

**LA SÁTIRA CONTRA LOS MALOS POETAS
(1554-1610: TEXTOS Y ESTUDIO.)**

**Doctorando: Eduardo Chivite Tortosa.
Director: Doctor Pedro Ruiz Pérez
Departamento de Literatura Española
de la Universidad de Córdoba.
25 de Febrero de 2008.**

TITULO: *La sátira contra los malos poetas (1554-1619): textos y estudio*

AUTOR: *Eduardo Chivita Tortosa*

© Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. 2010
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396
14071 Córdoba

www.uco.es/publicaciones
publicaciones@uco.es

ISBN-13: 978-84-693-8927-0

Este estudio es fruto de un trabajo iniciado ya en la segunda anualidad de los cursos de Doctorado de la Universidad de Córdoba durante el bienio 1999-2001, en línea con las inquietudes y temas tratados a lo largo del curso impartido durante el primer año por el doctor Pedro Ruiz Pérez, con el título “La poesía de humor en el siglo XVI”. Esta tesis nace así, como tantas otras investigaciones, de una simple pregunta, curiosidad que casualmente surgió a raíz de los textos tratados en el curso del profesor Pedro Ruiz, en ese momento en el que uno intenta establecer una linealidad genérica o un referente o modelo anterior en todo comentario de texto. El poema en cuestión era *A un buen caballero, y mal poeta, la lira de Garcilaso contrahecha*, de Hernando de Acuña. En la tentativa por establecer una familia a nivel formal o temático de cierta continuidad histórica empezaron a surgir algunos poemas, los necesarios y suficientemente interesantes, más aún en su lectura conjunta, para que esa pregunta que tantas veces es solo el comienzo golpease con fuerza en mi cabeza. La cuestión de lo metapoético, el carácter intrahistórico de relación personal entre los poetas del Siglo de Oro, el aspecto retórico, el humor y el poema como artefacto arrojadizo, me pareció en su conjunto un tema de lo más interesante, lo planteé, pues, como proyecto de trabajo para la suficiencia investigadora con la seria intención de continuar con el mismo para la realización de la Tesis Doctoral, ciertamente con una preocupación importante, desasosiego que en buena medida también es causa de este trabajo: ¿habría textos suficientes para estudiar el tema entendido como un género literario? Sin ser aún realmente consciente de ello, me cuestioné algo que ciertamente puedo hoy responder, y que hasta ahora era solo una hipótesis de trabajo: sí, el *corpus* textual de la “sátira contra los malos poetas y la mala poesía” (conservado) es suficientemente significativo, históricamente relevante y muestra indiscutible de una familia textual, es decir, de un

género o subgénero de sátira, cuyo estudio y correcta contextualización nos viene a decir y ofrecer más de lo que en principio podíamos esperar —dada su aparentemente escasa importancia— de la poesía y la sociedad de la segunda mitad del siglo XVI.

Mi agradecimiento al doctor Pedro Ruiz Pérez por el interés que mostró hacia este trabajo desde el primer día, y por su enorme paciencia para con mi persona, a quien me debo particularmente en amistad y magisterio.

I.- INTRODUCCIÓN:
LA SÁTIRA CONTRA LOS MALOS POETAS
(1554 – 1610).

No es de extrañar que cuando se habla de la “sátira contra los malos poetas” se recuerde *La sátira contra la mala poesía* de Francisco Pacheco y otras composiciones de idéntico reconocimiento, como *Contra los malos poetas afectados y oscuros en sus poesías* de Barahona de Soto, o aquella de Hernando de Acuña titulada *A un buen caballero, y mal poeta, la lira de Garcilaso contrahecha*. No obstante, no resulta tan inmediato el considerarla conceptualmente como vehículo para la intrahistoria literaria del Siglo de Oro, como antecedente de una nueva conciencia crítica, o como medio desintegrador del petrarquismo en su vinculación con el humor, ni como punto de inflexión en la adaptación de los moldes neoclásicos (sátira renacentista) y la configuración de “la nueva poesía”.¹ De modo que la “sátira contra los malos poetas” se manifiesta no solo como una simple temática dentro de la sátira de oficios o de la sátira literaria, sino que se encuentra así más próxima, en realidad, a las polémicas lingüístico-literarias de la época que a la mera mofa de caracteres o vicios sociales, entendiéndose como un género temático e históricamente conformado mediante sus propios rasgos formales, recursos o tópicos literarios. Estos son, por tanto, elementos distintivos de un *corpus* mucho mayor de lo predecible, cuya extensión conviene limitar para su estudio en etapas significativas, de ahí que se opte en este caso por la franja cronológica que va de 1554 a 1610, aunque se incluyan algunas composiciones anteriores y otras que podrían haber sido escritas poco después (atendiendo así a un criterio de cierta flexibilidad). La concreción de este período responde a un intento por delimitar en el estudio ciertos momentos históricos. La fecha de 1554 deja de lado la fase de introducción del petrarquismo en España, al tiempo que permite prestar atención a la

¹ Cfr. Antonio Pérez Lasheras, *Fustigat Mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Universidad de Zaragoza, 1994. Entiéndase “neoclásico” en el sentido empleado por Elías Rivers en “El problema de los géneros neoclásicos y la poesía de Garcilaso”, en *Garcilaso, Actas de la IV Academia Literaria Renacentista*, dir. Víctor García de la Concha, Salamanca, Ediciones de la Universidad, 1986, pp.49-60.

reacción antipetrarquista propia de la segunda generación renacentista, y que en esencia encierra los principales rasgos de este tipo de composición: la intención satírica y una temática que se centra en la validez o estimación literaria. De idéntica manera, la fecha tope 1610 comprende una época anterior a la polémica de las *Soledades* (1613), el “pregongorismo”, que, como entendiese Dámaso Alonso,² se refiere a una protesta anticulterista anterior al triunfo del gongorismo.³ Puede decirse que dicha franja cronológica se constituye y justifica al comprender dos reacciones que conllevan en sí la idea de enfrentamiento y juicio literario, no solo por mera competencia, sino también en las implicaciones lingüísticas que se derivan de sus presupuestos artísticos. Caracterizan estos años hechos como que en 1554 se editase el *Cancionero general de obras nuevas nunca hasta aora impresas*⁴... o se iniciara el reinado de Felipe II; y que en 1610 se diese el último enfrentamiento entre Góngora y Quevedo antes de entrar en la tan citada “guerra literaria”.⁵ Pueden entenderse así los poemas incluidos en este *corpus* como antecedente histórico a esas composiciones satírico-burlescas que Góngora y Quevedo se dedican mutuamente (y que a partir de 1613 están más próximas a la invectiva personal que a la sátira literaria).

² Cfr. Dámaso Alonso, *Góngora y el gongorismo en Obras completas*, Madrid, Gredos, 1978, V, pp.94-98. En los artículos de Erasmo Buceta, “Algunos antecedentes al culteranismo”, *Romanic Review*, XI, 4 (1920), pp.328-348 y “La crítica de la oscuridad sobre poetas anteriores a Góngora”, *Revista de Filología Española*, VIII (1921), pp.178-180, donde se demuestra que hacia 1605 estaban ya en boga procedimientos estilísticos culteranos, más o menos perceptibles.

³ Según Menéndez Pelayo la oposición formal a Góngora data hacia 1611 a partir de seis agrupaciones literarias: los humanistas (Pedro de Valencia y Cascales), la escuela sevillana italianizante (Jáuregui), la escuela popular y nacional (Lope de Vega), los conceptistas (Quevedo) y la escuela lusitana (Faria de Sousa). Cfr. Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, Madrid, CSIC, 1974, I, p.808.

⁴ *Cancionero general de obras nuevas nunca hasta aora impresas. Assi por ell arte Española como por la Toscana. Y esta primera es al Triumpho de la muerte traduzido por don Iuan de Colona. Impreso MDLIII*, (Zaragoza, 1554), ed. Carlos Clavería, Barcelona, Ediciones Delstre's, 1993.

⁵ Sobre la polémica de las *Soledades* son destacables varios trabajos: Emilio Orozco Díaz, *En torno a las “Soledades” de Góngora: estudios, ensayos y edición de textos críticos de la época referentes al poema*, Universidad de Granada, 1969; también de este autor es *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973; y Ana Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora (Selección de textos)*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978 (se trata de la recopilación de textos más amplia que existe sobre esta polémica, pero su edición no siempre sigue fuentes documentales de rigor crítico); no hay que olvidar el estudio de Joaquín Roses Lozano, *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las “Soledades” en el siglo XVII*, Madrid, Tamesis, 1994; ni el interesante catálogo incluido en Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

La “sátira contra la mala poesía” ha quedado desatendida desde tales parámetros por la crítica, desinterés agravado por una tendencia meramente historicista donde estas composiciones han sido relegadas a simple documento testimonial. Cabe justificar esta falta de aproximación teórica dada la dificultad previa que implica de por sí la discusión de la sátira como género literario, tanto en lo que a preceptivas se refiere, como en la propia realización de los poemas. En este vacío teórico caben ciertas salvedades, desde el enfrentamiento entre Don Luis de Milán y Fernández de Heredia,⁶ entendido como un género de “entretenimiento” literario; a la actitud poética de Castillejo ante la poesía italianizante, o la guerra literaria abierta entre Fernando de Herrera y el Prete Jacopín (esta última en prosa). Cuando no, el interés inmediato de los estudiosos se ha centrado en otros *corpus* no tan efímeros,⁷ como, por ejemplo, la sátira política, anticlerical o contra las mujeres; en la sátira en prosa (*menipea*), o en la poesía satírico-burlesca del siglo XVII.

Así pues, este estudio pretende

- a) establecer un *corpus* textual de la “sátira contra los malos poetas”;
- b) una mejor conceptualización, fijación terminológica y comprensión de la sátira;
- c) estudiar el proceso de desintegración del petrarquismo, superación del manierismo y configuración de la “nueva poesía”;
- d) una contextualización adecuada de este tipo de composiciones en las distintas tradiciones del siglo XVI;

⁶ El texto de Don Luis de Milán (o Millán), *El Cortesano*, Valencia, Ioan de Arcos, 1561, aunque se publique dentro del margen cronológico estudiado, en realidad recoge una polémica anterior en el tiempo; ha sido recientemente editado en catalán por Vicent Josep Escartí, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001. La obra de Juan Fernández de Heredia se recoge en *Obras*, ed. Rafael Ferreres, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.

⁷ Sirvan como ejemplos los *corpus* estudiados por Mercedes Etreros, *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983; Lía Schwartz Lerner, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1983; o en *Poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Madrid, Espasa-Calpe, 2002.

- e) atender a la relación existente entre “sátira contra los malos poetas” y la crítica o valoración literaria de la mala o buena poesía desde posicionamientos estéticos, sociológicos y teóricos del arte;
- f) una mayor indagación en las diferencias entre género y modalidad, en concreto en espacios conflictivos (*sermo*/sátira, sátira/epístola, satírico/burlesco, etc.);
- g) y establecer una aproximación teórica y un sistema taxonómico propio de este tipo de sátira.

Se hace necesario, en principio, precisar la naturaleza de los textos propuestos como objeto de trabajo para que pueda ser tenida en cuenta en su estudio la dificultad que conlleva aventurarse en la presentación de un *corpus* de textos de carácter tan perecedero, conjuntamente a la falta de pervivencia de poemas y la primacía del manuscrito como medio de transmisión, dada lógicamente la relación “contenido-modo de difusión”. Sirva como muestra una carta de Lope de Vega donde, según sus propias palabras, da noticia de un soneto “contra un tal Hortensio”:

yo, por mi parte, ya estaba resuelto a llevarme la [sátira] que me cupiese, que dieron en adjetivarme con él, como si fuera yo el que le aguarda en la escalera del púlpito; mas creo que lo hicieron sospechando que un soneto que anduvo en ofensa del pintor era de nra. officina. Engañáronse; pero allá va copiado del que me echaron por la ventana:

¿Qué te hicieron los míseros poetas,
 ¡oh, pintor de castañas y de nabos
 que con tres arandeles y diez clavos
 a la vulgar censura los sujetas?

¡Brava colgaste sarta de braguetas!
 ¡Bravos Apolos, Xenofontes bravos!
 Gran tienda; pocas caras, muchos rabos,
 Lope con pujo y Alarcón sin tetas.

¡Oh, monja alférez de color de pedo!
 ¿Quién te matriculó con la cuadrilla
 de Góngora satán, Boreas Quevedo?

¡Oh, injusto desacierto, oh, gran mancilla!
Debiéndoles el Nuncio de Toledo
ponerlos en la cárcel de la villa.⁸

Si Lope de Vega no hubiese incluido este soneto en dicha carta a Antonio Hurtado de Mendoza es muy posible que no hubiese quedado constancia alguna de él, pero valga como ejemplo de las condiciones análogas a este tipo de composiciones: la dificultad que conlleva el contexto o situación de transmisión (donde siempre es necesario analizar su grado de credibilidad), la posible ironía por parte del autor (bien pudiera disfrazarse bajo este dificultoso mecanismo de anonimato el propio Lope), o la problemática a la hora de identificar el objeto de ataque (nótese que pudiera o no tratarse de Fray Hortensio Felix Paravicino, pintor aficionado, poderoso sacerdote e imitador de Góngora y Quevedo). Díez Borque afirma a este respecto que los “problemas de transmisión, de reconstrucción del *corpus* afectan a una cuestión central, cual es la del arraigo y extensión de este tipo de poesía. Si pretendiéramos obtener de las proporciones de lo conservado las proporciones de la difusión real en su siglo, construiríamos una imagen errónea de la realidad”.⁹ Se conoce solo una pequeña parte de lo que se conserva en los fondos de archivos y bibliotecas; menos aún se encuentra inventariado y solo una mínima parte publicada. Así, pues, en el caso de la “sátira contra los malos poetas” podemos hablar (junto con Díez Borque) de cierta “marginalidad”¹⁰, de manera que muchos de estos textos presentan problemas de

⁸ “Anecdotario de Lope de Vega”, en el *Boletín de la Real Academia Española*, XXII, CX (1935), pp.675-676. N° 37.-Carta de Lope de Vega en “Madrid, a ¿julio-setiembre? de 1628”. En la Biblioteca Nacional existe el original autógrafo de esta carta dirigida a don Antonio Hurtado de Mendoza, poeta y secretario del Rey y del Consejo desde 1623, publicada por primera vez por A.Paz y Melia en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, III (1896), pp.365-366; actualmente puede localizarse en Lope de Vega, *Cartas*, ed. Nicolás Marín, Madrid, Castalia, 1985, pp.271-272. Este poema no se conserva de manera exenta a dicha carta.

⁹ José María Díez Borque, “Algunas calas provisionales en la poesía satírica y transgresión religiosa en el barroco español”, en *Identità e metamorfosi del barroco Ispánico, Acta Neapolitana*, 10, Napoli, Universidad degli Studi di Napoli, Guida Editori, 1987, pp. 43-64, cita p.46.

¹⁰ Cfr. José María Díez Borque, “Manuscrito y marginalidad poética en el XVII hispano”, *Hispanic Review*, LI, 4 (1983), pp.371-392.

autoría, de transmisión con numerosas variantes, versiones o fuentes varias de procedencia (debido a una compleja difusión manuscrita en pliegos sueltos o cartapacios); escasa valoración por parte del recopilador, del editor e incluso de los propios poetas, siendo este tipo de composición censurada en las ediciones “canónicas” de los autores. A pesar de dicha marginalidad, Jaime Moll afirma que “cabe aquí señalar la existencia de una poesía satírica y de crítica de personas o actuaciones de gobierno (...) [de amplia difusión] como lo demuestra el número de copias llegadas hasta nosotros”,¹¹ y que conlleva diversos problemas textuales, de pervivencia e incluso cronológicos.¹² A la carencia de textos conservados y su falta de valoración literaria (“poco serios”), como muestra el lugar que ocupan en la ordenación de las obras completas (“de conversación y pasatiempo”, “obras de burla”, “provocantes a risa”, etc.), cabe añadir el problema de la difusión cerrada en círculos privados, así como de la acción de la censura y de los medios de control gubernamentales sobre ellos.

La composición mordaz y ofensiva gozó, pues, de una mala reputación y fue perseguida. De hecho, son frecuentes las muestras de las inquietudes que producen estos escritos en los editores o compiladores del Siglo de Oro. Antonio Chacón, por ejemplo, recogió las obras de Góngora en un manuscrito —que hoy se conoce por su nombre— que regaló al Conde-Duque de Olivares. En los preliminares, al tratar de los poemas satíricos advierte que “se han dexado de poner” todos aquellos que “han ofendido a personas determinadas” para no mancillar la memoria del autor cordobés.¹³

En la reconstrucción de este *corpus* encontramos que una cuarta parte presenta problemas de autoría en su transmisión, coincidiendo mayormente con un índice de

¹¹ Jaime Moll, “Transmisión y público de la obra poética”, *Edad de Oro*, IV (1985), pp.71-85, cita p.81.

¹² Cfr. Alberto Blecuá, “Algunas notas curiosas acerca de la transmisión poética española en el siglo XVI”, *Boletín de la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, XXXII (1967-68), pp.113-138; y Antonio Rodríguez-Moñino, *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro*, Barcelona, Ariel, 1974.

¹³ Rodrigo Cacho Casal, “La sátira en el Siglo de Oro: notas sobre un concepto controvertido”, *Neophilologus*, 88 (2004), pp.61-72, cita p.68. Cfr. Don Luis de Góngora, *Obras de don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]*, introducción de Antonio Carreira, edición facsímil, Málaga, RAE-Caja de Ahorros de Ronda, 1991, donde se hace referencia más ampliamente a esta purga en la obra gongorina.

pervivencia y difusión bajo o enormemente complicado, salvo aquellos que se han visto favorecidos por un extraño golpe de suerte, lo que no quita que este y otros rasgos propios de dicha marginalidad sean ajenos al resto de los textos. Esta cuarta parte comprende textos de autoría incierta, anónimos, bajo seudónimo o de autor no conocido, atribuciones varias o mal atribuidos. Se trata de un porcentaje elevado si pensamos que la mayor garantía de conservación que tienen este tipo de textos es verse incluido en la edición de un autor más o menos importante, como ataque o como respuesta, ya sea propio, atribuido o por un cruce textual. Esta cuarta parte representa en realidad el modo de transmisión más habitual en su época, en donde los textos circulan de mano en mano comúnmente sin dato alguno de referencia; basta la inmediatez del contexto, el estilo y el conocimiento de causa del público lector para entenderlos. De hecho, este aspecto marginal implica que con el tiempo pueda perderse el valor referencial, y, por consiguiente, su inmediato valor satírico y con ello, en gran medida, su posibilidad de continuidad en la historia. Posiblemente se deba a dicha inmediatez que el medio de transmisión más propicio sea el cartapacio, de ahí que sea el modo de pervivencia textual más efectivo en lo que a este tipo de sátira se refiere. Su estudio desvela que algunos cartapacios son copia total o parcial de otro/s, lo que demuestra la afición en la época por este tipo de poesía, pese a lo cual, su valoración social y literaria se mantiene en entredicho. Así se manifiesta con claridad en el *Apéndice a la obras de D.Luis de Góngora. Contiene las satiricas contra personas determinadas*, códice de la época en que se lee:

en algunas destas obras ni se nombran personas determinadas ni señas por donde se puedan conocer, se han retirado de este volumen porque aý muchos que saben los sugetos dellas. Que aunque para la intelligencia de algunas destas obras, o de parte dellas, sea necesario dar maýor noticia desto. [*sic*] graves de personas conoçidas, que las que ellas dan, se dexava de hazer, porque aunque en la edad presente apenas avrá quien

lo ignore, podría ser lo olvidase la posteridad. (...) quando los defectos son leves o notados en personas inferiores, con todo eso se dejaran tambien de poner aun en estos casos, los nombres de los sujetos ofendidos: si bien no se atenderá con el rigor que en los demas a escusar algunas señas suyas importantes para la intelligencia destas obras: pues en materias que no causan infamia, no puede dar maÿor del que ha causado la publicidad con que hasta agora han sido çelebradas estas obras.¹⁴

La correcta exposición de este *corpus* conlleva una aproximación histórica, tanto en lo que al origen genérico se refiere, como a la opinión que del mismo tenían poetas y preceptistas de la época. No hay que olvidar la dificultad crítica que implica su estudio en la actualidad a nivel teórico y metodológico, con lo que se hace necesario abordar estos aspectos previamente a una presentación detallada del *corpus* en orden cronológico. Seguidamente, se debe atender a la correcta ubicación histórica y contextual de dichas composiciones, en lo que respecta a las distintas tradiciones y ámbitos culturales, su vinculación temática e ideológica con una incipiente conciencia de crítica literaria, y su delicado equilibrio con otros géneros y modalidades fronterizos; continuando de este modo con un criterio de orden histórico de argumentación y exposición. Para terminar de cumplir los objetivos señalados, se intentará establecer conclusiones sobre este subgénero temático, desarrollar un sistema de categorización válido y acorde con la exposición teórica, y una ordenación taxonómica de la “sátira contra los malos poetas”.

¹⁴ Códice de la Biblioteca Nacional de Roma sin catalogación conocida, facilitado en fotocopia por el poeta y filólogo Juan Carlos Reche Cala, que lo estudia actualmente. Lo transcribimos manteniendo la puntuación y la ortografía del texto original.

Historia y configuración del género: la invectiva y la sátira latina.

Los griegos hablan de ψογοζ y los latinos del *vituperatio*, que generarán el *yambo* y la *invectio*; con el tiempo en los manuales de retórica griegos al ψογοζ se le considera ειδοζ¹⁵, donde se pasa revista a los vicios del atacado (*curriculum vitae*), sirviéndose para ello de la burla y la ridiculización. Aristóteles señala en su *Poética* que de todas las diversidades internas de este género prefería la ιαμβικη ιδεζ, que concibe como una forma de representación de igual modo que la Comedia. De hecho, estos recursos humorísticos se encuentran ya presentes en la comedia llamada “política”, representada por Cratino, Éupolis y Aristófanes (445-386 a.C), donde se prefieren las referencias a lo cotidiano y el ataque a personas de la vida contemporánea, frente a la comedia tradicional, representada por Crates y Ferecrates, que prefieren lo fantástico y mitológico. Este uso cómico del ataque personal es lo que se ha dado en llamar *onomasti komodein*, del que Horacio habla en su *Sátira* I, 45, y que califica de ataque hecho *multa cum libertate*.

Aristófanes nos ha legado en la *parábasis* de *Los caballeros* (vv.530 ss.) una crítica literaria de la *Comedia Antigua*, que anticipa la que hará sobre la tragedia en su obra *Las ranas*. En general, se muestra objetivo con autores anteriores a él, pero, en cambio, es muy polémico y crítico con los comediógrafos contemporáneos (Platón el Cómico, Frínico, Amipsias, Licis, Éupolis, etc.), que naturalmente podían arrebatarse el premio en los certámenes teatrales. Ataca su poca originalidad y rechaza su abuso en el empleo de elementos bufonescos y obscenos, y, en cambio, se siente más afín a Cratino (...)¹⁶

¹⁵ ειδοζ εοζ [ουζ] το: vista, visión, aspecto, figura, forma, representación, imagen, especie, manera de ser, índole, naturaleza, disposición. La poesía yámbica se codifica desde los versos de Arquiloco.

¹⁶ José García López, “Introducción general”, en Aristófanes, *Comedias*, Madrid, Gredos, 2000, pp.IX-XLII, cita en la p.XV.

Como puede observarse, la crítica satírica ya desde sus orígenes más remotos parece estar condicionada por un marco de rivalidad artística y por mecanismos de inserción en el “campo literario”¹⁷, a la vez que su diversidad está sujeta al uso que se hace de un elemento tan variable como el humor. Así pues, la preferencia de Aristóteles (384-322 a.C) por la *ταμβικη ιδεζ* se debe posiblemente a los argumentos de naturaleza moral y general que la diferencian del *yambo*, como la *mimesis*, la *catarsis* y la representación, aun manteniendo la característica del ataque personal. Y aunque en la retórica latina esta modalidad, la *vituperatio*, se encuadra dentro del *genus demonstrativum*, en la práctica se rige por la preceptiva griega, es decir, que el objeto de ataque siguen siendo las *vitae*¹⁸, entendidas como *mores* (costumbres).

El *inventor* de la sátira como tal es Lucilio (180-102 a.C), cuyas ideas satíricas se expresan en un poema-prefacio a su libro XXVI; se trata de una sátira programática en forma dialogada con un interlocutor ficticio que trata de alejarlo de la forma poética elegida. Esta le permite ser franco y espontáneo como corresponde con la norma baja de la sátira (*humilis stilus*). Lucilio caracterizó al género como una colección de composiciones misceláneas y de tono crítico, dándole un metro fijo, el ritmo dactílico y el uso del hexámetro,¹⁹ pasando a ser fundamentalmente denuncia, una crítica de la realidad hecha desde el punto de vista personal del satírico (*propria persona*), que se erige en norma moral, sin olvidar la faceta del humor, que le permite hacer reír a su audiencia y persuadir de que su perspectiva moral es la correcta.²⁰ La mezcla de lo serio

¹⁷ Seguimos el concepto “campo literario” desarrollado por Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2002.

¹⁸ Se refiere aquí al concepto retórico de *vitia et virtutes* (los *epitedéumata* en la tradición griega).

¹⁹ *Apud.* Rosario Cortés Tovar, *Teoría de la Sátira. Análisis de “Apocolocyntosis” de Séneca*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1986, pp.19-29: *Cfr.* C. A. Van Rooy, *Studies in classical satire and related literary theory*, Leiden, Brill, 1966, pp.53-54. En métrica romance el hexámetro se adapta con frecuencia a tercetos o a endecasílabo blanco.

²⁰ *Cfr.* Rosario Cortés Tovar, “Introducción” en Persio, *Sátiras*, Madrid, Cátedra, 1988.

y de lo cómico, así como el uso del *ridente dicere uerum*, era un método conocido y empleado ya por la Comedia Vieja, por la diatriba estoico-cínica y por el diálogo socrático. De hecho, la sátira de Lucilio y la de Horacio están inicialmente dentro del género de la diatriba. La diatriba se diferencia de la sátira en su intención didáctico-moral y en que temáticamente se centra en la historia y en la filosofía, pero coinciden igualmente en condenar el *vitium* (vicio), es decir, que la sátira ataca al vicio pero no del mismo modo, sino desde la temática de la vida cotidiana como hacía la comedia aristofanesca. Marco Terencio Varrón (116-h.27 a.C), uno de los mayores estudiosos de la sátira en la antigüedad, enlaza con Lucilio en su concepción satírica con “la tradición yámbica griega de Arquíloco”.²¹ Su contemporáneo Marco Tulio Cicerón (106-43 a.C) en *De oratore* marca la diferencia entre la invectiva *maledicum*, próxima a la poesía yámbica, y la invectiva que hace uso del *ridiculum liberale*, ya sea con intención seria o satírica, denominada *vituperatio ridicula*, que se confunde fácilmente con la sátira moderna. Algunos críticos actuales como Worcester, Frye y Highet siguen criterios idénticos a los de Horacio (II, 1) para distinguirlos, es decir, entienden por invectiva un ataque de implicación moral en el uso del humor, sin hacer uso de la *amplificatio* y con objetividad, lo que conlleva una clara diferencia entre la poesía yámbica y la invectiva.²²

Catulo (84-54 a.C) pertenece a los “neotéricos”, que Cicerón en su *De Oratore* llama *poetae noui*, junto a Cecilio, Quinto Cornificio, Calvo, y Helvio Cinna (que escribió la *Snyrma*); sus principios estéticos son la brevedad, el cuidado literario y la amenidad (*libellus laboriosis et lepidus*); de ahí que Catulo opte por el epigrama como medio de

²¹ Rosario Cortés Tovar, *Teoría de...* (ob.cit., p.19). El poeta griego Arquíloco, con el que Varrón emparentó la sátira de Lucilio, vivió desde el 712 hasta el 664 a.C.

