojo al hartazgo y por ello le pide al hijo de Venus que busque a alguien más ingenuo a quien engañar. Por eso, cuando sospecha que Amor busca embaucarlo de nuevo, le responde con un dicho popular: “dalos, Amor, *á quien se lame el dedo*”. Con lo que hace hincapié en que él no es ningún niño pequeño e incauto, lo que lo llevará a establecer su primera negativa ante Amor (v. 8) y será el primer anuncio de que desea romper su convenio con el dios. Esto se ratifica al final del poema, pues el desencanto será tal que el rechazo, al menos en el aspecto formal, será contundente.

El argumento que esgrime la voz lírica es que los inconvenientes superan a los beneficios, por lo que no vale la pena el sacrificio. Esto muestra uno de los mejores ejemplos del antipetrarquismo, pues el amante neoplatónico nunca escatimaría sacrificios, incluso si eso le costase la vida, con tal de alcanzar el favor de su amada; como bien lo ha señalado Ma. Pilar Manero: “La poesía petrarquista del Cuatrocientos potencia la relación de distintas imágenes bélicas con el tema, ya existente en Petrarca en conexión a las *armas de amor*, —y que ya vimos— de la muerte como último daño amoroso”.⁴¹⁴

La frialdad del hablante lírico se trasluce en el parangón que establece entre un acuerdo comercial y un pacto amoroso, pues habla de los “favores” como si de bienes materiales se tratase: “los que me diste a mí te vuelo y cedo” (v. 7). La resolución de la voz poética de alejarse del amor orientado a los sentidos está determinada en gran parte por el miedo. Dicho sentimiento es recurrente, como lo atestiguan las siguientes locuciones que pertenecen al mismo campo semántico: “mirlado, miedo, sustos, llanto, espanto”. Inevitablemente, esto recuerda a la tiranía de amor, de la cual el hablante lírico quiere

⁴¹² Una de las acepciones de favor es: “la expresión de agrado, que suelen hacer las Damas.”. Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 21 de enero de 2020.

⁴¹³ C. Hernández Alonso y B. Sanz Alonso, *op. cit.*, p. 221.

⁴¹⁴ *Imágenes petrarquistas*, p. 118.

liberarse y para ello cuenta con el arma de sus palabras. Al devolverle al dios Amor tanto el deleite como el sufrimiento que le brindó, el yo poético se prepara para la libertad.

Si se considera lo plasmado en los cuartetos, entonces es posible inferir que existen muy pocos indicios en el texto para considerar que la voz lírica estaba motivada por un sentimiento amoroso inspirado por una sola dama, ya que ni siquiera se describe a la amada ni se dirige a ella en ningún momento. Esto se corrobora mediante el plural del sustantivo “respetos”, lo que permite inferir que no se trata de una sola prostituta. A ello se suma el participio “cercado”, puesto que una sola persona no basta para rodear a alguien. Por ende, más que penar por el amor de una dama, se deduce que el hablante lírico se encuentra hartado y desencantado del amor sensual, el cual suele encontrarse en las relaciones carnales y, aunque no es exclusivo del prostíbulo, parece ser de nuevo una referencia a ese lugar.

El aspecto arriba mencionado coincide con la etapa en que el poeta deambuló por oscuros senderos, apesadumbrado por la muerte de su esposa, tal como señala Rodríguez Marín: “Y, muerta su mujer, metióse Alcázar por tan mal camino y cogióle tan á su sabor el diablo, que bien se echa de ver entre las turbiezas retóricas de una de sus composiciones que no le quedaba resolución ni aliento para defenderse y libertarse”.⁴¹⁵ Aunque, en el poema, ese período se menciona como algo del pasado que la voz poética quiere superar, esto no deja de ser una coincidencia, pues no se puede asegurar tajantemente que en este soneto exista una relación entre la biografía y la obra de Alcázar.

En los poemas influidos por el petrarquismo es común que el yo poético mencione e incluso se muestre orgulloso de las heridas que le ha infligido Amor.⁴¹⁶ Mientras que en el antipetrarquismo, el amante expone su incapacidad para soportar los daños amorosos hasta el punto en que su cobardía resulta jocosa: “No quiero tomar más cosa de espanto” (v. 8). En consecuencia, el primer terceto hace énfasis en las heridas de amor y cómo el amante desea ponerse a salvo en vez de persistir en su empresa.

El primer terceto tiene una oración principal y dos subordinadas y, de forma muy parecida, el segundo terceto posee una oración principal y una subordinada. En el primer

⁴¹⁵ *Op. cit.*, p. XXXIII.

⁴¹⁶ Para ahondar en el tema de los daños amorosos, v. M. P. Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas*, pp. 118-124.

terceto, la voz lírica, pese a estar herida, se libera de la tiranía de Cupido. En seguida, en el segundo terceto, realiza el juramento de alejarse del dios Amor. Aunque, como veremos más adelante, el hablante lírico está lejos de ser un hidalgo; como consecuencia, dicho juramento es bastante endeble, pues el yo poético menciona que tiene el propósito de alejarse de Cupido, pero no está seguro cuánto puedan durarle esas buenas intenciones.

En ambos tercetos resuena la consonante *p* (poder, para, ponerme, porque, primeras, por, propósito, partir, peras), lo que causa el efecto de que el hablante lírico trastabilla al enunciar las dos últimas estrofas. Esta inseguridad se relaciona con la poca credibilidad que transmite el juramento hecho por el yo poético. Muy probablemente, la inseguridad se relaciona con las lesiones del yo lírico.

Respecto a lo mencionado con antelación, Gimber afirma que las heridas del rufián le imposibilitan luchar: “La cara acuchillada, que pertenece también a las características fisionómicas de la alcahueta, y el brazo que falta, remiten además a los conflictos armados en el submundo. Muchos de los rufianes literarios se presentan inválidos como Centurio, lo que se puede interpretar como ironización de sus discursos fanfarrónicos”.⁴¹⁷ Es así que el amante, aunque no pueda ser considerado un rufián en el sentido estricto del término, sí comparte varias características con él.

De manera que en los versos 9 al 11, la voz lírica evita la confrontación y prefiere ponerse a salvo para sanar sus heridas y escapar del “poder” del Amor. Esta liberación del yo poético se realza aún más con el encabalgamiento de los versos 9 y 10. Sin embargo, tal como sucede con los rufianes, el yo poético se declara herido y sin la fortaleza para luchar: “Bien siento las heridas, y que salgo / de tu poder para ponerme en cura, / porque tengo aún abiertas las primeras”. Todo ello sugiere que su lucha por liberarse no es más que una jactancia, dado que resulta ridícula la cobardía del yo lírico para defender ya no el honor de la amada, sino el propio.

Asimismo, hace un guiño al pasado al referirse a los primeros daños que le causó Amor y de los cuales todavía no ha sanado. Este antecedente es suficiente para aumentar el temor que siente la voz poética, lo que lo lleva a realizar el juramento (v. 12), según el cual

⁴¹⁷ *Op. cit.*, p. 70.

da su palabra de no volver a tener acuerdos con Cupido. Empero, el hablante lírico ha demostrado que tiene en poco su honor,⁴¹⁸ por lo que la promesa basada, precisamente, en ese valor social se vuelve risible.

La jocosidad se acrecienta en el segundo terceto cuando el amante rufianesco jura por la “fe de hijodalgo”, puesto que dicho juramento estaba destinado para cierto estrato de la nobleza e implicaba un compromiso a costa de perder el honor si se incumplía:

Significa también la palabra o promesa que se da de hacer alguna cosa, con cierta circunstancia [*sic*], como de juramento o pléito homenaje, de suerte que si no se cumple redundará en descrédito del que la dio. Latín. *Fides data*. FUER. R. lib. 4. tit. 21. l. 1. Antiguamente los *fijosdalgo*, con consentimiento de los Reyes, pusieron entre sí amistad, y diéronse fe unos a otros de la tener y guardar. MARIAN. Hist. Esp. lib. 24. cap. 6. A esto replicó él que en ninguna manera lo haría, ni quebrantaría la fe y palabra que dio al Rey Don Henríque de mirar por su hija.⁴¹⁹

Este tema cobra importancia debido a la crisis social y económica que provocó la aparición de falsos hijodalgos, consecuencia de la burguesía en ascenso que busca apropiarse ilegítimamente de títulos nobiliarios. Por tanto, el verso 12 bien podría tratarse de otra fanfarronería o podría ser una alusión a que Baltasar del Alcázar, de acuerdo con varias investigaciones,⁴²⁰ procedía de una familia conversa. Tal como lo ha señalado Eloy R. González, el escritor solía ser irónico al respecto de su abolengo: “Recuérdese, además, el abolengo converso del poeta. De rememorar Alcázar sus raíces judías, el comer jamón sería una «marranada», aunque a Alcázar la transgresión —si la ve como tal— parece divertirle”.⁴²¹

El último terceto presenta una *gradatio* ascendente, puesto que el juramento se vuelve más irrisorio en el verso 13 al descubrir que se trata de un propósito, lo que es antitético a la certeza y el compromiso que comúnmente conlleva jurar. Queda así al descubierto que el hablante lírico no puede asegurar cabalmente el cumplimiento de lo que juró, como lo comprueba el uso de la oración condicional y del verbo durar: “*si* mi buen *propósito* me

⁴¹⁸ Acerca de este concepto, v. *supra* p. 107, n. 380.

⁴¹⁹ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 21 de enero de 2020. El subrayado es mío.

⁴²⁰ V. Ruth Pike, *op. cit.*, pp. 349-365. Así como, E. R. González, *op. cit.*, pp. 73-92. y James S. Amelang, *Historias paralelas. Judeoconversos y moriscos en la España moderna*, trad. de Jaime Blasco Castiñeira, pról. de Mercedes García Arenal, Madrid: Akal, 2011, p. 140.

⁴²¹ *Op. cit.*, p. 88.

dura". Esta locución reafirma la impresión de que los insultos y reclamos a Cupido, a juzgar por las actitudes rufianescas de la voz poética, no pueden ser otra cosa que una baladronada.

Otro indicio de mofa apunta a que el yo lírico carece de determinación y valentía, lo que se expresa mediante adverbio "hoy"; puesto que marca la reciente determinación del yo poético por apartarse de la compañía del dios Amor y, con ello, se sugiere que desde la primera herida amorosa hasta ese momento no había tenido la fortaleza para distanciarse del influjo del hijo de Venus.

Para rematar la burla, en el último verso y en el punto más alto de la *gradatio*, la voz poética no amenaza de forma violenta al dios; únicamente se limita a dejar en claro que si logra tener fuerza de voluntad y mantener su objetivo, ya no tendrá una relación cercana con Cupido. A esto se refiere la locución "partir peras", cuyo significado remite a: "Tratarlo con familiaridad y llaneza".⁴²² Además, en el *Diccionario de Autoridades* aparece el refrán: "Ni en burlas, ni en veras con tu amo no partas peras. Refr. que enseña y aconseja a los domésticos la sumisión, respeto y obediencia que deben observar con los superiores".⁴²³ Con ello, mediante el juramento, el amante cancela un acuerdo que daba la impresión de ser comercial y, en un ciclo risible, la alianza que Cupido no cumplió, es anulada por otro pacto que también carece de seriedad.

Este soneto recurre a algunas técnicas ya probadas para conseguir el efecto satírico-burlesco. Es así que se utilizan las erotemas con el fin de expresar la ira y el desengaño (con tintes jocosos) propiciados por Cupido. Este recurso retórico se emplea reiteradamente en el *corpus*,⁴²⁴ puesto que es muy eficiente para transmitir la indignación y enojo ocasionados por los personajes mitológicos.

Si se tiene en cuenta que los dos autores, Diego Hurtado de Mendoza y Baltasar del Alcázar, vivieron durante la segunda mitad del siglo XVI, es plausible que ambos conocieran la obra de su contraparte; lo que no se puede saber es quién de los dos utilizó primero la erotema, al menos, en cuanto a su uso en los sonetos contra Cupido y Venus. Únicamente se

⁴²² Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, [en línea], <<https://dle.rae.es/pera?m=form2>>. Consulta: 21 de enero de 2020.

⁴²³ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 21 de enero de 2020.

⁴²⁴ V. «Amor, cuerpo de Dios con el merdoso» y «¿Tú, dios, tirano y ciego Amor? Primero...».

puede afirmar que este recurso fue constantemente usado en el *corpus*, de manera que podría considerarse una de las técnicas del grupo estudiado para la creación de los poemas satírico-burlescos.⁴²⁵

También se emplean elementos antitéticos que muestran de forma jocosa la verdadera cara de Amor y del amante: las mentiras de la deidad para atrapar al yo poético se contraponen a la áspera verdad que se descubre cuando no se cumplen las promesas, la presteza del dios para engañar contrasta con la pasividad de la voz poética, la tiranía del hijo de Venus se opone a la cobardía y sumisión del hablante lírico y, por último, los ofrecimientos hechos por Cupido se enfrentan a un juramento que parece serio (aunque el fondo carezca de validez).

El efecto satírico-burlesco también se consigue al deformar el mito mediante epítetos degradantes y la frustración de las expectativas del receptor, pues se suprime el aspecto desinteresado, espiritual, activo y valiente del alto amor petrarquista; mientras que se privilegia la exhibición del amor vulgar caracterizado por la búsqueda de un beneficio sin tener que hacer sacrificios, la pasividad y la falta de valentía y arrojo como una muestra de bajeza moral. Lo trascendente es que a la par que se desenmascara a Cupido, también, se devela el verdadero rostro del amante; quien no es una víctima de la tiranía del amor, sino un amante pusilánime, cuyos rasgos se asemejan a los de un rufián.

Aunque se emplea con menos frecuencia, el modo imperativo también sirve para comunicar las exigencias de la voz poética. Este elemento dota de poder al yo lírico, lo que, a su vez, disminuye la fuerza y autoridad de Cupido. Hay que agregar que el modo imperativo crea la falsa sensación de que el hablante lírico está liberándose del yugo del dios niño. Pese a ello, lo gracioso se suscita cuando se frustran esas expectativas: si al principio del poema el lector/oyente podía sentir conmiseración por el vapuleado amante, en la vuelta del soneto

⁴²⁵ El empleo de este elemento podría estudiarse con más profundidad, basta con recordar las preguntas retóricas que se encuentran en el famoso romance de Góngora «Ciego que apuntas y atinas» y, aunque no es burlesco, también emplea dicho recurso para expresar el desengaño y las expectativas desmoronadas por Cupido: “¿qué buena guía / podéis de un ciego sacar? / De un pájaro ¿qué firmeza? / ¿Qué esperanza de un rapaz? / ¿Qué galardón de un desnudo? / De un tirano ¿qué piedad?”. *Romances*, José María de Cossío, Madrid: Revista de Occidente, 1927, p. 13, [en línea], <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/romances-de-gongora>>. Consulta: 3 de mayo de 2021.

el receptor se percata de que se ha dejado llevar por las apariencias y, por consiguiente, toda la situación se ha tornado burlesca.

El antipetrarquismo no se restringe a la estructura del poema, pues a las imágenes provenientes del *Cancionero* se les ha dado un giro festivo al enlazarlas con temas que pueden resultar amorales o, cuando menos, irreverentes; por ejemplo, al relacionarlas con el ámbito prostibulario y rufianesco. De manera que el contenido entra en conflicto con el canon petrarquista y, por consiguiente, no sólo expone a Cupido como responsable del amor sensual, sino que, además, se deja al descubierto a un amante inconstante y procaz, movido por el interés propio, cuya prioridad es su propia comodidad y bienestar. En todo esto se deja entrever la sátira hacia el amor sensual y ciertos lugares comunes que representan los valores del neoplatonismo.

En este soneto queda demostrado el ingenio del autor, pues supo encubrir bien su intención, ya que lo que aparentaba ser una admonición (para aconsejar a los incautos acerca de los peligros del amor arrebatado y concupiscente) resulta ser el reproche de un fanfarrón. El lector u oyente no puede menos que sorprenderse cuando, en vez de encontrar al típico amante apesadumbrado que se dirige a Cupido porque la amada no le corresponde, halla a un amante cínico y jactancioso. Lo anterior explica la razón por la que el yo lírico no pretende trascender hacia lo divino por medio del amor a la dama. Por el contrario, lo que espera es recibir favores sexuales sin tener que arriesgar nada; es decir, se trata de un amante amilanado y vano.

En conclusión, hay una clara intención antipetrarquista al mofarse de los daños amorosos ocasionados por el abuso de poder del dios tirano: el yo poético intenta causar lástima al mencionar sus heridas y justificar así el abandono de la empresa amorosa. De suerte que todas las acciones de este amante son deshonorosas y su enojo debido a las falsas promesas de Cupido es ridículo, pues pretende sacar ventaja de un tipo de amor que sólo puede brindar satisfacción efímera e intrascendental, lo que constituye el opuesto sustancial del amor neoplatónico. Sin embargo, prima el tono jocoso por encima de la reprimenda moral, puesto que se trata de un gracioso juego de espejos en el que al desenmascarar a Cupido se revela también el verdadero rostro del amante.

