

La vuelta del camino o la máscara de Demócrito: apostillas de poesía religiosa burlesca*

Una manifestación menos atendida del rico caudal poético del Siglo de Oro es la poesía cómica de tema religioso. Por fortuna, recientemente López Guil¹ ha sacado al teatro del mundo una antología de este género custodiada en la Zentralbibliothek Zürich (código D-249) y ha reactivado el interés por esta especie literaria, como muestran las líneas que siguen.

Para adentrarse en esta modalidad poética, cuya denominación se discute más adelante, ha de tenerse en cuenta 1) su situación híbrida entre la poesía religiosa y la burlesca ('cómica'), pues si la primera sirve de cantera argumental y temática, la segunda constituye su arsenal de juegos e ingeniosidades expresivas; y 2) su carácter opuesto o complementario a las versiones «a lo divino», en tanto envés posterior de la misma moneda. Es otro de los cambios del sistema literario de la época, que como es habitual se queda en el terreno de la *praxis*². Así pues, su estudio permite repasar la evolución de las rimas del momento y, tal vez, reconsiderar las clasificaciones vigentes para el Bajo Barroco. Por pasos.

Camino a la cumbre

Se sabe que la poesía religiosa era un género mucho más apreciado en el Siglo de Oro y épocas anteriores que posteriormente. Los poemas profanos y religiosos comparten una misma herencia poética, pero la temática religiosa seguía los pasos de la expresión profana a la par que

* Trabajo realizado durante una estancia de docencia e investigación en la Westfälische Wilhelms-Universität Münster, gracias a la concesión del «Gertraud und Reinhard Horstmann Stipendiumpreis» para el curso 2011/2012. Se inscribe dentro del proyecto PHEBO, «Poesía Hispánica en el Bajo Barroco (repertorio, edición, historia)», FFI2011-24102 del Ministerio de Ciencia e Innovación, y cuyo IP es Pedro Ruíz Pérez. Agradezco los comentarios de Antonio Sánchez Jiménez (CEA-Université de Neuchâtel).

¹ Itziar López Guil, *Poesía religiosa cómico-festiva del bajo Barroco español. Estudio y antología*, Berna, Peter Lang, 2011.

² Ignacio García Aguilar, «Poéticas y construcción de la imagen de autor», en *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, ed. M. Tietz y M. Trambaioli, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 103-116.

hacía gala de ciertas originalidades de corte sacro³. Igualmente, la lírica religiosa disfrutaba de un estatuto superior cuantitativa y cualitativamente: junto a su significativa circulación impresa y recepción se le asignaba un valor jerárquico privilegiado en el aspecto temático⁴. Así se entienden los reiterados intentos por parte de los poetas de cultivar este campo como puerta de acceso al mecenazgo y al Parnaso⁵: si las incursiones más o menos sinceras de Lope de Vega en el género iban acompañadas de una constante defensa de la superior dignidad de la poesía religiosa, Góngora dejó correr alguna vez su pluma por estos lares con la intención de congraciarse con los grandes de la Corte, en opinión de Jammes⁶.

A la vez, de la mano del prestigio de esta poesía nacieron las versiones «a lo divino», cuya trayectoria a lo largo del siglo XVII puede entenderse como un camino de ida y vuelta. En una primera etapa ciertos argumentos, composiciones o motivos fueron reescritos desde una perspectiva sacra para unir lo útil con lo dulce, la poética con la teología. Estas recreaciones (nunca mejor dicho) a partir de un texto profano se conocen como *contrafacta*, una modalidad que debe deslindarse de la glosa a lo divino, que confiere un sentido religioso a través de las estrofas que desarrollan el estribillo de un cantar profano⁷.

³ Bruce W. Wardropper, «La poesía religiosa del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 4, 1985, pp. 195-210. La influencia se centra en la amplificación de metáforas, la concertación de las descripciones poéticas y una mayor flexibilidad en la expresión del amor humano a partir del ejemplo del amor divino (208-209). Ver Edward M. Wilson, «Spanish and English Religious Poetry of the Seventeenth Century», *Journal of Ecclesiastical History*, 9.1, 1958, pp. 38-53 (aquí 53).