²² *Apud.* Rosario Cortés Tovar, *Teoría de...* (ob.cit., p.38): Cicerone, *De Oratore*, Wilkins, A.S. ed., Oxford, 1963.

expresión preferible para la sátira. En su origen, tanto griego como romano, el epigrama era una inscripción con una finalidad o bien elegíaca, o bien laudativo-conmemorativa; cada una recibía un soporte peculiar: en el primer caso, llamado epigrama-epitafio, sobre la piedra o el bronce de las tumbas; y en el segundo, denominado votivo o exvoto, sobre construcciones y estatuas. Cuando uno y otro se independizan de dicho soporte físico y su temática se abre a otros aspectos más lúdicos y/o burlescos, aparece lo que se da en llamar el epitafio literario, que no abandona en absoluto las temáticas originales pero da pie al epigrama imaginario, no sujeto por ley a la realidad.²³ El epigrama griego se introduce en Roma a través de diversas antologías, donde destaca la *Corona* de Meleagro, publicada en el 70 a.C. De hecho, Catulo cuenta con una importante serie de precursores a la hora de aclimatar esta poesía de tradición helénica a Roma, como es el caso de los epigramáticos de finales de siglo (Valerio Edituo, Porcio Lícino y Lutecio Catulo), quienes con una idea de concisión estética personal dieron ya pie al desarrollo amoroso y subjetivo del epigrama. Es más, no hay que olvidar que Lucilio había ya usado los *yambos* de Calímaco en sus *Sátiras*. Puede, por tanto, Catulo permitirse en su poema 95 enfrentar, desde una comparación próxima a la crítica literaria, los principios estéticos de su círculo literario (los *poetae noui*) con los tradicionales, elogiando la *Esmirna* de Cinna por su laboriosidad y concisión (“después de nueve veranos y de nueve inviernos de haberla empezado”) frente a la falta de rigor de Hortensio (“quinientos mil versos en un solo año”) y la falta de calidad en “los *Anales* de Volusio [que] irán a morir hasta las mismas márgenes del Po”. Vicente Cristóbal afirma que

en su poesía de escarnio, aparte del precedente helénico de Arquíloco, que probablemente conoció [se refiere a que lo leyó], hay sin duda vinculación también con

²³ Cfr. Jacob Burckhardt, *Historia de la cultura griega*, Barcelona, RBA., 2005, II, pp.155-164.

el patrio y proverbial *italum acetum*, manifestado en las injurias rituales de los *Fescennini versus*.²⁴

Puede comprobarse en los epigramas de crítica satírico-literaria que escribe contra Sufeno, Cesio, Aquino, y Volusio, por ejemplo, en el poema 14, (“Idos de aquí, volved allí de donde habéis salido con pie maldito, castigos de mi generación, pésimos poetas”, vv.21-23); en el poema 22, (“Cuando tu lo leas, el fino y educado Sufeno te parecerá, por el contrario, un auténtico cabrero o un sepulturero”, vv.10-13); o el 36, (“Y vosotros, mientras tanto, venid al fuego, llenos de tosquedad y de torpeza, *Anales* de Volusio, papeles de mierda”, vv.18-20). Resulta evidente la relación que hay entre este tipo de enfrentamiento y el uso de la temática escatológica con los poemas donde Góngora y Quevedo se despachan bien a gusto entre Esguevas y otras inmundicias.

Será Horacio (65-8 a.C) quien contribuya más notablemente a una imagen de Lucilio como poeta de carácter invectivo (I, 10, vv.46-47),²⁵ mediante el desarrollo programático de su libro *Sátiras*, donde reflexiona sobre el género, apartándolo consciente e intencionadamente del carácter “maldiciente”, al considerarlo un *sermo proprius* o *sermo filius*, es decir, un discurso propio y de estilo familiar, amigable, entre burlas y sin maldad de juicio, dentro del decoro y del *sermo humilis*. “Al definir sus poemas como *sermoni propria*, Horacio estaba optando por el estilo llano e implícitamente estaba reclamando para sus sermones el humor controlado —*ridiculum liberae*²⁶—, irónico, carente de mordacidad y de malicia, que corresponde a tal nivel

²⁴ Vicente Cristóbal, “Introducción general” en Catulo, *Poemas*, Madrid, Gredos, 2000, pp.9-26, cita p.18. La traducción de los poemas en esta edición corre a cargo de Arturo Soler Ruiz (poema 14, pp.43-44; 22, p.50; 36, pp.63-64; y 95, p.157).

²⁵ Esta imagen de Lucilio pervive en Persio I, 114-115; Juvenal I, 165-166; y Quintiliano X, 94.

²⁶ El *ridiculum* es un término que abarca toda *compositium ad risum*. Existen dos tipos de *ridiculi* el *liberale* y el *illiberale*, el primero es ingenioso, indirecto y decoroso; el segundo es agresivo, indecoroso y puede llegar a ser incluso obsceno.

estilístico y que además era compartido por la Comedia Nueva”,²⁷ distanciándose así de la sátira de Lucilio y del género yámbico (claramente presente en muchos de los epigramas del, por otro lado, dulcísimo Catulo).

La primera negación por parte de Horacio de esta poesía está en la sátira VIII, cuando habla de las *carminas atque venena* (v.19), en relación con las operaciones mágicas de las brujas para encadenar a los espíritus. Es el humor y lo auto-irónico (la parodia burlesca²⁸) lo que hace del lenguaje del satírico algo distinto del veneno de la “seriedad”, de la invectiva o el maldecir. Sin embargo, en la última sátira de Horacio, texto también de naturaleza programática, reivindica a Lucilio como modelo, hasta el punto de emplear el recurso luciliano de la sátira dialogada, pasando revista (como en el εἶδος) a todas las críticas y ataques que ha recibido de los seguidores de Lucilio. Se puede afirmar que sus seguidores, los “libelistas” de finales de la República, que solo lo siguen en su aspecto de ataque personal desvirtuando los auténticos rasgos del género, fueron incapaces de ver el verdadero potencial de la forma creada por este; no así Horacio, que, realmente, no se distancia tanto de Lucilio como sí de sus malos imitadores. De hecho, Horacio llega en esta última composición incluso al ataque personal, como su predecesor, pero valiéndose de la justificación moral de que él ya ha sido vituperado con anterioridad, pero, eso sí, sin salirse de la teoría ciceroniana del *ingenii celeritas maior est*. Se sirve hasta de un interlocutor ficticio, como Lucilio, llamado Trebacio, jurista que le advierte que las *malas carminas* están prohibidas. “La respuesta de Horacio es muy ingeniosa y muy significativa: toma *mala* en su doble sentido, de escritos difamadores y de no logrados desde el punto de vista artístico, y le hace la concesión a Trebacio de que están prohibidos aquellos en los que las dos

²⁷ Rosario Cortés Tovar, “Horacio y la sátira: canon y ruptura”, *Bimilenario de Horacio*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, pp.91-112, cita p.97.

²⁸ Se empleará el término parodia acompañado de un valor adjetival, restringiendo el uso de los *contrafacta* al fenómeno retórico o a su valor como género, y, por tanto, parodia para referir un nivel de carácter más argumental y conceptual, que propiamente formal.

características se juntan, pero ¿qué pasa con los *bona*, tomado ahora solo en su valor estilístico, escritos por un hombre íntegro contra uno *oprobis dignum?*”²⁹ En esta pregunta Horacio plantea indirectamente la identificación entre virtud y *bona* (en su sentido estilístico), paralelismo que en el Renacimiento será realmente imprescindible, incluso presente en tópicos tales como el “buen cortesano”, el “buen amador”, y concretamente en la idea de “buen poeta”, es decir, *vir bonus peritus dicendi*; de ahí que la superioridad moral y literaria en el poeta satírico renacentista sea necesariamente lo mismo.

Los cambios introducidos por Horacio son fruto de los gustos literarios de su época, con una natural inclinación hacia los criterios retóricos de la oratoria: *breuitas, latinitas y concinnitas*³⁰, unido al cuidado métrico del hexámetro (eliminando así la espontaneidad y dando mayor calidad artística a la sátira). El *sermo* horaciano en su perfeccionamiento es la canonización del género configurado por Lucilio, que en verdad no niega, sino que de hecho desarrolla profundizando en alguno de sus rasgos más destacados, como son la crítica urbana y la autorrepresentación,³¹ eso sí, incorporando el *σπουδαιογελοιοῦν* varroniano, es decir “ocuparse en cosas graves o hablar en serio”.

Quintiliano (30-100 d.C) en su *Institutio Oratoria* afirmaba que “el *decorum* que tenía que respetar el *ingenuus* en todas las esferas de la vida es un principio asimismo para el uso del humor por el orador”.³² De ahí que Horacio ante la *libertas* sin límite en el uso del *acerbitas* proponga el *comis et urbanus liberque*, limitar las licencias críticas

²⁹ Rosario Cortés Tovar, “Sátira”, *Géneros literarios latinos*, ed. Carmen Codoñer, Universidad de Salamanca, 1987, pp.117-148, cita en la p.134.

³⁰ Concisión, corrección y armonía.

³¹ *Apud.* Rosario Cortés Tovar, *Teoría de...* (ob.cit., pp.19-29): *Cfr.* E.Fraenkel, *Horace*, Oxford, 1957.

³² *Apud.* Rosario Cortés Tovar, *Teoría de...* (ob.cit., p.38): Quintiliano, *Institutio Oratoria*, Bulter, H.E. ed., 1969. *Ingenuus -a -um*, significa nacido libre, digno de hombre libre (*ingenua studia*, artes liberales).

apostando por un concepto “urbano” del humor.³³ Cabe decir que la diferencia se encuentra en un uso por parte de la invectiva no *maledicum*, sino decoroso, del *acerbitas* en función del *uerum*, lo que se entiende como *acer* (-*acris*), equivalente a lo que en el Renacimiento se llamará “sal” o “agudeza”. Se puede definir, por tanto, a la invectiva como un *ridiculum liberale acerbitas et salis*, y a la sátira como un *ridiculum liberale urbanitas*.

Lo más destacable de las sátiras programáticas y los *coliambos* de Persio (34-62 d.C) es que están cargadas de crítica literaria.³⁴ Persio critica, especialmente, aquella literatura donde el alarde de la *verba* carece de su lógica *res*, en consonancia con el doble sentido horaciano de las *malas carminas*. Tanto es así, que se puede considerar un claro antecedente de la “sátira contra los malos poetas”. Concretamente, en su similitud con la crítica lingüística de antipetrarquistas o de anticultistas, ya que los poetas atacados no hacen un uso adecuado o propio de la lengua, sino que emplean, desde la perspectiva del poeta satírico, o bien un léxico gastado o bien cultismos exhibicionistas.

La relación entre las sátiras de Persio y sus *coliambos* con esta modalidad de sátira renacentista va más allá de su aspecto crítico y metaliterario, e incluye ataques personalizados contra los malos poetas, sirviéndose para ello de los mismos tópicos y recursos humorísticos. Así, por ejemplo, se establece una identificación entre los malos poetas y los poetas que escriben por dinero, por fama social o por seguir los dictados cambiantes de la moda literaria (“¿te preguntas de dónde ha venido a las lenguas este

³³ *Libertas acerbitas* se refiere a la licencia tomada por algunos poetas yámbicos de agredir con dureza y crudeza a sus enemigos. Horacio habla de lo *urbanus* (-*a -um*): cortés, educado, agudo, fino e ingenioso.

³⁴ Las sátiras programáticas son composiciones satíricas donde se reflexiona sobre el propio género, expresando la idea particular del autor; los *coliambos* son sátiras programáticas a modo de prólogo o de síntesis compuestos de catorce trímetros escazontes o hiponacteos (no como la sátira que se escribe en hexámetros dactílicos).

estilo de sartén (...)", *Sát. I*, vv.78-79)³⁵; de hecho, Persio, en los versos 91-99 de su Sátira I, por boca de su adversario-interlocutor, cita paródicamente tres ejemplos de la métrica contemporánea, de rara elegancia y de sonoridad afectada, que recuerda a los poetas alejandrinos. Asimismo, se refiere a la mala poesía cuando alude al mecenas mal poeta aplaudido por todos (como el caso de Trimalción en el *Satiricón*), o al rico que paga para que escriban por él. Estos mismos tópicos se darán luego en el Siglo de Oro, por ejemplo, en la *Respuesta de Don Ioan de Mendoza...*, donde se acusa al almirante de que sus poemas los escriben dos criados suyos. Otros tópicos de la mala poesía son, por ejemplo, las tormentosas lecturas públicas (*recitatio*), motivo que aparecerá también en Juvenal y en Marcial ("con su paladar tierno les ponen la zancadilla a las palabras", *Sát. I*, vv.33-35); el empleo de mecanismos de degradación de lo espiritual a lo físico, recurso que recuerda a las acusaciones más o menos veladas de criptojudasismo, de homosexualidad o de suciedad en el linaje;³⁶ o el de animalización, cuando dice en sus *coliambos* "los poetas cuervos y las urracas poetisas", que puede entreverse en *Al ingenio de un poeta en academia* ("No ruiseñor, sino mico, / Y no mico, sino mona").³⁷ Es más, en los "*Coliambos*, en su segunda mitad, se hace la crítica de la mala poesía contemporánea":³⁸ los poetas mediocres a los que empuja el hambre u otros que siendo ricos compran el aplauso a precio de oro; en definitiva, se critica el pésimo gusto literario de los poetas y de la audiencia de su época, que interpreta como un síntoma de degradación moral, tema que trata de nuevo en la Sátira I (vv.15-62 y ss.). Igualmente se hará esta crítica general en composiciones tales como *Sátira contra la mala poesía* de

³⁵ Juvenal-Persio, *Sátiras*, introducción de Rosario Cortés Tovar y traducción de Manuel Balasch, Madrid, Gredos, 2001 (Sátira I de Persio, pp.332-340).

³⁶ Cfr. Alvin B. Kernan, *The Plot of Satire*, New Haven and London, Yale University Press, 1965, especialmente pp.51-55; y Aurora Egido, "Linaje de Burla en el Siglo de Oro", *Studia aurea I, Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Siglo de Oro*, Toulouse, P.U.M., 1996, pp.19-50, especialmente 19-25.

³⁷ Este mismo recurso lo emplea Lope de Vega en la segunda parte de la *Filomena* donde este convertido en ruiseñor ataca a Torres Rámila (autor de la *Spongia*) metamorfoseado en "tordo". Cfr. Diego Marín, "Culteranismo en *La Filomena*", *Revista de Filología Española*, XXXIX (1955), pp.314-323.

³⁸ Rosario Cortés Tovar, "Introducción" en Persio, *Sátiras...* (ob.cit., p.24).

Francisco Pacheco o *Respuesta del autor* de Jerónimo Arbolanche, entre otras. Rosario Cortés afirma en relación a los *coliambos* que en la denuncia de estos...

versos tenemos unidas la crítica literaria y moral, de la misma forma que en la *Sátira I*: solo poetas moralmente degenerados pueden aparentar fuerzas que no poseen y evocar para ello ilegítimamente la inspiración de Pegaso.³⁹

De hecho, el estoicismo de Persio le lleva a negar la idea maníaca o de posesión que implica la concepción platónica del *furor* poético; dicho de otro modo, niega la inspiración divina de las musas. No obstante, se suma en teoría al programa horaciano al inclinarse hacia la temática filosófica en búsqueda de una verdad moral. En su *Sátira I* (vv.113-128) repasa la historia del género desde Lucilio al sutil Horacio, pasando por la tríada de la comedia antigua (Cratino, Éupolis y Aristófanes), y recomienda su lectura previa, para que así el lector no sienta tanto la dureza de sus sátiras, mecanismo programático con el que se autoinserta en la tradición del género. De ahí que añade términos de considerable dureza para describir su actividad satírica, tales como *mordax*, *acer*, *petulans*, *cachinno*,⁴⁰ etc., más próximos al sarcasmo y a la técnica directa de la invectiva que al método de distanciamiento basado en la ironía de la fórmula horaciana, no precisamente apropiado para un moralizador estoico, más pendiente de su auto-conocimiento y de su auto-realización que de la aquiescencia de los demás. Al introducir, por tanto, en el *ridiculum liberale* los conceptos de *mordax* y *acri*, se ve obligado —por la dureza de su crítica— a superar los límites decorosos del *sermo humilis*, volviendo ligeramente al *ridiculum illiberale* practicado por Lucilio. Persio sigue a Lucilio (XXVI) y Horacio (*Sermo* II, 1) al poner en boca de un interlocutor ficticio el consejo de no cultivar la sátira. Ya Horacio se justificó

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Apud.* Rosario Cortés Tovar, *Teoría de la...* (ob.cit., pp.30-36): *Cfr.* F.Bellandi, “Persio e la poetica del *semipaganus*”, *Maia*, 24 (1972), pp.317-349.

recordando la libertad de Lucilio en su censura; así Persio defiende su derecho a escribir sátira evocando para ello sendos predecesores (vv.114-118), que operan en realidad como modelos entre los que se debate. Es más, Persio se refiere a su obra como *verba togae*; adecuando así su estilo con un tono, destinatario e intención:

el estilo de Persio no es fácil. El satírico [Persio] es coherente con su crítica a la poesía contemporánea y se aleja deliberadamente de su superficialidad técnica y de su barroquismo. Partiendo de presupuestos clasicistas crea un estilo único muy trabajado y cuidadosamente adaptado a la variedad de tonos de su obra.⁴¹

Marcial (59/62-103 d.C) “rechaza la poesía oscura, que requiere por lector al propio Apolo: desea que sus versos agraden a los gramáticos, pero que se entiendan sin recurrir a ellos (X, 21); también se le encuentran algunos rasgos de crítica literaria cuando defiende la ligereza del género que él cultiva; así, por ejemplo, el IV, 49, en que nos habla de cómo las gentes alababan los hinchados poemas que a la sazón se componían; pero lo que leían eran sus epigramas”:⁴²

El lector y el oyente, Aulo, estiman mis libritos,
pero cierto poeta asegura que no están bien rematados.
No me preocupo en demasía: de hecho, preferiría que los platos
de mi cena gustaran más a los invitados en vez de a los cocineros. (IX, 81).

El epigrama X, 21 fue imitado por Quevedo en un poema que recibe el título de *A don Luis de Góngora* (“Dice don Luis que me ha escrito”), según A. Martínez Arancón⁴³, que lo considera una traducción libre donde la figura de Góngora viene sustituir a un tal Cinna como objeto de ataque. Sin embargo, Artigas lo encabezará con

⁴¹ Rosario Cortés Tovar, “Introducción general. Persio” en Juvenal-Persio, *Sátiras...* (ob.cit., pp.321-329, cita p.328).

⁴² B. Sánchez Alonso, “Los *satíricos* latinos y la sátira de Quevedo”, *Revista de Filología Española*, XI (1924), pp.32-62 y 113-153, especialmente pp.130-135, cita p.132. Seguimos para los poemas la versión dada en Marcial, *Epigramas*, introducción de Juan Fernández Valverde y traducción de Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Gredos, 2001 (poema I, 38 en I, p.41; III, 2 en I, p.130; y IX, 81 en II, p.148).

⁴³ Ana Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora...* (ob.cit., p.82 y p.101). Véase texto 111.

un fragmento del III, 9: “Versículos in me narratur scribese Cinna / non, scribit, cuius carmina nemo legit”, que se reproduce casi literalmente al final de la susodicha composición: “porque no escribe el que escribe / versos que no hay quien los lea”. Si bien es cierto que Quevedo rechaza aquí la oscuridad de la poesía gongorina, este paralelismo con respecto a la actitud de crítica metaliteraria entre ambos vates resulta excepcional. Aunque Quevedo adopta en varias ocasiones a Marcial como modelo lingüístico y estilístico, el posicionamiento moral y de marcado tinte aristocrático (clase social), que denota Quevedo, difiere notablemente de la actitud del poeta latino, no coincidiendo, pues, en su perspectiva satírica, más concretamente en lo que al juicio [meta]literario se refiere.

“Otro tema que trata Marcial es el de los plagiarios, plaga que él sufrió repetidamente, por la popularidad que alcanzó. Unas veces se queja de que se apropian de sus composiciones (véanse epigramas I, 29; I, 38; I, 72, etc.); otras, de que se toman versos o frases suyas para valorar trabajos ajenos (I, 53; X, 100, etc.); [y] otras de que se utiliza su firma para autorizar envenenadas diatribas (VII, 11 y 72; X, 3 y 33, etc.)”.⁴⁴

Lo que recitas, Fidentino, es mío,
pero cuando recitas mal, empieza a ser tuyo. (I, 38).

Este tópico del “hurto poético” se repetirá constantemente en el Siglo de Oro, por citar solo algunos casos, en el *Soneto contra las “Anotaciones” del Maestro Sánchez...*, o en el epigrama *Definición de poeta*, que dice: “Si es poeta ser ladrón, / más poeta sois que Caco; / que Horacio no fue tan flaco, / ni Ovidio fue más Nasón”. Marcial, como otros poetas antes que él, trata también el tema económico en correlación con la poesía: la penuria económica del escritor, los hombres adinerados que se contentan con alabar a los poetas, los ricos que hacen malos versos y son adulados con

⁴⁴ *Idem.*, p.131.

aplausos, o menciona a los que le pedían ejemplares de sus libros para no comprarlos, ejemplificando así la poca estima en que se tiene al poeta epigramático.⁴⁵

¿En el regalo de quién quieres, librito, convertirme?
Date prisa en prepararte un defensor,
no sea que llevado rápidamente a una negra cocina
envuelvas con tu papel mojado crías de atún
o seas el cucurucho de incienso o pimienta. (III, 2).

De nuevo da cuenta en este epigrama Marcial de la fragilidad, estima y naturaleza de dichos textos, y de la verdadera difusión de los mismos entre el público. Parece, por tanto, propio de este tipo de composiciones una valoración cuando menos paradójica, ya que, si bien son tenidos como de poco interés literario, su difusión es numerosa,⁴⁶ y aunque por estas mismas causas no requerirían en principio del rigor gramatical (X, 21), resulta ser este en realidad la base de su justificación literaria, ya que

todos los epigramas que no están compuestos para una tumba o exvoto, pertenecen al género epidíctico (...) Epidíctica es, pues, en primer lugar, en el epigrama, la sentencia propiamente dicha, esto es, cualquier frase formulada de la más bella y breve manera acerca de moral, vida, [u] observación (...)⁴⁷

Juvenal (50/60-130 d.C) en su Sátira I, de marcado carácter programático, afirma decantarse por el abandono del tinte ético de Persio, centrando su temática en aspectos estéticos y sociales. Es más, ni siquiera se mantiene el programa de Horacio, aunque se autoinserta en su tradición. Para justificar la agresividad de sus versos se valdrá del *facit indignatio versam* (al igual que hará en su día Francisco Pacheco en su

⁴⁵ Juvenal, Sátira VII, vv.3-11; Persio, I, vv.49-62; Marcial, I, 117; III, 2; V, 73; VII, 3 y 77, etc.

⁴⁶ En el epigrama IX, 81, por ejemplo, Marcial refiere que a pesar de la falta de reconocimiento público, son sus libritos, y no aquellos otros alabados de todos, los que en verdad eran leídos.

⁴⁷ Jacob Burckhardt, *Historia de la cultura griega...* (ob.cit., p.162).

Sátira apologética...), alejándose así del *ridiculum liberale*, ya superado por Persio, y aproximándose de nuevo a la invectiva, elevando el nivel estilístico de la sátira fuera de los márgenes genéricos. Cabe decir que “pretende competir y compite con los géneros que tradicionalmente se consideran graves (...) y de hecho se estructura como un discurso o una controversia o una suasoria al estilo de la época”.⁴⁸ Esta retórica de la indignación responde a una deteriorada realidad histórica que Juvenal pretende poner ante los ojos de su auditorio, esperando que por sí sola provoque el mismo efecto iracundo en ellos.⁴⁹

Este cambio estilístico suscitó críticas de las que el propio satírico se hace eco al final del libro II (VI 634 y ss.); pero se defiende de ellas con contundencia: niega que haya escrito ficción alejándose de las normas tradicionales del género y haciendo tomar a la sátira el alto coturno de la tragedia. Su sátira sigue siendo fiel a la inspiración realista que siempre animó el género.⁵⁰

En el terreno de lo metaliterario, un buen ejemplo de su deseo de mover a ira a los demás podría ser cuando ridiculiza la costumbre de las recitaciones poéticas, en las que se atormenta a los oyentes con composiciones interminables que siempre tienen la misma temática. Este asunto tan peculiar ya fue tratado por Persio o por Marcial, que en varias de sus composiciones⁵¹ alude a los recitadores como seres que hay que evitar a toda costa, así por ejemplo en *Contra un mal recitador* (IV, 41) dice: “¿Por qué al recitar rodeas tu cuello con lana? / Ésa le viene mejor a nuestras orejas”.⁵² Este mismo motivo

⁴⁸ Carmen Castillo, *Tópicos de la sátira romana*, Universidad Complutense de Madrid, 1972, p.149. Recordemos, por ejemplo, las *Controversias y suasorias* de Séneca Retor.

⁴⁹ *Apud.* Rosario Cortés Tovar, *Teoría de la...* (ob.cit., pp.47-49): Cfr. F.Bellandi, “Poetica dell’ indignatio e sublime satirico in Giovenale”, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, II-1 (1973), pp.53-94.

⁵⁰ Rosario Cortés Tovar, “Introducción general. Juvenal” en Juvenal-Persio, *Sátiras...* (ob.cit., pp.15-16). El primer libro de Juvenal se publica tardíamente hacia el 110 d.C, el último poco después del 127.

⁵¹ I, 63; III, 18, 44, 45, 50, y 64; IV, 41; y IX, 83.