3.5. Cupido, pescador de corazones

Al igual que el soneto anterior, con base en el desdén manifestado hacia el dios Amor, se puede suponer que «Hecho se ha pescador el dios Cupido» fue escrito durante el último cuarto del siglo XVI, puesto que ese período de tiempo coincide con la vejez del poeta y con su predilección por escribir poemas en contra de Cupido.⁴²⁶ Otro indicio a favor de que ambos textos líricos son de la misma etapa creativa es que proceden de las mismas fuentes: el *Ms.* 10293 (el cual contiene algunos poemas de Alcázar recopilados por Joseph Maldonado) y la edición de 1878 de la Sociedad de Bibliófilos Andaluces titulada *Poesías de Baltasar de Alcázar*.

Únicamente fue posible compulsar con el *Ms.* 10293 y, como resultado, el texto estudiado no presenta variantes sustanciales.⁴²⁷ En la edición de la Real Academia se señala que en la obra del año 1878 hay dos variantes sustanciales (vv. 1 y 14): “Echóse á pescador” en lugar de “Hecho se ha pescador”, además de “y armas bastantes tienen” en vez de “y hartas armas tienen”.⁴²⁸ En el primer caso, se sugiere que el dios se arrojó de improviso a desarrollar el oficio de pescador. En cambio, la edición de la Real Academia prefirió la variante presentada en el *Ms.* 10293, pues se halla en consonancia con la idea de que la deidad se convirtió en pescador como parte de un plan para obtener el favor de las damas fácilmente, lo que coincide con las metáforas sobre la pesca desarrolladas en los dos cuartetos.

Asimismo, en el último verso, la variante de la edición de 1878 no modifica el sentido, pero sí el aspecto fónico-fonológico: se crea una cacofonía por las dos palabras que conforman la locución nominal “armas bastantes”. Al contrario de la rima y la aliteración de la sílaba *a* en la locución “hartas armas”, que da como resultado un verso eufónico. Lo antes expuesto explica por qué se prefirió, casi en su totalidad, la versión proveniente del *Ms.* 10293. En seguida se muestra el soneto en cuestión:

Hecho se ha pescador el dios Cupido
y la mar en que pesca es el poblado;
rubias y hermosas ninfas, el pescado;

⁴²⁶ V. *supra* p. 114.

⁴²⁷ *Op. cit.*, fol. 130 v.

⁴²⁸ “Variantes”, en B. del Alcázar, *Poesías*, p. 320.

verbal formada por el encabalgamiento de los vv. 12-13: “En los relojes hay harto ingenio”, pues marca la pauta para que se elida el mismo verbo en la oración siguiente.

Este poema mantiene el esquema del soneto clásico: el pie (los dos cuartetos) contiene las premisas que ayudan a comprender la intención del poema, mientras que la agudeza comienza a desarrollarse en el primer terceto y sorprende en la última estrofa. Con la peculiaridad de que la vuelta expuesta en los tercetos se compone de un diálogo entre el yo lírico y Cupido. De manera que en el poema se presenta una reprimenda dirigida al dios Cupido por su intención de pescar ninfas mediante la astucia malsana, el alarde de valentía y la riqueza. Sin embargo, el dios revira cínicamente al exponer que para obtener el amor sensual bastan relojes, fieras y reales.

La contestación de Cupido, además de darle voz al dios, aporta jocosidad al texto valiéndose de elementos propios del contexto histórico y social del autor. Por ejemplo, los reales estaban hechos de plata al igual que las redes con las que pesca el dios; aunado a ello y, para aumentar el tono jocosos, *reales* y *redes* comienzan con el mismo grupo fónico, lo que establece una semejanza sonora entre ambas palabras.

De modo que el hijo de Venus sugiere que las riquezas son el medio más eficaz para atraer a hermosas mujeres. No se ahondará en el cariz misógino contenido en la idea anterior, puesto que el texto se ocupa más de expresar un juicio moral que de formular una diatriba en contra del género femenino. Por ello, el análisis únicamente se concentrará en aquellos indicios que permiten interpretar la intención del poema, la cual se centra en la crítica del amor orientado ya sea al placer carnal o a la posesión de bienes suntuosos.

En este soneto hay una broma amarga: la cultura del Siglo de Oro ha fabricado un mundo de ensueño, en donde el amor era un galardón que debía otorgarse con base en los méritos del amante, tales como el valor, la perspicacia y tener un origen distinguido. Estos ideales se desmoronan cuando chocan con la pedestre realidad, en la que el amor espiritual es desdeñado; pues se prefieren los placeres inmediatos, aquellos que alimentan el cuerpo o la vanidad, no el espíritu ni el entendimiento. De ahí que el texto lírico desarrolla —de forma jocosos y ácida— el tema del desengaño y, con este, fin enfrenta la ilusión a la practicidad de la vida real.

Sobresale la riqueza expresiva de Alcázar, ya que este poema ofrece varias lecturas; en la primera de ellas se satiriza la propensión al placer sensual en detrimento del amor espiritual. Mientras que la segunda remite al léxico de germanía y la tercera sugiere una crítica a los devaneos del monarca Felipe II. En las tres predomina el desengaño, producto del fuerte contraste entre lo esperado y lo realizado.

En la primera lectura se satiriza el amor sensual que se interesa sólo en lo corpóreo y todo lo que implique el placer sensorial proporcionado por el lujo y la abundancia, en tanto que desdeña aquello que trasciende lo físico. Es así que el dinero se vuelve fundamental, pues es la base del intercambio para obtener este tipo de amor.

Dicha idea es claramente antipetrarquista, pues se distancia del neoplatonismo y el elevamiento espiritual e intelectual del amante proveniente del amor que siente por la amada.⁴³⁰ De ahí que la finalidad del soneto es criticar la banalidad que implica priorizar la satisfacción inmediata de los sentidos, además de reprobar el desprecio que se hace de elementos valiosos para la sociedad y la moral, como la osadía, el linaje e ingenio.

Todo el poema está regido por la metáfora de la pesca. En concordancia con dicha imagen, el primer cuarteto se inicia con un hipérbaton cuyo objetivo es resaltar la transformación del dios en pescador. Por ello, se coloca en primer lugar el participio “hecho” y el pronombre reflexivo “se” para apuntar que el dios decidió dedicarse a ese oficio marino por voluntad propia. Esto, también, sirve para construir el símil que sigue todo el cuarteto, con énfasis en los dos términos que componen la metáfora: pescador y Cupido. Asimismo, en el primer verso, la forma compuesta del pretérito perfecto sirve para comunicar una noticia en el presente,⁴³¹ la cual gira en torno a la nueva ocupación de la deidad.

El primer cuarteto contiene seis oraciones. Esta abundancia de verbos da a conocer una serie de acciones en las que se usa la tercera persona para contar un relato que aporta detalles sobre la manera en que el dios ha ejercido su oficio marino, pues cada verso hace hincapié en una comparación: así pone de relieve que un poblado se ha transformado en el mar, las ninfas en el pescado, y la plata en redes. Como consecuencia, la primera estrofa

⁴³⁰ V. M. Ficino, *op. cit.*, pp. 185-186.

⁴³¹ Salvador Fernández Ramírez, *Gramática española: El verbo y la oración*, v. 4, 2ª ed., Madrid: Arco/Libros, 1986, p. 247.

edificó una imagen tan contundente que es posible visualizar la manera en que la deidad trabaja arduamente para pescar hermosas damas.

Cupido personificado como pescador implica la perdición espiritual, pero ofrece una retribución inmediata y sumamente tentadora. Por ese motivo, dicha imagen podría considerarse la antítesis de la representación del dios cristiano, Jesús, cuando éste se presenta como pescador de hombres, pues seguirlo implica sacrificio y la gratificación se obtiene después de morir mediante la salvación del alma:

Al ver esto, Simón Pedro se echó a los pies de Jesús y le dijo: «Aléjate de mí, Señor, porque soy un pecador». El temor se había apoderado de él y de los que lo acompañaban, por la cantidad de peces que habían recogido; y lo mismo les pasaba a Santiago y a Juan, hijos de Zebedeo, compañeros de Simón. Pero Jesús dijo a Simón: «No temas, de ahora en adelante serás pescador de hombres». Ellos atracaron las barcas a la orilla y, abandonándolo todo, lo siguieron.⁴³²

Vale la pena detenerse un poco más en la metáfora que representa como pescador al hijo de Venus, debido a su carga simbólica. Dado que el dios se describe como un ciego (novenio verso), se trata de una alusión al amor orientado hacia lo sensual⁴³³ y, en este caso, además se opone al amor espiritual que sí tiene el sentido de la vista, como ya lo ha mencionado Erwin Panofsky en su estudio sobre la figura iconográfica de Cupido:

La Contrarreforma transfirió la antítesis entre Amor «puro» y «sensual» a un plano devoto y lo interpretó con frecuencia con un espíritu de piedad dulzona. Notable, entre las muchas lindas imágenes que se inventaron con este objeto, es un pequeño grabado que vuelve a la primitiva idea cristiana del Pescador de Hombres, pero al mismo tiempo adopta el tipo helenístico de dos *putti* en un concurso de pesca con caña. El resultado es: un Cupido de ojos vendados (*L' Amour Mondain*) pescando corazones humanos en competencia con un *Saint Amour*, vidente del nimbo, pero también infantil.⁴³⁴

Otro aspecto que sustenta la crítica moralizante es que el dios pretende pescar “ninfas”: la dilogía de este sustantivo puede interpretarse como eufemismo de “mujeres hermosas” o, si se evocan a las mitologías griega y romana, también puede hacer alusión a la libertad sexual que caracterizaba a estos personajes femeninos.⁴³⁵ De esto se deduce que, a diferencia de la

⁴³² *La Biblia*, Lc 5:8-11, [en línea], <<http://www.vatican.va/archive/ESL0506/PVN.HTM>>. Consulta: 15 de febrero de 2020.

⁴³³ E. Panofsky, *op. cit.*, pp. 152-153.

⁴³⁴ *Op. cit.*, p. 171.

⁴³⁵ Pierre Grimal menciona que las ninfas solían relacionarse constantemente con seres divinos y semi-divinos: “Sus amantes ordinarios son los espíritus masculinos de la Naturaleza: Pan, los Sátiros, Príapo, etc. Con frecuencia, los grandes dioses no desdeñan sus favores: se unen a Zeus, Apolo, Hermes, Dioniso, etc. A veces

metáfora en que el pescador cristiano busca reunir almas para ayudarlas a trascender, Cupido quiere disfrutar del placer de los bellos cuerpos que ha pescado.

Con base en los elementos que constituyen el primer cuarteto, se infiere que se reprueba el amor que sólo se consigue mediante la abundancia de bienes; lo que se reafirma en el segundo cuarteto, cuando se describe a detalle el utensilio empleado en esta pesquería. Con ese propósito, se establece un símil entre la plomada de la red de pesca y las riquezas, las cuales constituyen la principal motivación para el amor, es decir, se trata de un amor por conveniencia.

Para ilustrar lo antes expuesto se recurre a la enumeración asindética, que inicia en el sexto verso y concluye con el octavo: un inventario caótico con mezcla de frases adjetivas y sustantivas, que describe junto al dinero las riquezas. Cupido emplea como peso de sus redes monedas de oro (ducados), cadenas también de oro, ropas de rica tela, piedras semipreciosas (ámbar, perlas, cristal), así como materiales lujosos como el marfil. Gracias a este cuarteto no queda duda de que la opulencia es considerada el instrumento perfecto para conseguir el favor de las damas.

Cabe señalar que la relación entre ambos elementos, plomo-riquezas, no sólo estriba en su utilidad para atrapar a las ninfas-peces, sino que los dos son *pesados* como puede comprobarse en el verso 6: “son talegos *con mucho* del ducado”. La insistencia en el peso no sólo es una referencia a la ostentación que se ha puesto en las redes, sino que la larga lista de objetos suntuosos sirve para crear una hipérbole del caudal que funciona como cebo. Y a mayor caudal, mayor es la inmoralidad del pescador y de las ninfas, puesto que evidencia la extrema ambición de unas y la desvergonzada disposición a pagar por placer del otro.

Asimismo, la red forma parte del repertorio petrarquista y se caracterizan por ser: “imagen clave y recurrentísima en la obra de Petrarca [...] y con ella expresa el poeta su dependencia amorosa”.⁴³⁶ En tanto que las cadenas amorosas simbolizan que el amante ha quedado al arbitrio del objeto de su amor;⁴³⁷ es decir, no ofrece un pago material sino

se enamoran y raptan a adolescentes, como le ocurrió a Hílas”. *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. de Francisco Payarols, prefacio de Charles Picard, pról. de Pedro Pericay, Barcelona: Paidós, 1989, p. 381.

⁴³⁶ Ma. Pilar Manero Sorolla, *op. cit.*, p. 148.

⁴³⁷ “Caridad de señor, amor de amada, / son la cadenas que, entre afán y daños, / me atan porque yo mismo quise atarme”. Petrarca, *op. cit.*, p. 517.

devoción a la amada. Eso se encuentra muy distante de la dependencia económica que se retrata usando las mismas imágenes (las redes de plata y las cadenas de oro), lo que les confiere una intención antipetrarquista.

En síntesis, los cuartetos plasman una imagen vivaz y contundente de Cupido como un hábil marinero que astutamente consigue “atrapar” a las ninfas. De suerte que se muestra al dios como un seductor que no sólo ofrece el placer de unirse a ellas, sino que también alude a una vida llena de deleite y lujos. Esto se opone a la continencia y pobreza enaltecidas por el catolicismo, por lo que este Cupido pescador se muestra como una deidad antitética al dios cristiano pescador de hombres.

Los tercetos son de especial interés debido al diálogo entre el yo poético y el dios Amor. La enunciación que en los cuartetos se había hecho en tercera persona,⁴³⁸ en los vv. 9-11 se ve alterada por la amonestación del yo lírico, quien toma una postura moral ante el comportamiento licencioso de Cupido. De forma que le sugiere al hijo de Venus que practique la moderación y las virtudes tales como el valor, un distinguido linaje o una gran inteligencia para enamorar a las ninfas. En seguida, aparece la voz del dios en el terceto final para mostrar burlescamente sus artimañas en la respuesta ofrecida y, en esa parte del discurso, es donde el cinismo y desengaño de Cupido produce la ruptura de expectativas y el efecto jocoso.

En el primer terceto se establecen las partes de la enumeración que tienen su contraparte en el segundo terceto, de modo que la respuesta del dios está dotada de agudeza y mofa. Así, en el verso 9, la voz poética le sugiere a Cupido contener la pasión (“no te arrojes”) y emplea como plomada tres elementos cuyo peso es moral y social: “diestra osadía, ilustre sangre, ingenios celestiales”.

El primer componente de la enumeración, “diestra”, determina que la osadía no debe entenderse como audacia insolente, puesto que en una de sus acepciones significa: “sagaz, prevenido y avisado para manejar los negocios, sin atajarse en las dificultades”.⁴³⁹ El linaje

⁴³⁸ La narración de los cuartetos se realiza en tercera persona, pero en el diálogo aparecen las voces del hablante lírico y de Cupido.

⁴³⁹ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 25 de enero de 2020.

cobra gran importancia social en el contexto histórico de Baltasar del Alcázar,⁴⁴⁰ por lo que es entendible que se mencione en su obra como un componente fundamental si lo que se buscaba era una unión amorosa duradera y moralmente aceptable.

Respecto al último elemento, el *Diccionario de Autoridades* registra “ingenio” como: “Facultad o potencia en el hombre, con que sutilmente discurre o inventa trazas, modos, máquinas y artificios, o razones y argumentos, o percibe y aprehende fácilmente las ciencias”.⁴⁴¹ Los ingenios son entonces capacidades cognitivas, que al aparecer en compañía del adjetivo “celestiales” apuntan a una elevada inteligencia, la cual ha entrado en contacto con lo divino. En ello se revela la influencia del neoplatonismo y, una vez más, se manifiesta la idea de que el fin último del amor es la trascendencia espiritual que sólo puede brindar el amor y conocimiento de Dios:

primero debe existir aquel conocimiento de Dios, y luego, que puede tenerse un conocimiento de cosa tan inmensa y elevada. Cuando nosotros conocemos su perfección, aunque no la podemos conocer por completo, le amamos deseando gozar de Él con la más perfecta unión cognoscitiva posible. Tan excelso amor y deseo hace que nos abstraigamos en una tal contemplación que nuestro entendimiento se eleva, iluminado por una especial gracia divina, hasta llegar a conocer más allá del poder y la especulación humanos, y llega a tal unión y copulación con el Sumo Dios que parece como si nuestro entendimiento es razón y parte divina y no entendimiento en forma humana.⁴⁴²

El soneto termina con un chiste, ya que lo risible también sirve para hacer notar los vicios y la manera en que estos manejan la vida del personaje, a tal grado que producen *automatismo*.⁴⁴³ De forma que la risa evidencia los actos inconscientes, los cuales generan

⁴⁴⁰ “La concentración de poder en manos del rey influirá en la configuración de este grupo a partir del siglo XVI, junto con otras circunstancias específicas de la historia de España. Los cambios en el sistema de poder y la administración, así como la situación política y económica del siglo siguiente alterarán las funciones primitivas de la nobleza, desmitificando paulatinamente a estas élites de poder. [...] La entrada masiva de burgueses en las tareas de Estado, con la consiguiente concesión de hidalguía, lleva a la nobleza a cerrar sus filas, intentando defender este monopolio. Se empiezan a endurecer las condiciones del "honor estamental" y se exige sangre de alta nobleza para ocupar dichos cargos. Los principios de esta función integradora se centrarán en torno a su poder económico, al honor y al poder político, como salvaguarda de sus valores tradicionales. Por ello, sólo una capa, la cabeza de esta nobleza, salvará su condición como tal, ya que sólo ella cuenta aún con recursos económicos suficientes. Fuera quedarán sectores de la población que antes se consideraban la base o el primer escalón de la nobleza, caso del hidalgo y del escudero”. Ma. Ángeles Redondo Álamo, “La figura del hidalgo en la sociedad española”, *Revista de Folklore*, t. 2a., 17 (1982), [en línea], <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc612v1>>. Consulta: 15 de enero de 2020.