⁴ Valentín Núñez Rivera, «La poesía religiosa del Siglo de Oro. Historia, transmisión y canon», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias. VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla, 20-22 de noviembre de 2003)*, dir. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla / Grupo PASO, 2005, pp. 333-370 (aquí p. 333).

⁵ Ver Núñez Rivera, *art. cit.*; y Julio Vélez-Sainz, *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2006. El servicio poético en un acto religioso público era una forma de promoción literaria (López Guil, *op. cit.*, p. 67).

⁶ Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez (ed.), L. de Vega, *Rimas sacras*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 60-72; Robert Jammes, *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos, Féret et Fils, 1967, pp. 227-246. Colin P. Thompson, «Góngora como poeta religioso: los tres romances “Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor”», en *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, ed. J. Olivares, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2010, pp. 257-276, considera que a Góngora le mueve más el uso de una tradición poética que una expresión sincera de religiosidad. También se halla la combinación de lírica sacra y panegírico cortesano en Pedro de Espinosa (Pedro Ruiz Pérez, «Un “subido modo poético”: la lírica sacra de Pedro de Espinosa», en *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, ed. J. Olivares, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2010, pp. 277-306; aquí p. 284).

⁷ Margit Frenk, «Lírica popular a lo divino», *Edad de Oro*, 8, 1989, pp. 107-116 (aquí pp. 108-109). En realidad, existen dos tipos de glosa: «el desarrollo más o menos libre y la glosa en sentido estricto,

Según Núñez Rivera, las divinizaciones de Córdoba (*Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas*) o Valdivielso («ensaladillas») son el mecanismo fundamental de la segunda canonización poética en la evolución de la poesía religiosa⁸. Esta estrategia enraza lo pagano en la comunidad cristiana, maridaje que puede entenderse como una nueva *translatio studii* tras el asentamiento del endecasílabo en castellano, pues el segundo paso consistía en aunar este metro de origen italiano con el contenido espiritual, empresa ya realizada en Italia⁹. Asimismo, se suma a la vigencia del principio horaciano del provecho (*docere*) y participa de la disputa sobre la legitimidad de las obras profanas que algunos tachaban de inmorales y perniciosas¹⁰. Era un medio, pues, de granjear aceptación a la creación poética. En otras palabras: el género se enmarca inevitablemente en las relaciones entre literatura y poder, merced al control ejercido por la Iglesia en la difusión de poesía religiosa. Baste recordar que el *Index* de 1584 (y posteriores) prohíbe «todas las canciones, coplas, sonetos, prosas, versos, rimas, en cualquier lengua que traten cosas de la Sagrada Escritura interpretándolas contra su debida reverencia, y

en la cual se van repitiendo los versos del estribillo, consecutivamente, al final de las estrofas» (110, n. 10). Francisco Javier Sánchez Martínez, *Historia y crítica de la poesía lírica culta «a lo divino» en la España del Siglo de Oro*, Murcia, Autor-Editor, 1995-1996, 5 vols. (aquí vol. 1, 163-382) diferencia 6 técnicas: la divinización musical, la contrafacción, la glosa, la transposición contextual, la ensalada y el centón.

⁸ Núñez Rivera, *op. cit.*, plantea esta evolución de la poesía religiosa: modelos medievales (h. 1470-1550), el primer canon clasicista con las versiones bíblicas (1550-1560), una segunda canonización con las divinizaciones (1560-1580), la confirmación del canon en antologías (1580-1599), su proyección en odas sacras y bucolismo a lo divino (1580-1599), más las variaciones del siglo XVII, donde se encuadra la poesía religiosa burlesca aquí tratada. Se puede poner en paralelo con Frenk, «Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro», en *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, pp. 47-80. Para Juan Manuel Daza Somoano, «Algunas consideraciones sobre la poesía religiosa durante la segunda mitad del siglo XVII», en *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 165-180, la obra de Quirós y Colodrero Villalobos funciona cual bisagra entre las dos mitades del siglo, y plantea una pregunta aquí atendida: «¿qué continuidad se establece entre el conceptismo sacro del período canónico y el de la etapa final del siglo XVII?» (p. 179).