⁵² Marcial, *Epigramas...* (ob.cit., p.191).

será fundamental en uno de los poemas recogidos en el *corpus* que manejamos, titulado *Epigrama a un cómico que recitaba sin arte*.⁵³

Luciano (120-180 d.C), el último gran satírico de la época helena, ejerció una influencia notabilísima en la literatura del Renacimiento, hasta el punto de dar lugar al llamado diálogo lucianesco, donde se mezclan el tono cómico y el aire más popular como medio ideal para la burla, extraño híbrido entre sátira y comedia, donde uno de los modelos principales es el viejo Aristófanes. El tipo de sátira que escribe se llama “sátira menipea”, que se caracteriza por la mezcla de verso y prosa; junto a la figura de Lucilio sus modelos tradicionales son el *Satiricón* de Petronio⁵⁴ (que fue editado en 1629 por González de Salas) y *Apocolocyntosis* de Séneca,⁵⁵ pero será a partir de *Somnium*⁵⁶ del humanista alemán Justo Lipsio que se codificará como un género en prosa, donde se combina la reflexión moral y la crítica de los vicios en un marco onírico, fabuloso o mitológico. En lo que a Luciano se refiere, su sátira refleja las tendencias literarias de su tiempo, a la vez que hace una punzante crítica paródica de las mismas. Su influencia se ha dejado notar en el *Morias enkómion* de Erasmo de Rotterdam, en *Utopía* de Tomás Moro, en el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés, en *El Lazarillo* y su continuación, *El Crotalón* y *El diálogo de las transformaciones*, en el *Quijote* de Miguel de Cervantes o *Los sueños* de Francisco de Quevedo, incluso en *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift. Estos son solo algunos de los autores y obras que se han

⁵³ Escrito por Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: “Como aún los versos más bellos / recitas, Celio, sin arte, / los comes, sin contentarte / de saber que comes de ellos (...)”.

⁵⁴ T. Petronio Arbitri, *Satiricon, extrema editio ex musaeo D. Iosephi Antoni Gonsali de Salas*, Francofurt, Wolfgang Hofmann, 1629.

⁵⁵ Séneca, *Consolaciones – Apocolocyntosis*, traducción y notas de Juan Mariné, Madrid, Gredos, 2001. Cfr. Rosario Cortés Tovar, *Teoría de...* (ob.cit).

⁵⁶ El género del *somnium* es tratado también por Cicerón, Colonna o Vives, entre otros, teniendo como uno de sus máximos exponentes renacentistas en el Siglo de Oro español a Don Francisco de Quevedo. Cfr. Teresa Gómez Trueba, *El sueño literario en España*, Madrid, Cátedra, 1999; y para el sueño de Lipsio véase: Justo Lipsio, *Somnium en Two Neo-Latin Menipea Satires*, ed. C. Matheussen y C. L. Heesakkers, Leiden, E. J. Brill, 1980.

visto influidos por la crítica paródica y metaliteraria de Luciano; géneros como el elogio paradójico, el tema de la locura o la poesía adoxográfica, incluso la revisión de conceptos tales como “lo fantástico” y “lo verosímil”, tienen en sus sátiras un antecedente histórico innegable.⁵⁷

Se puede decir, por tanto, que la “sátira evolucionó y se adaptó a las condiciones histórico-literarias nuevas en cada época”,⁵⁸ ya que se trata de un género en la frontera de otros géneros, “un género que al marco de sus mínimas exigencias formales incorporó desde el principio influencia y elementos de diversos géneros literarios y filosóficos: el humor de la Comedia Ática Antigua, el interlocutor ficticio propio de la diatriba estoico-cínica, la fábula de animales, los relatos de viajes (...)”,⁵⁹ la poesía yámbica, etcétera, entre otros, pero la “sátira contra la mala poesía” se caracteriza ante estos, junto con los epigramas de tema literario y los *coliambos*, por su naturaleza programática y metapoética. Dicho de otro modo, el satírico es consciente de que la sátira se construye siempre en correlación a las *mores* y al gusto literario (la norma social y literaria de cada época), partiendo del hexámetro, el tono conversacional y la invectiva cáustica como elementos que dan unidad al género, y que puede distinguirse en textos de carácter epigramático o de naturaleza horaciana (*sermo*). Es decir, sin perder de vista los modelos retóricos y discursivos en cuya tradición se asienta, tradición que perdura en buena medida en las composiciones incluidas en el presente *corpus*, que cabe denominar: “Sátira contra los malos poetas” y/o la mala poesía.

⁵⁷ Cfr. Carlos García Gual, “Introducción general”, en Luciano de Samosata, *Obra I*, Madrid, Gredos, 2002, pp.XI-XXVII. Sobre su influencia en la literatura véase Antonio Vives Coll, *Luciano de Samosata en España (1500-1700)*, Valladolid, Sever-Cuesta, 1959.

⁵⁸ Rosario Cortés Tovar, “Sátira”... (ob.cit., p.148).

⁵⁹ Rosario Cortés Tovar, “Introducción general. La sátira romana”, en Juvenal-Persio, *Sátiras...* (ob.cit., p.10).

Una conceptualización de “sátira” a “satírico” en la preceptiva áurea.

Uno de los principales problemas que se encuentra la historia literaria a la hora de abordar el tema de la sátira es que dicho término aparece como resultado de una confusión etimológica, que tiene su origen en dos tradiciones literarias distintas y en la raíz léxica de dos palabras en dos idiomas diferentes: σατυρ “satyr” y “satura”. Aristóteles (445-386 a.C) hace coincidir en su *Poética* el “drama satírico” con el *satirikon*⁶⁰ (especie de ditrambo cuyo coro se constituye por sátiros), entendido como la comedia griega primitiva. Quinto Ennio (239-169 a.C) es el “primero que recoge el vocablo ‘satura’ de manera metafórica (...) al llamar *Saturae* a un conjunto de composiciones varias siguiendo la tradición helenística del *sorós* (montón)”.⁶¹ Horacio (65-8 a.C) en la *Epistola ad Pisones* (vv.220-224) enmienda la plana a Aristóteles al referir la introducción de los sátiros en los espectáculos griegos como un hecho posterior a la aparición de la tragedia y la comedia. Por su parte, Tito Livio (39 a.C-17 d.C) en *Ab urbe condita*, (VII 2, 1-8) da noticia del origen de los espectáculos escénicos en Roma:

Et hoc et insequenti anno T. Sulpicio Petico C. Licinio Stolone consulibus pestilentia fuit (...); et cum uis morbi nec humanis consiliis nec ope diuina lauaretur, uictis supertitione animis ludí quoque scenici —noua res bellicoso populo, nam circi modo spectaculum fuerat— inter alia caelestis irae placamina instituti dicuntur.

(...) Sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu ludiones ex Etruria acciti, as tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant (...) Acepta itaque res saepiusque usurpando excitata. Vernaculis artificibus, auia ister Tusco verbo ludío uocabatur, nomen histrionibus inditum; qui non, sicut ante, Fescennino versus similen [incompositum] temere [ac rudem] alternis iaciebant, sed impletas modis

⁶⁰ Cfr. Francisco Rodríguez Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza, 1983.

⁶¹ José Antonio Llera, “Recorrido etimológico y lexicográfico de la voz *sátira*”, *Laurel. Revista de filología*, 7-8 (2003), pp.145-151, cita p.147.

saturas descripto iam ad tibicinem cantu motuque congruente peragebant. Liuius post aliquot annis, qui ab saturis ausus est primus argumento fabulam serere, idem scilicet — id quod omnes tum erant— suorim carminum actor.⁶² (VII, 2).

Añade Tito Livio, una que vez se estableció con Livio Andrónico (240 a.C) un sistema de representación, que las piezas teatrales se fueron apartando de la risa y la chanza incontrolada, transformando así el viejo juego en arte; simultáneamente los jóvenes dejaron a los histriones la interpretación de las obras de teatro y comenzaron ellos a intercambiar, según la antigua costumbre, bromas mezcladas con versos.

El adjetivo *satiricus* no empezó a emplearse con el sentido moderno de “ataque verbal” hasta el siglo I a.C. A partir de entonces, se fue generalizando esta acepción de la palabra que terminó por aplicarse a cosas muy diferentes entre sí, frente a su sentido original que la asociaba a un género literario.⁶³

El llamado “drama satírico” aludido por Aristóteles y Horacio, por un lado, y la adaptación romana de las danzas fesceninas a la manera de la *satura* descrito por Tito Livio, por otro, en confluencia con la evolución semántica del vocablo *satiricus* (-*um*) en el sentido de “mordaz” o “gracioso” para describir dichos ataques verbales según la vieja costumbre conservada por los jóvenes de la generación de Quinto Ennio, son en buena medida parte del origen literario de esta confusión etimológica.

⁶² *Idem.*, p.146. Durante aquel año y durante el siguiente, en que fueron cónsules Tito Sulpicio Petico y Gayo Licinio Estolón, [364 a.C] siguió la epidemia. (...) Y, como la virulencia de la enfermedad no se aliviaba ni con remedios humanos ni con la ayuda divina, dominadas las mentes por la superstición, entre otros recursos para aplacar la cólera divina se organizaron también, dicen, unas representaciones teatrales; era una novedad para un pueblo guerrero, pues su único espectáculo había sido el circo. (...) Sin ningún texto en verso, sin acción escenificadora de textos en verso, unos *ludiones*, traídos de Etruria, danzando al son de la flauta ejecutaban unos movimientos no carentes de gracia al estilo etrusco. Comenzaron luego los jóvenes a imitarlos, a la vez que se intercambiaban chanzas en versos toscos acompañando los gestos a las palabras. Recibió así aceptación el espectáculo y, al ser practicado con frecuencia, cobró impulso. A los actores vernáculos se les dio el nombre de histriones, pues al *ludión* en etrusco se le llamaba *ister*. Éstos no se cruzaban, como anteriormente, de forma improvisada unos versos toscos y sin ritmo, como los fesceninos, sino que representaban *saturas* con música ininterrumpida, (...) Livio [Andrónico, 240 a.C] fue el primero en decidirse a dejar la *satura* y dar unidad argumental a la obra. (Traducción tomada de Tito Livio, *Historia de Roma desde su fundación*, Madrid, Gredos, 2001, II, pp.274-275.

⁶³ Rodrigo Cacho Casal, “La sátira en... (ob.cit., p.66).

Quintiliano (30-100 d.C) reivindica en su *Institutio Oratoria*, tras comparar los géneros griegos con los romanos, que “satura quidem tota nostra est”,⁶⁴ defendiendo así la originalidad del género latino frente a la tradición griega. De hecho, Rodrigo Cacho Casal destaca el error comúnmente aceptado de que la sátira romana tiene su origen en la “sátira antigua griega” o en la comedia antigua (drama satírico); uno de los primeros en hacerlo es Diomedes (s.IV d.C), y el error se perpetúa, a pesar de la observación de Quintiliano, desde Escalígero hasta Cascales, pasando por Herrera, Pinciano, Carvallo y Covarrubias.

Satira dicitur carmen apud Romanos nunc quidem maledicum et ad carpenda hominum vitia ar | chaeae comoediae caractere conpositum, quale scripserunt Lucilius et Horatius et Persius. et olim | | carmen quod ex variis poematibus constabat satira vocabantur, quale scripserunt Pacuvius et Ennius. satira autem dicta sive a Satyris, quod similiter in hoc carmine ridiculae res pudendaeque dicuntur, quae velut a Satyris proferuntur et fiunt: sive satura a lance quae referta variis multisque primitiis in sacro apud priscos dis inferebatur et a copia ac saturitate rei satura vocabatur; cuius generis lancium et Vergilius in georgicis meminit, cum hoc modo dicit, “lancibus et pandis fumantia reddimus exta” et “lancesque et liba feremus”: sive a quodam genere farciminis, quod multis rebus refertum saturam dicit Varro vocitatum. est autem hoc positum in secundo libro Plautinarum quaestionum, “satura est uva passa et polenta et nuclei pini ex mulso consparsi”. ad haec alii autem dictam putant a lege satura, quae uno rogatu multa simul comprehenduntur. cuius saturae legis Lucilius meminit in primo, “per saturam aedilem factum qui legibus solvat”, et Sallustius in Iugurtha, “decinde quasi per saturam sententiis exquisitis in deditionem accipitur”.⁶⁵

⁶⁴ “La sátira es enteramente nuestra” en *Institutio Oratoria*... (ob.cit., X, 1, 93-94). Cfr. G. L.Hendrikson, “Satura tota nostra est”, *Classical Philology*, XXII (1927), pp.46-60.

⁶⁵ José Antonio Llera, “Recorrido etimológico y... (ob.cit., pp.145-146). Sátira se llamó entre los romanos al poema malicioso a la manera de la comedia antigua que sirve para fustigar los vicios humanos, como las que escribieron Lucilio, Horacio y Persio; y en otro tiempo llamaron sátira al poema que se constituía de poesías variadas, como las que escribió Pacuvio y Ennio. Por otra parte, sátira se llamó también a los dramas satíricos por su parecido con este poema que burla de aquellas cosas que se consideran deshonestas, ya que se hace e interpreta como los dramas satíricos; o bien por la ensaladera, que repleta de muchas cosas distintas y primicias, se consagraba a la divinidad en la época antigua, la cual era invocada con abundantes viandas y una sátira de muy variada temática; el tipo de escudillas empleado para ello lo mencionó Virgilio en sus *Geórgicas*, donde a renglón seguido dijo que “en estas vasijas se ofrecen turradas las vísceras votivas y las hostias”. Pero es desde Varrón, quien introdujo dicho género, que es con este nombre designada, y aunque dijo muchas cosas referidas a la sátira, su posicionamiento al respecto es idéntico al de Plauto en su segundo libro: “sátira es un vino dulce que mancha la boca, con la

Diomedes sigue la concepción platónica frente a la aristotélica, por lo que se centra en cuestiones como el metro, la forma, el tono y la estructura; por ello influirá notablemente en el desarrollo de los géneros en las poéticas del XVI y del XVII. Define *satura* como poema malicioso a la manera de la comedia antigua que sirve para fustigar vicios, o como poema compuesto de poesías variadas como las de Ennio. La relación de la sátira con la comedia antigua se basa, según este autor, en un relativo interés por provocar la risa, y en cierto sentido, por implicar algún tipo de *catarsis* moral, es decir, la jocosidad entendida como elemento didáctico. En esta cita habla de unas escudillas empleadas en un antiguo rito a modo de ofrenda, *lanx-lancis*, de donde curiosamente procede la palabra “balanza” (*balance* de *bis* + *lanx*) imagen asociada a la idea del juicio moral. Rodrigo Cacho Casal afirma que, desde el s.I a.C., el valor polisémico del término *satiricus*, entendido como jocosos o de estilo burlesco,

fue ganando terreno, coincidiendo también con el casi total olvido de la sátira latina. Pero en el Renacimiento se fueron recuperando los géneros clásicos, entre ellos también la sátira. A partir del siglo XV en Italia vuelve a cultivarse con bastante intensidad la sátira clasicista escrita inicialmente en latín y, más tarde, en romance. Y es entonces cuando se aprecia con mayor claridad la bipartición por lo que se refiere a la concepción de la sátira y lo satírico: “género literario” / “espíritu mordaz que puede encontrarse en cualquier tipo de escrito”.⁶⁶

El género “sátira” es descrito como uno “de los tres estilos [en que] escriben o escribieron los poetas: por estilo trágico, satírico o comedio”, entendiendo aquí el término “estilo” en un sentido mucho más estricto que en la actualidad. Se trata del

medida justa de piñones y de miel”; pese a ello, por otro lado, insiste en que leer sátiras es bueno para la corrección lingüística, ya que uno se hace muchas preguntas a la vez que intenta comprenderlas; de entre todas ellas mencionó en primer lugar la lectura de las sátiras de Lucilio, puesto que “gracias a su sátira se cumplió con la ley de nombrar a los ediles” y a continuación la de Sallustio en *Jugurtha* porque “bajo el pretexto de su sátira se perciben las auténticas intenciones del autor”. (Traducción propia y libre de Diomedes, *Artis grammaticae libri III* en *Grammatici latini*, ed. H. Keil, Hildesheim, Georg Olms, 1961; cita en latín extraída de la edición de 1981, pp.485-486).

⁶⁶ Rodrigo Cacho Casal, “La sátira en... (ob.cit., p.66).

comienzo del segundo preámbulo de *La coronación del Marqués de Santillana* de Juan de Mena (1438), donde se añade: “Sátira es segundo estilo de escribir, la naturaleza de la qual escritura e ofiçio reprehende los viçios, del qual estilo usaron Horacio, Persio e Juvenal (...) E sátira se puede decir porque reprehende los viçios de los malos e glorifica la gloria de los buenos”.⁶⁷ La primera obra del medievo que recoge en el título el término “sátira” es *La Sàtyra de felice e infelice vida* del Condestable Don Pedro de Portugal (1448) que no será traducida al castellano hasta 1468.⁶⁸ Se emplea por primera vez en castellano para referirse a composiciones en verso en el sentido del género literario de tradición latina en la traducción de la obra de Juvenal por parte de Jerónimo de Villegas y Pedro Fernández de Villegas (h.1515). Esto no quiere decir que la tradición satírico-medieval en España, pese a no adoptar propiamente dicha la nomenclatura de “sátira” hasta mediados del s.XVI, no exista con anterioridad, dado que se manifiesta en composiciones de naturaleza semejante tales como las coplas de escarnio o maldecir, la poesía de debate, motes, glosas y parodias literarias,⁶⁹ etcétera. Antonio Pérez Lasheras⁷⁰ da noticia de un tratado titulado *Quid sit satyra?* escrito por un tal Juan Britanicus (1521) y reeditado en 1525, donde posiblemente se recoja la idea de sátira como género de tradición grecorromana con anterioridad a la influencia petrarquista en España, pero en el que ya debe atenderse a las composiciones italianas de autores como Bernardo Tasso (1493-1569) o Luigi Alamanni (1495-1556). De hecho, surge en esta época todo un interés por el estudio poético de los moldes clásicos, fruto de la adaptación a los modelos neoclásicos que, como señala Claudio Guillén,⁷¹ ya

⁶⁷ Juan de Mena, *Obras completas*, Barcelona, Planeta, 1989, pp.107-108. Cfr. AA.VV., *La poesía zahiriente del siglo XV. Antología*, ed. Kenneth R. Scholberg, Ferrol, Esquio, 1980. Mena, sigue a Benvenuto de Imola, distinguiendo tres clases de estilos poéticos: trágico, satírico y cómico.

⁶⁸ Cfr. José Antonio Llera, “Recorrido etimológico y... (ob.cit., pp.147-148).

⁶⁹ Cfr. Kenneth R. Scholberg, *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, 1971; y *Poesía crítica y satírica del siglo XV*, ed. Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Castalia, 1991.

⁷⁰ Antonio Pérez Lasheras, *Fustigat Mores...* (ob.cit., pp.68-69).

⁷¹ Cfr. Claudio Guillén, “Sátira y poética en Garcilaso”, en *El Primer Siglo de Oro (Estudios sobre los géneros y modelos)*, Barcelona, Crítica, 1988, pp.15-48.

en la época de Garcilaso de la Vega (1503-1536) preocupaba a los autores, y así puede verse en los versos de Garcilaso que dicen:

Mas ¿dónde me llevo la pluma mía?,
que a sátira me voy mi paso a paso,
y aquesta que os escribo es elegía.⁷²

Esta *figura correctionis* “revela una perplejidad y una voluntad teóricas que serían característica de toda una época internacional: del esfuerzo entre 1530-1540 (...) por conciliar los metros y las formas existentes —desarrolladas en Italia durante los siglos XIV y XV, sobre todo por Petrarca y el petrarquismo— con los géneros poéticos neoclásicos (la égloga, la oda, la elegía, la sátira, la epístola, el epigrama, etc.)”.⁷³

Durante este primer período hay cierto enfrentamiento entre la tradición octosilábica-medieval y la tendencia italianizante, que evoluciona hacia una asimilación mutua. En el artículo de William Woodhouse se manifiesta el empleo terminológico utilizado por los propios autores, donde se plantea ya la confusión entre el modo y la modalidad, así como el proceso que sufre la sátira desde el momento de su adaptación a la tradición y lengua castellana, hasta la aparición de la “nueva poesía” y su derivación a lo burlesco: “En España, los términos autóctonos, *burla, mofa, jocoso, provocante a risa, maldecir*, cedieron en el siglo XV ante el latinismo, *sátira*, y algo más tarde, ante *burlesco*”.⁷⁴ Pero si bien es cierto que la sátira renacentista es un molde neoclásico que entra en la Península durante el siglo XVI, no menos cierto es que existe una sátira autóctona medieval, ya sea con este término u otro como *mofa* u obras de *conversación*

⁷² Garcilaso de la Vega, Égloga II (vv.22-24), publicada por primera vez en *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega, repartidas en cuatro libros*, Barcelona, Carlos Amorós, 1543.

⁷³ Claudio Guillén, “Sátira y poética... (ob.cit., p.21).

⁷⁴ William Woodhouse, “Hacia una terminología coherente para la poesía satírica del Siglo de Oro”, en *Actas del 8º Congreso Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986, pp.749-753, cita p.749.

y *pasatiempo*, que está en correlación con los *bufos*, los juegos de escarnio, las coplas goliardescas, las parodias, las composiciones carnavalescas anticlericales y la crítica a los poderosos en las danzas macabras, fábulas y alegorías. Este sentido medieval de lo “festivo” (jocoso) no se perderá, sino que perdurará en las Universidades, en los Colegios y en la Corte,⁷⁵ como se verá más adelante, mezclándose con los moldes provenientes de Italia. Cristóbal de Castillejo (1490-1550) puede ponerse como ejemplo del enfrentamiento entre la tendencia italianizante y la tradición castellana, como puede verse en el título de dos de sus obras: *En contradicción de los que escriben siempre o lo más de amores* y *Reprehensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano*. Dicho enfrentamiento está presente no solo en el contenido de estos textos satíricos, sino también en la denominación que adoptan: “en contradicción” o “reprehensión contra” en lugar de “sátira contra...”.

La preocupación por la adaptación de los moldes neoclásicos a la literatura en castellano, como señala Claudio Guillén, se suscita en primer lugar en los autores y luego en los tratadistas, en principio italianos y franceses, después en los castellanos. Antonio Pérez Lasheras señala, por ejemplo, la obra de Giovambattista Giraldi Cinzio (1554) y la de Marot, *Art poétique* (1555). No hay que olvidar a Francesco Robortello (1548), que traduce la *Poética* de Aristóteles añadiendo, como es tradición, comentarios, a modo de tratados breves, donde aplica los conceptos del filósofo griego a los géneros no estudiados por este: la sátira, el epigrama, la comedia y la elegía.⁷⁶ La

⁷⁵ Cfr. Aurora Egidio, “El gallo de Góngora y las imágenes escolares”, en *Da Góngora a Góngora*, ed. G.Paggi, Pisa, ETS, 1997, pp.83-118; y “De ludo vitando. Gallos áulicos en la Universidad de Salamanca”, *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1 (1984), pp.609-648.

⁷⁶ Este autor sigue los parámetros de Aristóteles, que relaciona la tragedia y la comedia con inquietudes psicológicas, argumentando que esencialmente existen dos tipos de ánimos o humores en el ser humano, que responden a los conceptos de *éros* y *manía*, así en la tragedia (que es seria y educativa) hace extensivo el concepto de *katarsis* caracterizándola de homeopática, al contrario que Platón que la considera propia y exclusiva de la comedia, por lo que para este último la *catarsis* siempre es heteropática (curar el mal con su contrario). En este sentido la sátira que busca el *éthos* (talante del

problemática etimológica entre *satura* y *satyra*, por contagio de estos vocablos, se encuentra ya en Diomedes o en las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla. Pérez Lasheras relaciona cómo esta confusión terminológica se expande por Europa con la extensión de la obra de Francesco Robortello, *Explicationes de Satyra, de Epigrammate, de Comoedia, de Elegia* (1548) y la de Julio César Escalígero *Poeticis libri septem* (1561).⁷⁷ Con respecto a la expansión de dicha confusión etimológica por Europa o la poca atención prestada a la reivindicación de Quintiliano (“la sátira es enteramente nuestra”), cabe destacar las palabras de Fernando de Herrera (1580) en relación al terceto de Garcilaso (Eleg.II, vv.22-24) donde anota: “No fue invención de los latinos, porque los griegos la començaron i pusieron en perfección, pero después los romanos la sacaron i compusieron fuera de los teatros. Escalígero, contra opinión de todos los gramáticos, quiere que traya el apellido de los Sátiros. Fue príncipe d’ ella en lengua latina Iuvenal, porque es agudíssimo i mui festivo i sentencioso i gravíssimo reprehensor de vicios”.⁷⁸

En este mismo año cabe señalar la obra de otro tratadista en cuyo título se denota con claridad el interés por la *translatio studii* en el ámbito de la creación literaria; se

orador) es heteropática, como la comedia, curando al hombre de sus *manías* (pasiones) mediante el *ridiculum*, la risa. De aquí el señalar como origen de la sátira los ritos de expulsión del maligno o el vituperio de los malvados.

⁷⁷ Francesco Robortello *Explicationes de Satyra, de Epigrammate, de Comoedia, de Elegia* (1548) en *Trattati di Poetica e Retorica del cinquecento* I-IV, ed. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970-74; y Julio César Escalígero, *Poeticis libri septem*, ed. L.Deitz y G. Vogt-Spira, Stuttgart-Bad Cannstatt, Forman-Holzaboog, 1994. Cfr. Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University Press, 1963.

⁷⁸ Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, p.640. Se alude a la flexibilidad, *contaminatio*, propia de los géneros neoclásico durante este proceso de adaptación y delimitación, al que se refiere Garcilaso cuando dice “que a sátira me voy mi paso a paso”, y que Claudio Guillén ha estudiado bajo la idea de “contragéneros que se implican”. Flexibilidad visible en la opinión que tiene Herrera con respecto al soneto: “Sirve en lugar de los epigramas i odas Griegas i Latinas, i responde a la elegía antigua en algun modo, pero es tan estendida i capaz de todo argumento, que recoge en sí sola todo lo que pueden abraçar estas partes de poesía”; esta cita ha sido tomada de las *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera* (Sevilla, Alonso de Barrera, 1580), ed. facsímil con Estudio Bibliográfico de Juan Montero, Universidad de Córdoba, Huelva y Sevilla, 1998, cita pp.66-67.

trata de Miguel Sánchez de Lima y su *Arte poética en Romance Castellano* (1580).⁷⁹ Díaz Rengifo (1592), por su parte, define la sátira como “un poema que se ordena a la debida corrección y reprehensión de los vicios y defectos (...) debe el poeta adornarla para suavizarla (...) la reprehensión, con dichos y sentencias agudas y graciosas”;⁸⁰ también para López Pinciano (1596) es “vn razonamiento malédico y mordaz, hecho para reprehender los vicios de los hombres (...) trata particularmente aquella parte de la filosofía moral que se dice ética”.⁸¹ Villén de Biedma (1599) en su edición de las obras poéticas de Horacio dice: “Sátiras son las que escribió y sermones los llamó aunque en rigor no lo son, porque si el fin de ambas cosas no es diferente, queriendo hacerse un mismo efecto, el proceder no es el mismo, siendo las reprehensiones de las sátiras dichas por donaire, procurando risa lasciva (...) y los sermones para hacer sus culpas al que las tiene”,⁸² en donde se aprecia ya la importancia de Horacio y la relación entre intención y medios, y la problemática *sermo-satura*. Asimismo puede apreciarse la relevancia de la intencionalidad satírica en la definición ofrecida en el *Cisne de Apolo*:

Lo que está vedado justamente lo está, porque como de las demás cosas vinieron los hombres a vsar mal deste exercicio, pervirtiendo su fin que era aprouec[h]ar en offender e injuriar: porque ya con amor, ya con odio o codicia infamauan a personas inocentes, y descubrían secretas faltas y ocultos vicios, cosas dignísimas de ser vedada y castigada, y a semejantes sátiras llama Horacio *carmina mala* (...) Y allende de la honra que así robauan hazían tanto daño con estas perjudiciales sátiras, que muchos se

⁷⁹ Cfr. Miguel Sánchez de Lima, *Arte poética en Romance Castellano* (Alcalá de Henares, en casa de Iuan Iñiguez Lequerica, 1580), ed. facsímil de Rafael de Balbín, Madrid, CSIC, 1944. Por el mismo motivo cabe destacar la obra de Jerónimo de Mondragón, *Arte para componer en metro castellano*, Zaragoza, 1593 (obra perdida de la que da noticia D. Luis Josef Velázquez y de Velasco en *Orígenes de la Poesía Castellana*, Málaga, Herederos de D. Francisco Martínez, 1797, p.135).