⁴⁴¹ Real Academia Española, [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 25 de enero de 2020.

⁴⁴² León Hebreo, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁴³ H. Bergson, *op. cit.*, pp. 23-25.

un defecto ridículo; es así que Bergson opone la tensión y elasticidad al automatismo y la rigidez:

En una palabra, si se traza un círculo alrededor de las acciones y disposiciones que comprometen la vida individual o social y que se castigan ellas mismas mediante sus consecuencias naturales, fuera de ese terreno de emoción y de lucha, una zona neutral en la que el hombre se ofrece simplemente como espectáculo al hombre, queda cierta rigidez del cuerpo, del espíritu y del carácter, que la sociedad quisiera también eliminar para obtener de sus miembros la mayor elasticidad y la mayor sociabilidad posibles. Esa rigidez constituye lo cómico, y la risa es su castigo.⁴⁴⁴

En el segundo terceto, para sorpresa del receptor, Cupido menciona en desorden los componentes antitéticos de la enumeración triple del primer terceto: la diestra osadía se opone a la valentía de las fieras, la ilustre sangre a las armas de los reales y los ingenios celestiales a los ingenios de los relojes. En el primer caso, la valentía (que en conjunto con la prudencia se asemeja mucho a la hazaña heroica) ha sido sustituida por la bestialidad representada en las fieras. En consecuencia, es notorio el contraste entre la valentía como virtud procedente del alto amor petrarquista y la animalidad provocada por el amor vulgar, causante de la demencia: “En la enfermedad de la locura el hombre es arrastrado más allá de la figura humana, y de hombre se convierte casi en bestia [...] esta locura se produce por una enfermedad del corazón, por la que se afligen los que aman perdidamente. A éstas se atribuye falsamente el muy sagrado nombre de amor”.⁴⁴⁵

A esto se suma que la intención de suplir el ingenio celestial con el humano es irrisoria, sobre todo, si se considera la diferencia que existe entre los dos desde el punto de vista neoplatónico. León Hebreo indicó que los amantes deben aspirar a la trascendencia y comunión con el Sumo Hacedor por medio de la capacidad cognitiva: “las verdaderas bellezas son las ideas intelectuales, o sea, los conceptos ejemplares del orden del universo y de sus partes, conceptos preexistentes en la mente del sumo Hacedor de aquél, es decir, en el primer entendimiento divino”.⁴⁴⁶ En el amor vulgar dominado por lo mundano, la demostración del ingenio mediante la creación de máquinas remite a la soberbia de Cupido, quien pretende equipar la inteligencia e inventos humanos con los divinos.

⁴⁴⁴ H. Bergson, *op. cit.*, pp. 27-28.

⁴⁴⁵ M. Ficino, *op. cit.*, pp. 198-199.

⁴⁴⁶ *Op. cit.*, p. 299.

Destaca la repetición en los versos 13 y 14 de un adjetivo para denotar prodigalidad: “*harto ingenio*” y “*hartas armas*”, con el mismo propósito se emplea el adjetivo en el v. 6 “*mucho del ducado*”; lo que reitera la preferencia por lo material sobre el valor espiritual. Además, en el último verso, Cupido intercambia la ilustre sangre por reales, unas monedas cuyo rasgo principal, según el soneto, son las numerosas armas que tiene grabadas. Lo anterior, deja al descubierto que para lograr el favor de las ninfas se requiere abundancia pecuniaria, en vez de alcurnia (también puede ser un guiño al contexto histórico de Alcázar, pues, en ese tiempo, el abolengo perdió importancia frente al estatus económico).

La vida de Alcázar coincidió con el reinado de Felipe II, por esta razón vale la pena considerar las características de dichas monedas durante ese período:

Felipe establece lo que significa una novedad, ya que la moneda “escudo” que lleva en el anverso su rostro, llevará en el reverso el escudo de los reinos de España que es el suyo, pero cortado, en el 1º campo las armas españolas, con el escusón central superior de su madre Isabel de Portugal (de la dinastía Avis, reinante de 1385 a 1580) mientras fue rey de Portugal (1580-1596), y en el 2º las armas de la casa de Austria que le corresponden por su abuelo y que usaba Carlos V su padre, con el escusón de sus posesiones, y sustituye la corona imperial por la real (abierta o de cuatro florones, tres de ellos vistos).

Felipe II, además, retiró de su escudo el águila, la corona imperial e incluso las columnas que servían de representación de la divisa personal del emperador: “PLVS VLTRA” y cambia el título por “Rey de las Españas” (*Hispaniarum Rex*).⁴⁴⁷

El escudo de armas del rey era importante porque: “las armas reales eran la firma del poder y su presencia era el símbolo de la superioridad que el soberano ejercía sobre su entorno”.⁴⁴⁸ Por ello, no es casualidad que en el escudo se incluyeran un gran número de armas para hacer alarde de lo grande que era el imperio español y tampoco es fortuito que, entre esas armas, estuvieran las que hacen referencia al dominio de Felipe II sobre Portugal (por derecho dinástico), puesto que ese territorio era clave para la construcción de la hegemonía hispánica.⁴⁴⁹

Los escudos de armas están directamente relacionados con la potestad y privilegios de los altos estratos de la nobleza. Por ende, es posible establecer una analogía entre las armas

⁴⁴⁷ José Manuel Huidobro Moya, *Numismática y heráldica en España*, Madrid: Liber Factory, 2015, p. 70.

⁴⁴⁸ José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, “La heráldica de Felipe II, Príncipe, a través de las encuadernaciones de su librería rica”, *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas*, Año LVII, 338 (2010), p. 127.

⁴⁴⁹ V. para profundizar en el tema, Rafael Valladares, “Portugal y el fin de la hegemonía hispánica”, *Hispania*, LVI/2, 193 (1996), pp. 517-539.

reales como indicador de superioridad jerárquica y el poder que le confieren dichas armas a quienes las portan como monedas. Es decir, se sugiere que a falta de títulos nobiliarios, basta tener dinero para acceder a dichos privilegios.

Como se mencionó anteriormente, los hidalgos y escuderos perdieron su condición noble, mientras que la burguesía iba en ascenso, razón por la que el poder económico comenzaba a prevalecer sobre el origen ilustre. Al igual que en el soneto anterior, Alcázar hace un chiste relacionado con el linaje y es inevitable no pensar en que, de ser cierto que el poeta provenía de una familia de judíos conversos,⁴⁵⁰ se beneficiaría de la ironía que revela que las armas de los reales tenían más valor que las provenientes de los escudos familiares.

Si atendemos al contexto sociocultural, el remate del último verso es el cierre perfecto, puesto que conjunta en una broma ácida el desencanto del yo poético al descubrir la forma más efectiva para merecer el amor de las mujeres hermosas, la propensión humana hacia los placeres mundanos y la importancia que se le da a la riqueza sobre casi cualquier cosa, ya sea el amor elevado o el abolengo.

La segunda lectura de este poema corresponde al lenguaje marginal, dado que en el texto hay algunos términos que recuerdan a ciertos vocablos de germanía; por ejemplo, *pescar*, se refiere a: “conseguir mediante engaños o embaucamiento la puta un cliente”.⁴⁵¹ Esto se relaciona con el término *ninfas*, que en el vocabulario de germanía remite a prostitutas.⁴⁵² Esta última acepción se refuerza con el significado implícito que conlleva el que las redes estén hechas de plata, ya que en el léxico de germanía “niña de plata” se usaba para designar a la prostituta que pide constantemente dinero.⁴⁵³ Por consiguiente, existe la posibilidad de que se hallen ecos del lenguaje marginal en este poema. Esto aumentaría el tono burlesco del soneto, pues implicaría la debilidad ante el amor voluptuoso; así como el juego, que ya se ha expresado en otros sonetos del *corpus*, entre la prostituta que busca despojar de la mayor cantidad de dinero al cliente y quien quiere gozar sin pagar ni sacrificar algo a cambio.

Gracias a la polisemia del texto he considerado una tercera lectura, la cual, aunque arriesgada, es interesante, pues perfila una sátira política en la que se entrevén ciertas

⁴⁵⁰ V. *supra* p. 123.

⁴⁵¹ C. Hernández Alonso y B. Sanz Alonso, *op. cit.*, p. 381.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 354.

⁴⁵³ J. L. Alonso Hernández, *op. cit.*, p. 40.

referencias al monarca Felipe II.⁴⁵⁴ Las primeras alusiones al rey comienzan en el segundo cuarteto y para comprenderlas es necesario tener en cuenta el contexto histórico del autor: las joyas y objetos valiosos que se mencionan en los vv. 6-8 eran característicos de los bienes que se traían del Nuevo Mundo (oro, ámbar, perlas) y del comercio con Oriente (sayas de brocado y marfil).⁴⁵⁵ Este despliegue de riquezas apunta a la magnificencia del imperio regido por el Prudente y a su gusto por la ostentación.

La sátira política se vislumbra en los tercetos al exponer la contradicción entre la imagen del monarca que pretendía ser el “líder de la catolicidad”⁴⁵⁶ y su propensión a disfrutar de los deleites corpóreos, ya sea los que proporcionan las bellas mujeres o los objetos lujosos. El gusto por la ostentación y la exhibición de poder no eran raros para Felipe II. Geoffrey Parker señala que el Prudente era aficionado a la pesca y expidió severas leyes para quien se atreviera a pescar en los estanques reales:

Felipe era un pescador entusiasta, siempre dispuesto a echar su caña al Tajo en Aranjuez o al Eresma en El Bosque (El Eresma era rico en truchas), así como en sus lagos privados. Los peces estaba protegidos por una legislación draconiana: todo aquel que fuese atrapado pescando en los estanques reales recibiría cien azotes a la primera ofensa y se le mandaría a galeras por la segunda; todo aquel que fuese sorprendido nadando en los estanques reales sería multado con tres mil maravedises (ocho ducados). El rey no tenía la intención de pasarse todo el día pescando sin resultados.⁴⁵⁷

⁴⁵⁴ La vida de Baltasar del Alcázar (1530-1606), en su mayoría, coincidió con el reinado de Felipe II (1556-1598). Aunado a esto, las referencias contenidas en el poema concuerdan con ciertos aspectos biográficos del monarca, lo que me hizo pensar en la posibilidad de que se aludiera al rey en este soneto.

⁴⁵⁵ “La búsqueda de metales preciosos fue el principal impulso de las conquistas, y la extracción de oro y plata siguió siendo el principal móvil de la vida colonial”. Gisela von Wobeser, “La política económica de la corona española frente a la industria azucarera en la Nueva España (1599-1630)”, *Estudios de historia novohispana*, 9 (1987), p. 53. En lo que concierne al ámbar, v. Lynne Susan Lowe, *El ámbar de Chiapas y su distribución en Mesoamérica*, México: UNAM, 2014, pp. 66 y 100. Para ahondar en el tema de las perlas, v. Alfredo Bueno Jiménez, “La «granjería de las perlas» en el Nuevo Mundo”, *Cuadernos Americanos*, vol. 4, 142 (2012), pp. 83-111. En lo que atañe a la ruta de la seda, v. Clara Felis, “Felipe II, un plan para la conquista de la China imperial”, *El Mundo*, 11 de junio de 2015, [en línea], <<http://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2015/06/11/557941a6268e3e0f118b456e.html>>. Consulta: 17 de marzo de 2018. Finalmente, en lo que respecta al marfil: “el comercio que realizaba la corona española del marfil se hacía desde el Virreinato de La Nueva España a través de la Nao de China y sus aventurados viajes en las rutas que realizaba al Oriente desde el puerto de Acapulco”. Roberto González, “Humanitas: arte y pasión”, *Diario de Querétaro*, 18 de mayo de 2018, [en línea], <<https://www.diariodequeretaro.com.mx/analisis/humanitas-arte-y-pasion-1694366.html>>. Consulta: 27 de julio de 2020.

⁴⁵⁶ José Javier Ruiz Ibáñez, “Inventar una monarquía doblemente católica. Los partidarios de Felipe II en Europa y su visión de la hegemonía española”, *Estudis*, 34 (2008), p. 105.

⁴⁵⁷ *Felipe II*, trad. de Ricardo de la Huerta Ozores, pról. de Felipe Ruiz Martín, álbum de Manuel Rivero Rodríguez, Madrid: Alianza, 1991, p. 85.

Estos desplantes forman parte de las contradicciones del rey que tenía fama de justo y piadoso;⁴⁵⁸ aun cuando el credo católico exalta la pobreza y humildad de Cristo, el hijo de Isabel de Portugal gustaba de la suntuosidad y la presunción que esto conlleva. El monarca aficionado a la pesquería no imita a Cristo como pescador de hombres, sino a Cupido, quien pesca placeres. Y, para ello, empleará los mismos recursos de los que se vale el dios ciego.

Lo inferido anteriormente se basa en la inclinación del rey por los antivalores enunciados en el segundo terceto, en vez de atesorar los valores propuestos en el primero (osadía, antepasados nobles e ingenios celestiales). De modo que la valentía de las fieras, además de simbolizar atrevimiento, también es sinónimo de poderío para quien logra poseerlas. Por esa razón, la idea del dominio sobre lo salvaje para acrecentar el poder personal podría explicar la afición del monarca por los animales exóticos e indómitos.⁴⁵⁹

Salta a la vista que el factor burlesco está en las diferentes interpretaciones de cada uno de los interlocutores del diálogo presentado en los vv. 9-14: el yo lírico pide que se demuestre la osadía realizando grandes empresas, lo que implica exhibirla en la práctica; en tanto que Cupido la demuestra una forma simbólica al mencionar entre sus posesiones a las fieras que tiene prisioneras.⁴⁶⁰ Esta anfibología no depende tanto del término como de la interpretación, de suerte que osadía y/o valentía se interpretan como atrevimiento frente al peligro, pero cada enunciador lo asocia a circunstancias y representaciones diferentes: se considera una hazaña domar o cazar a un león, mientras que encerrar al félido en un zoológico demuestra señorío, pero también frivolidad.

Por otro lado, lo que concierne a la “ilustre sangre” hace referencia a una ascendencia distinguida, este aspecto será retomado con sorna en el último verso. De modo que Cupido da a entender que los blasones faltantes en la heráldica familiar pueden ser sustituidos por las

⁴⁵⁸ G. Parker señala que: “Felipe el Prudente era un devoto y fiel hijo de la Iglesia católica. En su vida privada no hay duda de su sincera y profunda fe religiosa”. También añade que: “Después de su muerte, su entrega a la imparcialidad y la justicia se hicieron legendarias”. *Ibid.*, pp. 100 y 108.

⁴⁵⁹ Basta recordar que tenía en su haber dos zoológicos: uno en Casa de Campo y otro en Aranjuez, en el primero se sabe que albergaba elefantes, rinocerontes y leones. G. Parker, *op. cit.*, pp. 84-85.

⁴⁶⁰ Como antecedente, en un epigrama de Marco Argentario se muestra al dios Amor invencible, precisamente, porque ha dominado a un animal feroz: “Veo en el sello al inevitable Eros / guiando la fuerza de un león con sus manos [...] Me estremezco ante el destructor de hombres, pues quien doma / a una fiera salvaje no se apiadará ni un poco de los mortales”. En Guillermo Galán Vioque (trad., introd. y notas), *Antología palatina*, t. II, p. 253.

armas que se hallan grabadas en los reales. Nuevamente el juego estriba entre el poseer y el simular; como ya se mencionó con antelación, este fue un problema que aquejó a la nobleza durante el siglo XVI. De igual forma, las armas podrían ser una burla a la falta de habilidad militar del soberano español, quien poseía un vasto imperio y caudal, aunque no la fuerza suficiente para defenderlo.

Podría tratarse de una coincidencia, como las anteriores, pero no deja de ser interesante que el monarca fuera afecto a coleccionar relojes⁴⁶¹ e, incluso, ordenó a Juanelo Turriano “escribir varios libros sobre ingenios y máquinas”.⁴⁶² Lo expuesto con antelación puede corroborarse en el trabajo de Parker: “el rey era muy generoso con humildes eruditos, para que pudiesen continuar su trabajo, especialmente cuando éste tenía que ver con la religión o con las matemáticas. Quizá porque él mismo no era muy hábil en los problemas matemáticos”.⁴⁶³ Pareciera que, al igual que sucedía con los zoológicos, el monarca gustaba de conseguir gracias a sus riquezas lo que no podía obtener de forma natural. En este mismo contexto, los relojes podrían insinuar, no sólo el gusto por la ostentación, sino la falta de ingenio del rey.