⁹ Núñez Rivera, *op. cit.*, y «Por la dignificación de la poesía religiosa: deslindes y modelos en un prólogo de Pedro de Enzinas», en *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, ed. J. Olivares, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2010, pp. 21-48.

¹⁰ La preceptiva renacentista establece que el poema sacro era la lírica verdadera: «La idea de una *lira cristiana*, o de una *casta página* que sustituya la poesía amorosa en la vida social y en la formación de los jóvenes, recorre los textos de los moralistas, tanto en medios protestantes como católicos, tanto en Italia cuanto en España o en Francia» (María José Vega Ramos, «Poética de la lírica en el Renacimiento», en *Idea de la lírica en el Renacimiento (Entre Italia y España)*, ed. M.^a J. Vega y C. Esteve, Vilagarcía de Arousa, Mirabel, 2004, pp. 15-43; aquí p. 23).

respecto, profanamente, y a otros propósitos contra lo que común y ordinariamente la santa madre Iglesia romana admite y usa» (regla 10)¹¹.

La función de la poesía «a lo divino» todavía se discute: desde la difusión entre gente devota de «un erotismo considerado nocivo en un poeta cuyo talento se admira y se respeta», hasta la predicación de verdades cristianas valiéndose de la fama de un ingenio, la aceptación de una corriente de moda o la participación en el carácter festivo de determinadas celebraciones devocionales, sin que quepa excluir la pura experimentación artística¹².

Senderos que se bifurcan

Como fuere, con el paso del tiempo esta tendencia varía. A mediados del siglo XVII declina el auge de los *contrafacta*¹³, seguramente agotados por reiteración y desgaste, y durante los reinados de Felipe IV y Carlos II surge una tendencia poética innovadora y audaz: la poesía cómica de tema religioso, practicada eminentemente por ingenios que suelen adscribirse a la escuela calderoniana. Se enmarca dentro del proceso de dispersión poética del Bajo Barroco, pero ha recibido escasa atención crítica¹⁴.

En parte, esta situación se debe a que la poesía religiosa burlesca se encuentra a caballo entre dos universos poéticos: la lírica religiosa, en cuya trayectoria debe ser entendida, y la poesía burlesca, de donde toma las ingeniosidades. La festiva Talía se adentra en los dominios de Urania, musa

¹¹ Citado en Valentida Nider, «Sobre algunos pasajes bíblicos en la agudeza de Quevedo», *La Perinola*, 3, 1999, pp. 195-208.

¹² B. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1958, pp. 280-281; Glen R. Gale (ed.), S. de Córdoba, *Garcilaso a lo divino*, Ann Arbor, University of Michigan, 1971, pp. 24-25; John Crosbie, «Amoral “a lo divino” Poetry in the Golden Age», *The Modern Language Review*, 66.3, 1971, pp. 599-607; Frenk, *art. cit.*, pp. 113-116, respectivamente

¹³ Wardropper, *op. cit.*, p. 303.

¹⁴ En el panorama de Begoña López Bueno (coord.), *La renovación poética del Renacimiento al Barroco*, Madrid, Síntesis, 2006, p. 237, solo se comenta que de 1627 a fin del siglo «continúa el despliegue de la poesía religiosa, dispersa por los más diversos cauces métricos y genéricos; en continuidad con las vías abiertas durante el período de culminación, se reitera el carácter eminentemente penitencial, celebrativo (en relación con el culto y la liturgia) o didáctico». Falta en el panorama de Rodrigo Cacho Casal, «El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro», en *La poesía burlesca del Siglo de Oro: problemas y nuevas perspectivas*, coord. A. Bègue y J. Ponce Cárdenas, *Criticón*, 100, 2007, pp. 9-26.