⁸⁰ Apud. Ignacio Arellano, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 1984; p.23: J.Díaz Rengifo, *Arte poética española* (1ª ed.1592), Barcelona, Imp. A. Martí, 1759, (Capt.99 “De la sátira”) p.149.

⁸¹ Apud. I. Arellano (ob.cit., p.23): A. López Pinciano, *Philosophía antigua poética* (1596), ed. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953 p.234 y 235. En la “Introducción” a la antología *Poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro* (ob.cit., p.10) se aclara que el Pinciano [*Philosophía antigua poética*, p.238] no considera necesaria la risa para la sátira, y la inscribe en un ámbito ético, dado que su tono es más severo que el de la comedia.

⁸² Ignacio Arellano *Poesía satírico-burlesca...* (ob.cit., p.24, nota 26 al pie).

ahorcaron co[n] ellas afrentados (...) y assí justame[n]te fueron prohibidas semejantes sátiras.⁸³

En esta definición Luis Alfonso de Carvallo (1602) ya recibe la sátira como murmuración, y denota además cómo el carácter morato de otros tratadistas va dejando paso a la preocupación por la acción burlesca y las invectivas personales “por fisgar, por la malacia de los que en nuestro tiempo usan mal dellas”.⁸⁴ En todas estas definiciones es la relación con la comedia antigua lo que la hace entroncar a la sátira “con la retórica de los formularios mágicos de alejamiento del maligno; la experiencia aristofanesca y la paternidad putativa romana”,⁸⁵ que la vincula así a la idea de lo maldiciente. “La mala poesía es obra del demonio, como lo son los himnos consagrados a los dioses de la antigüedad (...) El diablo no era en modo alguno ignorante en materia de poesía (...) aunque fracasó en una ocasión (según Carvallo y [Juan de] Orozco) al intentar componer una quintilla”.⁸⁶ Es evidente que en esta cita, referente a las noticias que dan los tratadistas del Renacimiento, se relaciona el doble valor horaciano de la *mala carmina* con la poesía de mala acuñación. En 1605 Isaac Casaubon publica su *De Satyrica Graeorum Poesi & Romanorum Satira*,

donde rebate muchos de los tópicos aceptados sobre la sátira. Sus teorías son el punto de partida para la mayoría de los estudiosos modernos de la sátira y, casi en su totalidad, siguen vigentes en la actualidad. El humanista ginebrino empieza por rechazar de lleno la falsa etimología *satyr* para la sátira latina e intenta aclarar el significado de las palabras de Horacio. Cuando este menciona los “sátiros” está, en realidad, aludiendo al

⁸³ *Apud.* Antonio Pérez Lasheras, *Fustigat Mores...* (ob.cit., p.75): Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo* (1602), ed. Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1958, pp.62-69).

⁸⁴ Antonio Pérez Lasheras, *Fustigat Mores...* (ob.cit., p.75).

⁸⁵ R.C.Elliot, *The power of Satire* (1965), New Jersey, Princenton University Press, 1990; y Attilio Brilli, *Retorica della Satira*, Bolonia, Il Mulino, 1973, que habla de la macroestructura “laus et vituperatio”.

⁸⁶ Margarete Newells, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis, 1974, p.31, nota al pie. *Cfr.* Ernest Robert Curtius, “La teoría teológica del arte en la literatura española del s.XVII”, en *La literatura europea y Edad Media latina*, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1981, II (excurso XXII), pp.760-775.

género griego y en ningún caso al romano (...) Ambos géneros, son en efecto completamente diferentes (...) Con claridad y erudición resuelve el tan debatido problema etimológico del género diciendo que su raíz está en el adjetivo *satur*, (...) cree que a partir del plato mixto (*lanx satura*) el significado se aplicó a cosas diferentes (...) De ahí se llegó a denominar *satura* a la forma literaria que progresivamente terminó pronunciándose *satira*, lo cual favoreció su confusión con la palabra griega *satyr*.⁸⁷

En latín *satura lanx* se refiere a un plato mixto donde se mezclaban distintos tipos de alimentos; la expresión hecha *satyra lance* designa al recipiente, el plato o escudilla de las que, según Diomedes, habló Virgilio en sus *Geórgicas*; así con el tiempo el término *lanx* (*-lancis*) vino a traducirse como “ensaladera”. Es posible que esta terminología guarde alguna relación con la forma romance y polimétrica que desde el siglo XV recibe el nombre de “ensalada” y cuya definición, según el DRAE, no dista mucho del valor misceláneo de la *satura* en Ennio y Pacuvio, viniendo a ejemplificar por analogía la relación del género *satura* con su etimología de origen culinario (*cum grano salis*), dado que el plato mixto llamado *satura lanx*, entendido como “mezcla”, está en este sentido relacionado con la estructura formal que Lucilio le da a la sátira “hacia el 134 a.C. quien la fija y le da la categoría de tal género”,⁸⁸ en el que tiene cabida una gran variedad de temas, metros y estilos, caracterizándose por pasar revista a los vicios sociales, entroncando así con el origen metafórico de *satura* como “ensaladera de frutas variadas”.

ENSALADA: El plato de verduras que se sirve a la mesa y porque le echan sal para que tenga más gusto y corrija su fraildad, (...) y porque en la ensalada echan muchas yervas

⁸⁷ Rodrigo Cacho Casal, “La sátira en... (ob.cit., pp.63 y 65). Cfr. Isaac Casaubon, *De Satyrica Graecorum poesi & Romanorum Satira libri duo. In quibus etiam poetae recensentur, qui in vtraque poesi flomerunt*, Parisiis, Ambrosium & Hieronymum Drovart, 1605.

⁸⁸ Aulo Persio Flacco, *Sátiras*, ed. Salvador Villegas Guillén, Barcelona, Akal, 1975, p.16. Lucilio crea la sátira (h.134 a.C.) durante la época de auge de cultura helenística, su sátira está escrita en latín pero evidentemente influenciada por géneros griegos como la poesía yámbica o la diatriba, de ahí el uso del ataque personal y directo, como de su intención moral y crítica literaria. Utiliza diversos metros, especialmente el hexámetro, pero hace uso de un estilo humilde y conversacional. Cfr. Jean Bayet, *Literatura latina*, Barcelona, Ariel, 1975, 4ªed.

diferentes, carnes saladas, pescados, (...) y de mucha diversidad de cosas se haze un plato, llamaron ensaladas un género de canciones que tiene diversos metros, y son como centones, recogidos de diversos autores. (...) Este modo de miscelánea comparan los antiguos al plato de ensalada al qual llamaron *saturam*.⁸⁹

Este mismo sentido parece consignar la palabra “salpicón” h.1606 cuando Juan de la Cueva en su epístola XVII *Al Inquisidor Claudio de la Cueva* (Ms. 82-2-4 Biblioteca Colombina de Sevilla, ff.340-345) dice: “que un salpicón satyrico es sabroso / cuando son las viandas desabridas, / mas suele ser manjar poco gustoso / el que burlas i verdades se hace / i a muchos indigesto i peligroso” (f.344). La expresión hecha *satyra lance* se encuentra presente, con un contexto similar, en la definición que da de sátira Sebastián de Covarrubias (1611) en su *Tesoro de la lengua castellana*:

Es un género de verso picante, el qual reprehende los vicios y desórdenes de los hombres, y poetas satíricos los que escrivieron el tal verso, como Lucilio, Horacio, y Juvenal. Graece “satura”, *satyra*, quasi *satura*, ob carminis varietatem seu propter copiam rerum qua ibi tractantur, quidam a **satyra lance**, quae referta multis variisque primitiis in sacrificiis diis offerebatur. Alii a lege *satyra* dictam existimabant quae uno rogatu multa simul complectebatur. Varro, a quodam farciminis genere, quod multis rebus refertiebatur, dictam *satyram* esse scribit. Sunt qui a *satyris* deribent, quod in hoc genere carminis res ridiculae pudendaeque tam, quod in antiqua *satyra* introduquebantur *satyrorum* personae, aut si quae erant ridiculae similes *satyris*.⁹⁰

⁸⁹ Sebastian de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana*, (Madrid, por Luis Sánchez, 1611) ed. facsímil, Barcelona, Alta Fulla, 1987, p.522. Obsérvese, pues, la similitud entre esta y algunas de las acepciones dadas por el DRAE: “Ensalada: f. Hortaliza o varias hortalizas mezcladas, cortadas en trozos y aderezadas con sal, aceite, vinagre y otras cosas. || 2. fig. Mezcla confusa de cosas sin conexión. || 3. fig. Composición poética en la cual se incluyen esparcidos versos de otras poesías conocidas. || 4. fig. Composición lírica en que se emplean *ad libitum* metros diferentes” (RAE., *Diccionario de la lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, vigésima primera edición, 1999, p.844). El valor etimológico de *satur* (“lleno”) se relaciona con esta acepción literaria de “ensalada”, término que en el siglo XV servirá para referirse a un tipo de composición romance de rasgos macarrónicos. Apúntese aquí una relación de difícil estudio entre la literatura macarrónica (Teófilo Folengo), las celebraciones burlescas universitarias y la sátira formal.

⁹⁰ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua...* (ob.cit): Sátira en lengua griega es “llena” [*sorós*], se le dice llena por analogía con un tipo de poema que debido a su gran capacidad temática se empleaba cuando cierta *ensaladera*, repleta de muchas cosas distintas y de primicias, se ofrecía en sacrificio a los dioses. Mientras que unos pensaban que dicha sátira debía ser para grandes ruegos, otros a su vez se aficionaron a leerla. Pero desde Varrón, que por cierto introdujo este género, se ha enriquecido con muchos temas, según se han ido escribiendo esta clase de sátiras. Variedad temática que llevó a estas

Esta definición alude al momento en que la afición por la fórmula mágica de la sátira ritual lleva a que esta se desarrolle de forma exenta; Tito Livio ya había dicho algo al respecto cuando habla de cómo los jóvenes se aficionaron a las chanzas originadas en la emulación de las danzas fescenias, y de cómo intentaron mantener su formato primitivo después de que Livio Andrónico les diese forma de representación; Diomedes y Virgilio hablan del recipiente en que se realiza la ofrenda de viandas a los dioses; y Covarrubias alude claramente a la relación entre la risa, el ataque personal y la sátira, entendida ya como un género poético a la manera de Lucilio, Horacio y Juvenal. El origen romano de la sátira y su etimología culinaria parece responder a esta tradición ritual, a dicho recipiente y a este tipo de composición poética.

En el siglo XVII “satírico” podía aludir, pues, a un género literario, pero también a una característica negativa atribuible a una persona o a un texto. La definición de dicho adjetivo ofrecida por Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611) refleja esta dualidad de significados: “El que escribe sátiras o tiene costumbre de decir mal”.⁹¹

De hecho, durante mucho tiempo la sátira se identificó con la invectiva maldiciente, lo que no solo era negativo para el agredido, sino que decía muy poco y mal del atacante, como puede verse en la consabida cita del *Viaje del Parnaso* de Miguel de Cervantes (1614):

Nunca voló la humilde pluma mía
por la región satírica, bajeza
que a infames premios y desgracias guía.⁹²

composiciones hacia la sátira, produciendo una risa incluso deshonestas, y por la cual la sátira antigua se contaminó con las injurias personales, eso sí, siempre y cuando fuesen graciosas como la sátira. (Traducción propia y libre).

⁹¹ Rodrigo Cacho Casal, “La sátira en... (ob.cit., p.67). Covarrubias dice que “burla se contrapone a veras (...) Por burla, por donaire (...) vocablo francés, corrompido de *bourde*, que vale mentira jocosa”.

⁹² Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso* (1614), ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, C.Bermejo impresor, 1935, IV, vv.34-36. Esta actitud hacia lo satírico como arma de doble filo es lo que lleva a

Francisco Cascales (1617) habla de la “nueva sátira” (aquella que opera con técnicas reductivas e indirectas), pudiéndose ver en su definición de sátira una necesidad de diferenciación con lo burlesco: “para que su reprehensión sea bien recibida (...) ha menester azucararla (...) con algún dicho o cuento gracioso”; no pretende, pues, zaherir ni decir mal, sino corregir vicios a través de lo deleitoso. “Toda esta poesía es morata, porque en ella no se hace otra cosa que enmendar las costumbres; y por tanto, el satírico ha de saber mucho de la filosofía moral”.⁹³ La obra de Cascales, aunque se escribe con anterioridad, es publicada en 1617, de manera que la recepción de la poética clasicista es ya casi completa frente a la aparición de la “nueva poesía” y la abundancia de lo burlesco y su configuración como elemento autónomo en cuanto a la sátira, que obliga a esta a reducirse en caracteres temáticos y formales ya canonizados (la *terza rima*, el tono moral y la temática político-social), o a moverse en el terreno de lo satírico-burlesco y la parodia.

Efectivamente, desde el siglo XVII los términos “satírico” y “burlesco” se encuentran, pero no será hasta más avanzado el siglo que los tratadistas atiendan a esta nueva confusión terminológica. En 1648, por ejemplo, cuando González de Salas edita *El parnaso español* de Francisco de Quevedo, viene a explicar el contenido de la Musa VI diciendo: “Canta poesías jocosas, que llamó burlescas el autor, esto es, descripciones graciosas, sucesos de donaire y censuras satíricas de culpables costumbres, cuyo estilo es todo templado de burlas y de veras”.⁹⁴ En el *Diccionario de Autoridades* (1726) aún se mantiene la confusión gráfica “u” / “v” [satura / σατυρος],

censurar los textos gongorinos de dicha naturaleza en la edición de Chacón. Cfr. *Obras de don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]...* (ob.cit., III, pp.XIV-XVII).

⁹³ *Apud.* Ignacio Arellano (ob.cit., p.24): Francisco Cascales, *Tablas poéticas* (1617), ed. Brancaforte, Madrid, 1975, pp.180-184 (más reciente en la edición de Aborda Berrio, Madrid, Taurus, 1988).

⁹⁴ “Introducción” en *Poesía satírica y burlesca...* (ob.cit., p.9). Cfr. Francisco de Quevedo, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas*, ed. González de Salas, Madrid, Pedro Coello, 1648; en donde el lema de Talía, la musa de la comedia, dice: “Burlas Canto, i grandes Veras / Miento, que io siempre he sido / Sermón Stoico, vestido / De Mascaras placenteras”.

y se define burlesco como “jocoso, lleno de chanzas, chistes y graciosidades (...) se dice y apropia a los escritores que tratan las cosas en estilo jocoso y gracioso”. Progresivamente los diccionarios modernos aproximan de nuevo la definición de sátira hacia la invectiva o el libelo, así puede verse en Esteban Torrerros (1785); hasta llegar a María Moliner (1999) donde finalmente se recoge los semas de crítica y humor en su verdadera relevancia.⁹⁵

Simplificando, la terminología y su preponderancia en un momento dado (ss.XV-XVII...) responde a un mayor o menor peso histórico, ya sea el de la tradición satírico-medieval o el de la adaptación de los moldes neoclásicos. El término “sátira” surge por una confusión etimológica entre una tradición teatral griega, *satyros*, y un término romano de carácter culinario, *satura lanx*. A la par que las definiciones dadas por parte de los tratadistas indican dos concepciones de la sátira respectivamente: una aristotélica, defendida por Robortello, relacionada con la idea de lo maldiciente y su origen mítico-ritual (próxima a lo “satírico”); y otra platónica de carácter formalista, seguida por Diomedes, cuya naturaleza literaria está relacionada con la flexibilidad y variedad a la que aluden ya en el s.XVI los versos de Garcilaso (sátira formal).

⁹⁵ RAE., *Diccionario de Autoridades* (1726), ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1990; Esteban Torrerros, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes* (1785), Madrid, Arco/Libros, 1987; y María Moliner, *Diccionario de uso del español actual*, Madrid, Gredos, 1999.

Conceptos y fuentes para la determinación del género.

Se vuelve necesario, una vez visto lo que entendían los autores del XVI y la Antigüedad por sátira, centrarse en el actual estado de la cuestión, lo que resulta a un mismo tiempo paradójico, dado que la modalidad temática de “la sátira contra los malos poetas”, aun siendo conocida de todos y figurando con idéntico marbete en diversidad de títulos, no deja de ser un vacío teórico dentro del campo de trabajo crítico sobre la sátira áurea. Plantear, pues, un panorama de los enfoques dedicados a la sátira en verso de la segunda mitad del XVI perteneciente a esta modalidad temática en tierra de nadie, se presenta como una tarea compleja, que obliga no solo a atender a aquellos trabajos donde se estudie el origen histórico del género, a los poetas satíricos o las definiciones de “sátira” y “satírico” en las poéticas y preceptivas renacentistas; sino que requiere también prestar atención a los estudios realizados por la crítica actual (teoría moderna de la sátira), que trata aspectos tales como las distintas clasificaciones o tipos establecidos de sátira, sus recursos y rasgos formales, la cuestión del género y las dificultades que existen para delimitarlo. No deben olvidarse aquellos estudios que sin estar directamente implicados en el tema sirven para establecer una perspectiva histórico-contextual apropiada, es decir, que se atengan a los ámbitos y tradiciones poéticas que afectan a la sátira (academias, universidad, modelos humanísticos, etc.), las llamadas polémicas lingüísticas y literarias o la simple rivalidad entre poetas.

Desde la perspectiva metodológica la primera dificultad, aparte de la escasez de documentación teórica específica, se encuentra, igualmente, en la falta de un *corpus* previo (antología, estudio, clasificación particular de este tipo de sátira), de modo que se vuelve necesario realizar una búsqueda intencionada por antologías del siglo XVI-XVII

que respondan a un criterio cuantitativo y/o de carácter temático,⁹⁶ seguido de un rastreo por obras completas, cancioneros, catálogos, manuscritos, etcétera. No con la intención de mostrar un *corpus* cerrado, sino para establecer un número de textos significativo que evidencie la relevancia de este género en la segunda mitad del siglo XVI. Con respecto a la actitud de los poetas y la difusión manuscrita de estos textos debe tenerse presente —como ya se ha visto— la opinión de autores como Díez Borque, Jaime Moll o Christoph Strosetzki, entre otros.⁹⁷

El criterio más apropiado para disponer los textos, así como para realizar el estudio crítico de los mismos, parece responder al orden cronológico. Este criterio ha sido seguido a la hora de atender a la naturaleza de los textos, la configuración histórica del género y en el recorrido etimológico y lexicográfico.⁹⁸ De hecho, no solo aquí, sino en la mayoría de los libros o artículos dedicados a este asunto suele abrirse el tema con una nómina de definiciones sobre el término “sátira” en las distintas poéticas renacentistas,⁹⁹ acompañadas de algunas referencias metaliterarias. Ignacio Arellano, por ejemplo, tanto en su obra *la Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, como en la antología *Poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro*, reproduce las definiciones de

⁹⁶ Las antologías del s.XVI-XVII empleadas para esta aproximación inicial fueron: *Poesía de la Edad de Oro*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 2003; *Poesías líricas del Siglo de Oro*, ed. Elías L.Rivers, Madrid, Cátedra, 1994; *Poesía satírica y burlesca de...* (ob.cit.); *La poesía zahiriente del...* (ob.cit.); *Antología Poética de los Siglos XVI-XVII*, ed. Juan Montero, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

y *Antología de Poesía Española del Siglo de Oro*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.

⁹⁷ Cfr. José María Díez Borque, “Manuscrito y marginalidad poética... (ob.cit.); “Algunas calas provisionales en... (ob.cit.); Jaime Moll, “Transmisión y público de... (ob.cit.); Alberto Blecua, “Algunas notas curiosas... (ob.cit.); Christoph Strosetzki, *La literatura como profesión: en torno a la autoconcepción de la existencia erudita literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel, Reichenberger, 1997; y Jesús Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo: Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Universidad de Granada, 1993.

⁹⁸ Cfr. Rosario Cortés (obs.cits.); Rodrigo Cacho Casal, “La sátira en... (ob.cit.); José Antonio Llera “Recorrido etimológico y... (ob.cit.); AA.VV., *La Sátira latina*, ed. Guillén Cabañero, Madrid, Akal, 1991; J. W. Jolliffe, “Satyre: Saturā: ΣΑΤΥΡΟΣ. A Study in Cofusion”, *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, 18 (1956), pp.84-95; M.Coffey, *Roman Satire*, London-New York, Methuen-Barnes & Noble, 1976, pp.11-23; O. J. Campbell, “Dalla satira greca e romana al Rinascimento”, *Dalla satira alla caricatura. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, ed. A. Brillì, Bari, Dedalo, 1985, pp.105-111; y C. A. Van Rooy (ob.cit.).

⁹⁹ Hay que destacar el estudio dedicado a este tema por Antonio García Berrio, *Introducción a la poética clasicista: Comentario a las “Tablas poéticas de Cascales”*, Barcelona, Planeta, 1975; y el de Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, (véanse pp.11-14).

“sátira” dadas por Díaz Rengifo, el Pinciano, Villén de Biedma, Carvallo o Cascales.¹⁰⁰

En lo referente a estas citas y definiciones sobre la sátira, que son las más habituales en los estudios que tratan las poéticas áureas, se ha intentado establecer una ordenación no solo cronológica, sino también funcional, para tratar de poner en relación el contenido y evolución de pensamiento en los mismos con el momento histórico de auge de esta tradición formal. Se persigue, por tanto, una perspectiva integradora, donde a renglón del discurso histórico, a cuya ordenación responden las partes de esta investigación (origen, preceptiva, contexto histórico y discurso teórico actual), pueda atenderse al comentario de los rasgos formales, semánticos, funcionales, pragmáticos, sociológicos o retóricos de los textos.

En el siglo XX surgió un creciente interés hacia el género en lo que se conoce como teoría moderna de la sátira, caracterizada por tratarse de un análisis desde la teoría literaria de raigambre formalista-estructuralista, centrándose en el uso del lenguaje satírico y en una taxonomía general donde tuvieron cabida todos los subtemas y formas de la sátira.¹⁰¹ W. Woodhouse no se anda por las ramas y señala que muchas de las afirmaciones poco afortunadas sobre la sátira se deben a la falta de una clara taxonomía de la misma.¹⁰² Estas afirmaciones son producto de una visión de la sátira que no parece traducirse adecuadamente en las clasificaciones, ya sea por la dificultad que ello implica o por la idea tan amplia que algunos teóricos tienen de la sátira. Por ejemplo, en las obras de Scholberg o Hodgart la sátira o, mejor dicho, lo satírico está por todas partes,

¹⁰⁰ Obs.cits.

¹⁰¹ Cfr. David Worcester, *The Art of Satire*, Cambridge Mass., Harvard UP, 1940, después en Nueva York, Russell & Russell, 1960; Northrop Frye, “The Nature of Satire”, *University of Toronto Quarterly*, XIX (1944-45), pp.75-89 adelante de lo que se dirá luego en “El mito de Invierno”, en su libro *Anatomía de la crítica: cuatro ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1991; Ruth C. Flowers, *Voltaire's Stylistic Transformation of Rabelaisian Satirical Devices*, Washington, D.C., Catholic University of America Press, 1951; Gilbert Highet, *The anatomy of Satire*, New Jersey, Princeton University Press, 1962; Edward Rosenheim, *Swift and the Satirist's Art*, Chicago University Press, 1963; Ulrich Knoche, *La Sátira romana*, Brescia, Paideia, 1969; A.Pollard, *Satire*, London-New York, Methuen, 1970; y Ronal Paulson, *The fictions of satire*, Baltimore (Maryland), The Johns Hopkins Press, 1967.

¹⁰² Cfr. William Woodhouse (ob.cit., p.751).

en todos los géneros; tanto es así, que es considerada básicamente como una postura mental. Hodgart llega a decir que es “en realidad muy difícil diferenciarla de los demás géneros, primero porque en realidad no es un género tradicional y segundo porque puede asumir una enorme variedad de sub-formas”.¹⁰³ Sin olvidar cuánta razón pueda haber en esta afirmación, no parece metodológicamente apropiado el análisis de un “género” desde tales parámetros.

Mercedes Etreros¹⁰⁴ expone diferentes posibilidades de clasificación de la sátira, por ejemplo, según su intencionalidad, su aspecto, su finalidad o los temas. Propone en lo referente a la intencionalidad la sátira de provocación, de información, de advertencia, de intereses sediciosos, de adversidad y ataque personal, y ataques por complacer a un tercero. Dentro de la categoría que llama “de aspecto” habla de sátira grave, sátira irónica y sátira pesimista. Luego señala distintas formas en que aparece la sátira centrándose en la finalidad, ya sea moralizante, de intencionalidad sentenciosa, de matices de amonestación o ejemplarización. Asimismo, esta autora reproduce la clasificación de Ruth C. Flowers y David Wocester¹⁰⁵ del modo que sigue:

- 1.-INVECTIVA
- 2.-SÁTIRA BURLESCA (de comparación y contraste)
 - 2.1.- Alta sátira burlesca
 - 2.1.1.-Parodia:
 - 2.1.1.1.- Verbal
 - 2.1.1.2.- Formal
 - 2.1.1.3.- Temática
 - 2.1.2.- Sátira épico-burlesca
 - 2.2.- Baja sátira burlesca
 - 2.2.1.- Caricatura
 - 2.2.2.- Farsa
- 3.- SÁTIRA GROTESCA (descripción de objetos soeces, repugnantes)
- 4.- IRONÍA (Forma más alta de la sátira)
 - 4.1.- Verbal
 - 4.2.- De manera o socrática
 - 4.3.- Cósmica.

¹⁰³ Matthew Hodgart, *La Sátira*, Madrid, Guadarrama, 1969, p.11. Cfr. Kenneth R. Scholberg, *Sátira e invectiva en...* (ob.cit.), y *Algunos aspectos de la sátira en el siglo XVI*, Berne, Peter Lang, 1979.

¹⁰⁴ Mercedes Etreros, *La sátira política...* (ob.cit).

¹⁰⁵ Obs.cits.