No hay que perder de vista que, en el soneto, el despliegue de riquezas se realizó con la finalidad de pescar ninfas. Este punto coincide con un aspecto de la biografía del hijo de Carlos V, se trata de las motivaciones económicas⁴⁶⁴ que impulsaron los afectos de la amante más conocida del soberano: Isabel Osorio. Esta mujer es recordada por la larga relación que sostuvo con el monarca, por su posible matrimonio secreto⁴⁶⁵ y, sobre todo, porque él no escatimó en costosos presentes para demostrarle su amor: “El rey regaló a su amada un palacio, «La Saldañuela», cerca de Burgos, con muchas tierras alrededor, lo que dio lugar a

⁴⁶¹ “Los monarcas españoles siempre manifestaron interés por los relojes, sobre todo a partir de Carlos V y Felipe II, cuando creció la afición por estos objetos mecánicos y científicos. Felipe II reunió en el Alcázar madrileño varios relojes, de los que se conserva uno en forma de candil fabricado en Madrid en 1583 por el maestro bruselés Hans de Evalo”. (Patrimonio Nacional, “Relojes”, [en línea], <<https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/colecciones/Relojes>>. Consulta: 14 de marzo 2018.

⁴⁶² Paulina Junquera de Vega, Luis Montañés Fontela *et al.*, “Colección de relojes”, [en línea], <<https://cvc.cervantes.es/actcult/patrimonio/relojes/introduccion.htm>>. Consulta: 14 de marzo 2018.

⁴⁶³ *Op. cit.*, p. 99.

⁴⁶⁴ “Desde la discreción, parece que Felipe mueve los hilos para facilitar su porvenir y proporciona a su amada [Isabel Osorio] medios suficientes para llevar una vida regalada”. Antonio Villacorta, *Las cuatro esposas de Felipe II*, Madrid: RIALP, 2011, p. 192.

⁴⁶⁵ José Antonio Vaca de Osmá, *Carlos I y Felipe II frente a frente. Glorias, mitos y fracasos de dos grandes reinados*, 2ª ed., Madrid: RIALP, 2000, p. 356.

comentarios y críticas”.⁴⁶⁶ A ello se suma que “el rey dotó muy bien a su amante Isabel como figura de forma detallada en el archivo de Simancas”.⁴⁶⁷

Un dato curioso apunta también hacia esta interpretación: se piensa que el cuadro *Venus y Adonis*, pintado por Tiziano por encargo de Felipe II, representa al rey con su amante.⁴⁶⁸ Asimismo, se menciona que el palacio “La Saldañuela” era conocido como “la casa de la puta del rey”.⁴⁶⁹ ¿Acaso Alcázar aprovechó las coincidencias para hacer un chiste al respecto? Si Isabel Osorio fue retratada como Venus, denostar a Cupido llamándolo “el hi de puta” demostraría agudeza por parte del poeta y acrecentaría la burla. Aunque también podría ser sólo una forma de vilipendiar al dios Amor, puesto que no es la primera vez que la diosa es asociada con este adjetivo.⁴⁷⁰

De acuerdo con esta interpretación, la voz poética satiriza el actuar del monarca, porque su vacuidad moral se esconde detrás de una fachada de fortaleza económica y poder. Felipe II enfrentó el problema de gobernar un imperio muy grande, una de las principales dificultades fue su afán de centralización política, así como su falta de pericia militar y la decadencia económica que se vivió en España al final de su reinado. Es por eso que la voz lírica se burla de la manera en que el rey suple sus carencias: su falta de osadía es reemplazada por las fieras del zoológico, el ingenio necesario para ser un buen gobernante es sustituido por los relojes y su falta de presteza militar se encubre con las armas de los reales, es decir, con el derroche de lujo que caracterizó su reinado.

Pese a que no pasa de ser una simple suposición, las múltiples referencias al reinado de Felipe II y las circunstancias en que se desarrolló su relación con Isabel Osorio invitan a pensar que este soneto tiene una intención satírica. Aunque esta lectura es atrevida, el poema evoca los derroches del monarca, tanto los realizados para beneficio propio como los motivados por un amor que sólo se orientaba al placer. Todo ello me ha llevado a pensar que

⁴⁶⁶ J. A. Vaca de Osma, *op. cit.*, p. 348.

⁴⁶⁷ Edmundo Fayanas Escuer, “Felipe II, verdades y mentiras”, *Nueva tribuna*, 8 de noviembre 2015, [en línea], <<http://www.nuevatribuna.es/articulo/historia/felipe-ii-verdades-y-mentiras/20151107193413122113.html>>. Consulta: 15 de marzo de 2018.

⁴⁶⁸ V. Manuel Fernández Álvarez, “Felipe II: el Rey y el hombre”, en Felipe Ruiz Martín (coord.), *La Monarquía de Felipe II*, Madrid: Real Academia de Historia, 2003, pp. 23-24. Antonio Villacorta, *op. cit.*, p. 192. E. Fayanas Escuer, *op. cit.*, [en línea].

⁴⁶⁹ J. A. Vaca de Osma, *op. cit.*, p. 348. E. Fayanas Escuer, *op. cit.*, [en línea].

⁴⁷⁰ V. *supra* p. 91.

el desengaño que se trasluce en este soneto abarca desde el aspecto amoroso hasta el social y político.

Hay que considerar que el Prudente rechazaba la representación de los reyes en el teatro,⁴⁷¹ de ello se deduce que no veía con buenos ojos la sátira hacia su persona, por lo que no resultaría extraño que la crítica se presentara encubierta. Sin embargo, debido a que no existe una referencia explícita, el texto puede ser interpretado simplemente como una amonestación del defecto moral que conlleva el amor sensual; a causa de su banalidad y de lo alejado que está de toda trascendencia espiritual. Las diversas interpretaciones que propongo son espinosas, pero este soneto está tan logrado que resulta imposible no dejarse llevar por las múltiples posibilidades de lectura.

Luego del análisis, es notorio que el primer cuarteto concentra el mayor número de verbos, lo que implica un mayor número de oraciones y, por ende, un ritmo más veloz. Esta rapidez se relaciona con el recuento que se hace de las acciones del dios, en tanto que, en las estrofas siguientes, el ritmo se ralentiza, puesto que en la segunda estrofa hay una descripción y en los tercetos se presenta la conversación entre el yo poético y el hijo de Venus. Es admirable que en una composición breve como el soneto, Alcázar haya logrado plasmar un relato, una descripción y un diálogo.

Durante el primer Renacimiento, Diego Hurtado de Mendoza presenta quejas y difemismos en contra de Venus y Cupido, pero siempre se dirige a un destinatario que no le responde. Sin embargo, en el segundo Renacimiento, Alcázar muestra su ingenio en este texto lírico, en el que el yo poético amonesta a Cupido y éste le contesta. Por esa razón, este soneto es de suma importancia, pues es el único del *corpus* en el que se obtiene respuesta de una de las deidades. Lo anterior implica que la percepción de este personaje mitológico no era idealista, sino crítica y desengañada.

También se puede concluir que las tres antítesis expresadas en los tercetos son una muestra de cómo el antipetrarquismo renueva los lugares comunes y, para ello, emplea conceptos contrarios al neoplatonismo. En consecuencia, los elementos antipetrarquistas

⁴⁷¹ “[Felipe II] no aprobaba el teatro popular. Según Lope de Vega, prohibió que apareciesen en escena personajes que representaran a monarcas y, en 1598, prohibió completamente la representación de obras teatrales en Madrid”. G. Parker, *op. cit.*, p. 98.

funcionan bien dentro de los textos satírico-burlescos, ya que durante el Siglo de Oro no podrían haber sido usados para tratar temas graves; puesto que está permitido criticar o burlarse de lo que se considera incorrecto, pero en esta época difícilmente se podría enaltecer un antivalor.

Aun cuando el texto está enfocado con más intensidad hacia la sátira, no por ello carece de elementos burlescos como el disfemismo (“hi de puta”) y la ironía. Sin embargo, el más relevante es aquel que se centra en la dimensión emocional: el hablante lírico pretende razonar con Cupido el dios de la pasión amorosa, acción que por sí misma ya implica un chiste. Así, el yo poético trata de dialogar serenamente con la deidad y sugerirle contener sus impulsos (si seguimos la lectura relacionada con Felipe II, recomendar prudencia al rey Prudente torna aún más jocoso el poema).

Si optamos por la primera lectura, los elementos que el yo lírico le recomienda poner en su red son aquellos moral y socialmente aceptados. Sin embargo, la voz poética insulta a Cupido justo antes de relatar lo que él contestó, puesto que el verbo en pretérito “respondió”, implica que la voz poética ya sabe cuál fue la respuesta y por eso se halla indignada, a tal punto de perder los estribos y denostar al dios. De modo que el hablante lírico pasa de la racionalidad a la furia, lo que, en cierta forma, le da la victoria una vez más a Cupido, porque ha sido arrastrado por sus pasiones y ha quedado claro que no puede permanecer indiferente o usar su ingenio cuando se enfrenta al amor.

Esto sucede a menudo en los sonetos que componen el *corpus*: el discurso comienza de forma racional y moderada, pero el hablante termina por insultar al dios en cuestión, debido a la ira que le provoca su insolencia y la impotencia que siente al enfrentarse al desencanto. De manera que Baltasar del Alcázar ya vislumbra el desengaño que caracterizará al Barroco y, como muestra de ello, se analiza a continuación el soneto de Quevedo contra Cupido.

Este poema gira en torno al tema del desengaño sufrido por el yo poético. En consecuencia, expresa su indignación, no sin cierta mofa y, por ese motivo, pone en duda la legitimidad divina, así como la capacidad de Cupido para cumplir con la labor de unir al amante con la amada. El poema presenta el típico desarrollo en dos partes: la primera corresponde a la octava, en la que se degrada progresivamente al dios Amor. Para conseguir la degradación, el yo poético confronta al dios usando como recursos la erotema y el disfemismo; posteriormente, en la segunda parte del texto (tercetos) conjuga el apostrofe al dios Amor con la situación amorosa de la voz lírica.

El soneto posee rima consonante y un esquema ABBA ABBA CDC DCD. Se encuentra constituido por dos cuartetos, que conforman el pie en el que se degrada a Cupido; mientras que en los tercetos se presenta la vuelta, cuya función es exponer el motivo de su desengaño amoroso. Tal como sucede con otros textos del *corpus*, en los cuartetos hay una erotema y una descripción, las cuales sirven como invectiva contra el dios Amor. En tanto que en los tercetos, el primero presenta una erotema que sirve de contexto para que se desarrolle la agudeza en el último terceto.

En cuanto al aspecto sonoro, la repetición del sustantivo “dios” remarca la burla en torno a la divinidad de Cupido. Asimismo, en la octava sólo hay dos verbos conjugados (además, uno de ellos se encuentra elidido); en contraste con los tercetos que concentran el mayor número de verbos. Con ello, el ritmo es más rápido y eso le confiere mayor tensión a la dificultad de ganar el amor de la fría dama y transmite la desesperación del hablante lírico. Finalmente, los acentos rítmicos en 2ª, 6ª y 10ª sílabas de los últimos tres versos consiguen que sobresalga la solución jocosa que propone la voz poética.

El poema consta de ocho oraciones: la primera estrofa se inicia con una oración interrogativa en la que, con mucha probabilidad, se elide la segunda persona del singular en presente de indicativo del verbo ser (*eres*); con lo que se infiere que se está poniendo en duda la esencia del dios, es decir, lo que él es. Enseguida, se muestra una oración simple y, luego, los versos 3 al 8 son una lista de locuciones nominales para caracterizar de forma negativa al dios Amor. A continuación, el primer terceto contiene una pregunta compuesta por dos oraciones coordinadas y una yuxtapuesta. Luego, la misma voz lírica ofrece una posible

solución al conflicto en el último terceto, mediante una oración condicional, una yuxtapuesta y una subordinada.

El texto lírico posee la apostilla siguiente: “Indignación contra el amor, porque prendiendo con una hermosura una libertad, deja libre la hermosura”. Esto sugiere que se tratará el tema amoroso con un tono serio. Sin embargo, existen varios indicios que permiten una interpretación jocosa del soneto: el yo lírico lanza una larga lista de agravios (los cuales no carecen de gracia) hacia el hijo de Venus, hay algunas señales que insinúan la infidelidad de la dama, a lo que se suma el contraste entre la idealización de la amada y la prosaica realidad que, finalmente, se representa en el soneto.

El primer cuarteto se abre con una erotema empleada por la voz lírica para cuestionar la divinidad de Eros, a quien inquiere sin ningún respeto como lo demuestra la ironía contenida en la interrogación y el hecho de que se dirige al dios usando el pronombre personal que designa a la segunda persona del singular. Es así como Quevedo continúa con la tradición de la *subiectio*,⁴⁷⁴ puesto que emplea el *tú* para referirse a un personaje que no responde. Aunque el yo poético lanza quejas e insultos, el mutismo del personaje mitológico confirma que se trata de un monólogo.

El yo lírico comienza su diatriba cuestionando la naturaleza divina del hijo de Venus y, para ello, utiliza dos de sus atributos: tirano y ciego.⁴⁷⁵ La invidencia es una metáfora del amor gobernado por la pasión y orientado a satisfacer los placeres sensuales, en tanto que la imagen tiránica del Amor es propia del petrarquismo⁴⁷⁶ y tiene antecedentes en la poesía áurea, como ya lo ha indicado Ma. Pilar Manero Sorolla.⁴⁷⁷ Esas dos características indican que las quejas están motivadas porque la voz poética ha sufrido la enfermedad de amor (*aegritudo amoris*) y también ha estado sometida al dominio del dios.

⁴⁷⁴ V. *supra* pp. 104-105.

⁴⁷⁵ Se trató con anterioridad el tema de la ceguera de Cupido, v. el análisis del poema «Hecho se ha pescador el dios Cupido» de Baltasar del Alcázar.

⁴⁷⁶ En lo que concierne a la imagen petrarquista de Amor como tirano, v. *supra* p. 111.

⁴⁷⁷ “La obra de Cetina, como muestra, registra numerosos casos con variantes adjetivas (*fiero tirano*, Soneto LXXXVII. v. 5; *ciego tirano*, Soneto CLXXV v. 12). También la de Figueroa (*tyranno inesorabil*. Elegía I v. 91); Juan de la Cueva (Amor es gran *tirano*, Canción 2, p. 20 v.); Maldonado (cruel *tyrano*, Canción V, v. 4); L. L. de Argensola («el» *tirano*, Soneto 38, v. 11); Vicente Espinel (*Tirano Amor*, *La Casa de la Memoria*, v. 3) o el *tirano* tierno de Francisco de la Torre (Soneto 25)”. *Op. cit.*, pp. 127-128. El subrayado es de la autora.

Al finalizar la erotema, se presenta la respuesta con un encabalgamiento, mismo que resulta un poco abrupto dada la indignación de la voz poética; además, genera suspenso al mostrar sólo el inicio de la contestación al final del primer verso: “¿Tú, dios, tirano y ciego Amor? Primero / adoraré por dios la sombra vana”. Esta incertidumbre servirá para crear la expectativa de que se trata de una invectiva seria.

Cabe destacar que la anáfora “dios”, la cual se halla en la pregunta y la respuesta, acentúa el contraste entre el hijo de Venus a quien se infama y “la sombra vana” a quien prefiere adorar la voz lírica. Asimismo, en los vv.1-2, la construcción morfosintáctica de la respuesta emplea el adverbio “primero” como: “contraposición adversativa de algo que se pretende o se intenta”;⁴⁷⁸ lo que en conjunto con el futuro simple le da fuerza al desafío de la voz poética.

Sobresale que la voz lírica proponga como objeto de su devoción a la “sombra vana”, en especial, si se considera que, de acuerdo con el *Diccionario de Autoridades*,⁴⁷⁹ una de las acepciones del sustantivo “sombra” es fantasma. Esto, acompañado del adjetivo “vana”, implica que el yo poético prefiere rendir culto a una visión quimérica antes que a Eros. Esto último no sólo supone un desprecio al dios Amor, sino que también implica rebeldía y, por consiguiente, el anhelo de libertad.⁴⁸⁰

Los versos 3 al 8 están conformados por una larga enumeración de difemismos que describen de forma peyorativa al dios Amor y los cuales aportan el matiz jocoso al poema. La *enumeratio* se despliega a partir de seis locuciones nominales que, salvo la segunda (“mayorazgo”), están en inicio de verso. Estos atributos infamantes (usados para realizar un retrato ridículo del dios) siguen el mismo método de los poemas anteriores: muestran sólo los aspectos del mito que pueden envilecer a Cupido y los exageran. Dicha lista está compuesta por seis sustantivos con especificaciones degradantes, cuya función es

⁴⁷⁸ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* [en línea], <<https://dle.rae.es/primero?m=form>>. Consulta: 18 de julio de 2020.

⁴⁷⁹ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 6 de octubre de 2018.

⁴⁸⁰ La idea de que, en este soneto, está presente la idea de la destrucción de la libertad ocasionada por el amor, fue propuesta por Marie Roig Miranda, “La poesía amorosa de Quevedo y su originalidad”, *La Perinola*, 9 (2005), p. 179.

empequeñecer a la deidad, además de consolidar el argumento de la voz lírica que pretende deponer a Cupido de su condición divina.