de la poesía sacra, en una innovación que supone una cierta transgresión, al menos en potencia, según se verá. No es nada enteramente nuevo: existe una tradición de poemas que cantan grandes temas en tono bajo (de la *Batracomiomaquia* de autor discutido a la *Gatomaquia* lopesca). Más cerca, influye la entusiasta entrada desde principios del siglo XVII de la tradición de versos folclóricos en la poesía religiosa, que crea un estilo propio de lírica popularizante¹⁵. Algunas glosas «a lo divino» podían sorprender por su tono jocoso, los villancicos navideños incidían en el carácter lúdico de la fiesta¹⁶ y la corriente del conceptismo sacro vigente en los primeros años de la centuria produjo ciertas audacias metafóricas que merecieron la intervención inquisitorial, como los *Juegos de Nochebuena* de Alonso de Ledesma, prohibidos en 1632¹⁷. Quevedo firma algunos chistes atrevidos en juego con textos evangélicos: el romance «Padre Adán, no lloréis duelos» (*Poesía original*, núm. 699) contiene una felicitación por la Caída, pues se libra de tener suegra, y disemina una serie de juegos sobre estas y las culebras, la costilla que supuso Eva (mejor que los huesos o cuernos que cuestan las mujeres), etc., o el uso del lema «deposuit potentes» ('derribó a los poderosos', *Lucas*, 1, 52) para un novio impotente (núm. 759, vv. 30-31), exceso suprimido en el *Index*¹⁸, etc., etc.

En esta línea se sitúa la poesía religiosa de tono cómico, que escapa a los siete subgéneros formulados por Wardropper¹⁹. En su encomiable trabajo, López Guil destaca «su interés histórico en tanto que fruto de una visión de la poesía, de la religión y de la religiosidad muy distinta a la de siglos posteriores, diferencia que, en gran medida, es la responsable del silencio al que, desgraciadamente, han sido relegados en nuestros días»²⁰.

¹⁵ Frenk, *art. cit.*, p. 73.

¹⁶ Daza Somoano, *art. cit.*, p. 171.

¹⁷ Nuñez Rivera, *art. cit.*, p. 363. Aquí conviene matizar a Wardropper, *op. cit.*, p. 323: «Si bien hay *contrafacta* conceptistas, son superficiales, lo mismo en el estilo que en el pensamiento». Crosbie, *A lo divino Lyric Poetry: An Alternative View*, Durham, University of Durham, 1989, p. 77, señala: «the new *conceptista* style of composition satisfied to an even greater extent the desire to give expression to wit and ingenuity in poetry, and thus it simply came to be preferred to *contrafaction*».

¹⁸ «La Biblia en la poesía española. Notas sueltas», *La Perinola*, 8, 2004, pp. 17-48 (aquí pp. 27-28, 30-33).

¹⁹ Wardropper, *art. cit.* Son: catequizante, ocasional, circunstancial, penitencial, meditativa, devota y mística. La poesía religiosa burlesca no casa bien porque posee rasgos de varios de ellos: ocasional o circunstancial por su escritura para un festejo (religioso) determinado y devota por la intensidad espiritual. Ver López Guil, *op. cit.*, pp. 51-55).

²⁰ López Guil, *op. cit.*, p. 10.

En efecto, a su valor literario suma el interés cultural y sociohistórico de conocer formas de sentimiento religioso tan ajenas al horizonte actual y que, por ende, deben reconstruirse para entenderse adecuadamente.