Edward Rosenheim desarrolla un concepto llamado “escala satírica”, que Woodhouse recomienda en la investigación de la literatura satírico-burlesca del Siglo de Oro, dada la gran dificultad existente a la hora de diferenciar dónde comienza lo burlesco y dónde termina lo satírico, como si formaran

parte de una amplia escala que va desde el serio tratado del moralista, pasando por [la] 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.¹⁰⁶

Valentín Núñez Rivera comenta que cuando Ignacio Arellano distingue entre poemas más o menos satíricos y poemas más o menos burlescos, sigue el concepto de “escala satírica”, el cual permite la existencia o, mejor dicho, coexistencia de varias “modalidades que van de la sátira grave sin fines risibles a los poemas satírico-burlescos”¹⁰⁷ propiamente dichos.

Lía Schwartz Lerner cuando se refiere a las convenciones del género comienza por las dos posturas que hay con respecto a la existencia de un “género” que pueda ser llamado sátira, y que responden a las líneas de estudio seguidas en los últimos treinta años: “1) la tendencia a considerar la sátira como un modo transhistórico, 2) la tendencia a considerarla un género literario”.¹⁰⁸ Señala que Peale¹⁰⁹ en su artículo

¹⁰⁶ W.Woodhouse (ob.cit., p.752). En opinión de Woodhouse es necesario conocer hasta qué punto la víctima de la sátira o de la burla es culpable, ya que esto podría motivar una u otra lectura.

¹⁰⁷ Baltasar del Alcázar, *Obra poética*, ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2001, p.69.

¹⁰⁸ Lía Schwartz Lerner, “Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género”, *Edad de Oro*, VI (1987), pp.215-223, cita p.215. Hay que destacar aquí los estudios centrados en el género satírico escritos por Claudio Guillén, “Sátira y poética en... (ob.cit.)” y “Sobre los comienzos de un género: hacia la oda en España”, en *La Oda*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 1993, pp.149-173, este último dentro del marco de los estudios realizados por el grupo PASO (Poesía Andaluza del Siglo de Oro) bajo la dirección de Begoña López Bueno, que realiza monográficos sobre los diversos géneros poéticos del Siglo de Oro. Otras apreciaciones sobre el género satírico pueden verse en Rosario

censura los estudios de Alvin Kernan porque describe el género sátira desde sus características externas. Sin embargo, los estudios estructuralistas pierden de vista el hecho de que para los escritores del XVI-XVII no existen géneros propiamente dichos.

Lía Schwartz opina que fijándose en la producción y recepción de los textos satíricos del XVII podría analizarse esta cuestión genérica desde nuevas perspectivas. Antonio García Berrio¹¹⁰, según esta autora, ha abierto el camino de revisión del concepto de género literario basándose en aspectos temáticos y estrófico-estructurales.¹¹¹ No hay que olvidar que la sátira convive con otros géneros y tradiciones que ejercen su influencia en este, por ejemplo, la relación epístola-sátira-elegía estudiada por Claudio Guillén, los llamados géneros clásicos o neoclásicos según Elías Rivers, y los modelos retóricos y estilísticos neolatinos a que atiende Alcina, entre muchos otros.¹¹²

Los rasgos lingüísticos de la sátira han sido estudiados de dos maneras, o bien como un tipo de expresión genérica en los textos, o bien centrándose en el análisis particular del lenguaje satírico de algún autor concreto, destacando los que se dedican a los recursos humorísticos, metafóricos y distintos artificios en la obra de Góngora y

Cortés Tovar, "Sátira", *Géneros literarios latinos...* (ob.cit.). Cfr. *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*, ed. Carlos Vaíllo y Ramón Valdés, Madrid, Castalia, 2006.

¹⁰⁹ C.George Peale, "La Sátira y sus principios organizadores", *Prohemio*, IV, 1-2 (1973), pp.189-210.

¹¹⁰ *Apud.* Lía Schwartz (ob.cit.): A.García Berrio, "Las letrillas de Góngora (Estructura pragmática y liricidad del género)", *Edad de Oro*, II (1983), pp.88-97.

¹¹¹ Cfr. Begoña López Bueno, "La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI", *Edad de Oro*, XI (1992), pp.99-107.

¹¹² Claudio Guillén, "Lo epistolar y lo satírico" en *El Primer...* (ob.cit.), donde se sitúa lo epistolar dentro de la *aurea mediocritas* y lo satírico en el *sermo humilis*; Elías L.Rivers, "El problema de..." (ob.cit.); J.F.Alcina, "Entre el latín y el romance: modelos neolatinos en la creación poética castellana de los Siglos de Oro", en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico (Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico)*, eds. J.M^a Maestre y J.Pascual Barea, Universidad de Cádiz, I.1, 1993, pp.3-27; y Jaime Juan Falcó, *Obras completas. Volumen I. Obra poética*, Juan Gil, J.M^a Maestre y Daniel López-Cañete, Universidad de León (Cádiz y Sevilla), 1996, donde en las pp. XXVI-XXVII se trata el tema de las invectivas "contra los malos poetas" a raíz de la Sátira II (Libro III) de este autor portugués y neolatino, titulada *In malos poetas*, en la que sigue de cerca la primera sátira de Persio, y en la que puede observarse la reproducción del esquema genérico de dichas composiciones. No se recoge la entrada de la publicación del volumen segundo de esta obra poética en el ISBN, donde supuestamente debe incluirse la edición de dicha composición.

Quevedo.¹¹³ Por otra parte, Bartolomé Pozuelo Calero¹¹⁴ ha reunido una tabla de rasgos esenciales de la sátira (como género), donde mediante un sistema de rasgos distintivos (positivo / negativo) ha analizado los textos satíricos en los clásicos, en los italianos y en poetas neolatinos españoles.

Entre los ámbitos poéticos que interesan al tema de la “sátira contra los malos poetas” hay que señalar las academias, justas poéticas y prácticas colegiales y universitarias. En este sentido es obligatorio citar los volúmenes dedicados a la Academia de los Nocturnos de Valencia,¹¹⁵ en los que se recoge información general o referente al estado de los estudios dedicados a las academias y otros asuntos. En el último de estos volúmenes se señala la bibliografía o índices sobre academias y justas poéticas de Julia Barella y Juan Delgado, y también se recuerdan los magníficos trabajos de José Sánchez y el estudio ya clásico de Willard F.King.¹¹⁶ En el titulado “nuevo estado de la cuestión” se destaca de manera muy especial la tesis doctoral y

¹¹³ Cfr. Robert Jammes, *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967, (traducido como *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987); Antonio Pérez Lasheras, *Fustigat Mores...* (ob.cit.); Ignacio Arellano, *La poesía satírico-burlesca de...* (ob.cit.); Lía Schwartz Lerner, *Metáfora y sátira en...* (ob.cit.) y también suyo *Quevedo: Discurso y Representación*, Madrid, José Porrúa Turanzas S.A., 1984; muy especialmente María Teresa Llano Gago, *La obra de Quevedo, algunos recursos humorísticos*, Universidad de Salamanca, 1984 (que se realiza desde un enfoque lingüístico-estructuralista); y César Nicolás, “Juegos verbales en la poesía satírica de Quevedo”, en *Quevedo y su centenario*, Cáceres, Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, 1980, pp.58-89.

¹¹⁴ Bartolomé Pozuelo Calero, “De la sátira epistolar y la carta en verso latinas a la epístola moral vernácula”, en *La epístola*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 2000, pp.61-100; “La oposición sermo/epístola en Horacio y en los humanistas”, en *Humanismo y pervivencia...* (ob.cit., I., 2, pp.837-850); y *El licenciado Francisco Pacheco. Sermones sobre la instauración de la libertad del espíritu y la lírica amorosa*, Universidad de Cádiz y Sevilla, 1993.

¹¹⁵ AA.VV., *Actas de la Academia de los Nocturnos de Valencia*, ed. J. L. Canet, E. Rodríguez y J. L. Sirera, Valencia, Alfons el Magnànim, I-V, 1988, 1990, 1994, 1996 y 2000. Cfr. “Estudio introductorio. El estudio de las academias literarias: nuevo estado de la cuestión”, en *Actas de la Academia de los Nocturnos (Sesiones 65-76)*... (ob.cit., V, pp.11-17). Otra obra referente a las academias es AA.VV., *De las Academias a la Enciclopedia. El discurso del saber en la modernidad*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Valencia, Alfons el Magnànim, 1993.

¹¹⁶ Julia Barella, “Bibliografía: Academias literarias”, *Edad de Oro*, VII (1988), pp.189-195; Juan Delgado, “Bibliografía sobre justas poéticas”, *Edad de Oro*, VII (1988), pp.197-207; José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1960; W.F.King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, RAE (Anejo X del BRAE), 1963.

otros trabajos de dos autores, Pascual Mas i Usó y José María Ferri Coll,¹¹⁷ destacando también el punto de vista de Anne J. Cruz, que sigue la perspectiva de José Antonio Maravall¹¹⁸ sobre la cristalización del poder orgánico y dirigista de las academias. A la bibliografía sobre las academias de Julia Barella se hace necesario añadir referencias más actuales, como Giovanni Cara, Inmaculada Osuna o Jesús Rubio Lapaz,¹¹⁹ y algunas obras de Aurora Egido¹²⁰. Hay que atender, sin falta, al artículo de Lucas de Torre sobre una sátira contra un mal poeta titulada *A un mal poeta, en academia*, así como a los artículos referentes a los enfrentamientos entre académicos.¹²¹

Otros asuntos relacionados con las actividades de las academias y universidades son los vejámenes, los gallos, la poesía mural, los certámenes y la literatura

¹¹⁷ Tesis Doctoral de Pascual Mas i Usó, *Justas, academias y convocatorias literarias en la Valencia barroca (1591-1705). Teoría y práctica de una convención* (dirigida por Evangelina Rodríguez en 1991), publicada en microficha, Universidad de Valencia, 1993; información compendiada en *Academias y justas literarias en la Valencia barroca*, Kassel, Reichenberger, 1995; y en *Academias valencianas del barroco. Descripción y diccionario de poetas*, Kassel, Reichenberger, 1999; y José María Ferri Coll, “Burlas y chanzas en las academias literarias del Siglo de Oro. Los Nocturnos de Valencia”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Castalia, 2000, I., pp.327-335.

¹¹⁸ Anne J. Cruz, “Las academias literarias: literatura y poder en un espacio cortesano”, *Edad de Oro*, XVII (1998), pp. 49-57; también suyo “Art of the state: the *academias literarias* as site of symbolic economies, in golden Age Spain”, *Calíope*, I (1995), pp.72-95; y J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1980, del que Julia Barella comenta: “En la segunda parte del libro se apunta la influencia de las instituciones gubernamentales y eclesiásticas en la constitución de las academias de la época”.

¹¹⁹ Giovanni Cara, “La forma-vejamen y la dificultad de una definición unitaria del género”, en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Münster, 1999, pp.267-274; Inmaculada Osuna Rodríguez, *Poética Silva. Un manuscrito granadino del Siglo de Oro*, Universidad de Córdoba, 2000; también suyo *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: la “Poética Silva”*, Sevilla, Universidades de Sevilla y Granada, 2003; Jesús Rubio Lapaz, “La evolución clásico-espiritual de las ideas estéticas en las academias sevillanas del Siglo de Oro a partir de dos textos inéditos”, *Archivo Hispalense*, LXXV, 229 (1992), pp.153-172.

¹²⁰ Esta autora se ha dedicado al estudio de la oralidad, el arte efímero, las justas, vejámenes, y academias literarias centrándose en la ciudad de Zaragoza y limitándose a las composiciones del siglo XVII, por ello se destacarán aquellos estudios que puedan resultar de mayor utilidad, como por ejemplo: “Una introducción a la poesía y a las academias literarias del Siglo de Oro” *Estudios Humanísticos. Filología*, VI (1984), pp.9-26; información recapitulada en “Poesía de Justas y Academias” en *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp.115-137; otra obra con carácter de recopilación es *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su IV Centenario*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983; además hay que destacar otros artículos como “Los modelos en las justas poéticas aragonesas del siglo XVII”, *Revista de Filología Española*, LX (1978), pp.156-176; y los dos artículos dedicados a los gallos (ceremonias universitarias) citados ya con anterioridad.

¹²¹ Lucas de Torre, “De la Academia de los Humildes de Villamanta”, *BRAE*, II (1915), pp. 198-218. Con respecto a los enfrentamientos entre académicos véase: M. Romera Navarro, “Querellas y rivalidades en las academias del siglo XVII”, *Hispanic Review*, IX (1941), pp.494-499.

macarrónica.¹²² Estas formas están directamente relacionadas con otras tradiciones como el *comento*, los *progymnasmata*¹²³ (ejercicios retóricos de composición en latín o en castellano) y la *disputatio* burlesca¹²⁴ (parodias estudiantiles que toman como modelo los ejercicios de estilo propios de la retórica clásica).

En estos ámbitos poéticos se gestan, en ocasiones, discusiones teóricas entre poetas de tendencias y concepciones estéticas diferentes. Durante mucho tiempo estas tendencias se han adscrito desde la crítica a círculos geográficos o escuelas, donde sobresalían una o dos figuras.¹²⁵ Entre estas polémicas literarias destaca la cuestión del *comento* de Garcilaso,¹²⁶ ya sea por el catedrático de Retórica de Salamanca Francisco Sánchez de las Brozas (1574), o por el erudito poeta Fernando de Herrera¹²⁷ (1580), entre otros, que se centra en la problemática de la *imitatio*¹²⁸.

¹²² Cfr. María Soledad Carrasco Urgoiti, "El vejamen de academia", *Revista Hispánica Moderna*, XXXI (1965), pp.97-111; Giovanni Cara (ob.cit.); Aurora Egido (obs.cits); Francisco Layna Ranz, "Ceremonias burlescas estudiantiles (siglos XVI-XVII). 1.-Gallos", *Criticón*, 52 (1991), pp.141-162; J.Simón Díaz, *La poesía mural en el Madrid del Siglo de Oro*, Madrid, Ayuntamiento e Instituto de Estudios madrileños, 1977; también suyo y más interesante en este caso "La poesía mural, su proyección en Universidades y Colegios", en *Homenaje al profesor Domingo Ynduráin. Estudios sobre el Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Nacional, 1984, pp.479-499; además de los estudios sobre justas de Aurora Egido hay que citar a José María Castro y Calvo, "Justas poéticas aragonesas del siglo XVI", *Universidad. Revista de cultura y vida universitaria*, XIV (1937), pp.31-49, 171-222, y 331-399; y a Joaquín de Entrambasaguas, "Lope de Vega en las Justas Poéticas toledanas de 1605 y 1608", *Revista de Literatura*, XXXII (1967), pp.5-104 y XXXIII (1968), pp.5-52; con relación a la literatura macarrónica, A. Torrès-Alcalá, *Verbi Gratia: los escritores macarrónicos en España*, Madrid, José Porrúa Turanzas S.A., 1984. *Apud.* Juan Delgado (ob.cit.), nota al pie: "En *Cuadernos bibliográficos* 32 (1975) se anuncia la preparación de la tesis doctoral de Milagros Navarro Pérez, *Justas poéticas del Siglo de Oro. Análisis bibliográfico y crítico*. La tesis, en el supuesto de que se haya presentado, permanece inédita y no me ha sido posible consultarla".

¹²³ Cfr. Luisa López Grigera, "Notas sobre 'progymnasmata' en la España del Siglo XVI" en *Humanismo y pervivencia...* (ob.cit., I, 2., pp.585-590).

¹²⁴ Cfr. Blanca Perrián, *Poeta Ludens. Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardini, 1979; "Introducción. Capítulo VII", en *Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, ed. José María Azaceta, Madrid, CSIC, 1956; y Francisco Layna Ranz, "La disputa burlesca. Origen y trayectoria", *Criticón*, 64 (1995), pp.7-160.

¹²⁵ Para una visión general de la literatura del s.XVI véase: Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI (I.-Andáis tras mis escritos) y (II.-Aquel valor que respetó el olvido)*, Madrid, Cátedra, (1984-1987) 1991-1998; Antonio Gallego Morell, *Estudios sobre poesía española del primer Siglo de Oro*, Madrid, Insula, 1970; y Pablo Jauralde, "Introducción" en *Antología de Poesía...* (ob.cit.).

¹²⁶ Cfr. Begoña López Bueno, "El Brocense atacado y Garcilaso defendido (Un primer episodio en las polémicas de los comentaristas) *Templada Lira. Cinco estudios sobre poesía del Siglo de Oro*, Granada, Don Quijote, 1990, pp.101-133; AA.VV., *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce Estudios*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 1997; Bienvenido Morros Mestre, *Las polémicas literarias en la España del Siglo XVI: a propósito de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998; y AA.VV., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1982.

¹²⁷ Cfr. Eugenio Asensio, "El Brocense contra Fernando de Herrera y sus *Anotaciones a Garcilaso*", *El Crotalón*, I, 1 (1984), pp.13-24; Fernando de Herrera, *Poesías inéditas. Controversia sobre sus*

El comentario no solo suscita problemas en el caso de grandes autores, sino también, por ejemplo, cuando Juan de la Cueva escribe una composición contra una academia donde se comentó un poema de Cristóbal de Sayas.¹²⁹ El caso de Herrera es importante, dado que es el prototipo de poeta culto,¹³⁰ tanto en su obra poética, como en sus comentarios. En este momento, la posición del “gramático” ante los “autores” y de estos ante el *comento* va a implicar la posibilidad de crítica, y con ello, el empleo de la sátira como un arma, tanto contra los malos poetas como contra los malos comentaristas. Dicha posibilidad explica la dificultad y las implicaciones poéticas de polémicas tales como la cuestión gongorina,¹³¹ la polémica de las *Soledades*, Lope y los preceptistas,¹³² y la rivalidad por la hegemonía cultural entre Góngora, Lope y Quevedo,¹³³ que son algunos de los enfrentamientos más destacados, sin olvidar otros casos como la supuesta discusión entre Barahona y Herrera,¹³⁴ la situación que dio pie a la *Sátira contra la mala poesía o en defensa del divino Dueñas* del canónigo Francisco

anotaciones a las obras de Garcilaso de la Vega, ed. José María Asensio, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1870; Juan Montero, *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas*, Ayuntamiento de Sevilla, 1987; sin olvidar las *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera* (Sevilla, Alonso de Barrera, 1580), ed. facsímil con prólogo de Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1973.

¹²⁸ Cfr. D. H. Darst, *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes, 1985.

¹²⁹ Cfr. Juan Montero, “Otro ataque contra las Anotaciones herrerianas: la epístola A Cristóbal de Sayas de Alfaro de Juan de la Cueva”, *Revista de Literatura*, XLVIII, 95 (1986), pp.19-33.

¹³⁰ Cfr. Andrée Collard, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1971. Begoña López Bueno en *Poética cultista de Herrera a Góngora: estudios sobre poesía barroca*, Sevilla, Alfar, 1987, ha estudiado cómo la línea cultista se prolonga desde Herrera a Góngora.

¹³¹ Cfr. Robert Jammes (ob.cit.); Begoña López Bueno, *Poética cultista...* (ob.cit.); Antonio Pérez Lasheras, *Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Anexos de Tropelías, Universidad de Zaragoza, 1995; Miguel Artigas, *Biografía, y estudio crítico de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925.

¹³² Joaquín de Entrambasaguas, “Una guerra literaria del Siglo de Oro: Lope de Vega contra los preceptistas aristotélicos”, *BRAE*, XXI, CV (1934), pp.795-857 (textos satíricos del Fénix); Xavier Tubau, “Aristóteles y el lugar de Lope en la historia literaria” *Anuario Lope de Vega*, 11 (2005), pp.233-242; y también suyo *Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego de Colmenares*, Pamplona, Universidad de Navarra, Madrid, Iberoamericana; y Frankfurt am Maim, Vervuert, 2007.

¹³³ Cfr. Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora...* (ob.cit.); Ana Cristina López Viñuela, “Quevedo y ‘el pobre Lope de Vega’ en un soneto gongorino”, en *Studia Aurea, Actas del III Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Toulouse, P.U.M., 1996, pp.377-385; y Pablo Jauralde Pou, “Góngora y Quevedo”, *Voz y Letra*, VIII/2 (1997), pp.119-140.

¹³⁴ Cfr. José Lara Garrido, “Barahona de Soto y Herrera: clarificación de un tópico”, *Archivo Hispalense*, LXIV, 197 (1981), pp.93-117.

Pacheco,¹³⁵ y algunas sátiras hacia Cervantes por no incluir a este o aquel en el *Viaje del Parnaso*,¹³⁶ entre otros casos de menor importancia, pero no por ello menos cuantiosos, como simples respuestas literarias, sátiras al uso o mal intencionadas pullas personales.

¹³⁵ Cfr. Carmen Valcárcel Ribera, “La sátira contra la mala poesía del canónigo Francisco Pacheco”, *Manuscrit.cao*, I (1988), pp.9-30; y Juan Montero, “Sátira contra la mala poesía del Canónigo Pacheco: una coda bibliográfica”, *Manuscrit.cao*, IV (1991), pp.61-65; y también suyo “La Sátira contra la mala poesía del canónigo Pacheco: consideraciones acerca de su naturaleza literaria”, en *Estado actual de los estudios sobre Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 1993, pp.709-718.

¹³⁶ “Irás de Helicón a la conquista / mejor que el mal poeta de Cervantes, / donde no le valdrá ser quijotista”, Esteban Manuel de Villegas (*Eróticas o Amatorias, II Parte*, 1617, Elegía VIII, vv.79-81) por no haberle incluido en el *Viaje del Parnaso* (ob.cit.) donde Cervantes dice: “Este que viene aquí, si he de decillo, / no hay para qué le embarques (...) Es un cierto rapaz, que á Gamedes / quiere imitar, vistiéndose de godo”.

II.- APROXIMACIÓN A UN CORPUS:
LA SÁTIRA CONTRA LOS MALOS POETAS
(1554 – 1610).

Los textos recogidos en este *corpus* responden a una serie de rasgos formales, temáticos, temporales y pragmáticos, que configuran de algún modo el asunto a tratar. Uno de los principales criterios tomados a la hora de decidir cuál sería el objeto de estudio fue el de limitar los textos satíricos solo a aquellos que estuviesen escritos en verso, lo que podemos llamar “sátira formal”. Para delimitar el amplio campo de estudio de la sátira de tintes literarios y centrarse en lo que cabe denominar “sátira contra los malos poetas o la mala poesía”, se han seleccionado aquellos textos en los cuales se entra en valoraciones metaliterarias sobre la obra de un autor, o estimaciones sobre la habilidad formal y/o condición moral o social del poeta atacado (ataque personalizado o generalizado), siempre y cuando tuviese como finalidad desmerecer su calidad artística, como medio para hacer valer la del poeta agresor. El marco temporal como ya se indicó va de 1554 a 1610, salvo algunas excepciones —según el caso—, respondiendo a cierto criterio de flexibilidad.

Por rasgos pragmáticos cabe entender todo aquello que interactúa con la intención del autor y su recepción-comprensión por parte del lector, atendiendo a diversos usos: códigos intencionados de la métrica (octosilábica / endecasilábica), moldes literarios (soneto, epigrama, epístola, etc.) y/o mecanismos específicos de composición (glosa de “la bella”, respuesta literaria, *contrafactum*, literatura adoxográfica, *paradoxa encomia*, disparate...), ya que pueden asociarse a distintas tradiciones (castellana, italianizante, neoclásica, universitaria, burlesca, paródica) y condicionar de algún modo la perspectiva del poeta satírico, así como la interpretación de su crítica.

El *corpus* consta de un inventario a modo de fichas, y un cuerpo de texto de carácter explicativo (intercalado y sangrado a la derecha). El método de ficha descriptiva indica autor, rótulo, fecha, primer verso, metro/estrofa (incluyendo el número de versos), la procedencia y transmisión (centrándonos esencialmente en los manuscritos del s.XV al XVII, destacando aquellos del s.XVIII y XIX de relevancia), y la localización. En el cuerpo de texto se ha optado por aclarar generalmente los problemas de autoría, datación y bibliografía.

En lo que respecta a la autoría ya se señaló cómo en los casos problemáticos se ha optado por indicar que el poema es “anónimo”, de “autoría incierta”, “varias atribuciones”, “atribuido a...”, etcétera. Se incluye entre paréntesis la fecha y lugar de nacimiento y muerte. En el cuerpo textual se comentan las distintas posibilidades, correcciones necesarias y diversas teorías al respecto. La importancia de la autoría en este tipo de composiciones es primordial, ya que permite establecer en muchos casos la intencionalidad del autor, precisar la tendencia o línea poética satirizada, la credibilidad de su argumento crítico, la condición literaria, social y moral del poeta agresor, así como una posible vía para establecer la fecha del poema.

A la hora de seleccionar un título se ha seguido el criterio de las fuentes primarias de mayor credibilidad, atendiendo siempre al de mayor carácter explicativo (según contexto), y en su defecto según las ediciones críticas; de carecer de título se ha establecido entre corchetes un título espurio, es decir, falaz aunque con una mera intención distintiva y descriptiva. Seguidamente, otras posibilidades, variantes o aclaraciones a considerar.

La datación del poema responde en la medida de lo posible a la fecha de redacción, aunque en la mayoría de los casos el único referente sea la fecha de edición y/o el año de defunción del poeta. Si la fecha aparece en el propio poema o en nota

introdutoria a este se ha optado por seguir dicho criterio. Cuando exista alguna hipótesis o autoridad que crea factible alguna fecha, sin posibilidad cierta de justificación, de adoptar su criterio se colocará el año entre signos de interrogación. Mediante siglas se indica si la fecha de redacción se considera “antes de” (a.), “después de” (d.) o “cerca de” (c.), en este último caso la indeterminación abarca los años próximos por debajo y por encima del año indicado; si se comprende entre un año y otro (e.), y de no aparecer sigla alguna se entiende como escrito en esa misma fecha.

Se dispondrán las aclaraciones precisas y de interés a las fuentes de procedencia y/o del proceso de transmisión en el cuerpo de texto en el caso de variantes, problemas de difusión, distintas versiones, cruces de textos, etc., optando en ficha por la numeración de manuscritos e impresos, junto a su breve descripción (datos sobre la fecha de compilación, referencia/s, o datación del tipo de letra), siendo estos ordenados en orden cronológico, siempre que sea factible.

En lo que respecta a la localización se recurrirá principalmente a ediciones modernas, críticas, anotadas o estudios comentados y artículos, para mayor facilidad de los interesados. Se indicará —de ser relevante— la primera publicación (aunque sea antigua y de difícil localización).

En lo que a la bibliografía se refiere, se ha tomado la determinación de indicar los datos de procedencia o de localización íntegramente y en cada ocasión, para evitar que el lector se pierda en el aparato crítico o se vea obligado a consultar de manera constante las referencias bibliográficas. En el aparato crítico, además de estas referencias (donde se hará uso normal de las siglas pertinentes), se comentarán aspectos relacionados con el texto en cuestión, la sátira contra la mala poesía, y sus distintas tradiciones literarias.