En los versos 3 y 4 se desprecian los orígenes de la deidad alada al hacer referencia al adulterio de Venus y Marte; en este punto, la voz poética no pierde la oportunidad de denostar a la madre del dios. Lo anterior implica que la paternidad de Vulcano también está en duda.⁴⁸¹ En una comparación un tanto arriesgada, este origen vergonzoso recuerda la procedencia poco honorable del pícaro (tal es el caso del Lazarillo de Tormes y del Buscón). Lo anterior justificaría, en cierto modo, que el dios sea un embaucador y posea los rasgos deshonestos que se señalan en el segundo cuarteto.

Los versos 5 y 6 recuerdan a los *Diálogos de los dioses*, en específico, el fragmento en que Zeus cuestiona de manera irónica a Cupido: “¿Un niño tú, Eros, que eres mucho más viejo que Japeto? Y, por el simple hecho de que no llevas barba ni tienes canas ¿quieres que se te crea un niño, siendo, como eres, un viejo taimado?”⁴⁸² De modo que se recurre al tópico del *puer senex* para generar un efecto burlesco: del joven que tiene la sabiduría propia de un anciano se pasa a la idea del viejo embustero que se oculta tras la figura inocente de un niño.

En este punto se puede saber la razón de que la voz poética esté bajo la tiranía de Cupido, ya que el amor, pese al sufrimiento, también proporciona deleite; cómo puede verse en el oxímoron del verso 7, “peste sabrosa”, el cual alude al peligroso goce del amor. A ello se aúna que esta locución nominal interrumpe la cadena de calificaciones exclusivamente negativas, pues parece un exabrupto que se le escapa a la voz lírica.

En el octavo verso, el yo lírico termina por mofarse del hijo de Venus al compararlo con un “pajarito”. Resalta que para indicar el diminutivo, la terminación más común es *illo*; pero en este caso se prefirió *ito*, porque contribuye a la eufonía del verso al hallar eco en la consonante *t* de la palabra “tintero”. Dicha resonancia contribuye a enfatizar la pequeñez del dios Amor, misma que será usada para burlarse de él.

Como se señaló con antelación, la voz lírica busca empequeñecer al dios y, por consiguiente, disminuir el tamaño de su poder. Esto evoca el fragmento de las *Metamorfosis*

⁴⁸¹ Se ahondó en el tema del adulterio de Venus en el análisis del soneto «¡Oh Venus, alcahueta y hechicera...» de Diego Hurtado de Mendoza.

⁴⁸² Luciano, *op. cit.*, p. 24.

en que Apolo hace escarnio de Cupido tanto por su diminuto ser como por considerarlo un dios inferior: “«Qué haces, niño lascivo, con armas de valientes? [*sic*] Tal armamento cuadra a mis hombros [...] Conténtate tú con excitar con tu antorcha no sé qué amoríos y no te adueñes de glorias que son mías»”.⁴⁸³ La referencia a la pequeñez de Cupido implica que la voz lírica tiene la intención de degradar al dios. Aunque, tal como le ocurrió a Apolo, el yo lírico experimentó las consecuencias de subestimar al hijo de Venus. La sorpresa reside en la desproporción: el dios niño parece inofensivo por su tamaño. Sin embargo, se revela que es un tirano que gusta de causar dolor y subyugar al amante.

A lo antes expuesto se añade que el verso 8 sugiere que se ha desplumado al dios para usar sus plumas en el tintero.⁴⁸⁴ Sin embargo, este verso se puede interpretar en más de un sentido: por un lado se trata de un castigo a las acciones de Cupido y, por otro, se trata de una alusión sexual. Esta última lectura ha sido señalada por Rosa Navarro Durán: “Si el Amor tiene alas y vuela, es pájaro, pero sus plumas lo son de tintero, con doble juego: porque con las plumas de ave se escribía, pero también porque los tinteros se hacían de cuerno, y está apuntando con ello a lo mismo que en sus poemas satíricos: a los cornudos”.⁴⁸⁵ Todo parece orientarse hacia esa interpretación, ya que la alusión a los cuernos se repetirá en el último verso.

José Manuel Pedrosa confirma que existe una relación entre las plumas de tintero y las alusiones sexuales, pues ha señalado que, durante el Siglo de Oro, estas referencias metafóricas eran usuales: “En la literatura escrita que nos ha legado la España de los siglos XVI y XVII encontramos también como lugar común la alusión con sentido sexual al tintero, a la pluma, al escritorio y a las artes de escribir, de manera a veces muy explícita y otras muy sutil y velada”.⁴⁸⁶ Este crítico también menciona que el equívoco del sustantivo *cuerno* y su

⁴⁸³ Ovidio, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁸⁴ Se puede considerar que castigar a Cupido desplumándolo es una imagen común en los poemas cuyo fin es darle un escarnio por sus desatinados actos: “Rapaz tiñoso, ten queda la mano, / que te daré de azotes con la venda / y pelarte he las alas pluma a pluma”. D. Hurtado de Mendoza, *Poesía*, p. 396.

⁴⁸⁵ Rosa Navarro Durán, “La poesía amorosa de Quevedo: «la entiende l’alma, el corazón la siente»”, *La Perinola*, 12 (2008), p. 167.

⁴⁸⁶ “De plumas, tinteros y otros útiles eróticos: la cultura de la voz contra la cultura de la letra”, *Studia Zamorensia*, 10 (2011), p. 49. pp. 31-66.

relación con los tinteros, insinúa infidelidad.⁴⁸⁷ Lo dicho hasta aquí supone que, en el soneto, el desengaño se debe más a una traición amorosa que a la indiferencia de la dama.

En los cuartetos, mediante la descripción, se establecen las premisas que servirán de antecedente para la agudeza. Las descalificaciones funcionan, a la vez, como evidencias de que el hijo de Venus es una falsa deidad. También sirven como prueba de que ha engañado al yo lírico seduciéndolo con el placer momentáneo, cual “peste sabrosa”. Como sucede en la mayoría de los sonetos amorosos, el receptor debería conmoverse y empatizar con el sufrimiento del amante. Sin embargo, las sutiles referencias jocosas le dan un giro a la interpretación del poema, lo cual se reafirmará en la vuelta.

En el primer terceto, el yo poético formula otra erotema para dirigirse al hijo de Venus. Todo con el objetivo de reclamarle al dios que lo haya atrapado en la cárcel de amor, lo que ayuda a contextualizar la animadversión desmedida que siente hacia él. Para ello, la voz lírica recurre nuevamente a la antítesis, como lo muestra la oposición de los verbos “dejas-prendes” conjugados en presente de indicativo usando la segunda persona del singular, señal inequívoca de que se refiere a Cupido.

Otra prueba es la paradoja del verso 10 “ardiendo en nieve” que, inevitablemente, evoca un fragmento del célebre soneto del mismo autor: “*nadar sabe mi llama la agua fría, / y perder el respeto a ley severa. // Alma a quien todo un dios prisión ha sido, / venas que humor a tanto fuego han dado, / medulas que han gloriosamente ardido [...]*”.⁴⁸⁸ Contraponer la gelidez de la dama al tópico del *amor igneus*, era un recurso muy frecuentado por Quevedo: “para acentuar metafóricamente el rigor o el desdén que manifestaban las amadas, se recurría, asimismo, a metáforas que la relacionaban con la nieve y el hielo, referentes apropiados para describir también la hiperbólica y convencional blancura de su piel”.⁴⁸⁹

De manera que en este soneto se conjuga la agudeza del poeta con su extraordinaria capacidad para crear imágenes y concebir una alegoría con los colores: las manos de Floralba son descritas como nieve, la cual presenta una nueva dilogía: la blancura de su piel y la

⁴⁸⁷ J. M. Pedrosa, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁸⁸ F. Quevedo, *Obra poética*, t. I, p. 657. El subrayado es mío.

⁴⁸⁹ Lía Schwartz, “La musa Erato del *Parnaso* de Quevedo: los retratos de la amada, los *afectos* del amante” [en línea], <<https://books.openedition.org/enseditions/2238?lang=es>>. Consulta: 19 de julio de 2020.

frialdad de la dama. Esto a su vez forma una antítesis con el ardor, las venas y los incendios inhumanos de la voz poética, cuyo color remite al rojo.

Otro elemento a considerar es el verbo “enjuogo”, conjugado en la primera persona del singular y en presente de indicativo, lo que señala una acción realizada por la voz poética. El sema de dicho verbo conlleva una paradoja, puesto que enjuogar es definido como “limpiar con agua lo jabonado”⁴⁹⁰ o, en otra de sus acepciones, como “secar”.⁴⁹¹ En ambos casos, por medio de las manos nevadas de la amada se limpian o secan las “venas con incendios inhumanos”, como si la frialdad de la dama sirviera para purificar a la voz lírica. Esta idea proviene del neoplatonismo, que veía el amor como un medio para perfeccionar al amante.

Debido a lo anterior, el soneto podría interpretarse como un poema serio de tema amoroso. Sin embargo, el nombre de Floralba es un indicio del giro que dará el poema en el último terceto (y que ya se había anticipado en el octavo verso), pues existen varios sonetos dedicados a este personaje.⁴⁹² Y aunque no todos los poemas que la mencionan son burlescos, basta con recordar el soneto «¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Dirélo?», cuyo contenido erótico parece acercarlo a los terrenos de lo burlesco; como ha hecho notar Christopher Maurer: “En España, al contrario de lo que ocurre en la poesía francesa y en la neolatina, cuanto más explícitamente se describe el goce sexual, más se desvía el soneto hacia lo burlesco”.⁴⁹³ El placer carnal usualmente era censurado, debido a que no se consideraba adecuado incluir ese tema en obras solemnes. Por ello, esa temática es compatible con la burla, ya que el carácter lúdico de lo jocoso provoca que lo enunciado no se ha tomado en serio.

Parecida a la opinión de Maurer, es la de Jesús Sepúlveda: “para interpretar correctamente buena parte de las composiciones satírico-burlescas de Quevedo es imprescindible atender a su dimensión erótica”.⁴⁹⁴ Asimismo, este crítico ha señalado las coincidencias entre los versos iniciales de dos sonetos de Quevedo: “Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Dirélo? / Sí, pues que sueño fue: que te gozaba” y “Catalina, una vez que mi mollera /

⁴⁹⁰ Joan Corominas, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, 3ª ed., Madrid: Gredos, 1987, p. 235.

⁴⁹¹ *Idem.*

⁴⁹² V. F. Quevedo, *Obra poética*, t. I, pp. 503, 505 y 513.

⁴⁹³ “«Soñé que te... ¿Dirélo?». El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”, [en línea], <https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/maurer.htm>. Consulta: 15 de octubre de 2018.

⁴⁹⁴ “Con un soneto de Quevedo: léxico erótico y niveles de interpretación”, *La Perinola*, 5 (2001), p. 287.

se arremangó, la sucedió... ¿Dirélo?”.⁴⁹⁵ Esto sugiere que es posible establecer puentes entre los sonetos de Quevedo, ya sea por los temas o por los recursos retóricos que comparten.

Por otro lado, si el primer terceto ayuda a entender el porqué del enojo y asombro de la voz poética, en el último terceto se descubre la verdadera intención del hablante lírico. El uso de la aposición en el primer y décimo segundo versos se refiere en ambos casos al sustantivo “dios”, el cual siempre aparece acompañado de adjetivos negativos (tirano, ciego, verdugo); lo que hace aún más notorio que se ha puesto en duda la divinidad de Cupido a causa de su crueldad. Lo antes expuesto está estrechamente unido a la concepción de esta deidad como ejecutor, puesto que porta arco y flechas.

Lo burlesco se devela en el segundo terceto debido a dos elementos: el primero se hace patente cuando la degradación de Eros llega a su culminación, dado que la voz lírica le sugiere a Amor que imite a un labrador: un oficio simple que se contrapone con el miedo que inspira como verdugo. El segundo elemento consiste en que todo el terceto se construye alrededor de la idea de que el dios debería actuar como los labradores y someter al mismo “yugo” amoroso tanto al amante como a la amada.

La agudeza del verso 14 cierra de forma contundente el poema y para eso la voz poética se vale del símil del labrador: lo emplea con el propósito de convencer a Cupido de que lo más fructífero sería prender tanto al amante como a la dama, pues de otra forma será un amor estéril y frustrado. A lo expuesto con antelación se suma el uso del sustantivo “novillos”, de modo que se exhorta al Amor para que, por fin, realice una acción de provecho al dominar a ambos (el hablante lírico y Floralba) con su ley.

Lo risible se descubre gracias a la dilogía de “novillos”, puesto que este sustantivo no sólo sirve para nombrar a la res vacuna, sino que: “en el estilo festivo se usa alusivamente para notar al sugeto a quien hace traición su muger”.⁴⁹⁶ Si se tiene en cuenta que la infidelidad

⁴⁹⁵ F. Quevedo, *Obra poética*, t. II, p. 13. Al respecto de estos sonetos, resulta esclarecedor el análisis de Sepúlveda: “En el soneto dirigido a Catalina, Quevedo juega por partida doble con el lector, pues, por un lado, la duda encubre un falso recato lingüístico, dado que a lo largo del soneto el nivel de procacidad superará con mucho el del casi ingenuo gozar del soneto dedicado a Floralba; pero, por otro, con notable ironía, mientras en éste el poeta se refiere abiertamente al acto sexual (aunque sea sólo en el mundo onírico), en el otro, mucho más crudo, la reticencia encubre la alusión a una mera erección”. *Op. cit.*, p. 298.

⁴⁹⁶ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta: 20 de febrero de 2020.

se asocia a los cuernos de ese animal y que el hablante lírico ha establecido una relación de similitud entre él y un novillo, el símil resulta gracioso. Esta idea repercute en el octavo verso, pues el cuerno del que está hecho el tintero y los cuernos del novillo apuntan a que el yo lírico ha sido engañado por Floralba.

La disparidad entre el amante indignado que se presenta en el pie y la mansedumbre del mismo que se muestra en la vuelta es lo que intensifica la jocosidad. Gracias a elementos como el oxímoron “peste sabrosa” y el empleo antipetrarquista de la imagen del “yugo”, se puede afirmar que el amante disfruta, al menos de forma parcial, de la tiranía de Cupido. Así se revela que el amor, pese a ser un tormento, también ofrece deleite y eso evita que el amante pueda escapar del poder del dios. Esto se corrobora cuando el yo poético exige que se utilice el yugo para que Floralba esté unida a él, es decir, el hablante lírico no desea separarse de la amada, a pesar de la traición sufrida.

En síntesis, en las dos primeras estrofas del poema se expone la falta de capacidad de Cupido para llevar a cabo su labor divina: el argumento que esgrime la voz lírica es la injusticia de la deidad, quien sólo ha inflamado de amor a la voz lírica, pero ha dejado impasible a la amada. De manera que, sólo en apariencia, se satiriza al amor pasional, puesto que las primeras ofensas dirigidas al dios mencionan su tiranía e invidencia. Lo anterior con la finalidad de remarcar los dos rasgos que demuestran que el amante está bajo el dominio de un dios incapaz, puesto que su ceguera e inclinación por la bellaquería ocasionan el sufrimiento de los amantes. Aunque, en la vuelta, el texto sorprenderá al lector.

La perspicacia de Quevedo sobresale cuando juega con el receptor y encubre elementos burlescos dentro de un poema que, en un comienzo, simulaba tener un tono grave y circunscrito al tema amoroso. Sin embargo, el poeta busca sorprender y hacer alarde de ingenio. Para eso, entreteje mitología, elementos antipetrarquistas y agudas dilogías. Por este motivo, la burla debe inferirse a partir de unos cuantos elementos muy bien encubiertos.

Destaca la agudeza con que se alude a la infidelidad, puesto que se hace de forma sutil; dado que entre más sutil, más ingeniosa y más se asombra el lector o escucha. Este concepto se halla en las *Instituciones oratorias*: “otra manera de agudeza, y de las mas graciosas, es quando salimos con una cosa no esperada; ó quando usamos una palabra en

distinto sentido”.⁴⁹⁷ Asimismo, debemos tener en cuenta que Cicerón hace referencia a la agudeza como un elemento que requiere ser descifrado: “existe también una aguda significación, cuando con una pequeña cosa, y con frecuencia con una palabra, se ilumina algo oscuro y latente”.⁴⁹⁸ Esta noción de agudeza fue una clave fundamental para interpretar el poema.

En el texto lírico, además de la agudeza característica de Quevedo, sobresale la contención emocional, ya que en los cuartetos se predispone al receptor en favor del amante y en contra de Cupido. Después, en el primer terceto, la fuerza de las imágenes lleva al receptor a percibir la intensidad de la pasión amorosa y el dolor que causa la frialdad de la amada. De manera que, cuando la emoción se encuentra en su clímax, el último terceto rompe las expectativas y se descubre al amante cornudo cuya indignación y exigencias resultan ridículas.

Asimismo, en este soneto se retoman varias imágenes petrarquistas como la tiranía del amor, la prisión, el fuego y su correspondencia con la pasión, la dama fría y distante y el yugo amoroso. Empero, la última imagen ha sido usada con una intención antipetrarquista, pues en vez de representar la fuerza del vínculo y, por consiguiente, la dependencia del amante para con el ser amado;⁴⁹⁹ en el soneto se sugiere que el yugo debe cumplir la función de sujetar a la mujer infiel y al amante y, con ello, evitar futuros deslices. Este no era un asunto poco común, ya que la mención a los hombres cuya mujer es infiel es uno de los temas preferidos por la sátira quevedesca.⁵⁰⁰

El antipetrarquismo y los elementos burlescos se deben a la intención del poeta por renovar los tópicos que, de tan gastados, se han convertido en lugares comunes. Con esa intención comienza a sentar las bases para dotar de vitalidad a las fórmulas ya manidas, de forma que empieza a construir los cimientos para debilitar al dios alado: para lograrlo, se reduce su poder, ya no se le respeta y, finalmente, se le priva de su divinidad.