La escasa recepción que mereció esta poesía a partir del siglo XIX se vio aderezada de severos juicios basados en un desprecio evidente que explicaban este quehacer como «fruto de una degeneración de la religiosidad barroca»²¹. Esta visión nace del desconocimiento de una parte esencial de las reglas del juego poético: según el estudio de López Guil, el discurso se construye mediante analogías implícitas que establecen una correspondencia entre los dos niveles de significación del enunciado así como entre dos situaciones de enunciación²². Esta «gran agudeza» pone sobre el tapete un disfraz «popularizante» que no responde al emisor (poeta culto), receptor (nobles), ocasión (canonizaciones, galas cortesanas, inauguraciones...) ni escenario (colegios, conventos, universidades...) ²³. En efecto, la ruptura intencional de las consabidas reglas del decoro –al emisor, al receptor, etc.– se permite dentro de las convenciones de los géneros cómicos, en un contexto que desactiva el dolor y la violencia de la burla para quedarse como fuente de comicidad: si la anterior audacia de Quevedo fue censurada, no puede sospecharse un intento de faltar a la ortodoxia –inconcebible en dicho ingenio–, porque estas parodias no se oponen necesariamente a la fe y se juzgan más o menos merecedoras de castigo según el rigor del momento²⁴.

Y aquí vuelve a escena la manida querrela terminológica. López Guil²⁵ emplea la denominación «poesía religiosa cómico-festiva» y distingue entre poesía religiosa cómica, de un lado, y burlesca de otro: así separa el

²¹ López Guil, *op. cit.*, p. 56.

²² López Guil, *op. cit.*, pp. 168-170.

²³ Frenk, *art. cit.*, p. 61, advierte que las contrahechuras que hoy parecen cómicas «sin duda no sonaban irreverentes en aquella época»; Victoriano Roncero, «El humor y la risa en las preceptivas de los Siglos de Oro», en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 287-328 avisa que la risa popular no fue defendida por oradores o preceptistas, pero sí apreciada y empleada por autores cultos (p. 288).

²⁴ Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2003, pp. 45-48. Y en «Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro», en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 329-359, escribe: «el hecho de que un texto sea censurado no siempre significa que sea subversivo, ni rebelde ni heterodoxo. Hay censuras que no entran en el fondo, pero que por motivos que podríamos llamar “prudenciales” operan sobre determinados textos. [...] La relación conflictiva de lo burlesco con la censura es, pues, compleja» (p. 347).

²⁵ López Guil, *op. cit.*, pp. 55-61.

corpus de villancicos religiosos que basan su comicidad en la ridiculización de tipos y sigue la clasificación del poemario de Manuel de León Marchante (1722 y 1733) en obras «sagradas, humanas y cómicas». Sin embargo, numerosos epígrafes de ediciones y manuscritos del Siglo de Oro abogan por el rótulo «burlesco» (asimilable a «gracioso», «festivo» o «jocos») como dominio de Demócrito. Según aclara Arellano²⁶, la poesía de corte cómico se consideraba burlesca frente a la satírica y tampoco ha de olvidarse la cercanía de la moralización y la risa. La burla, por tanto, se define por el efecto risible en el receptor, no por la intención ética del autor (como ocurre con la sátira), ya que lo burlesco es ideológicamente neutral. Así, son elementos burlescos aquellos que buscan despertar la risa, bien para facilitar la acción de la sátira o tan solo por su valor estético y lúdico en sí²⁷. Es decir: burlesco y cómico son sinónimos. Por tanto, no es necesario cambiar las voces usadas en la época, sino tener en cuenta el contexto referencial y los códigos vigentes (ideológico, literario...) para reconstruir el significado de los poemas y su verdadero alcance.

Mas la permeabilidad de los límites facilita la contaminación de otros valores poco lúdicos. Precisamente la complejidad de estas rimas radica en su contenido sacro que debe ser respetado. Recuérdese como botón de muestra que la incardinación de elementos cómicos en festividades religiosas, con las fiestas del Corpus a la cabeza (autos sacramentales, entremeses...), sorprendían a ciertos viajeros que recorrían España y dejaban huella escrita de su escándalo ante una combinación muy natural para los españoles según los códigos vigentes. Osuna²⁸ ya aprecia el gusto por la inserción de formas chistosas:

el reforzamiento ideológico que entrañaba la fiesta barroca no fue incompatible con la inversión que supone la perspectiva burlesca, ni siquiera en el caso de la

²⁶ Arellano, *op. cit.*, pp. 20-40; *art. cit.*, pp. 335-345.