Este inventario del *corpus* se presenta en orden cronológico, por lo que ha sido necesario establecer una secuenciación del modo más riguroso posible. Se divide en tres bloques, un “núcleo de textos fuerte” bien justificado dentro del marco cronológico establecido; un segundo bloque bajo el epígrafe: TEXTOS DE AMPLIA Y/O INCIERTA CRONOLOGÍA; y un tercer bloque a modo de apéndice titulado: “Manuscritos e impresos gongorinos del XVI-XVII donde se recogen los sonetos de don Luis de Góngora seleccionados en este *corpus*”, en el que se enumeran las fuentes de procedencia y transmisión de los sonetos gongorinos recogidos, así como el número de página o foliación en que se encuentran.

Por “amplia y/o incierta cronología” puede entenderse que su fecha de redacción es de difícil precisión y que el único dato empírico disponible no implica una proximidad en las fechas. Por ejemplo, los poemas incluidos en *El Cancionero Antequerano* pueden datarse como anteriores a 1627 (recopilado entre 1627-1628 por Ignacio de Toledo), pero en él se incluyen poemas de 1603. Otro caso semejante se da en los poemas de Bartolomé Leonardo de Argensola, que nace en 1562 y muere en 1631; su obra se edita póstumamente en 1634, por lo que el margen posible de datación de su poesía también podría estar dentro del marco establecido. Un caso que merece especial atención es el poema *Contra un poeta que usaba mucho de estas voces en sus poesías*, dado que la tradición crítica durante mucho tiempo lo ha considerado escrito en un margen de tiempo que va de 1578 a 1595, pero existen diversas teorías que, bien lo consideran anterior a 1613, o bien posterior a 1619, de forma y manera que se dibuja un arco cronológico de unos 40 años. Otros textos, por su proximidad (“entre ¿1610-1615?”), invitan a su inclusión por tratarse de poemas que dan pie a tratar diversos aspectos formales o tradiciones literarias que se relacionan con la “sátira contra la mala poesía”, como el modelo del epigrama y el epitafio burlesco a principios del s.XVII.

Asimismo, algunos poemas nos permiten aludir a otros (en el cuerpo de texto o en la anotación —según el caso—) no incluidos en el *corpus*, pero de rasgos semejantes, dejando así constancia de ellos, ya que se desvían en parte del tema para entrar en pullas personales o guerras literarias, sin juicio ni perjuicio en lo que a valoraciones metaliterarias se refiere.

**INVENTARIO DEL *CORPUS* TEXTUAL “LA SÁTIRA CONTRA
LOS MALOS POETAS” (1554 - 1610) EN ORDEN CRONOLÓGICO.**

1.-

Autor: Don Juan Hurtado de Mendoza y Tovar (Valladolid, c.1472 – Lombardía, c.1523).

Rótulo: *Respuesta de Don Ioan de Mendoza echando la culpa d'esta copla a dos criados del almirante, que uno escriuía muy bien y el otro trobava mejor.*

Fecha: Principios del s.XVI.

Primer verso: “De la copla que me toca”. En *Yxar* “De la copla que a mí toca”.

Metro/Estrofa: Redondillas dobles o copla castellana, 24 versos.

Procedencia y transmisión:

- a) *Cancionero de Iuan Fernández de Yxar* Ms. 2882 BNM, f.354r. (Letra de finales del s.XV y principios del XVI).
- b) *Cancionero general de obras nuevas nunca hasta aora impressas. Assi por ell arte Española como por la Toscana. Y esta primera es al Triunpho de la muerte traduzido por don Iuan de Colona*, Zaragoza, Esteban Nagera, 1554, f.38v. (Se imprimen por primera vez).
- c) *Cancionero de poesías varias* Ms. II-617 Biblioteca del Palacio Real de Madrid, f.214v [230v].

“Incluye un poema relativo a la prisión del príncipe don Carlos, por lo cual la recopilación no pudo estar concluida antes de 1568. (...) La colección debió concluirse, pues, entre los años 1568 y 1571” (cita extraída de la introducción de la edición moderna p.xxi). La foliación responde a una doble numeración.

Localización:

- a) *Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, ed. José María Azáceta, Madrid, CSIC, (1956) 1961, pp.817-818.
- b) *Cancionero de poesías varias. Manuscrito N° 617 de la Biblioteca Real de Madrid*, ed. José J. Labrador, C. Ángel Zorita y Ralph A. DiFranco, Madrid, Visor, (1984)

1994, p.334. (Editado en Cleveland-Ohio, University of Denver, 1984; y en Madrid, El Crotalón, 1986).

- c) *Cancionero general de obras nuevas...*, ed. Carlos Clavería, Barcelona, Ediciones Delstre's, 1993, pp.54-55.

2.-

Autor: Juan Boscán (Barcelona, 1493-1542).

Rótulo: *Respuesta de Boscán al Frayle en nombre del Almirante.*

Fecha: Principios del s.XVI.

Primer verso: “Reverendo, honrado frayle”.

Metro/Estrofa: Copla mixta o nona, 126 versos.

Procedencia y transmisión:

- a) *Cancionero de Iuan Fernández de Yxar* Ms. 2882 BNM, ff.352-353v. (Letra de finales del s.XV y principios del XVI).
- b) *Cançiones y Sonetos de boscán por el arte toscana* Ms. 17969 BNM, ff.229-233v. (Letra del s.XVI; conocido como Lastanosa-Gayangos).
- c) *Cancionero general de obras nuevas nunca hasta aora impressas. Assi por ell arte Española como por la Toscana. Y esta primera es al Triunpho de la muerte traduzido por don Iuan de Colona, Zaragoza, Esteban Nagera, 1554, f.58v.* (Se imprimen por primera vez).

Localización:

- a) *Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, ed. José María Azáceta, Madrid, CSIC, (1956) 1961, p.814.
- b) *Cancionero general de obras nuevas...*, ed. Carlos Clavería, Barcelona, Ediciones Delstre's, 1993, pp.82-86.
- c) Juan Boscán, *Obras completas*, ed. C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1999, pp.419-422.
- d) Juan Boscán, *Poesía*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Akal, 1999, pp.517-521.

Pedro Ruiz Pérez toma como fuente el Ms. 17969, señalando la falta de autoridad de *Ixar*, que añade dos estrofas finales que Carlos Clavería no incluye ni en las obras completas ni en su moderna edición del *Cancionero general...* (Pueden consultarse en la edición de Pedro Ruiz reproducidas en nota al pie).

3.-

Autor: Cristóbal de Castillejo (Ciudad Rodrigo, Salamanca, c.1490 – Viena, 12/06/1550).

Rótulo: *En contradicción de los que escriben siempre o lo más de amores.* En la *editio princeps* viene como *Contra los encarecimientos de las coplas Españolas que tratan de amores.*

Fecha: c.1543.

Este poema y el titulado *Contra los que dexan los metros castellanos...* se consideran escritos en respuesta a la *Epístola a la Duquesa de Soma*,¹³⁷ incluida en los preliminares de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega, repartidas en cuatro libros*, Barcelona, Carlos Amorós, (*editio princeps*) 1543.

Primer verso: “Estando conmigo a solas”.

Metro/Estrofa: Copla mixta o nona, 134 versos.

Procedencia y transmisión:

- a) Cristóbal de Castillejo, *Libro de diuersas trobas* Ms. 3691 BNM, ff.58-59. (Letra de mediados del s.XVI).
- b) Cristóbal de Castillejo, *Las obras corregidas y enmendadas, por mandado del Consejo de la Santa y General Inquisición*, Madrid, Pierres Cosin, (*editio princeps*) 1573, pp.264-269.

Localización: Cristóbal de Castillejo, *Obra completa*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998, pp.259-262.

¹³⁷ Cfr. Cristóbal de Castillejo, *Antología poética*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2004, concretamente en las pp.46-53.

4.-

Autor: Cristóbal de Castillejo (Ciudad Rodrigo, Salamanca, c.1490 – Viena, 12/06/1550).

Rótulo: *Reprehensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano*. En el Ms. II-617 Biblioteca del Palacio Real de Madrid aparece como *De Castillejo contra el Arte Ytaliano*. En la *editio princeps* viene como *Contra los que dexan los metros castellanos y siguen los italianos*.

Fecha: c.1543.

Primer verso: “Pues la Sancta Inquisición”.

Metro/Estrofa: Quintillas, incluye dos sonetos y una octava real, 230 versos.

Procedencia y transmisión:

- a) Cristóbal de Castillejo, *Libro de diuersas trobas* Ms. 3691 BNM, ff.67-69. (Letra de mediados del s.XVI).
- b) *Cancionero de poesías varias* Ms. II-617 Biblioteca del Palacio Real de Madrid, ff.241v-243v [256v-258v]. (Compilado e.1568-1571; v.texto 1).
- c) Cristóbal de Castillejo, *Las obras corregidas y enmendadas, por mandado del Consejo de la Santa y General Inquisición*, Madrid, Pierres Cosin, (*editio princeps*) 1573, pp.269-278.
- d) *Poesía de varios autores [Cancionero de Juan Fernández de Heredia]* Ms. 2621 BNM, ff.349v-355. (Letra de finales del s.XVI).

Localización:

- a) *Cancionero de poesías varias. Manuscrito N° 617 de la Biblioteca Real de Madrid*, ed. José J. Labrador, C. Ángel Zorita y Ralph A. DiFranco, Madrid, Visor, 1994, p.387-392. (v. texto 1).
- b) Cristóbal de Castillejo, *Obra completa*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998, pp.263-269.

5.-

Autor: Cristóbal de Castillejo (Ciudad Rodrigo, Salamanca, c.1490 – Viena, 12/06/1550).

Rótulo: *Respuesta a un caullero que le embió una copla mal trobada.*

Fecha: a.1550.

Los poemas de Cristóbal de Castillejo se difundieron de forma manuscrita, así lo evidencia la compilación ya en la segunda mitad del XVI del *Libro de diueras trobas* (Ms. 3691 BNM). La influencia que ejerció con sus composiciones de burlas y entretenimiento en otros poetas, como Gregorio Silvestre, Jorge de Montemayor o Diego Hurtado de Mendoza, nos lleva a suponer que varios de los poemas incluidos en “Obras de conversación y pasatiempo” fuesen difundidos en cartapacios, o incluso a considerar la existencia de una edición anterior a la de 1573 (*editio princeps*) y actualmente desconocida.

Primer verso: “Unas coplas me embiaste”.

Metro/Estrofa: Quintillas dobles, 10 versos.

Procedencia y transmisión: Cristóbal de Castillejo, *Las obras corregidas y enmendadas, por mandado del Consejo de la Santa y General Inquisición*, Madrid, Pierres Cosin, (*editio princeps*) 1573, p.279.

Localización: Cristóbal de Castillejo, *Obra completa*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998, p.269.

6.-

Autor: Cristóbal de Castillejo (Ciudad Rodrigo, Salamanca, c.1490 – Viena, 12/06/1550).

Rótulo: *A otro por otro tanto.*

Fecha: a.1550.

Primer verso: “Vuestras coplas recibí”.

Metro/Estrofa: Quintillas dobles, 10 versos.

Procedencia y transmisión: Cristóbal de Castillejo, *Las obras corregidas y enmendadas, por mandado del Consejo de la Santa y General Inquisición*, Madrid, Pierres Cosin, (*editio princeps*) 1573, p.279.

Localización: Cristóbal de Castillejo, *Obra completa*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998, p.270.

7.-

Autor: Cristóbal de Castillejo (Ciudad Rodrigo, Salamanca, c.1490 – Viena, 12/06/1550).

Rótulo: *A otro, por lo mismo.*

Fecha: a. 1550.

Primer verso: “El que las coplas hizistes”.

Metro/Estrofa: Redondillas dobles o copla castellana, 8 versos.

Procedencia y transmisión: Cristóbal de Castillejo, *Las obras corregidas y enmendadas, por mandado del Consejo de la Santa y General Inquisición*, Madrid, Pierres Cosin, (*editio princeps*) 1573, p.280.

Localización: Cristóbal de Castillejo, *Obra completa*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998, p.270.

8.-

Autor: Cristóbal de Castillejo (Ciudad Rodrigo, Salamanca, c.1490 – Viena, 12/06/1550).

Rótulo: *A un maestro más teólogo que trovador, que entre otros muchos hizo unas coplas al dicho macho.*

Fecha: a.1550.

Primer verso: “El proceso mal trovado”.

Metro/Estrofa: Quintillas dobles, 40 versos.

Procedencia y transmisión: Cristóbal de Castillejo, *Las obras corregidas y enmendadas, por mandado del Consejo de la Santa y General Inquisición*, Madrid, Pierres Cosin, (*editio princeps*) 1573, pp.342-343.

Localización: Cristóbal de Castillejo, *Obra completa*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998, pp.318-319.

9.-

Autor: Cristóbal de Castillejo (Ciudad Rodrigo, Salamanca, c.1490 – Viena, 12/06/1550).

Rótulo: *Recado falso y respuesta en nombre de unas monjas a un cierto trovador.*

Fecha: a.1550.

Primer verso: “Sin nuestra respuesta os fuisteis”.

Metro/Estrofa: Quintillas dobles, 60 versos.

Procedencia y transmisión: Cristóbal de Castillejo, *Las obras corregidas y enmendadas, por mandado del Consejo de la Santa y General Inquisición*, Madrid, Pierres Cosin, (*editio princeps*) 1573, pp.343-346.

Localización: Cristóbal de Castillejo, *Obra completa*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998, pp.320-321.

10.-

Autor: Cristóbal de Castillejo (Ciudad Rodrigo, Salamanca, c.1490 – Viena, 12/06/1550).

Rótulo: *Otro recado falso contra otro.*

Fecha: a.1550.

Primer verso: “Unas coplas vuestras vi”.

Metro/Estrofa: Quintillas dobles, 60 versos.

Procedencia y transmisión: Cristóbal de Castillejo, *Las obras corregidas y enmendadas, por mandado del Consejo de la Santa y General Inquisición*, Madrid, Pierres Cosin, (*editio princeps*) 1573, pp.346-348.

Localización: Cristóbal de Castillejo, *Obra completa*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998, pp.321-323.

11.-

Autor: Jorge de Montemayor (Montemor-o-Velho, Portugal, 1520 – Piamonte 1561).

Rótulo: *Un clerigo necio, trovador, con fiado y corcovado se alabó que, passando por delante de su dama, le había tosido, y dicho “ce, gentil hombre”. Al qual se enviaron estas coplas.*

Fecha: c.1554.

Primer verso: “Señor, de vuestra alegría”.

Metro/Estrofa: Quintillas dobles, 60 versos.

Procedencia y transmisión: *Las obras de George de Montemayor, repartidas en dos libros*, Amberes, Juan Steelsio, (*editio princeps*) 1554, f.24v. (Este poema no se recoge en las ediciones posteriores, v. texto 13).

Localización: Jorge de Montemayor, *Poesías completas*, ed. Juan Bautista Avellec-Arce, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996, pp.55-57.

12.-

Autor: Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa (Lisboa, 1520 – Granada, 1569).

Rótulo: *Glosa de la Bella*.

Fecha: a.1557.

Primer verso: “Qué desventura ha venido”.

Metro/Estrofa: Quintillas dobles, 40 versos.

Procedencia y transmisión:

- a) *Cancionero general de muchas y diversas obras de todos o de los más principales trovadores de España, assi antiguos como modernos, nuevamente con gran diligencia corregido*, Amberes, Martín Nucio, 1557, ff.391v-392r.
- b) *Cancionero Sevillano de Nueva York* Ms. B-2486 Hispanic Society of America Library, f.220.

Téngase presente que la compilación de los textos del *Cancionero Sevillano*... debió realizarse entre 1580-1590, según estudio de los modernos editores (p.xxxv), por lo que cabe pensar que dicho texto en este cancionero responde a una versión relativamente previa a la recopilada por Pedro de Cáceres.

- c) *Las Obras del Famoso Poeta Gregorio Silvestre, recopiladas por Pedro de Cáceres y Espinosa*, impresas en Granada en el Carmen de Lebrixa, por Fernando de Aguilar, (*editio princeps*) 1582, ff.110-111, y en la reedición de Lisboa, por Manuel de Lyra, 1592, f.144v.

El estudio de las variantes del texto denota un proceso de evolución desde la redacción del poema antes de 1557, hasta su versión definitiva en la *editio princeps* (1582).

Localización:

- a) *Cancionero Sevillano de Nueva York*, ed. Margit Frenk, José J. Labrador y Ralph A. DiFranco, Universidad de Sevilla, 1996, pp.268-269.

- b) *Cancionero general de Hernando del Castillo*, ed. Joaquín González Cuenca, Madrid, Editorial Castalia, 2004, IV, pp.710-712.
- c) *La sátira contra la mala poesía*, ed. Eduardo Chivite Tortosa, Córdoba, Berenice, 2008, pp.71-72. (Donde se sigue versión de la *editio princeps*).

13.-

Autor: Jorge de Montemayor (Montemor-o-Velho, Portugal, 1520 – Piamonte 1561).

Rótulo: *A un hombre que hacía muchas coplas y sonetos muy malos, y matava al autor que se las alabasse.*

Fecha: a.1561.

Primer verso: “El que hablar en ti ya no querría”.

Metro/Estrofa: Epístola en *terza rima*, 61 versos.

Procedencia y transmisión: *Cancionero del excelentísimo poeta George de Montemayor: de nuevo enmendado y corregido*, Zaragoza, en casa de la viuda de Bartolomé de Nágera, a costa de Miguel Suelves, (*editio princeps*) 1562, ff.172v-175v. (Reeditado en Alcalá, 1563; Salamanca, 1571; Alcalá de Henares, 1572; Salamanca, 1576; Coimbra, 1579 y Madrid, 1588).

Localización:

- a) Jorge de Montemayor, *Poesías completas*, ed. Juan Bautista A Valle-Arce, Fundación José Antonio de Castro, 1996, pp.712-714.

14.-

Autor: Jorge de Montemayor (Montemor-o-Velho, Portugal, 1520 – Piamonte 1561).

Rótulo: *Embiaron al autor diez sonetos hechos a la muerte de Feliciano de Silva, y él los bolbió a embiar, poniéndoles al cabo este soneto.*

Fecha: a.1561.

Primer verso: “Sonetos, mis señores, yo he notado”

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: *Cancionero del excelentísimo poeta George de Montemayor: de nuevo enmendado y corregido*, Zaragoza, en casa de la viuda de Bartolomé de Nágera, a costa de Miguel Suelves, (*editio princeps*) 1562, f.174r. (Reeditado en Alcalá, 1563; Salamanca, 1571; Alcalá de Henares, 1572; Salamanca, 1576; Coimbra, 1579 y Madrid, 1588).

Localización: Jorge de Montemayor, *Poesías completas*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Fundación José Antonio de Castro, 1996, pp.57-58.

15.-

Autor: Diego Ramírez Pagán (Murcia, h.1524 – Valencia, d.1562).

Rótulo: *A Belisa sobre dos curas malos poetas que la servían.*

Fecha: c.1562.

Primer verso: “Dos curas se os ofrecen, alma pura,”

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: Diego Ramírez Pagán, *Floresta de varia poesía*, Valencia, Joan Navarro, 1562, f.2r

Localización: Diego Ramírez Pagán, *Floresta de varia poesía*, ed. Antonio Pérez Gómez, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1950, II, p.79

16.-

Autor: Jerónimo Arbolanche (Tudela, Navarra, c.1546-1572).

Rótulo: *Respuesta del autor.*

Fecha: c.1566.

Primer verso: “Señor Maestro la voluntad mía”.

Metro/Estrofa: Octavas reales, 417 versos.

Procedencia y transmisión: *Los nueve libros de las Havidas de Hieronymo Arbolanche Poeta Tuledano*, Çaragoça, Iuan Millan, 1566, ff.5r-11r

Localización: Jerónimo Arbolanche, *Las Abidas*, ed. Fernando González Ollé, edición facsímil, Madrid, CSIC, 1972, II, pp.351-363.

17.-

Autor: Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa (Lisboa, 1520 – Granada, 1569).

Rótulo: En el *Cancionero Sevillano* aparece como *Visita de presos de cárcel de amor* y como *Visita de amor* en la edición de 1592.

Fecha: c.1568.

La proximidad de la fecha de defunción de Gregorio Silvestre coincide con la dada por Margit Frenk en su artículo “El Cancionero sevillano de la Hispanic Society (ca.1568)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* (1962), pp.355-394.

Primer verso: “El juez superior” (*Canc. Sev.*); y “Aquel supremo señor” (Lisboa, 1592).

El primer verso del pasaje seleccionado dice: “Unas coplas muy cansadas”.

Metro/Estrofa: Quintillas dobles (pasaje de 40 versos).

Las cuatro quintillas dobles que comprenden los versos 181-220 es el pasaje de la composición que trata específicamente el tema de la “sátira contra los malos poetas”.

Procedencia y transmisión:

- a) *Cancionero Sevillano de Nueva York* Ms. B-2486 Hispanic Society of America Library, ff.208v-214v. (Compilado e.1580-1590; v. texto 12).
- b) *Las Obras del Famoso Poeta Gregorio Silvestre, recopiladas por Pedro de Cáceres y Espinosa*, Lisboa, Manuel de Lyra, 1592, f.198.

Localización:

- a) Gregorio Silvestre, *Poesía*, ed. A. Marín Ocete, Granada, Facultad de Letras, 1938, pp.121-143. (Edición parcial, este pasaje en las pp.127-128).
- b) *Cancionero Sevillano de Nueva York*, ed. Margit Frenk, José J. Labrador y Ralph A. DiFranco, Universidad de Sevilla, 1996, pp.251-259 (véase dicho pasaje en la página 253).

18.-

Autor: Pedro Liñán de Rianza (¿Toledo, c.1557? – Madrid, 25/07/1607).

Rótulo: *Al Jurado de Córdoba Juan Rufo*. En el código de la Biblioteca Riccardiana de Florencia lleva por rótulo *Soneto de Pedro Liñán de Rianza enderezado contra el Jurado de Córdoba Juan Rufo Gutiérrez*.

Fecha: d.1568-c.1596?

A Juan Rufo se le concede mediante pleito el nombramiento de “Jurado de Córdoba” en el año 1568, año en que Pedro Liñán de Rianza cuenta tan solo con unos once años de edad, por lo tanto, este poema parece ser víctima de una atribución cruzada. No obstante, su edición moderna lo sustenta como de dicho autor, lo que llevaría a pensar que el motivo del poema es otro, por ejemplo, contra la publicación de *Los seiscientos apotegmas* en 1596, de ahí la datación que proponemos.

Primer verso: “Yo, Juan Bautista de Bivar, poeta”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión:

- a) *Poesías manuscrit.* 2 Ms. 3796 BNM, f.346r-v. (Letra del s.XVII).
- b) *Rime Spagnole* Ms. 3358 Biblioteca Riccardiana de Florencia, f.184v, según descripción de Eugenio Mele y Adolfo Bonilla San Martín en “Dos cancioneros españoles”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, X (1904), pp.162-172 y 408-417. (Letra del s.XVII).

Localización: Pedro Liñán de Rianza, *Poesías*, ed. Julián F. Randolph, Barcelona, Puvill Libros, 1982, p.84.

19.-

Autor: Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa (Lisboa, 1520 – Granada, 1569).

Rótulo: *Sátira, segunda. A un texedor, que le escrivio, reprehendiendole, por las coplas pasadas.* En el Ms. 3968 viene bajo el epígrafe *Respuesta de Silvestre contra un texedor, que defendio al amor contra un soneto que el hizo.*

Fecha: a.1569.

Primer verso: “Majadero, descosido”.

Metro/Estrofa: Quintillas dobles, 150 versos.

Procedencia y transmisión:

- a) *Poesías españolas* Ms. 3968 BNM, ff.180-181v. (Letra del s.XVI).
- b) *Las Obras del Famoso Poeta Gregorio Silvestre, recopiladas por Pedro de Cáceres y Espinosa*, impresas en Granada en el Carmen de Lebrixa, por Fernando de Aguilar, (*editio princeps*) 1582, ff.100-103, y en la reedición de Lisboa, por Manuel de Lyra, 1592, f.132v.

Localización: No existe edición moderna alguna. Los ejemplares empleados para este trabajo son *Las Obras del Famoso Poeta...* (*editio princeps*) 1582, R-11617 BNM, ff.100-103; y la reedición de Lisboa, Manuel de Lyra, 1592, R-1863 BNM, f.132v. (Otras reediciones son Granada, 1588; y por Sebastián de Mena, Granada, 1599).

20.-

Autor: Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa (Lisboa, 1520 – Granada, 1569).

Rótulo: *Sátira tercera.*

Fecha: a.1569.

Primer verso: “Desmedido sonetero”.

Metro/Estrofa: Redondillas dobles o copla castellana, 104 versos.

Procedencia y transmisión: *Las Obras del Famoso Poeta Gregorio Silvestre, recopiladas por Pedro de Cáceres y Espinosa*, impresas en Granada en el Carmen de Lebrixa, por Fernando de Aguilar, (*editio princeps*) 1582, ff.103-105, y en la reedición de Lisboa, por Manuel de Lyra, 1592, f.136v.

Localización: Gregorio Silvestre, *Poesía*, ed. A. Marín Ocete, Granada, Facultad de Letras, 1938, p.114.

21.-

Autor: Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa (Lisboa, 1520 – Granada, 1569).

Rótulo: *Sátira quinta, a un mal poeta y bermejo.*

Fecha: a.1569.

Primer verso: “Al lagartillo bermejo”.

Metro/Estrofa: Quintillas dobles, 40 versos.

Procedencia y transmisión: *Las Obras del Famoso Poeta Gregorio Silvestre, recopiladas por Pedro de Cáceres y Espinosa*, impresas en Granada en el Carmen de Lebrixa, por Fernando de Aguilar, (*editio princeps*) 1582, ff.107-110, y en la reedición de Lisboa, por Manuel de Lyra, 1592, f.140v.

Localización: *La sátira contra la mala poesía*, ed. Eduardo Chivite Tortosa, Córdoba, Berenice, 2008, pp.106-111. (Recoge una versión de la *editio princeps*, según el ejemplar R-.11617 BNM).

22.-

Autor: Anónimo.

Rótulo: *Otra de un fraile, contra esta.*

Fecha: c.1569.

Primer verso: “Muy grande locura ha sido”.

Metro/Estrofa: Quintillas dobles, 40 versos.

Procedencia y transmisión: *Las Obras del Famoso Poeta Gregorio Silvestre, recopiladas por Pedro de Cáceres y Espinosa*, impresas en Granada en el Carmen de Lebrixa, por Fernando de Aguilar, (*editio princeps*) 1582, ff.112-113, y en la reedición de Lisboa, por Manuel de Lyra, 1592, f.145. (v. texto 19).

Localización: No existe edición moderna alguna. Los ejemplares empleados para este trabajo son *Las Obras del Famoso Poeta...* (*editio princeps*) 1582, R-11617 BNM, ff.112-113; y la reedición de Lisboa, por Manuel de Lyra, 1592, R-1863 BNM, f.145. (Otras reediciones son Granada, 1588; y por Sebastián de Mena, Granada, 1599).

23.-

Autor: Luis Barahona de Soto (Lucena, 1548 – Antequera, 1595).

Rótulo: *Otra de Luys de Soto, contra esta.*

Fecha: c.1569.

Primer verso: “Que donoso casamiento”.

Metro/Estrofa: Quintillas dobles, 40 versos.