En contraste se encumbra a la amada, pues, aunque resulte irónico, es ella la que mejor librada sale de todo esto: conserva el favor del amante y su libertad, dado que no está

⁴⁹⁷ *Op. cit.*, t. I, p. 384.

⁴⁹⁸ *Acerca del orador*, p. 105.

⁴⁹⁹ Para profundizar en el tema, v. M. P. Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas*, pp. 172-175.

⁵⁰⁰ Ignacio Arellano, *Francisco de Quevedo*, Madrid: Síntesis, 2006, p. 135.

sometida al poder de Cupido. Como si de un espejo se tratase, la idea de la amada capaz de vencer al hijo de Venus es tratada de forma seria y se halla presente en la poesía amorosa de Quevedo.⁵⁰¹

Este soneto se encuentra en el grupo de la musa Erato, además, la apostilla del poema sugiere que se trata de un soneto amoroso, cuyo tema será tratado con gravedad. Pese a ello, las dilogías presentes en el texto indican que el soneto puede interpretarse también de forma festiva; otros indicios de esto son la degradación y burla del dios Amor, la mención a Floralba, el uso de la erotema con una intención irónica, la reformulación de la sorna que se hace de Cupido en el *Diálogo de los dioses* y la *subiectio*, que ha sido un recurso burlesco muy frecuentado por los tres poetas que constituyen el *corpus*.

Por todo lo anterior, no sería raro que se buscará asombrar al lector, pues éste espera leer un poema amoroso serio y, sin poder preverlo, mediante sutiles señales, se encuentra con otra posibilidad de lectura: el texto se muestra jocoso, irreverente y por él fluye el desencanto de la realidad, pero también la agudeza del poeta que provoca la “risa amarga”. Finalmente, puede seguirse discutiendo sobre si el soneto es burlesco o no, lo que no puede ponerse en duda es que consigue maravillar al lector hasta el punto de cuestionarse si está percibiendo las sutilísimas referencias o aún queda algo por descubrir.

⁵⁰¹ Para ahondar en esta idea, v. Santiago Fernández Mosquera, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde ‘Canta sola a Lisi’*, Madrid: Gredos, 1999, p. 61.

Conclusiones

Los sonetos que componen el *corpus*, a primera vista, se inclinan hacia el género satírico; pues, casi siempre, al inicio del poema, la voz poética profiere ofensas dirigidas a los personajes mitológicos. Esto sugiere que el objetivo es reprender al amor sensual. Sin embargo, existen varios elementos que demuestran que los textos, en mayor medida, se orientan hacia lo burlesco: las referencias sexuales, el cinismo del hablante lírico y de Cupido (cuando éste le responde al yo poético), además de ciertos indicios que permiten inferir que el yo poético se regodea en los placeres, los cuales, aunque cuestionables moralmente, son muy solicitados, con excepción del poema «Amor, cuerpo de Dios con el merdoso», cuya una intención principal es satírica, aunque posee un matiz burlesco.

A pesar de que en el *corpus* no hay un texto que pertenezca por completo a un único género, existen ciertos rasgos que ayudan a esclarecer el propósito principal de cada soneto. Si a la “supuesta” amonestación moral se suma la crítica a los malos imitadores de Petrarca (manifestada por medio del antipetrarquismo), es innegable que hay una finalidad satírica. Mientras que la intención es jocosa si el poeta busca sorprender al oyente o lector por medio de un chiste agudo, aparte de provocar el *delectare* al tratar de forma graciosa temas bajos: en especial, lo burlesco gusta de recrearse en lo sexual, coprológico y pecuniario.

Por eso, se puede considerar que los sonetos centrados en degradar a los personajes mitológicos son en mayor parte burlescos, pues en estos poemas prima el *delectare* (la risa provocada por lo feo y la distorsión de un tema elevado) por encima del *docere* (una enseñanza moral o crítica socio-cultural). Es decir, no se trata de un ataque personal o de un texto que busque amonestar sobre ciertas conductas, sino de una mofa de los temas mitológicos y del petrarquismo que habían sido usados hasta la saciedad en los poemas amorosos del Siglo de Oro. El matiz satírico proviene de la postura crítica que no concuerda con las fórmulas gastadas de la lírica de su tiempo y que apela a la ética del escritor.

Otro aspecto relevante del *corpus* es que estos textos provocan la risa sin herir, como ha indicado Arellano: “cuando la burla agrede a un personaje de ficción, el lector puede reír sin sentir una especial conciencia de agresividad, pues la víctima es un ente literario sin

existencia «real»⁵⁰². Esto es posible porque el destinatario es ficticio. Asimismo, este tipo de burla es afín a la concepción aristotélica de lo cómico, puesto que no pretende causar la ruina de un ser real, aunque se distancia de lo propuesto por el Estagirita al mostrar toda la extensión del vicio (adulterio y lascivia).

Empero, hay un poema «Amor, cuerpo de Dios con el merdoso» en el que prevalece la intención de reprender algún vicio al ridiculizarlo, por lo cual podría considerarse satírico con un matiz burlesco. Por todo lo anterior, no es posible clasificar de forma tajante los poemas dentro de un sólo género, aunque sí podemos señalar mayor o menor intensidad de un género dependiendo de cada caso.

Evidentemente, al poeta le interesa más la calidad literaria de su obra que poderla clasificar dentro de una categoría perfectamente definida. Tal como ha hecho notar Fasquel, el problema de interpretar el contenido moral en la poesía burlesca consiste en centrarse únicamente en este aspecto, con ello se corre el riesgo de interpretar todos los poemas como satíricos, alejándose del proyecto literario original. De manera que un poema burlesco: “podría tener dicho contenido [moral], pero la lectura está condicionada de tal forma que predispone al lector a fijarse en lo cómico, lo grotesco de la instancia de enunciación”.⁵⁰³

El aspecto burlesco⁵⁰⁴ de los poemas estudiados responde a la necesidad de explorar más allá de las convenciones amorosas y de las constantes perífrasis mitológicas. Si la sátira tiene un objetivo moral, lo burlesco funciona para liberar la presión social y artística, tal como sucede con la obra burlesca de Quevedo: “Fue la poesía aplebeyada y chocarrera una enorme válvula de escape de lo afectivo. [...] Por esa válvula de escape le fluían, se le ponían en libertad muchas cosas, la bilis y la expresión”.⁵⁰⁵ De ello podemos concluir que aunque lo satírico también puede mover a risa, no será del mismo tipo que lo burlesco: lo satírico más que una carajada que relaja, es una risa acerba que hace escarnio de lo que pretende corregir.

⁵⁰² “Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro”, en Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.), *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla: Renacimiento, 2006, p. 348.

⁵⁰³ “La enunciación paradójica y las estrategias del discurso burlesco”, *Criticón*, 100 (2007), p. 53.

⁵⁰⁴ La categoría de lo burlesco ha sido relacionada con el estilo, tanto por Arellano como por Genette, pues se centra en el lenguaje obsceno y el tratamiento vulgar de un tema noble. “Las máscaras de Demócrito...”, p. 340. Y *Palimpsestos*, p. 34.

⁵⁰⁵ Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 4ª ed., Madrid: Gredos, 1962, p. 528.

Mientras que lo burlesco es una risa placentera, sin remordimientos y que se presta al juego; aunque cuando se enfrenta al desencanto pueda tornarse acre también.

Por lo antes expuesto, el *corpus* puede clasificarse como satírico-burlesco: aunque el elemento jocoso sea el predominante tanto en el estilo de los sonetos como en el tratamiento del tema mitológico, el matiz satírico está presente en la reflexión metaliteraria y en la crítica del amor centrado en lo corporal y pasional. La excepción es el soneto «Amor, cuerpo de Dios con el merdoso», dado que en él prevalece la intención satírica por encima de la burlesca al amonestar acerca de los peligros del amor sensual.

En síntesis, la sátira parece apuntar hacia a los imitadores del canon petrarquista cuando el poeta juzga que la obra no cumple sus expectativas. Un ejemplo de lo anterior se encuentra en la obra de Quevedo, tal como lo señala Ignacio Navarrete: “la necesidad de redimir la poesía de su mera belleza formal es una constante en gran parte de la poesía lírica de Quevedo, y su violento anti-petrarquismo toma a menudo la forma de una desidealización del lenguaje, del amor y del cuerpo”.⁵⁰⁶ Esto implica que la sátira no se limita al empleo de las imágenes petrarquistas, sino que es producto de una concepción vital: ante la imposibilidad de obtener lo que se ha fantaseado, sólo queda resignarse a lo ordinario.

Asimismo, la sátira puede orientarse hacia la crítica del amor concupiscente o al contexto social y político de la época. En tanto que lo burlesco está encaminado al deleite en aquello que precisamente está prohibido por considerarse amoral. Esto último lo encontramos en los sonetos «¡Oh Venus, alcahueta y hechicera» y «Di, rapaz mentiroso, ¿es esto cuanto...», lo cual se explica por el contraste entre los ideales neoplatónicos que encumbran al ser humano y el mundo real (el de la cotidianidad, que podía llegar a ser terriblemente sórdido). El desengaño provoca la “risa amarga” que tan bien ha señalado Minois.

La risa también ofrece otra posibilidad ante la decepción: un alivio, un escape, pero, sobre todo, la aceptación de la imperfección humana. Incluso, en algunos sonetos se puede percibir el regocijo, producto de entrar en contacto con el mundo prostibulario y dejarse llevar por los deleites que ofrece, efímeros sí, pero también mucho más asequibles que la

⁵⁰⁶ *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, versión española de Antonio Cortijo Ocaña, Madrid: Gredos, 1997, p. 302.

inmaculada perfección. De suerte que la burla funciona como una defensa frente al desengaño amoroso y, quizá, como último recurso para contrarrestar el dolor. Lo anterior es un tema actual, por lo cercano que resulta en el siglo XXI tratar de forma jocosa algo que es serio. Igualmente, en nuestros días, es común el uso de lo grotesco y lo coprológico para referirse al amor, esto como una forma de desahogar la ira y el sufrimiento causados por el desengaño.⁵⁰⁷

Después de analizar los sonetos, vale la pena traer de nuevo a cuenta la pregunta: ¿por qué los escritores del *corpus* se vieron en la necesidad de proponer nuevas formas de creación poética? El estudio de los poemas ha confirmado la hipótesis: el desengaño, no sólo del amor, sino el que corresponde al contexto histórico y cultural, encontró en lo satírico-burlesco el tratamiento ideal para manifestarse. También, con el fin de separarse de los simples imitadores del petrarquismo, Diego Hurtado de Mendoza, Baltasar del Alcázar y Francisco de Quevedo renovaron los lugares comunes, le dieron un giro a los anquilosados personajes de Cupido y Venus, se burlaron de ciertas imágenes petrarquistas para favorecer una postura crítica hacia el proceso de creación poética. Evidentemente, no se trata de una invectiva contra Petrarca, sino de replantear la forma en que se emplea la *imitatio*.

Debido al talento de estos poetas, sus sonetos son, a la vez, una obra artística y una poética sobre cómo escribir un soneto. Es decir, sus poemas, tal como proponía Horacio, enseñan deleitando: deforman y afean moral y socialmente a Cupido y Venus, retoman elementos del repertorio petrarquista para darles un vuelco burlesco, imprimen un contraste entre el lenguaje elevado y los temas sórdidos, reflexionan sobre el desencanto del amor y la existencia misma y sorprenden por medio de la agudeza que recae en una complicada anfibología para, finalmente, ridiculizar la imitación anodina e instruir sobre el oficio propio del poeta.

En cuanto al tema mitológico, Afrodita y su hijo encarnan al amor con todo y sus complicaciones, por ello simbolizan uno de los impulsos humanos más poderosos. Sin

⁵⁰⁷ En el *corpus* se refieren a Amor como “merdosillo” y peste sabrosa”, lo cual hace eco hasta nuestros días, como se puede apreciar en un poema contemporáneo que, aunque ha prescindido del tono jocoso, asocia las sensaciones causadas por el desengaño con la mierda: “jauría de flores carnívoras, ramo de tigres / era el amor, según recuerdo. [...] Recuerdo muy bien todo eso, amada, / ahora que las abejas / se derrumban a mi alrededor / con el buche cargado de excremento”. Eduardo Lizalde, *Nueva memoria del tigre*, 2ª ed., México: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 127. El subrayado es mío.

embargo, su uso reiterado en la poesía amorosa ha debilitado lo que estos personajes representan; en consecuencia, gracias al humor, los mitos recobran su vigor y, con ello, su fuerza expresiva. De manera que, el “travestimiento” burlesco de los personajes mitológicos de Cupido y Venus es una consecuencia del afán renovador de los poetas áureos.

Lo satírico-burlesco deforma y afea moral y socialmente a los personajes mitológicos, para luego reprender por medio de la burla o, simplemente, mofarse de esa misma deformidad y aspecto desagradable. Asimismo, se suprimen aquellos rasgos que no convienen a la finalidad jocosa, como la belleza de Venus o el temor y respeto que causa Cupido por su implacable poderío.

Lo humorístico y grotesco se “superponen”⁵⁰⁸ a los valores más preciados de esos dioses: de forma que la fascinación ocasionada por la belleza se oculta bajo una capa de desprecio motivado por el afeamiento moral; en ocasiones, como en el caso de «¡Oh Venus, alcahueta y hechicera...!», se pasa incluso del desprecio a la repugnancia. También se superponen el deseo del amante por unirse con el objeto de su amor y la necesidad del “otro” por lascivia y necesidad.

Asimismo, al igual que los personajes mitológicos, se “superponen” las imágenes petrarquistas y es por medio de esa superposición que se transita de la locura de amor a la ridiculez. Lo antes expuesto comunica tanto el desencanto por la burda realidad como la necesidad de los escritores del Siglo de Oro por encontrar nuevas formas de expresión de un mundo desengañado.

Vale la pena resaltar las coincidencias en los textos analizados puesto que, además de lo satírico-burlesco y el antipetrarquismo, los poetas áureos utilizaron otros elementos para expresarse; los cuales se encuentran en los recursos retóricos que comparten los poemas del *corpus*: antítesis, disfemismo, antirretrato, prosopopeya, *subiectio*, erotema y dilogía.

En los sonetos contra Cupido y Venus, la sátira se vale de lo semántico para conseguir su propósito, por lo común, se utiliza la antítesis con la finalidad de oponer una característica propia del neoplatonismo a un rasgo antipetrarquista. En tanto que lo burlesco no sólo recurre al contenido, sino también al aspecto formal. Por lo que, para lograr su efecto, utiliza la

⁵⁰⁸ La idea de “superponer” un rasgo a otro con fines jocosos se basa por entero en el concepto de “travestimiento burlesco” propuesto por Genette, v. *supra* pp. 33-34.

hipérbole, tal como sucede en el poema «¡Oh Venus, alcahueta y hechicera...», ya que el incluir un elemento grandilocuente cuando se trata un tema bajo mueve a risa por la desproporción: no hay nada más ridículo que un personaje insignificante (el amante) alardeando logros o maximizando su imagen.

Otro recurso es el disfemismo expresado, por lo general, en una larga lista de epítetos o locuciones nominales, con el objetivo de degradar al dios en cuestión y despojarlo de su divinidad. Dichos epítetos contribuyen a la *descriptio* del personaje mitológico, pero, en este caso, los adjetivos que comúnmente se asocian a la belleza (según los ideales neoplatónicos) se invierten para construir un antirretrato. Esto no sólo sirve para criticar lo que el personaje descrito representa, sino que demuestra el desacuerdo ante la falta de pericia en el uso de los elementos petrarquistas al mismo tiempo que enfatiza el desengaño.

Los reclamos e injurias se destinan a Cupido y Venus (*subiectio*), porque sin ellos la pasión amorosa, el deseo sexual y la necesidad de poseer al otro son un cúmulo de emociones complejas, casi imposibles de descifrar. Pero, gracias a la prosopopeya, este torrente de sentimientos es encarnado por un ser, de manera que se le puede responsabilizar como el origen y la causa en sí misma de los infortunios de los amantes. El mito se nutre de lo más profundo de la esencia humana, es por ello que en el período de manifestación hay poemas que tratan el tema de forma grave, en consecuencia reverencian y temen lo que estos dioses representan (el ideal amoroso más sublime y puro). No obstante, la contraparte siempre será necesaria y, por ende, se deforma al mito y se le da un tono burlesco para interpretar el desencanto y lo mundano que, también, forman parte del amor.

El empleo de la erotema es un medio para transmitir la indignación y la cólera que despiertan los estragos atribuidos a los personajes mitológicos. Lo antes mencionado está en estrecha relación con la dimensión emocional, pues las erotemas pueden comunicar ira, desesperación y frustración. Todo ello favorece la tensión para que, en el terceto final, el chiste o el giro gracioso remate con fuerza el poema.