²⁷ Alfonso Rey, «La comicidad en la obra de Quevedo: cuestiones preliminares», en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 233-261, también prefiere el término «burlesco» cual medio entre «festivo» y «satírico» (p. 252). Para Cacho Casal, *art. cit.*, p. 13, la poesía burlesca es un «cajón de sastre» en que los poetas introducían sus «composiciones risibles». Antonia M^a Ortiz, «Parodias religiosas», *Manuscr. Cao*, 2, 1989, pp. 57-67, indica que estos textos no pueden denominarse *stricto sensu* «parodias» al no burlarse de un asunto serio, pues «lo devoto se utiliza como pretexto para manifestar otras intenciones por parte del autor» (p. 57).

²⁸ M^a Inmaculada Osuna, «Manifestaciones de la perspectiva burlesca en la fiesta religiosa barroca: algunos ejemplos granadinos del siglo XVII», *Rilce*, 21.1, 2005, pp. 109-147 (aquí p. 110).

fiesta religiosa, donde a la solemnidad y publicidad inherente a la dimensión ciudadana e institucional de la celebración se añadía su «peligrosa» cercanía a núcleos dogmáticos (Eucaristía, Santísima Trinidad...), cuasi-dogmáticos (Inmaculada Concepción) o ejemplares (vidas de santos).

Sin embargo, vuelve a insistir en un cierto carácter subversivo de la máscara burlesca que no acarrea siempre. En los poemas leídos —y luego impresos— en tales eventos la risa cumple dos funciones: es un ingrediente festivo (de *ludus*) y actúa cual aliado de la doctrina religiosa, en aras del deseado *delectare aut prodesse*. Es decir, los poetas se valen de una de las modalidades de la risa en el ámbito cristiano: aquella intrascendente y juguetona destinada a aligerar la predicación, frente a la severa que reprehende al pecador²⁹.

Por este camino interesa visitar las fronteras que separan el juego ingenioso de la falta de respeto a cuestiones de fe. Estas deben considerarse como discrepancias puntuales, según parece por los testimonios conservados. Así, algunos ingenios se mueven entre los tenues límites genéricos y las combinaciones temáticas, en un ingenioso experimento en las fronteras entre ortodoxia y heterodoxia: se adentran en el terreno de una cierta heterodoxia estética que juguetea con los límites de la ortodoxia religiosa³⁰. Aunque es una amenaza que queda en apariencia, una «heterodoxia» leve que aclara Alonso³¹:

El poeta devoto tiene que maravillarse a su público, aunque sea produciéndole una sacudida, casi un choque brutal. [...] Los poetas de las justas muchas veces emiten ideas extravagantes dentro de lo religioso, o aun heréticas, como si lo que quisieran fuera darle un susto al oyente; pero un golpe de timón desvirtúa en seguida la barbaridad enunciada; y el devoto auditorio de las justas puede ya respirar tranquilo (y reír de su propio susto).

Este fenómeno aparece tanto en juegos puramente verbales como en chistes que entran en «grandes atrevimientos ideológicos». Se explica

²⁹ Rey, *art. cit.*, p. 239.

³⁰ Algo similar ocurría en las academias y los certámenes: «la “caricatura” no era siempre bienvenida y el poeta debía saber trazar el límite entre lo burlesco, que estaba aceptado dentro de las reglas de la cortesía renacentista, y lo satírico, que no lo estaba» (Vélez-Sainz, *op. cit.*, p. 127).

³¹ Dámaso Alonso, «Para la historia temprana del conceptismo: un manuscrito sevillano de justas en honor a santos (de 1584 a 1600)», en *Obras completas 3*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 75-117 (aquí pp. 106-108).

porque en el ambiente religioso de la época las manifestaciones populares se permiten una cierta familiaridad con lo divino que trata a los referentes sacros «con un tono jovial, bromista, confianzudo» que desde otra óptica parece irreverente³², sin olvidar el límite del decoro. Pero la novedad no radica en la técnica literaria, bien asentada y codificada, sino en su alejamiento del uso habitual en la tradición y su reacomodo en un tema sacro.