Procedencia y transmisión: *Las Obras del Famoso Poeta Gregorio Silvestre, recopiladas por Pedro de Cáceres y Espinosa*, impresas en Granada en el Carmen de Lebrixa, por Fernando de Aguilar, (*editio princeps*) 1582, ff.113-114, y en la reedición de Lisboa, por Manuel de Lyra, 1592, f.146v.

Localización: Francisco Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, RAE, 1903, pp.584-585.

24.-

Autor: Licenciado Ximénez (autor desconocido).

Rótulo: *Otra del Licenciado Ximénez.*

Fecha: c.1569.

Primer verso: “Casi estoy maravillado”.

Metro/Estrofa: Quintillas dobles, 40 versos.

Procedencia y transmisión:

- a) *Poesías españolas* Ms. 3968 BNM, f.175-v. (Letra del s.XVI).
- b) *Las Obras del Famoso Poeta Gregorio Silvestre, recopiladas por Pedro de Cáceres y Espinosa*, impresas en Granada en el Carmen de Lebrixa, por Fernando de Aguilar, (*editio princeps*) 1582, ff.113-114, y en la reedición de Lisboa, por Manuel de Lyra, 1592, f.147v.

Localización: No existe edición moderna alguna. Los ejemplares empleados para este trabajo son *Las Obras del Famoso Poeta...* (*editio princeps*) 1582, R-11617 BNM, ff.113-114; y la reedición de Lisboa, por Manuel de Lyra, 1592, R-1863 BNM, f.147v. (Otras reediciones son Granada, 1588; y por Sebastián de Mena, Granada, 1599).

25.-

Autor: Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa (Lisboa, 1520 – Granada, 1569).

Rótulo: *Respuesta de Silvestre.*

Fecha: c.1569.

Primer verso: “Que os fatigue a vos la bella”.

Metro/Estrofa: Quintillas dobles, 40 versos.

Procedencia y transmisión:

- a) *Poesías españolas* Ms. 3968 BNM, ff.175v-176. (Letra del s.XVI).
- b) *Las Obras del Famoso Poeta Gregorio Silvestre, recopiladas por Pedro de Cáceres y Espinosa*, impresas en Granada en el Carmen de Lebrixa, por Fernando de Aguilar, (*editio princeps*) 1582, ff.114-115, y en la reedición de Lisboa, por Manuel de Lyra, 1592, f.148v.

Localización: No existe edición moderna alguna. Los ejemplares empleados para este trabajo son *Las Obras del Famoso Poeta...* (*editio princeps*) 1582, R-11617 BNM, ff.113-114; y la reedición de Lisboa, por Manuel de Lyra, 1592, R-1863 BNM, f.147v. (Otras reediciones son Granada, 1588; y por Sebastián de Mena, Granada, 1599).

26.-

Autor: Francisco Pacheco. Canónigo de Sevilla (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1535 – Sevilla, 1599).

Rótulo: *Sátira apologética en defensa del divino Dueñas* (Ms. RM/3857 CSIC). *Sátira contra la mala poesía* (Ms. 4256 BNM). *Sátira contra la mala poesía, en defensa del C.º dueñas, del lic.º Pacheco* (Ms. 3358 Riccardiano).

Fecha: c.1569.

Según se indica en nota aclaratoria en el Ms. RM/3857 CSIC.

Primer verso: “¿Qué bestia habrá que tenga ya paciencia”.

Metro/Estrofa: *Terza rima*, 706 versos.

Procedencia y transmisión:

- a) *Papeles varios* Ms. RM/3857 [Fondo Rodríguez Marín] Biblioteca del CSIC, ff.1-14
Llamado “Códice Palomo”, que perteneció al catedrático Don Francisco de Borja Palomo; la letra pertenece al poeta sevillano Antonio Ortiz Melgarejo, por lo que debió compilarse hacia el primer tercio del s.XVII.
- b) [*Obras en verso y prosa de Diego Hurtado de Mendoza y otros autores*] Ms. 4256 BNM, ff.293-304. (Letra del s.XVII).
- c) *Rime spagnole* Ms. 3358 Biblioteca Riccardiana de Florencia, ff.62v-85r, según descripción de Eugenio Mele y Adolfo Bonilla San Martín en “Dos cancioneros españoles”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, X (1904), pp.162-172 y pp.408-417. (Letra del s.XVII).

Localización:

- a) Francisco Rodríguez Marín, “Una sátira sevillana del Licenciado Francisco Pacheco”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XVII (1907), pp.1-25 y pp.433-454. (Se imprime por primera vez, pero no sigue un criterio de edición crítico aceptable, sino que se sirve de distintas fuentes refundiendo sus versos).

- b) Carmen Valcárcel en “La *Sátira contra la mala poesía* del Licenciado Francisco Pacheco (ms.4.256)”, *Manuscrit.cao*, I (1988), pp.9-30. (Edición paleográfica del Ms. 4256 BNM).
- c) *La sátira contra la mala poesía*, ed. Eduardo Chivite Tortosa, Córdoba, Berenice, 2008, pp.116-144. (Recoge la versión del “Códice Palomo” Ms. RM/3857 CSIC).

27.-

Autor: Atribuido a N.Cuevas. (Se da noticia suya en la nota aclaratoria al poema titulado *Sátira contra la mala poesía* de F. Pacheco).

Rótulo: *Soneto en respuesta* [al anterior].

Fecha: 1569.

Primer verso: “Dueñas, vengado estaré a costa vuestra”.

Según descripción de E. Mele y A. Bonilla el primer verso reza: “Vengado estáis á costa nuestra”, variante que debe responder a una actualización o leve error de copia por su parte.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: *Rime spagnole* Ms. 3358 Biblioteca Riccardiana de Florencia, f.85r, según descripción de Eugenio Mele y Adolfo Bonilla San Martín en “Dos cancioneros españoles”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, X (1904), pp.162-172 y 408-417. (Letra del s.XVII).

Localización: Juan Montero, “La sátira contra la mala poesía del Canónigo Pacheco: Una coda bibliográfica”, Madrid, *Manuscrit.cao*, IV (1991), p.63. (Se imprime por primera vez).

28.-

Autor: Anónimo.

Bartolomé José Gallardo afirma que el ejemplar usado por él presentaba escrito en nota marginal: “Tiénesse por autor de este soneto a Cobos”. Francisco Rodríguez Marín lo identifica con Jerónimo de Cobos; según Begoña López Bueno en el Archivo Universitario de Sevilla (Libro 479) puede leerse: “Hieronimo de los Cobos natural de Cádiz truxo cedula del dicho Señor Rector para lo poner en la matricula para primero curso de artes e firmo e juro” [h.1566]. Autor referido por Herrera en sus *Anotaciones...* y por Cristóbal de Mesa en su epístola a Barahona de Soto. Otra atribución factible traída por Begoña López Bueno es la del poeta salmantino Jerónimo de Cobos, discípulo de Fray Luis de León, de talante polemista y burlesco.

Rótulo: *Soneto contra las “Anotaciones” del Maestro Sánchez, quando por primera vez se imprimían. Hallose entonces en casa de un caballero de Salamanca.*

Fecha: c.1574-a.1578.

La datación del poema responde a la fecha de la *editio princeps* de las anotaciones del Brocense a Garcilaso (1574), de la que ya se tenía noticia con anterioridad. De hecho, Begoña López Bueno señala que el 25 de Enero de 1574 el Maestro Sánchez decide cambiar la *Epístola al lector*, donde esboza su conocida “teoría de la imitación”, precisamente para aclarar su labor como comentarista, que fue atacada y mal interpretada por diversos ámbitos literarios. Repite en esta nueva epístola varias veces el término “hurto”, lo que puede hacer pensar que está respondiendo de algún modo a este soneto. La fecha tope responde, por su parte, a la de publicación de las obras de Lomas Cantoral (1578), que se adelanta al maestro Sánchez respondiendo a este soneto en su nombre y el de Garcilaso.

Primer verso: “Descubiértose ha un hurto de gran fama”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: *Obras del Excelente Poeta Garci Lasso de la Vega. Con Anotaciones y enmiendas del Maestro Francisco Sanchez Cathedratico de Rethorica en Salamanca*, con privilegio en Casa de Lucas de Iunta, 1581 (segunda edición), f.11v.

Localización: Begoña López Bueno, *Templada Lira. Cinco estudios sobre poesía del Siglo de Oro*, Granada, Don Quijote, 1990, pp.112-113.

29.-

Autor: Jerónimo de Lomas Cantoral (Valladolid, h.1542-1600).

Rótulo: *Del autor en respuesta.*

Fecha: e.1574-1578.

Primer verso: “Aquel cuya virtud tu lengua infama”.

Metro/Estrofa: Soneto

Procedencia y transmisión: *Las Obras de Hieronimo de Lomas Cantoral, en tres libros divididas*, Madrid, en casa de Pierres Cosin, 1578, f.218v.

Localización: Jerónimo de Lomas Cantoral, *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*, ed. Lorenzo Rubio González, Diputación de Valladolid, 1980, pp.323-324.

30.-

Autor: Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense (Brozas, 1523 – Salamanca, 1601).

Rótulo: *Respondio el Maestro Sanchez, en las espaldas del mismo papel. Pone se el nombre del author contrario, con algunas propiedades del mismo.*

Fecha: e.1574-1581.

No se puede afirmar con rotundidad que el poema en respuesta se escribiese inmediatamente después, solo que se recoge en los preliminares de 1581.

Primer verso: “Descúbrense poetas, cuya fama”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: *Obras del Excelente Poeta Garci Lasso de la Vega. Con Anotaciones y enmiendas del Maestro Francisco Sanchez Cathedratico de Rethorica en Salamanca, con privilegio en Casa de Lucas de Iunta, 1581 (segunda edición), f.12r.*

Localización: Begoña López Bueno, *Templada Lira. Cinco estudios sobre poesía del Siglo de Oro*, Granada, Don Quijote, 1990, p.114.

31.-

Autor: Hernando de Acuña (Valladolid, h.1520 – Granada, 1580).

Rótulo: *A un buen caballero, y mal poeta, la lira de Garcilaso contrahecha.* En el Ms. II-617 presenta el epígrafe *Don Fernando de Acuña a Don Luis de la Çerda, porque dezía mal de su poesía. Va contrahecha.*

Fecha: a.1580.

Primer verso: “De vuestra torpe lira”.

Metro/Estrofa: Lira garcilasiana, 110 versos.

Procedencia y transmisión:

- a) *Cancionero de poesías varias* Ms. II-617 Biblioteca del Palacio Real de Madrid, f.267r-v [292r-v]. (Compilado e.1568-1571; v.texto 1).

Según la fecha de compilación de este manuscrito podría retrasarse casi en una decada la posible fecha de redacción del poema, de hecho, esta versión presenta una estrofa nueva (en cuyo lugar faltan varias estrofas, estadio anterior del poema en que presenta solo hasta 95 versos): “De uos viene a dezirse: / ¡O estraña çeguedad! ¡O gran crueldad! / ¡O tarde arrepentirse! / ¡O desigual torpeça, / que no conozca este hombre su dureza!” [vv.66-70; f.267v]; y, asimismo, las dos últimas estrofas presentan numerosas variantes: “Y no queráis agora / probar de nuevas lenguas las saetas; / mirad que cada hora / se burlan los poetas / de vuestras obras rrudas, ymperfetas. / No deis ya más materia / a que se haga burla tan notable; / mirad vuestra miseria, / hazed que no se hable / tan mal de vuestro yngenio abominable”.

- b) *Varias Poesías, compuestas por Hernando de Acuña*, por su viuda Juana de Zúñiga, Madrid, en casa de P. Madrigal, (*editio princeps*) 1591, ff.141v-143v.
- c) *Cartapacio de Pedro de Penagos* Ms. II-1581 Biblioteca del Palacio Real de Madrid, f.157v. (Se anota: “començose a 9 de agosto de 1593”, seguramente copia de la *editio princeps*).

d) *Cancionero de Oxford*¹³⁸ Ms. O.189 Biblioteca de Oxford All Souls College, f.305r.

(Letra tardía del s.XVI, inicio del XVII, seguramente copia de la *editio princeps*).

e) Ms. 506 Biblioteca Pública de Toledo, f.352. (Traído por referencias).¹³⁹

f) Ms. 307 Biblioteca Nacional de París, f.41v. (Traído por referencias).¹⁴⁰

Localización:

a) Hernando de Acuña, *Varias poesías*, ed. Luis F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982, pp.322-325. (Sigue la *editio priceps*).

Obra editada también por la Imprenta Sancha de Madrid en 1804; por Elena Catena, Madrid, CSIC, 1954 (con algunos errores en la introducción y el texto); y por Antonio Vilanova, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1954. En la edición de este poema por parte de Luis F. Díaz Larios hay un baile en la rima consonante en el último verso.

b) *Cancionero de poesías varias. Manuscrito N° 617 de la Biblioteca Real de Madrid*, ed. José J. Labrador, C. Ángel Zorita y Ralph A. DiFranco, Madrid, Visor, 1994, pp.444-446. (v. texto 1).

c) ANÓNIMO, "Varias poesías compuesta por Hernando de Acuña" (edición digital basada en la de Madrid, P. Madrigal, 1591: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en 2006), <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/67926286543469451965679/index.htm> (10/01/08; 22:55).

¹³⁸ Cfr. Vollmüller, "Hittheilungen aus spanischen Handschriften. I: Oxford All Souls Coll. N°189", *Zeitschrift für Romanisch Philologie*, III, Halle (1879), pp.80-90; cancionero descrito por José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, 1972, IV, pp.57-61.

¹³⁹ Cfr. Francisco Esteve Barba, *Biblioteca pública de Toledo: Catálogo de la colección de manuscritos Borbón-Lorenzana*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1942, pp. 400 y ss.

¹⁴⁰ Cfr. J.J.Labrador y R.A.DiFranco, *Tabla de los principios de la poesía. Siglos XVI-XVII*, Cleveland State University, 1993, p.9. (Para el Ms. 506 Biblioteca Pública de Toledo ver la p.11) Existe desde 2006 una edición moderna (*Cancionero Sevillano de Toledo: ms. 506 (fondo Borbón-Lorenzana) Biblioteca de Castilla la Mancha*, ed. J.J.Labrador, R.DiFranco y J.Montero, Universidad de Sevilla, 2006).

32.-

Autor: Anónimo. (Puede ser atribuible al propio Miguel Sánchez de Lima).

Rótulo: *Exemplo de los Esdruxulos.*

Fecha: c.1580.

Primer verso: “Quien puede ser en fuerças tan indómito”.

Metro/Estrofa: Endecasílabos blancos, 87 versos.

Procedencia y transmisión: Miguel Sánchez de Lima, *Arte poética en Romance Castellano*, Alcalá de Henares, 1580, ff.57r-59r.

Localización: Miguel Sánchez de Lima, *Arte poética en Romance Castellano*, ed. Rafael de Balbín, edición facsímil, Madrid, CSIC, 1944, pp.90-94.

33.-

Autor: Baltasar del Alcázar (Sevilla, 1530-1606).

Rótulo: *A Padilla.*

Fecha: c.1580.

La primera estrofa del poema hace mofa del *Thesoro de varia poesía. Compuesto por Pedro Padilla*, Madrid, Francisco Sánchez, 1580.

Primer verso: “Padilla, ved qué gran mal:”.

Metro/Estrofa: Redondillas, 16 versos.

Procedencia y transmisión:

- a) *Obras de Baltasar del Alcaçar natural de la Ciudad de Sevilla hijo de Luis de Alcaçar y Doña Leonor de León* Ms. 10293 (5) BNM, f.149. (Conocido como “Códice Maldonado”, letra del s.XVII.).
- b) *Obras poéticas de Baltasar del Alcaçar illustre Sevillano. Recogidas Por Don Diego Luis de Arroyo y Figueroa Natural de Sevilla. En Sevilla Año de 1666* Ms. B-2345 Hispanic Society of America Library, f.64v.

El poema sigue su transmisión manuscrita como denota el Ms. M-125 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, p.147; se imprime por primera vez en la conocida obra *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos...* 1863, I, p.94; y no se publica en el contexto de la obra de Baltasar del Alcázar hasta las ediciones de la Sociedad de Bibliófilos Andaluces (Sevilla, Imprenta Rafael Tarascó, 1878, p.112), y de Francisco Rodríguez Marín, (Madrid, Librería Sucesores de Hernando, 1910, p.115).

Localización: Baltasar del Alcázar, *Obra poética*, ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2001, p.528.

34.-

Autor: Cristóbal Mosquera de Figueroa (Sevilla, 1547 – Écija, 1610).

Rótulo: *Carta en terçetos, satírica, enviada p[or] Figueroa a un su amigo suyo. M[orán], según Ms. II-531 Biblioteca del Palacio Real de Madrid (Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella). Sátira contra poetas DD, según Ms. 3915 BNM.*

Fecha: a.1582.

Según se indica en el estudio introductorio (p.XXII) por los editores modernos de este cartapacio (Ms. II-531) la composiciones aquí reunidas debieron redactarse entre 1552 y 1582, aunque su compilación se hizo entre 1581 y 1582.

Primer verso: “Yo quisiera, señor, tener paçiençia”.

Metro/Estrofa: *Terza rima*, 163 versos.

Procedencia y transmisión:

- a) *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella* Ms. II-531 Biblioteca del Palacio Real de Madrid, ff.120r-121. (Compilado e.1581-1582; v. *supra*).
- b) *Parnaso español*, 4 Ms. 3915 BNM, ff.225v-258.

“de mano y pluma de Jacinto López, músico de Su Magestad (...) a veynte días del mes de Enero del año pasado de mil y seyscientos y veinte”.

Localización: *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, ed. José J. Labrador, Ralph A. DiFranco y C. Ángel Zorita, Madrid, Patrimonio Nacional, 1989, pp.275-279.

35.-

Autor: Juan de la Cueva (Sevilla, 1543-1612).

Rótulo: *A Cristoval de Sayas de Alfaro, aquié[n] en una Academia anotaron un Soneto, i hizieron una inventiva contra la Poesia. Epistola.*

Fecha: 14 de Febrero de 1585.

Existen alguna observaciones y contradicciones en relación a la fecha de redacción, aunque cabe por bueno datarlo en la fecha que el propio poema señala: “En Hispalis catorze de Febrero / del año del Señor de ochenta y cinco” (vv.577-578).

Primer verso: “Olla guisada al sol, dijo un sofista”.

Metro/Estrofa: Epístola en endecasílabos blancos, 581 versos.

Procedencia y transmisión:

- a) Juan de la Cueva, *A Cristoval de Sayas de Alfaro, aquié[n] en una Academia anotaron un Soneto, i hizieron una inventiva contra la Poesia. Epistola*, [s.a; s.i; s.l] R/12175 BNM (*ex libris* Gayangos, Sección de Libros Raros y Curiosos).

Pliego suelto de ocho hojas impreso posiblemente en Sevilla a finales del s.XVI o primeros años del XVII. Las dos entradas que siguen a continuación son otros dos ejemplares impresos localizados entre fuentes documentales manuscritas del autor¹⁴¹.

- b) *Segunda parte de las Obras de Iuan de la Cueva. Año 1604* Ms. 82-2-5 Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, ff.292-299v.

F.A.Wulff sospecha que este impreso formaba parte de otro manuscrito colombino del mismo autor, *De las rimas de Iuan de la Cueva, primera parte...* dada la existencia de una doble numeración.

- c) *Cueva. Ejemplar poético. Inventores. Ms. original* Ms. 10182 BNM, h.53-60v.

Manuscritos autógrafos y originales. Portada impresa del *Ejemplar poético* (h.1-52) en Sevilla en 1606; *Los cuatro libros de los inventores* (h.61-122v) datan de 1608-09.

¹⁴¹ Cfr. José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, 1972, IV, p.329; IX, p.201 en “Cueva, Juan de la” entrada 1777 y 1778.

- d) *Poesía de Cueva. M.S. inéditas* Ms. 4116 BNM, pp.187-216. (Copia manuscrita con letra del s.XVIII).

Localización:

- a) A.Coster, *Fernando de Herrera (el divino). 1534-1597*, París, H. Champion, 1908, p.80. (Edición parcial en nota al pie, del verso 53 al 97).
- b) José M^a Reyes Cano, *La poesía lírica de Juan de la Cueva*, Diputación de Sevilla, 1980, p.46. (Edición parcial de los 33 versos iniciales).
- c) Juan Montero en “Otro ataque contra las *Anotaciones* herrerianas: la epístola A *Cristóbal Sayas de Alfaro* de Juan de la Cueva”, *Revista de Literatura*, XLVIII, 95 (1986), pp.19-33. (Estudio donde se recogen fragmentos varios del poema).
- d) *La sátira contra la mala poesía*, ed. Eduardo Chivite Tortosa, Córdoba, Berenice, 2008, pp.171-191. (Recoge una edición completa del poema).

36.-

Autor: Juan de la Cueva (Sevilla, 1543-1612).

Rótulo: *Romance, como los Poetas siguieron a la Poesía, y lo que le pasó con ellos.*

Fecha: c.1587. (Según data el original autógrafo).

Primer verso: “Huyendo va la poesía”.

Metro/Estrofa: Romance en octosílabos, 222 versos.

Procedencia y localización:

- a) Juan de la Cueva, *Coro Febeo de Romances Historiados*,¹⁴² Sevilla, Ioan de León, 1588, ff. 312r-316v.
- b) [*Romancero*, 2] Ms. 3724 BNM, ff.283-287. (Letra del s.XIX).

¹⁴² En esta obra Juan de la Cueva incluye al menos tres composiciones bajo el título *Al libro*, en las que al modo de Marcial encomienda a este para que se aleje de los difamadores y malos dueños.

37.-

Autor: Juan de la Cueva (Sevilla, 1543-1612).

Rótulo: *Romance, como los Poetas conquistaron el Parnaso y lo ganaron y Apolo, y las Musas huyeron del.*

Fecha: c.1587. (Según data el original autógrafo).

Primer verso: “Largo tiempo avian vivido”.

Metro/Estrofa: Romance en octosílabos, 406 versos.

Procedencia y localización: Juan de la Cueva, *Coro Febeo de Romances Historiados*, Sevilla, Ioan de León, 1588, ff. 316v-324r.

38.-

Autor: El Balordo, académico (finales del siglo XVI).

Bajo este seudónimo se oculta el Secretario de la Academia de los Humildes de Villamanta. Algunas teorías señalan la posible pertenencia de Lupercio Leonardo de Argensola a esta academia.

Rótulo: *Sátira. Al Ingenio de un poeta, en Academia. Los Humildes contra Maldonado.*

Nada salvo el nombre se sabe de esta academia y sus componentes, ni de don Diego Maldonado, excepto que era sevillano. De hecho, pudiera tratarse de una academia ficticia, empleada como contexto literario a modo de marco narrativo del poema.

Fecha: Según nota aclaratoria al texto: “De Madrid 21 de enero 1592”.

Primer verso: “La música cuatrotonda”.

Metro/Estrofa: Redondillas, 158 versos.

Procedencia y transmisión:

- c) Ms. N.3 [colección Salazar y Castro] Biblioteca de la Real Academia de la Historia, ff.227-234. (Letra de finales del s.XVI).
- d) [*Papeles de la Academia de los Humildes*] Ms. 18724/35 bis BNM, ff.168-179. (Letra de finales del s.XVI).

Localización:

- a) Lucas de Torre, “De la Academia de los Humildes de Villamanta”, *BRAE*, II (1915), pp.198-218. (Edición actualizada de la versión Ms. N.3 BRAH).
- b) *La sátira contra la mala poesía*, ed. Eduardo Chivite Tortosa, Córdoba, Berenice, 2008, pp.195-201. (Recoge la versión del Ms. 18724/35 BNM).

39.-

Autor: Manuel de Ledesma (¿? – Valencia, d.1599).

Rótulo: *Sátira a un mal poeta.*

Fecha: e. octubre de 1591- mayo de 1592.

Este período se corresponde según los modernos editores (I, p.37) de las *Actas de la Academia de los Nocturnos de Valencia* a los años de actividad poética de dicha academia, compilada en el primero de los tres manuscritos que las conforman.

Primer verso: “Las dulces flores que las musas pisan”.

Metro/Estrofa: *Terza rima*, 234 versos.

Procedencia y transmisión: *Actas [Instituciones, actas y poesías de la Academia de los Nocturnos de Valencia, Años 1591-1594]* Ms. 32 BNM, ff.179v-180v. (El total de dichas *Actas* se compila en los Mss. 33 y 34 BNM; letra de finales del s.XVI).

Localización: *Actas de la Academia de los Nocturnos de Valencia*, ed. Luis Canet Vallés y Evangelina Rodríguez Cuadros, Valencia, Alfons el Magnánim, 1990, II, pp.283-289. (El resto de los volúmenes que conforman la edición moderna de las *Actas*... se corresponde con los años 1988, 1994, 1996 y 2000).

Se habían editado parcialmente bajo el título de *Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia, extracto de sus Actas originales por Pedro Salvá*, Valencia, imprenta de Ferrer de Orga, 1869; y en *Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia, extracto de sus Actas originales por Pedro Salvá y reimpresso con adiciones y notas de Francisco Martí Grajales*, Valencia, imprenta de Francisco Vives y Mora, 1905-1912, 4 vols.

40.-

Autor: Luis Barahona de Soto (Lucena, 1548 – Antequera, 1595).

Rótulo: *Sátira del divino Soto contra los malos poetas afectados y oscuros en sus poesías. Al duque de Sesa según el Ms. 33-180-6; y Contra los malos poetas afectados y oscuros en sus poesías según edición de Francisco Rodríguez Marín.*

Fecha: a.1595.

Primer verso: “¿No es, señor, graciosísimo donaire”

Metro/Estrofa: *Terza rima*, 205 versos.

Procedencia y transmisión:

- a) [*Codice de Barahona o de Pamones*] Ms. 33-180-6 Biblioteca del Palacio Arzobispal de Sevilla, f.106. (Letra del primer tercio del s.XVII).

José J.Labrador y Ralph A. DiFranco en “Continuidad de la Poesía del XV en Cancioneros del XVI”, *Juan Alfonso de Baena y su Cancionero: actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena*, eds. Jesús L. Serrano Reyes y Juan Fernández Jiménez, Ayuntamiento de Baena, 2001, pp.213-258, indican que este manuscrito se haya hoy por hoy perdido. Cfr. Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos...*, edición facsímil, Madrid, Gredos, 1968, II, cols.16-33.

- b) *Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos. Por D. Juan Joseph Lopez de Sedano*, Madrid, Antonio de Sancha, 1778, IX, p.81. (Se imprime por primera vez este poema; siguiéndose de forma relativamente fidedigna el Ms. 33-180-6 de la Biblioteca del Palacio Arzobispal de Sevilla).
- c) *Florilegio poético: primera y segunda parte en que para la presente copia se han dividido las poesías contenidas en el Códice 33-180 existente en la Biblioteca Arzobispal de Sevilla* Ms. RM/5177 [Fondo Rodríguez Marín] Biblioteca del CSIC [s.l]: [s.n], 1888, ff.89-92v.