Las dilogías son los recursos burlescos más importantes, puesto que en ellas se esconde la riqueza interpretativa del texto. A esto se suma que algunos de los tercetos finales recurren a esos tropos para presentar la agudeza, lo que brinda una interpretación jocosa de un poema que, en muchas ocasiones, parecía serio hasta descubrirlos. Por consiguiente, en el

corpus, los sonetos coinciden en la visión desencantada del amor neoplatónico y el humor como respuesta ante el desengaño.

Por otra parte, la diferencia más importante consiste en darle voz a Amor. Esto ocurre en el soneto «Hecho se ha pescador el dios Cupido», pues, mientras en la mayoría de los poemas se recurre a la *subiectio* sin que Venus o Cupido osen responder, en este poema el dios no sólo le contesta a la voz poética, sino que lo hace con sorna. De forma que se revela como una divinidad cínica y burlona.

El desengaño se encuentra presente en todos los poemas que constituyen el *corpus*: se asoma en los sonetos de Diego Hurtado de Mendoza, cobra fuerza en las creaciones de Baltasar del Alcázar y se muestra con mayor intensidad en los textos de Francisco de Quevedo. Salta a la vista que, en estos textos, el desencanto se intensifica al pasar del primer Renacimiento al Barroco, lo cual obedece al contexto histórico y social. Respecto a las composiciones del primer poeta, la desilusión es producto de haber sido embaucado por los deleites del amor, incluso en uno de sus sonetos, se presenta de forma burlona la idea de “pagar con la misma moneda” a la diosa Venus; por lo que el poema es un juego de destreza mental, en el que sobresale la agudeza, pero todavía no tiene el matiz acerbo que caracteriza a las obras que tratan este mismo tema en el Barroco. Asimismo, se exponen los primeros indicios del desencanto ocasionado por la brecha tan grande entre los ideales neoplatónicos y la realidad.

En el caso de los poemas de Baltasar del Alcázar, se muestra una faceta mucho más cercana a la cotidianidad de la época. Prueba de ello son las referencias al universo prostibulario, además, con tono jocoso, se sugieren veladamente las dificultades de los judíos conversos en España, así como una crítica política. Esto lleva a pensar que el yo lírico está desengañado tanto del amor y sus delectaciones como de la naturaleza humana.

En tanto que el soneto de Quevedo expone de manera jocosa y ácida el desengaño amoroso. El sentimiento de decepción se intensifica, dado que el yo poético se muestra inflamado de amor y, la amada, no sólo es fría sino infiel. La situación del amante cornudo es ridícula y, por ende, graciosa. Todo esto deja un sabor acerbo, puesto que pone al descubierto que en la vida real no se obtiene aquello que se ha idealizado y, en la mayoría de los casos, no queda más que conformarse con la áspera realidad.

Debido a lo anterior, la poesía satírico-burlesca contra Cupido y Venus se manifiesta en el primer Renacimiento de una forma juguetona, enfatiza la demostración de ingenio y propone nuevas formas de elaborar las imágenes petrarquistas. Mientras que con Alcázar y con Quevedo es graciosa, pero amarga. Evidentemente, el matiz acre comienza en el segundo Renacimiento y se acrecienta en el Barroco. El alarde de ingenio mediante el uso de las metáforas oscuras, también cobra más fuerza en el poema de Quevedo.

Los temas tratados pueden ampliarse aún más, por lo que espero que esta tesis contribuya a abrir nuevos caminos de investigación como el uso de la erotema, los contrastes entre los textos del *corpus* y los sonetos amorosos de la literatura áurea, la utilización de personajes mitológicos con fines jocosos y el tema del desengaño expresado en otras formas métricas tales como los romances burlescos.

Gracias al análisis de los sonetos se han develado otras posibles lecturas: la más evidente es que la razón para burlarse de Cupido y su madre no era otra que vengarse por las penas y desengaños sufridos a causa del amor. Sin embargo, esto sólo es la superficie. Al adentrarse en los sonetos se revelan intenciones satíricas (políticas, morales y estéticas), pues las lecturas apuntan a que puede criticarse al rey en turno, al amor sensual o a los malos imitadores de Petrarca.

De modo que las diatribas contra Cupido se convierten en un pretexto para tratar temas concernientes al contexto histórico, social y cultural. Lo burlesco aparece en estos poemas para demostrar que, aunque en un principio se pueda interpretar como una reprimenda moralizante, existía un gusto por la diversión y por frecuentar espacios marginales como el prostíbulo. Esto da como resultado, más que un sermón, una mirada burlona (acorde a las inquietudes de su tiempo); la cual conoce tan bien los vicios de la carne que, lejos de espantarse o reprimirlos, confiesa, no sin humor, que ha gozado de ellos, pues forman parte de la vida cotidiana que tan alejada está de los ideales neoplatónicos.

Fuentes citadas

- ALBOR, Rosa, *Poesía satírica y burlesca del Siglo de Oro*, Madrid: Celeste, 1999.
- ALCÁZAR, Baltasar del, *Poesías*, ed. de la Real Academia Española, estudio preliminar de Francisco Rodríguez Marín, Madrid: Librería de los Suc. de Hernando, 1910.
- ALDANA, Francisco de, *Poesías castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido, Madrid: Cátedra, 1985.
- ALONSO, Amado, *Materia y forma en poesía*, 3ª ed., Madrid: Gredos, 1986.
- ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, 3ª ed., Madrid: Gredos, 1970.
- _____, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 4ª ed., Madrid: Gredos, 1962.
- _____, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, 5ª ed., Madrid: Gredos, 1993.
- _____, *Seis calas en la expresión literaria española*, 4ª ed., Madrid: Gredos, 1979.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII. La germanía. (Introducción al léxico del marginalismo)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979.
- ALSINA CLOTA, José, *El neoplatonismo: síntesis del espiritualismo antiguo*, Barcelona: Anthropos, 1989.
- ANDRÉS EL CAPELLÁN, *De amore. Tratado sobre el amor*, trad., pról. y notas de Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona: Sirmio, 1990.
- AMELANG, James S., *Historias paralelas. Judeoconversos y moriscos en la España moderna*, trad. de Jaime Blasco Castiñeyra, pról. de Mercedes García Arenal, Madrid: Akal, 2011.
- ANÓNIMO, *Himnos Homéricos*, trad. y ed. de José B. Torres, Madrid: Cátedra, 2005.
- ANÓNIMO, *La Biblia*, [en línea], <http://www.vatican.va/archive/ESL0506/_PVN.HTM>.
- ARELLANO, Ignacio, *Francisco de Quevedo*, Madrid: Síntesis, 2006.
- _____, “La poesía burlesca áurea, ejercicio de lectura conceptista y apostillas al romance «Boda de negros» de Quevedo”, *Filología Románica*, 5 (1987-1988), pp. 259-276.
- _____, “Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro”, en Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.), *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla: Renacimiento, 2006, pp. 329-359.
- _____, *Poesía satírica burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*, Pamplona: Universidad de Navarra, 1984.
- ARISTÓFANES, *Comedias: Las nubes, Las avispas, La paz, Las aves*, t. II, trad., introd. y notas de Luis Gil Fernández, Madrid: Gredos, 2011.
- _____, *Comedias: Lisístrata, Las Tesmoforias, Las ranas, La asamblea de las mujeres, Pluto*, t. III, trad., introd. y notas de Luis M. Macía Aparicio, Madrid: Gredos, 2007.
- ARISTÓTELES, *Poética*, trad., introd., ed., y notas de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 2010.
- AUBRUN, Charles-Vincent, *La comedia española (1600-1680)*, 2ª ed., Madrid: Taurus, 1981.

- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, trad. y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid: Gredos, 1973.
- BERGSON, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, trad. de María Luisa Pérez Torres, Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
- BLANCO, Mercedes, *Góngora o la invención de una lengua*, León: Universidad de León, 2012.
- BLÁNQUEZ FRAILE, Agustín, *Diccionario manual latino-español y español-latino*, Barcelona: Ramón Sopena, 1974.
- BLASCO, Javier, “En el nombre de Venus: un arte de amar español del siglo XVI”, en *Lasciva est nobis pagina... Erotismo y literatura española en los Siglos de Oro*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2015, pp. 143-179.
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, t. II, 7ª ed., Madrid: Gredos, 1985.
- BUENO JIMÉNEZ, Alfredo, “La «granjería de las perlas» en el Nuevo Mundo”, *Cuadernos Americanos*, vol. 4, 142 (2012), pp. 83-111.
- CACHO CASAL, Rodrigo, “El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro”, *Criticón*, 100 (2007), pp. 9-26.
- _____, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2003.
- _____, “La sátira en el Siglo de Oro: notas sobre un concepto controvertido”, *Neophilologus*, 88 (2004), pp. 61-72.
- CARAVAGGI, Giovanni, “Boscán y las técnicas de transición”, en Modesta Lozano (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. II, Siglos de Oro: Renacimiento, trad. de Carlos Pujol, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1980, pp. 117-121.
- CASAS RIGALL, Juan, “La idea de agudeza en el s. XV hispano: para una caracterización de la *sotileza cancioneril*”, *Revista de Literatura Medieval*, 6 (1994), pp. 79-103.
- CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas*, ed., introd. y notas de Benito Brancaforte, Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- CASTIGLIONE, Baltasar, *Los cuatro libros del cortesano*, trad. de Juan Boscán, ed. de Antonio María Fabrè, Madrid: Librería de los bibliófilos, 1873.
- CETINA, Gutierre de, *Obras*, t. I, introd. y notas de Joaquín Hazañas y de la Rúa, Sevilla: Imprenta de Francisco de P. Díaz, 1895.
- CICERÓN, Marco Tulio, *Acerca del orador*, t. II, introd., versión y notas de Amparo Gaos Schmidt, México: UNAM, 1995.
- _____, *La invención retórica*, introd., trad. y notas de Salvador Núñez, Madrid: Gredos, 1997.
- _____, *Sobre la naturaleza de los dioses*, introd., trad. y notas de Ángel Escobar, Madrid, Gredos, 1999.
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, 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*, 2 (1983), pp. 389-402.
- CLOSE, Anthony “La dicotomía burlas/veras como principio estructurante de las novelas cómicas del Siglo de Oro”, en Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.), *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla: Renacimiento, 2006, pp. 113-142.

- COROMINAS, Joan, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, 3ª ed., Madrid: Gredos, 1987.
- CORONEL RAMOS, Marco Antonio, *La sátira latina*, Madrid: Síntesis, 2002.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, “El amor como burla y la parodia erótica en la comedia burlesca áurea a propósito de *El amor más verdadero*, *Durandarte* y *Bellerma* de Guillén Pierres”, en J. Ignacio Díez y Adrienne L. Martín (eds.), *Venus venerada: tradiciones eróticas de la literatura española*, Madrid: Universidad Complutense, 2006, pp. 165-190.
- CRISTÓBAL, Vicente, “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 18 (2000), pp. 29-76.
- DÍAZ DE RENGIFO, Juan, *Arte poetica española con vna fertilissima sylua de consonantes comunes, propios, esdruxulos, y reflexos y vn diuino eestimulo [sic.] del amor de Dios*, Salamanca: Casa de Miguel Serrano de Vargas, 1592.
- DÍAZ LARIOS, Luis F. y Olga Gete Carpio, “Introducción” a Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía*, Madrid: Cátedra, 1990, pp. 9-60.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, “Algunos poemas atribuidos a don Diego Hurtado de Mendoza”, *Revista de Filología Románica*, 4 (1986), pp. 181-195.
- _____, “De la raíz a las puntas (con un insecto en medio): la poesía erótica de Diego Hurtado de Mendoza *reloaded*”, *Studia Aurea*, 9 (2015), pp. 595-629.
- DURÁN, Agustín (comp. y notas), *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, t. II, Madrid: M. Rivadeneyra, 1882.
- DURAND, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, introd., trad. y notas de Alain Verjat, Barcelona-México: Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.
- _____, *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, trad. de Sylvie Nante, Buenos Aires: Biblos, 2003.
- EURÍPIDES, *Obras completas: Las troyanas*, en Esquilo, Sófocles, Eurípides, *Obras completas*, trad. de Esquilo: José Alsina., trad. de Sófocles: José Vara Donado, trad. de Eurípides: Juan Antonio López Férez y Juan Miguel Labiano, introd., ed., notas y apéndices de Luz Conti, Rosario López Gregoris, Luis M. Macía y Mª Eugenia Rodríguez, Emilio Crespo (coord.), Barcelona: Cátedra, 2004.
- FASQUEL, Samuel, “La enunciación paradójica y las estrategias del discurso burlesco”, *Criticón*, 100 (2007), pp. 41-57.
- FAYANAS ESCUER, Edmundo, “Felipe II, verdades y mentiras”, *Nueva tribuna*, 8 de noviembre de 2015, [en línea], <<http://www.nuevatribuna.es/articulo/historia/felipe-ii-verdades-y-mentiras/20151107193413122113.html>>.
- FELIS, Clara, “Felipe II, un plan para la conquista de la China imperial”, *El Mundo*, 11 de junio de 2015, [en línea], <<http://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2015/06/11/557941a6268e3e0f118b456e.html>>.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, “Felipe II: el Rey y el hombre”, en Felipe Ruiz Martín (coord.), *La Monarquía de Felipe II*, Madrid: Real Academia de Historia, 2003, pp. 11-32.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Manuel (trad. e introd.), *Antología palatina. Epigramas helenísticos*, vol. I, Madrid: Gredos, 1993.

- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde 'Canta sola a Lisi'*, Madrid: Gredos, 1999.
- FERNÁNDEZ RAMÍREZ, Salvador, *Gramática española: El verbo y la oración*, v. 4, 2ª ed., Madrid: Arco/Libros, 1986.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, “El amor en los sonetos de Shakespeare y Góngora: dos reacciones ante el petrarquismo”, *Revista de Filología*, 27 (2009), pp. 75-87.
- FICINO, Marsilio, *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, trad. y estudio de Rocío de la Villa Ardura, Madrid: Tecnos, 1989.
- FREUD, Sigmund, *Obras completas*, vol. 8: “El chiste y su relación con lo inconsciente”, trad. de José L. Etcheverry, ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, Alix Strachey y Alan Tyson, 2ª ed., Argentina: Amorrortu, 1991.
- FUCILLA, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid: Revista de Filología Española. Anejo LXXII, 1960.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *España e Italia ante el conceptismo*, Murcia: Universidad de Murcia, 1968.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Introducción a la mitología griega*, Madrid: Alianza, 2006.
- GARCÍA SARAVÍ, Gustavo, *Historia y resplandor del soneto*, s.l., Municipalidad de la Plata, 1962.
- GARGANO, Antonio, “«Verdades diré en camisa». Comicidad y poder en la poesía burlesca de Quevedo”, *La Perinola*, 20 (2016), pp. 17-51.
- GALÁN VIOQUE, Guillermo (trad., introd. y notas), *Antología palatina. La guirnalda de Filipo*, vol. II, Madrid: Gredos, 2004.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989.
- GICOVATE, Bernardo, *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura*, México: UNAM, 1992.
- GIMBER, Arno, “Los rufianes de la primera *Celestina*: observaciones acerca de una influencia literaria”, *Celestinesca*, vol. 16, 2 (1992), pp. 63-76.
- GÓMEZ ALONSO, Juan Carlos, *La estilística de Amado Alonso como una teoría del lenguaje literario*, Murcia: Universidad de Murcia, 2002.
- GÓNGORA, Luis de, *Romances*, José María de Cossío (ed.), Madrid: Revista de Occidente, 1927, [en línea], <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/romances-de-gongora>>.
- GONZÁLEZ, Eloy R., “Comicidad y erotismo de Baltasar de Alcázar en sus poemas a Inés: Tres cosas me tienen preso”, *Calíope*, vol. 7, 1 (2001), pp. 73-92.
- GONZÁLEZ, Roberto, “*Humanitas*: arte y pasión”, *Diario de Querétaro*, 18 de mayo de 2018, [en línea], <<https://www.diariodequeretaro.com.mx/analisis/humanitas-arte-y-pasion-1694366.html>>.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, 2 ts., ed., introd. y notas de Evaristo Correa Calderón, Madrid: Castalia, 2001.
- GRAF, Arturo, *Attraverso il Cinquecento: Petrarchismo ed antipetrarchismo. Un processo a Pietro Aretino. I pedanti. Una cortigiana fra mille: Veronica Franco. Un buffone di Leone X*, Torino: Ermanno Loescher, 1916.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. de Francisco Payarols, prefacio de Charles Picard, pról. de Pedro Pericay, Barcelona: Paidós, 1989.