No parece ocioso recordar que otro género en boga era la comedia burlesca, reino de la risa propio de Carnestolendas. En este sentido, Serralta³³ estudia las referencias religiosas en las comedias burlescas, y su catálogo da cuenta de alusiones a la cultura y la práctica religiosa (Biblia, latinajos, oraciones...), a las costumbres del clero y otras dentro del juego conceptual y verbal que solo buscan la risa mediante dilogías. Su aparente atrevimiento y novedad se disuelve al insertar el subgénero en su contexto, esto es, «en una gran corriente cómica» heredera de rasgos de la poesía de disparates y de valor satírico más que dudoso, ya que su comicidad se permitía por las convenciones y no cabía la irreverencia en una representación palaciega.

El apuntado origen en certámenes y justas condiciona al menos en parte el tema, el tono y la métrica de estas composiciones, y les otorga un carácter circunstancial y público³⁴. Primero, la licencia es válida durante el tiempo que dura la celebración. Es común, sobre todo a partir de mediados del siglo XVII, que algún asunto se reserve para temas burlescos o festivos, y más esporádicamente se aprecia un «cierto tono ligero en algunas composiciones expuestas en altares», si bien la vena cómica se dirige preferentemente a los elementos lúdicos de la fiesta y solo a veces a la propia celebración³⁵. Además, las necesidades pueden apremiar, con lo que la participación en las justas no siempre responde a un especial fervor o devoción, sino que también puede buscar ante todo el galardón.

³² Alonso, *art. cit.*, p. 114.

³³ Frédéric Serralta, «La religión en la comedia burlesca del siglo XVII», *Criticón*, 12, 1980, pp. 55-76; cita posterior en p. 72.

³⁴ Ya lo señala Alonso, *art. cit.*, pp. 107-108. No faltan poemas en las construcciones efímeras como arcos triunfales: ver Osuna, *art. cit.*, p. 127).

³⁵ Osuna, *art. cit.*, pp. 111, 121.

Este supuesto carácter irreverente debe tener en cuenta que varios de los autores que destacaron en el género (Moreto, Cornejo, sor Juana...) pertenecían al estado eclesiástico y las poesías se leían en celebraciones a las que asistían las autoridades, sin que faltasen representantes de la Inquisición³⁶. Emisor y receptor, por tanto, también tienen algo que decir, y algunas comicidades poseen una «complicidad profesional»³⁷: así, chistes sobre curas, de apariencia ofensiva, ganarían comicidad ante un público clerical.

A su vez, el aumento progresivo de la explotación ingeniosa del potencial burlesco de las composiciones «de ciego», especialmente —que no solo— en forma de villancicos se enmarca en un proceso de expansión de la poesía jocosa en los campos profano y religioso: en este último «los referentes sagrados situaban al poeta burlesco ante unos límites difíciles de precisar, posiblemente variables según la percepción o sensibilidad particular [...], que separaban la burla “decente” de la palmaria irreverencia». Su aceptación se podía ver favorecida por una serie de rasgos codificados (humanización de las figuras, origen lingüístico de la comicidad...), al tiempo que otras estrategias esquivaban la confrontación directa con los referentes venerables mediante el desplazamiento de la burla hacia personajes relacionados, como demonios, herejes o judíos³⁸.

Son poemas, en resumen, que pertenecen a grandes rasgos a la esfera «jocosidad» por la combinación de burlas expresivas y veras temáticas, y que por todo ello pueden definirse de modo más adecuado como «poesía burlesca de tema religioso» o, seguramente mejor, «poesía religiosa burlesca»³⁹.

³⁶ López Guil, *op. cit.*, pp. 56-58.

³⁷ Serralta, *art. cit.*, p. 73.

³⁸ Osuna, «Las oraciones y coplas de ciego como motivo burlesco culto en la poesía religiosa del siglo XVII», en *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, ed. J. Olivares, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2010, pp. 335-366 (aquí pp. 351, 344 y 344-345).