- GUEVARA, en *Poesía cancioneril*, ed. de José María Azáceta, Barcelona: Plaza & Janes, 1984.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el Barroco*, 3ª ed., versión española de Ángela Figueroa, Madrid: Gredos, 1973.
- HERNÁNDEZ ALONSO, César y Beatriz Sanz Alonso, *Diccionario de germanía*, Madrid: Gredos, 2002.
- HERRERA, Fernando de, “Comentarios”, en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed., introd. y notas de Antonio Gallego Morell, 2ª ed., Madrid: Gredos, 1972, pp. 305-594.
- _____, *Poesías*, ed., introd. y notas de Victoriano Roncero López, Madrid: Castalia, 2001.
- HESÍODO, *Obras y fragmentos: Teogonía Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen*, trad., introd. y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid: Gredos, 1978.
- HERNÁNDEZ ALONSO, César y Beatriz Sanz Alonso, *Diccionario de germanía*, Madrid: Gredos, 2002.
- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, t. II, trad. de Antonio Alatorre, México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____, *The anatomy of satire*, New Jersey: Princeton University, 1961.
- HOMERO, *Ilíada*, trad., pról. y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid: Gredos, 2008.
- _____, *Ilíada*, trad., pról. y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid: Gredos, 2015.
- _____, *Odisea*, trad. de J. M. Pabón, introd. y revisión de C. García Gual, Madrid: Gredos, 2015.
- HORACIO FLACO, Quinto, *Arte poética*, introd. y notas de Tarsicio Herrera Zapién, México: UNAM, 1970.
- HUIDOBRO MOYA, José Manuel, *Numismática y heráldica en España*, Madrid: Liber Factory, 2015.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Obra lírica*, ed. y estudio literario de Concepción Bermejo Jiménez, Murcia: Universidad de Murcia, 1989.
- _____, *Poesía*, ed. de Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio, Madrid: Cátedra, 1990.
- HUTCHEON, Linda, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en María Christen Florencia, James Valender *et al.*, *De la ironía a lo grotesco* (en algunos textos literarios hispanoamericanos), México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992, pp. 173-193.
- INSTITUTO CERVANTES, *Refranero multilingüe*, [en línea], <<https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/Resultado.aspx?cad=hecho%20un%20ta nto>>.
- JAMMES, Robert, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, trad. de Manuel Moya, Madrid: Castalia, 1987.
- JUNQUERA DE VEGA, Paulina, Luis Montañés Fontela *et al.*, “Colección de relojes”, <<https://cvc.cervantes.es/actcult/patrimonio/relojes/introduccion.htm>>.
- KRISTELLER, Paul Oskar, “El territorio del humanista”, en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. II Siglos de Oro: Renacimiento, pp. 34-44.
- LACTANCIO, Lucio Cecilio Firmiano, *Instituciones divinas. Libros I-III*, trad., introd. y notas de E. Sánchez Salor, Madrid: Gredos, 1990.

- LAPESA, Rafael, “La trayectoria poética de Garcilaso”, en Modesta Lozano (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. II, Siglos de Oro: Renacimiento, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1980, pp. 127-131.
- LARA ALBEROLA, Eva, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2010.
- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, sección segunda, versión española de José Pérez Riesco, Madrid: Gredos, 1984.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Estilo barroco y personalidad creadora: Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, Madrid: Cátedra, 1974.
- _____, “Imitación y originalidad en la poética renacentista”, en Modesta Lozano (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. II, Siglos de Oro: Renacimiento, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1980, pp. 91-97.
- LEÓN HEBREO, *Diálogos de amor*, trad. de David Romano, introd., trad., y notas de Andrés Soria Olmedo, Madrid: Tecnos/Alianza, 2002.
- LIZALDE, Eduardo, *Nueva memoria del tigre*, 2ª ed., México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- LOPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia antiqua poetica*, Madrid: Thomas Iunti, 1596.
- LOWE, Lynne Susan, *El ámbar de Chiapas y su distribución en Mesoamérica*, México: UNAM, 2014.
- LUCIANO, *Obras: Diálogos de los dioses*, vol. I, 2ª ed., trad. y revisión de José Alsina, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- LUCRECIO CARO, Tito, *De la naturaleza de las cosas*, t. II, versión, introd., notas y comentarios de René Acuña, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis, “Chapuzones e inmundicias en la fuente Castalia. Metáforas de la creación en la poesía burlesca del siglo XVII”, *Criticón*, 100 (2007), pp. 59-70.
- MANERO SOROLLA, María Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: Repertorio*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.
- _____, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.
- MANRIQUE, Jorge, en *Poesía cancioneril*, ed. de José María Azáceta, Barcelona: Plaza & Janes, 1984.
- MARTINENGO, Alessandro, “La degradación del mito de Dánae en un soneto burlesco de Quevedo (Blecuá, núm 536)”, en Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.), *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla: Renacimiento, 2006, pp. 107-117.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jaime José, “Del antipetrarquismo en la América colonial: Agustín de Salazar y Torres”, en José María Ferri y José Carlos Rovira (eds.), *Parnaso de dos mundos: De literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, Madrid: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2010, pp. 255-269.
- MATA, Carlos, “Neoplatonismo en la lírica del Siglo de Oro. Dos sonetos del Conde de Villamediana”, *Anuario Filosófico*, 2 (2000), pp. 641-653.

- MARAVALL, José Antonio, “La cultura del Barroco: una estructura histórica”, en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. III Siglos de Oro: Barroco, trad. de Carlos Pujol, Ángela García Ruz y María Paz Ortuño (coords.), Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1983, pp. 49-52.
- _____, “La época del Renacimiento”, en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. II Siglos de Oro: Renacimiento, Francisco López Estrada (coord.), Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1980, pp. 44-53.
- MAURER, Christopher, “«Soñé que te... ¿Dirélo?»». El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”, [en línea], <https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/maurer.htm>.
- MICÓ, José María, “El *Canzoniere* como libro en la poesía española”, en Mariapia Lamberti (ed.), *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América. Actas del Congreso*, México: UNAM, 2006, pp. 239-255.
- MINOIS, Georges, *Historia de la risa y de la burla. Del Renacimiento a nuestros días*, trad. de Jorge Brash, México: Universidad Veracruzana, 2018.
- MONTERO, Juan, et al., *La renovación poética del Renacimiento al Barroco*, Begoña López Bueno (coord.), Madrid: Síntesis, 2006.
- NAVARRETE, Ignacio, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, versión española de Antonio Cortijo Ocaña, Madrid: Gredos, 1997.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, “La poesía amorosa de Quevedo: «la entiende l’alma, el corazón la siente»”, *La Perinola*, 12 (2008), pp. 159-173.
- NEWELS, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, versión española de Amadeo Sole-Leris, Londres: Tamesis Books Limited, 1974.
- NOBLE WOOD, Oliver J., *A Tale Blazed Through Heaven. Imitation and Invention in the Golden Age of Spain*, Oxford: Oxford University Press, 2014.
- OROZCO, EMILIO, *Manierismo y Barroco*, Madrid: Cátedra, 1975.
- ORTEGA DATO, José Ángel, “Los dineros en el Quijote”, *SUMA*, 52 (2006), pp. 33-40.
- OTTO, Walter F., *Los dioses de Grecia*, pról. de Jaume Pòrtulas, trad. de Rodolfo Berge y Adolfo Murguía Zuriarrain, Madrid: Siruela, 2013.
- OVIDIO NASÓN, Publio, *Metamorfosis*, trad. de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, introd. y notas de Antonio Ramírez de Verger, Madrid: Alianza, 2007.
- PANOFISKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, 2ª ed., versión española de Bernardo Fernández, pról. de Enrique Lafuente Ferrari, Madrid: Alianza, 1976.
- PARKER, Alexander A., “Dimensiones del Renacimiento español”, en Modesta Lozano (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. II, Siglos de Oro: Renacimiento, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1980, pp. 54-70.
- _____, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, trad. de Javier Franco, Madrid: Cátedra, 1986.
- PARKER, Geoffrey, *Felipe II*, trad. de Ricardo de la Huerta Ozores, pról. de Felipe Ruiz Martín, álbum de Manuel Rivero Rodríguez, Madrid: Alianza, 1991.
- PATRIMONIO NACIONAL, “Relojes”, [en línea], <<https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/colecciones/Relojes>>.

- PEDROSA, José Manuel, “De plumas, tinteros y otros útiles eróticos: la cultura de la voz contra la cultura de la letra”, *Studia Zamorensia*, 10 (2011), pp. 31-66.
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, trad., introd. y notas de Ángel Crespo, Madrid: Alianza, 2008.
- PIKE, Ruth, “The Converso Family of Baltasar del Alcazar”, *Kentucky Romance Quarterly*, 14 (1967), pp. 349-365.
- PLATÓN, *Diálogos: Banquete*, t. III, trad., introd. y notas de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo, Madrid: Gredos, 2008.
- POZUELO YVANCOS, José María, “Sobre la unión de teoría y praxis literaria en el conceptismo: un tópico de Quevedo a la luz de la teoría literaria de Gracián”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 361-362 (1980), pp. 40-54.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, 3 ts., ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 1969-1971.
- _____, en Ignacio Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*, Pamplona: Universidad de Navarra, 1984.
- QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelona: Ariel, 2007.
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Instituciones oratorias*, trad. y notas según la edición de Rollin, 2 ts., Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1799.
- RALLO GRUSS, Asunción, *Humanismo y Renacimiento en la literatura española*, Madrid: Síntesis, 2007.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Banco de datos (CORDE)* [en línea], <<http://www.rae.es>>.
- _____, *Diccionario de Autoridades* [en línea], <<http://web.frl.es/DA.html>>.
- _____, *Diccionario de la lengua española*, [en línea] <<https://dle.rae.es>>.
- REDONDO ÁLAMO, Ma. Ángeles, “La figura del hidalgo en la sociedad española”, *Revista de Folklore*, t. 2a., 17, (1982), pp. 152-160, [en línea], <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc612v1>>.
- REY, Alfonso, “La comicidad en la obra de Quevedo. Cuestiones preliminares”, en Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.), *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla: Renacimiento, 2006, pp. 233-284.
- RICO, Francisco, *El sueño del humanismo (De Petrarca a Erasmo)*, Madrid: Alianza, 1997.
- RIVERS, Elías L., (sel. y estudio), *El soneto español en el Siglo de Oro*, Madrid: Akal, 1993.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid: Cátedra, 2002.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, “Introducción” a Baltasar del Alcázar, *Poesías*, ed. de la Real Academia Española, Madrid: Librería de los Suc. De Hernando, 1910, pp. V-XCII.
- RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, Luis E. y José Luis Sánchez Lora, *Los siglos XVI-XVII: Cultura y vida cotidiana*, Madrid: Síntesis, 2000.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed., introd. y notas de Peter E. Russell, Madrid: Castalia, 2001.
- ROMOJARO, Rosa, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona: Anthropos, 1998.

- ROZAS, Juan Manuel, y Miguel Ángel Pérez Priego, “Trayectoria de la poesía barroca”, en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. III Siglos de Oro: Barroco, pp. 631-668.
- RUIZ IBÁÑEZ, José Javier, “Inventar una monarquía doblemente católica. Los partidarios de Felipe II en Europa y su visión de la hegemonía española”, *Estudis*, 34 (2008), pp. 87-109.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, “La cuestión de la lengua castellana: aspectos literarios y estéticos en los siglos XV y XVI”, [en línea], <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cuestion-de-la-lengua-castellana--aspectos-literarios-y-esteticos-en-los-siglos-xv-y-xvi/html/7c1ae348-788a-4e7d-bf43-548fc5825dbc_5.html#I_0_>.
- SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis Gonzalo, “La heráldica de Felipe II, Príncipe, a través de las encuadernaciones de su librería rica”, *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas*, Año LVII, 338 (2010), pp. 117-144.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, “Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)”, en *Silva gongorina*, Madrid: Cátedra, 1993, pp. 35-45.
- SÉNECA, *Tragedias: Fedra, Edipo, Agamenón, Tiestes, Hércules en el Eta, Octavia*, vol. II, trad., introd. y notas de Jesús Luque Moreno, Madrid: Gredos, 1980.
- SEPÚLVEDA, Jesús, “Con un soneto de Quevedo: léxico erótico y niveles de interpretación”, *La Perinola*, 5(2001), pp. 285-319.
- SCHWARTZ LERNER, Lía, “La musa Erato del *Parnaso* de Quevedo: los retratos de la amada, los *afectos* del amante” [en línea], <<https://books.openedition.org/enseditions/2238?lang=es>>. Consulta: 19 de julio de 2020.
- _____, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid: Taurus, 1986.
- TASSIS, Juan de, Conde de Villamediana, *Obras*, ed., introd. y notas de Juan Manuel Rozas, Madrid: Castalia, 2001.
- TIBULO, Albio, *Elegías*, trad., ed. y notas de Hugo Francisco Bauzá, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- TOBAR QUINTANAR, María José, “Acerca de la cronología de la poesía quevediana”, *Castilla: Estudios de literatura*, 22 (1997), pp. 189-204.
- VACA DE OSMA, José Antonio, *Carlos I y Felipe II frente a frente. Glorias, mitos y fracasos de dos grandes reinados*, 2ª ed., Madrid: RIALP, 2000.
- VALLADARES, Rafael, “Portugal y el fin de la hegemonía hispánica”, *Hispania*, LVI/2, 193 (1996), pp. 517-539.
- VEGA, Félix Lope de, *Obras escogidas*, t. II, estudio preliminar, biografía, notas y apéndices de Federico Carlos Sainz de Robles, 4ª ed., Madrid: Aguilar, 1973.
- _____, *Rimas sacras*, ed. de Ramón García González, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, [en línea], <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrn3h1>>.
- VEGA, Garcilaso de la, *Poesías castellanas completas*, ed., introd. y notas de Elías L. Rivers, Madrid: Castalia, 2001.
- VILLACORTA, Antonio, *Las cuatro esposas de Felipe II*, Madrid: RIALP, 2011.
- VIRGILIO MARÓN, Publio, *Eneida*, trad. y notas de Javier de Echave-Sustaeta, introd. de Vicente Cristóbal, Madrid: Gredos, 2005.

- VOSSLER, Karl, *Formas poéticas de los pueblos románicos*, trad. de José María Coco Ferraris, ordenadas por Andreas Bauer, Buenos Aires: Losada, 1960.
- WARDROPPER, Bruce W., “Temas y problemas del Barroco español”, en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. III Siglos de Oro: Barroco, trad. de Carlos Pujol, Ángela García Ruz y María Paz Ortuño (coords.), Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1983, pp. 5-49.
- WOBESER, Gisela von, “La política económica de la corona española frente a la industria azucarera en la Nueva España (1599-1630)”, *Estudios de historia novohispana*, 9 (1987), pp. 51-66.
- WOODHOUSE, William, “Hacia una terminología coherente para la poesía satírica del Siglo de Oro”, en A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff, Geoffrey W. Ribbans (eds.), *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Madrid: Istmo, 1986.

Manuscritos

- Ms. 10293 de la Biblioteca Nacional de Madrid.— *Obras del Doctor Juan de Salinas natural de Segouia. Administrador del Hospital de San Cosme y San Damián de la ciudad de Seuilla, donde murió el año 1647*. Al principio hay una nota de Gallardo: “Este tomo es el segundo de una curiosa colección de versos i prosas, echa en Sevilla por D. José Maldonado Dávila i Saavedra, tío del zelebre analista Ortiz de Zúñiga, y continuada (creo) por el Dr. Cuesta de Saavedra. Yo poseí el tomo 1º, que perdí en Sevilla, 13 junio 1823, y D. Justino Matute y Garoña este 2º, prozedentes ambos de la selecta librería de D. Bernardo Martínez, colegial que fue allí en Maese Rodrigo”. Del fol. 125 r. al 165 r.: *Obras de Baltasar de Alcázar natural de la ciudad de Seuilla hijo de Luis del Alcázar y Doña Leonor de León*. Letra del siglo XVII, 206 ff. + 10 de tablas. Piel, estuche. Procedente de la Biblioteca del Duque de Osuna.
- Ms. 3968 de la Biblioteca Nacional de Madrid.— *Cancionero*. Finales del s. XVI. Ms. colectivo. Hasta el f. 93v sólo contiene composiciones de Diego Hurtado de Mendoza. 188 ff.
- Ms. 4256 de la Biblioteca Nacional de Madrid.— *Obras en verso y prosa de D. H. de M. y otros autores*. S. XVII. Ms. colectivo. En los ff. 1-163 se encuentran las obras de Diego Hurtado de Mendoza. 341 ff.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00260

Matrícula: 2143802182

El desengaño amoroso en los sonetos contra Cupido y Venus en el Siglo de Oro.



VIOLETA ITANDEHUITL CHAVEZ MUÑOZ

ALUMNA

REVISÓ

MTRA. ROSALÍA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

Con base en la Legislación de la Universidad Autónoma Metropolitana, en la Ciudad de México se presentaron a las 17:00 horas del día 27 del mes de mayo del año 2021 POR VÍA REMOTA ELECTRÓNICA, los suscritos miembros del jurado designado por la Comisión del Posgrado:

DR. MARCELO SERAFIN GONZALEZ GARCIA
DRA. PAOLA ENCARNACION SANDOVAL
DRA. MARIA JOSE RODILLA LEON

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTORA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: VIOLETA ITANDEHUITL CHAVEZ MUÑOZ

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

DR. JUAN MANUEL HERRERA CABALLERO

PRESIDENTE

DR. MARCELO SERAFIN GONZALEZ GARCIA

VOCAL

DRA. PAOLA ENCARNACION SANDOVAL

SECRETARIA

DRA. MARIA JOSE RODILLA LEON

El presente documento cuenta con la firma –autógrafa, escaneada o digital, según corresponda- del funcionario universitario competente, que certifica que las firmas que aparecen en esta acta – Temporal, digital o dictamen- son auténticas y las mismas que usan los c.c. profesores mencionados en ella