³⁹ Osuna, «Juan de Ibaso y las formas burlescas en justas poéticas a mediados del siglo XVII», en *La poesía burlesca del Siglo de Oro: problemas y nuevas perspectivas*, coord. A. Bègue y J. Ponce Cárdenas, *Criticón*, 100, 2007, pp. 91-114, emplea la primera al paso (p. 92). Sobre «jocosidad», ver Jean-Pierre Étienne, «Primores de lo jocosidad», *Bulletin Hispanique*, 106.1, 2004, pp. 235-252; y Alain Bègue, «Los límites de la escritura epidíctica: la poesía jocosidad de José Pérez de Montoro», en *La poesía burlesca del Siglo de Oro: problemas y nuevas perspectivas*, coord. A. Bègue y J. Ponce Cárdenas, *Criticón*, 100, 2007, pp. 143-166.

Con todo, hay un límite que dificulta este acercamiento: en el paso de la oralidad a la imprenta la autoridad ejercía su control y podía limar las asperezas que se detectasen. Si supone un aval para lo burlesco dentro de los festejos, puede conllevar una cierta limpieza de los textos. No únicamente por temor ante la censura, sino solo por decoro, pues no tiene el mismo alcance una broma oral que otra escrita. Así, no puede descartarse que las rupturas con la ortodoxia religiosa se hayan depurado antes de su difusión y, por ende, se haya reducido su rastro impreso. Pero es la única base de trabajo posible y aún se puede sondear el difícil equilibrio entre el debido decoro hacia las realidades religiosas y el gusto por las formas burlescas. Mantenerlo era responsabilidad de todos: los motivos burlescos que seleccionasen los responsables de las justas debían esquivar la irreverencia; los poetas tenían que evitar caer en ella, «llevados por el juego lingüístico y conceptual que solía ir aparejado al tratamiento jocoso»; y la doble moral propia de un género relegado a una posición menor, lúdica e intrascendente, que normalmente se disfrazaba como concesión al vulgo⁴⁰.

La lengua de la poesía religiosa burlesca se puede entender igualmente dentro de la trayectoria planteada. Sin duda, en esta especie poética resulta esencial la elaboración conceptista y las piruetas de agudeza. Si se da por buena la opinión de que los *contrafacta* son vulgares en la exhibición del ingenio⁴¹, la poesía religiosa cómico-festiva del Bajo Barroco se revela como su vuelta de tuerca en tanto reino de la audacia poética más allá de la ortodoxia más estricta. Wardropper⁴² erraba al sostener que, irónicamente, los artistas divinizadores rebajaban la poesía y la religión al querer elevar ambas, pero parece lícito afirmar que, al menos en apariencia o en algunos casos, los poetas que cultivaban la poesía burlesca de tema sacro se careaban con el peligro de disminuir la dignidad del sujeto tratado.

⁴⁰ Osuna, *art. cit.*, p. 92.

⁴¹ Wardropper, *op. cit.*, pp. 323-324.

⁴² Wardropper, *op. cit.*, p. 327.

Final

Es interesante atender a este proceso de doble cambio, toda vez que la poesía sacra suele caracterizarse por la escasez de innovaciones formales y la tendencia a perpetuar las normas precedentes. La moda de las recreaciones «a lo divino» forma parte de la evolución del canon poético religioso que en el Bajo Barroco progresivamente cederá lugar a la otra cara de la moneda: frente a la elevación del tono poético y la adecuación del contenido a una cierta ortodoxia temática, se ofrece la burla, generalmente respetuosa, de asuntos religiosos y trascendentes. Y es en este baile en el límite donde reside en parte la gracia y el reto: ortodoxia y heterodoxia, poética y religión, se cruzan en un complejo proceso que únicamente se entiende en el contexto de los cambios sociohistóricos, pero también en un camino de ida y vuelta por el que discurre la poesía religiosa del Siglo de Oro, que durante un tiempo se viste con la máscara de Demócrito.

ADRIÁN J. SÁEZ
CEA-Université de Neuchâtel
adrian.saez@unine.ch