Copia manuscrita del “Códice de Barahona” (Ms. 33-180) realizada por el Bachiller Juan Virgilio Quirós y Gallardo para la librería y estudio de su padre el Doctor Quirós de los Ríos, que ha sido recientemente encontrada en el Fondo Rodríguez Marín de la Biblioteca del CSIC, da noticia de ello Pedro Ruiz Pérez en su artículo “Pedro Espinosa: cuestiones de transmisión, fortuna crítica y poética histórica”, *Studia Aurea*, 1 (2007) [<http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=65>]

Localización:

- a) Francisco Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, RAE, 1903, pp.712-722.
- b) Luis Barahona de Soto, *Poesías*, ed. José Manuel Blecua, Valencia, Tipografía moderna, 1941, pp.36-37 (desde el verso 160 “Todo guarda un estilo y un conceto” hasta el 205, fragmento extractado de la edición de Francisco Rodríguez Marín).
- c) *La sátira contra la mala poesía*, ed. Eduardo Chivite Tortosa, Córdoba, Berenice, 2008, pp.204-212. (Seudo-edición crítica del Ms. 33-180-6 a partir del texto de Rodríguez Marín).

41.-

Autor: Luis Barahona de Soto (Lucena, 1548 – Antequera, 1595).

Rótulo: [*Sátira II. A Gregorio Silvestre*].

Fecha: a.1595.

Primer verso: “A los acentos roncós de mi canto”

Metro/Estrofa: *Terza rima*, 349 versos.

Procedencia y transmisión:

- a) [*Codice de Barahona o de Pamones*] Ms. 33-180-6 Biblioteca del Palacio Arzobispal de Sevilla, f.110. (Letra del primer tercio del s.XVII, v. texto 40).
- b) *Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos. Por D. Juan Joseph Lopez de Sedano*, Madrid, Antonio de Sancha, 1778, IX, p.53. (Se imprime por primera vez este poema; siguiendo de forma relativamente fidedigna el Ms. 33-180-6 de la Biblioteca del Palacio Arzobispal de Sevilla).
- c) *Florilegio poético: primera y segunda parte en que para la presente copia se han dividido las poesías contenidas en el Códice 33-180 existente en la Biblioteca Arzobispal de Sevilla* Ms. RM/5177 [Fondo Rodríguez Marín] Biblioteca del CSIC [s.l]: [s.n], 1888, ff.93-99. (v. texto 40).

Localización: Francisco Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, RAE, 1903, pp.699-712.

42.-

Autor: Texto de autoría incierta.

Títulos: *Quarto en respuesta del tercero de DM. Otro.*

Fecha: 1595.

Se inicia en el f.116 una serie de sonetos de ataque-contraataque, el primero de los cuales se titula *Soneto hecho el ano de 95 contra algunos que estauan en El Escorial.*

Primer verso: “Fluxo tienes de lengua, poeta crudo”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: *Versos varios* Ms. 2856 BNM, ff.124. (Letra de principios del s.XVII).

El manuscrito comprende textos escritos entre 1595-1616; en los ff.116-125 se recoge esta pequeña guerra literaria entre un tal Contreras, Cristóbal y/o Cabrera. El códice ha sido descrito varias veces: Manuel Serrano y Sanz, “Un cancionero de la Biblioteca Nacional”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IV, Madrid, 1900, pp.577-598; José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, 1972, IV, pp.17-31; y en el *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Arco/Libros, 1998.

Localización: *La sátira contra la mala poesía*, ed. Eduardo Chivite Tortosa, Córdoba, Berenice, 2008, pp.214-215. (Texto rigurosamente inédito).

43.-

Autor: Texto de autoría incierta.

Títulos: *Quinto en respuesta del cuarto.*

Fecha: 1595.

Primer verso: “¡Oh!, ¿quién te desollará?, azote crudo”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: *Versos varios* Ms. 2856 BNM, f.124v. (Letra de principios del s.XVII. v. texto 42).

Localización: *La sátira contra la mala poesía*, ed. Eduardo Chivite Tortosa, Córdoba, Berenice, 2008, pp.215-216. (Texto rigurosamente inédito).

44.-

Autor: Texto de autoría incierta.

Títulos: *Otro sexto en respuesta del quinto.*

Fecha: 1595.

Primer verso: “Asado habías de estar poeta crudo”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: *Versos varios* Ms. 2856 BNM, f.125. (Letra de principios del s.XVII. v. texto 42).

Localización: *La sátira contra la mala poesía*, ed. Eduardo Chivite Tortosa, Córdoba, Berenice, 2008, pp.216-217. (Texto rigurosamente inédito).

45.-

Autor: Texto de autoría incierta.

Títulos: *Otro, sétimo en respuesta del sexto.*

Fecha: 1595.

Primer verso: “Andrando soy, a quien un mal poeta”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: *Versos varios* Ms. 2856 BNM, f.125. (Letra de principios del s.XVII. v. texto 42).

Localización: *La sátira contra la mala poesía*, ed. Eduardo Chivite Tortosa, Córdoba, Berenice, 2008, p.217. (Texto rigurosamente inédito).

46.-

Autor: Atribuido a Don Luis de Góngora y Argote (Córdoba, 1561-1627).

Rótulo: *A Lope de Vega.*

Fecha: ¿1598?

El texto refiere burlescamente la vida de casado de Lope de Vega, quien, según las biografías más recientes, casó en segundas nupcias con Juana Guardo en 1598. Este dato apoyaría la hipótesis de Entrambasaguas, que considera esta composición la primera de Don Luis de Góngora escrita contra Lope de Vega. Pero, dada la baja calidad literaria del soneto, no todos los críticos consideran factible dicha autoría.

Primer verso: “A ti, Lope de Vega, el elocuente”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión:

- a) *Cartapacio de Pedro de Penagos* Ms. II-1581 Biblioteca del Palacio Real de Madrid, f.12v-13r. (Anónimo; “començose a 9 de agosto de 1593”; v. texto 31).
- b) *Var. Poesie spagnole copiate da Monsignor Girolamo da Sommaia*¹⁴³ (Cod. Chart in 40. Saec XVII) Ms. VII-353 Biblioteca Nacional de Florencia, f.13. (Copiado a finales del s.XVII, textos compilados e.1604-1606).
- c) *Ms. Versos varios del siglo XVII* Biblioteca de Rodríguez-Moñino, p.139. (Letra primera mitad s.XVII).
- d) *Poesías manuscrit.2* Ms. 3796 BNM, f.286. (Único manuscrito en que se atribuye el poema a Luis de Góngora. Letra del s.XVII).

Localización:

- a) Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, p.109.
(Sigue la versión del Ms. VII-353 de la Biblioteca Nacional de Florencia, que toma

¹⁴³ Cfr. *Diario de un estudiante de Salamanca*, ed. George Haley, Universidad de Salamanca, 1977, p.54. Este manuscrito ha sido recientemente (2005-6) estudiado por Francesca De Santis en su tesis doctoral titulada *Il manoscritto magliabechiano VII-353. Edizione dei testi e studio*, bajo la dirección de Blanca Periñán y la codirección de Patrizia Botta, desde la Università degli Studi di Pisa.

indirectamente de la transcripción realizada por Hugo A. Rennert en su artículo “Two spanish manuscript cancioneros”, *Modern Language Notes*, X, 7 (1895), pp.195-196, col.391, p.196).

Emilio Orozco, en nota al pie, indica que el texto publicado por Entrambasaguas ofrece notables variantes con respecto al que él sigue, y que además está falto del sexto verso. Ambos críticos se inclinan a reconocer la autoría de Góngora.

- b) Luis de Góngora, *Sonetos*, edición crítica de Biruté Ciplijauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, pp.620-621. (Se basa en la versión del Ms. 3796 BNM; lo considera “apócrifo”).

47.-

Autor: Don Luis de Góngora y Argote (Córdoba, 1561-1627).

Rótulo: *A la “Arcadia” de Lope de Vega Carpio*. Bajo el título *A Lope de Vega, quando escriuió la academia, del dicho don Luys de Góngora* se recoge en el *Parnaso español* 8 Ms. 3919 BNM.

Fecha: ¿1598?

La mayor parte de los editores modernos fechan este poema como de “¿1598?”; así lo hace Antonio Carreira o Biruté Ciplijauskaitė, dado que la *Arcadia* de Lope de Vega se publica en este año.

Primer verso: “Por tu vida Lopillo que me borres”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: *Poesías varias de grandes ingenios españoles recogidas por Iosef Alfay y dedicada a don Francisco de la Torre, cavallero del abito de Calatrava*, Zaragoza, Iuan de Ybar, 1654, p.17.

Chacón lo censura por razones morales. En lo que respecta a su transmisión manuscrita es extensísima, tanto que aún en 1676 se recoge en *Qvaderno de Varias poesías* “Manuscrito Palentino” de la Biblioteca de la Catedral de Palencia, f.28v. Véase el resto de fuentes en el apéndice “Manuscritos e impresos gongorinos del s.XVI-XVII donde se recogen los sonetos de don Luis de Góngora seleccionados en este *corpus*”.

Localización:

- a) E. Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, pp.99-100.
- b) Luis de Góngora, *Sonetos*, edición crítica de Biruté Ciplijauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, pp.495-497.
- c) Luis de Góngora, *Qvaderno de Varias poesías* (Manuscrito Palentino), ed. Lorenzo Rubio González, Excma. Diputación Provincial de Palencia, 1985, p.37.
- d) Anónimo, “Vega, Lope de (1562-1635) – Biografía. Capt.IV” (Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Nueva biográfica de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1973),

[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01482852090144840762257/p0000003.
htm](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01482852090144840762257/p0000003.htm) (10/01/08; 21:32).

48.-

Autor: Lope Félix de Vega Carpio (Madrid, 1562-1635).

Rótulo: *Respuesta de Lope.*

Fecha: ¿1598?

Primer verso: “Seas capilla, pluma o bonete”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión:

- a) *Cartapacio de Pedro de Penagos* Ms. II-1581 Biblioteca del Palacio Real de Madrid, f.12v. (Se anota: “començose a 9 de agosto de 1593”; v. texto 31).
- b) *Var. Poesie spagnole copiate da Monsignor Girolamo da Sommaia.* (Cod. Chart in 40. Saec XVII) Ms. VII-353 Biblioteca Nacional de Florencia, f.13. (Copiado a finales del s.XVII, textos compilados e.1604-1606).
- c) *Poesías manuescrit.* 2 Ms. 3796 BNM, f.286-v. (Letra del s.XVII).

Aparece en ambos manuscritos como respuesta al soneto atribuido a Luis de Góngora “A ti, Lope de Vega, el elocuente”.

- d) *Manuscrito n°4. Varias poesías. H* Ms. 4044 BNM, f.260. (Letra de principios del s.XVIII).

En este manuscrito el poema se identifica como una respuesta al soneto *A la “Arcadia” de Lope de Vega Carpio.*

Localización:

- a) Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, p.111. (Sigue el Ms. 3796 BNM, donde se atribuye a Luis de Góngora el poema al que este responde).
- b) Luis de Góngora, *Sonetos*, edición crítica de Biruté Ciplijauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, p.497. (Asocia este poema con el soneto en contra de la *Arcadia* de Lope de Vega, de igual modo que el Ms. 4044).

Biruté Ciplijauskaitė añade entre paréntesis que el “texto publicado por Orozco Díaz (185, p.41) es considerablemente diferente”. Si se atiende al trato excesivamente familiar con que Luis de Góngora trata a su interlocutor en el poema, “Por tu vida Lopillo que me borres”, parece más factible creer a este soneto en respuesta contra aquel otro (“A ti, Lope de Vega, el elocuente”), pues Lope de Vega no parece saber muy bien en este soneto quién es su contrincante: “Seas capilla, pluma o bonete”.

49.-

Autor: Don Luis de Góngora y Argote (Córdoba, 1561-1627).

Rótulo: *A cierto señor que le envio la Dragontea de Lope de Vega*

Fecha: 1598 (Se publica la *Dragontea*).

Primer verso: “Señor, aquel Dragón de inglés veneno”

Metro/Estrofa: Soneto

Procedencia y transmisión:

- a) *Manuscrito de D.Martín de Angulo con varias poesía de D.Luis de Góngora* Ms. 3906 BNM, f.29-v. (Parece que perteneció a la familia de Luis Góngora; se compuso entre 1638 y 1672 con material procedente de distintas fuentes).
- b) *Segvndo tomo de las Obras de Don Lvis de Góngora comentadas por D. García de Salzedo Coronel...* Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644-45, p.610.
- c) *Versos Satyricos del gran Don Luis de Góngora y Argote (...) que por lo satyrico no se an impreso (...)* Año de 1663 Ms. 19004 BNM, f.23v.
- d) [*Qvaderno de*] *Varias poesías de don Luis de Góngora* Ms. 4269, ff.39v-40.

Guarda evidente relación familiar con el “Manuscrito Palentino” de la Biblioteca de la Catedral de Palencia, aunque este presenta mayor número de textos y es posterior en su redacción (d.1676).

- e) Ms. 440/15339 Fundación Lázaro Galdiano, p.63. (Letra del s.XVII).

Localización:

- a) Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, pp.102-103.
- b) Luis de Góngora, *Sonetos*, edición crítica de Biruté Ciplijauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, pp.574-575.
- c) García González, Ramón (ed.lit); “Sonetos. Luis de Góngora y Argote” (edición digital realizada en Alicante por la Biblioteca Miguel de Cervantes en

2004), <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00363863289947351867857/index.htm> (10/01/08; 20:42).

50.-

Autor: Juan de Ochoa (finales del XVI y principios del XVII).

Cervantes lo elogia en su *Viaje del Parnaso*: “vi que era el primero / el licenciado Juan de Ochoa, amigo / por poeta y cristiano verdadero”.

Rótulo: [*Contra los poetas líricos o Cuando quitaron las comedias en Sevilla*].

Fecha: 1598.

Este soneto fue escrito cuando se prohibieron en toda España las representaciones teatrales en 1597/98 por causa de las ideas de Fray José de Jesús y María, autor de *Primera parte de las excelencias de la virtud de la Castidad*, Alcalá de Henares, Viuda de Juan Gracían, 1601 (Capt.XVI, L.IV).¹⁴⁴

Primer verso: “Poetas graduados en sonetos”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: *Papeles varios* Ms. RM/3857 [Fondo Rodríguez Marín] Biblioteca del CSIC, f.76. (Códice Palomo, soneto 43; letra del primer tercio del s.XVII; v. texto 26).

Localización:

- a) Francisco Rodríguez Marín, *Rinconete y Cortadillo*, Sevilla, Francisco P. Díaz, 1905, p.157. (Se imprime por primera vez, sigue el Ms. RM/3857).
- b) José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961, p.203. (Sigue la versión de Francisco Rodríguez Marín).
- c) *La sátira contra la mala poesía*, ed. Eduardo Chivite Tortosa, Córdoba, Berenice, 2008, pp.224-225. (Recoge la versión del “Códice Palomo” Ms. RM/3857 CSIC).

¹⁴⁴ Cfr. Josef Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993, pp.207-213.

51.-

Autor: Juan de la Cueva (Sevilla, 1550-1609).

Rótulo: *Epístola. A Don Juan de Arguijo.*¹⁴⁵

Fecha: c.1599.

En este texto Juan de la Cueva refiere su obra poética editada en 1582, pero más adelante dice: “rien de Luis Alfonso de Carballo / y burlan de Rengifo y mil Rengifos”, lo que puede retrasar la fecha de composición hasta 1602 (año en que se edita el *Cisne de Apolo*). No obstante, algunas de las composiciones compiladas hacia 1603 (en el Ms. 82-2-4) fueron corregidas en varias ocasiones hasta el final de sus días. *Cfr.* José María Reyes Cano, “Documentos relativos a Juan de la Cueva: nuevos datos para su biografía”, *Archivo Hispalense*, LXIV, 196 (1981), pp.107-135 (véase a este respecto el caso del soneto 84 en las pp.132-133).

Primer verso: “E dado en unos días a esta parte”.

Metro/Estrofa: Tercetos encadenados, 391versos.

Procedencia y transmisión:

- a) *De las Rimas de Juan de la Cueva, primera parte* Ms. 82-2-4 Biblioteca Colombina de Sevilla, ff.187-192v. (Sevilla, 1603).

¹⁴⁵ En esta epístola Juan de la Cueva refiere los “versos de Bertolo”, seudónimo poético bajo el que se esconde Pamones, quien dedicó algunos versos en agravio de Juan de Arguijo, entre ellos un estrafalario soneto con triple cadena de consonantes, cuyo primer verso reza: “Joviano, otro Mecenas excelente”. *Cfr.* Francisco Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa: estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Universidad de Málaga, 2004, p.108 (edición facsímil). [En el Ms. 82-2-4 se encuentran las siguientes composiciones]. En la *Epístola VII. A Fernando de Herrera, en que le trata de la inconstancia de la Fortuna, con un discurso de la oratoria i poesía* (ff.166v-173) alude a su propia situación económica y socio-literaria, y parece referir la llegada de un nuevo “tirano” de las musas (quizá Juan de Arguijo), dejando bajo la responsabilidad de Fernando de Herrera la potestad de evitar este gran mal del mecenazgo. Cabe señalar fuera del *corpus* otras epístolas en que también se refieren puntualmente otros vicios poéticos como el bajo arte de la murmuración, los poetastros, los malos traductores: *A D. Diego Nofuentes de Guevara, veinticuatro de Sevilla* (epístola XIII, ff.284-295), donde parece aludir satíricamente a la ortografía de Fernando de Herrera; *A don Fernando Enríquez de Ribera, marqués de Tarifa* (epístola XVIII, ff.349-357); o *A D. Alvaro de Portugal, conde de Gelves, en que se reprehende a los poetas que usan en sus poesías de traducciones y de imitaciones y a los que ocupan sus escritos en celebrar damas, queriendo por ello valer con ellas* (epístola I, ff.23-28), en las que Juan de la Cueva se sitúa desde la óptica del antipetrarquismo de Diego Hurtado de Mendoza o Baltasar del Alcázar; y cabe vincular en lo referente al tema de las malas traducciones la epístola X, *A uno que tradujo las Églogas de Virgilio mudándolas los nombre y sentido dellas* (ff.229-233). *Cfr.* Valentín Núñez Rivera, “Juan de la Cueva en sus epístolas poéticas”, en *La epístola* (ob.cit., pp.257-294); y “Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento”, *La Elegía*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 1996, pp.210-212.

b) Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, formado con los apuntamientos de Don Bartolomé José Gallardo, coordinados y aumentados por D. M. R. Zarco del Valle y D. J. Sancho Rayón. Obra premiada por la Biblioteca Nacional... e impresa a expensas del Gobierno*, Madrid, Imprenta y estereotipia M. Rivadeneyra, 1863-1869, II (1866), cols.692-696.

Localización: Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, edición facsímil, Madrid, Gredos, 1968, cols.692-696.

52.-

Autor: Juan de la Cueva (Sevilla, 1550-1609).

Rótulo: [*Juan de la Cueva contra Juan de Arguijo, en ocasión de su hospitalidad para con la Marquesa de Denia*].

Fecha: 1599.

Primer verso: “Si quieres por un Píndaro venderte”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: *De las Rimas de Juan de la Cueva, primera parte* Ms. 82-2-4 Biblioteca Colombina de Sevilla, ff.110v-111. (Autógrafo: soneto 69, Sevilla, 1603; v. texto 51).¹⁴⁶

Localización: Francisco Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa: estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Universidad de Málaga, 2004, p.129-130 (Reproducción de la edición de Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1907, año en que se publica por primera vez).

¹⁴⁶ Otros sonetos donde Juan de la Cueva trata de su relación con los poetas del entorno sevillano recogidos en este manuscrito son a Diego Girón, “Bien puede, padre Betis generoso” (soneto 13, ff.28-28v); a Francisco de Rioja, “Cuatro sonetos hallan en Petrarca” (soneto 29, ff.48-48v); o a Juan de Mal Lara, “Detened la soberuía, padre Eolo” (soneto 57, f.69v). *Cfr.* Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos...*, ed. facsímil (Madrid, Imprenta y estereotipia M. Rivadeneyra, II, 1866, cols.674-677), Madrid, Gredos, 1968, cols.674-677.

53.-

Autor: Francisco Pamones (finales del XVI y principios del XVII).

Rótulo: *Otro*. [*En defensa de la Marquesa de Denia*].

Fecha: 1599.

Año en que la Marquesa de Denia visita Sevilla.

Primer verso: “Vil escuadrón mordaz, chusma poética”. (Falto del verso sexto).

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: *Papeles varios* Ms. RM/3857 [Fondo Rodríguez Marín] Biblioteca del CSIC, f.91v. (Códice Palomo, soneto 85; letra del primer tercio del s.XVII; v. texto 26).

Localización: Francisco Rodríguez Marín, *Rinconete y Cortadillo*, Sevilla, Francisco P. Díaz, 1905, p.156. (Se imprime por primera vez, sigue el Ms. RM/3857).

54.-

Autor: Varias atribuciones.

Lope de Vega se lo atribuía a Miguel de Cervantes; José Sánchez cree que pudiese ser de Juan de Ochoa; y Francisco Rodríguez Marín lo considera de Alonso Álvarez de Soria (Sevilla, 1573-1603).¹⁴⁷ En el código gongorino Ms. 2244 BNM aparece anónimamente, y en el Ms. 4067 BNM se considera obra de Francisco de Quevedo.

Rótulo: *Entre dos valientes al mismo propósito de Lope de Vega.* En el Ms. 4067 aparece bajo el título de *Soneto satyrizando a Lope de Vega.*

Fecha: e.1600-1602.

Temporada en que Lope de Vega vive en Sevilla a causa de su relación amorosa con Micaela del Luján (Camila Lucinda).

Primer verso: “Lope dicen que vino, ¿no es posible!”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión:

- a) *Papeles varios* Ms. RM/3857 [Fondo Rodríguez Marín] Biblioteca del CSIC, f.84v (Código Palomo, soneto 66; letra del primer tercio del s.XVII; v. texto 26).
- b) *Varias enigmas y versos* Ms. 2244 BNM, ff.12v-13. (Letra de finales del s.XVII y principios del s. XVIII).
- c) *Varios papeles* Ms. 11017 BNM, f.3v. (Letra de finales del s.XVII y principios del s.XVIII).
- d) *Manuscrito nº4. Varias poesías. H* Ms. 4044 BNM, ff.58v-59. (Letra de principios del s.XVIII).
- e) *Obras no impresas de don Francisco de Quevedo 3* Ms. 4067 BNM, fol.1v. (Atribuido a Don Francisco de Quevedo; letra del s.XVIII, h.1724).
- f) [*Copia de diversas obras*] Ms. 12712 BNM, f.102. (Letra del s.XVIII).

¹⁴⁷ Cfr. Francisco Rodríguez Marín, *El Loaysa de “El celoso extremeño”*. Estudio histórico-literario, Sevilla, Francisco P. Díaz, 1901, pp.97-209. Véase Mario Méndez Bejarano, *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, Sevilla, Padilla Libros, 1989, p.24.

Localización:

- a) Francisco Rodríguez Marín, *El Loaysa, de "El celoso extremeño"*. *Estudio histórico-literario*, Sevilla, Francisco de P. Díaz, 1901, pp.162-163.

Este poema fue hallado por José María Asensio en un códice, posiblemente el Ms. 4067; se publica por primera vez, según Francisco Rodríguez Marín, por Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Nueva biografía de Lope de Vega*,¹⁴⁸ Madrid, Tipografía Sucesores de Rivadeneyra, 1890, I, pp.68-69 [en la edición que José Manuel Bleuca hace de la obra poética de Quevedo se indica que dicho poema se encuentra en la p.85]. No obstante, ya se recoge impreso con anterioridad atribuido a Francisco de Quevedo en *Obras de D.Francisco de Quevedo, caballero del habito de Santiago, secretario del rey...*, [Tomo IV, parte inédita], Madrid, Imprenta de D.B.González, 1851, p.203; y en *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas. Poesías. Colección ordenada y corregida por don Florencio Janer*, Madrid, Biblioteca Autores Españoles de Rivadeneyra, 1877, texto 812.

- b) Francisco Rodríguez Marín, "Lope de Vega y Camila Lucinda", *Boletín de la Real Academia Española*, I (1914), pp.249-277, texto en la p.258.

La fuente documental de donde Francisco Rodríguez Marín toma este texto, el Códice Palomo, varía notablemente de las ediciones del mismo por su parte, incluso asimismo entre las ediciones modernas.

- c) José Sánchez, *Academias literarias del siglo de Oro español*, Madrid, Cátedra, 1960, p.202. (Sigue supuestamente el texto de Francisco Rodríguez Marín, pero no coincide en la *enmendatio* con la edición de 1914).
- d) *Antología de la poesía satírica española*, ed. Antonio Martínez Sarrión, Madrid, Espasa-Calpe, 2003, p.97. (Donde se atribuye a Miguel de Cervantes, parece seguir la versión de Francisco Rodríguez Marín de 1914, pese a ello presenta variantes y no se indica ninguna fuente documental).

¹⁴⁸ Cfr. Anónimo, "Vega, Lope de (1562-1635) – Biografía. Capt.IV" (Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Nueva biográfica de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1973), <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01482852090144840762257/p0000003.htm> (10/01/08; 21:32).

- e) Niza Fabre, "Avatares de un poeta: Alonso Álvarez de Soria, autor marginal del siglo XVI" (*Revista Literaria Baquiana*, Miami, Estados Unidos, Año IV, núm.21 / 22) http://www.baquiana.com/N%C3%BAmero_XXI_XXII/Ensayo_1.htm (10/01/08; 21:43). En esta fuente el texto se atribuye a Alonso Álvarez de Soria, y se reproduce supuestamente siguiendo la versión del Ms. 3890 BNM, tomada indirectamente de Juan Antonio Escobar, *Alonso Álvarez de Soria, biografía amarga de un poeta hampón de la Sevilla del siglo XVI*, Madrid, La Xilográfica, 1958, p.57.
- f) *La sátira contra la mala poesía*, ed. Eduardo Chivite Tortosa, Córdoba, Berenice, 2008, p.233. (Recoge la versión del "Códice Palomo" Ms. RM/3857 CSIC, f.84v.).

Autor: Atribuido a Lupercio Leonardo de Argensola (Barbastro, 1559 – Nápoles, 1613).

Rótulo: [*Otro contra la poesía*].

Fecha: e.1600-1602.

Poema en que se hace mofa de la relación de Lope de Vega y Micaela del Luján.

Primer verso: “Después que viste Amor jubón de raso”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión:

- a) *Papeles varios* Ms. RM/3857 [Fondo Rodríguez Marín] Biblioteca del CSIC, f.71.
(Códice Palomo, soneto 30; letra del primer tercio del s.XVII; v. texto 26).
- b) *Tratado de las obras de Don Luis de Góngora año del Señor de 1622 en Sevilla* Ms. B-2465 Hispanic Society of America Library, f.153v.
- c) *Poesías manuscrit.* 2 Ms. 3796 BNM, ff.286v-287. (Letra del s.XVII).

Localización:

- a) Francisco Rodríguez Marín, *Rinconete y Cortadillo*, Sevilla, Francisco P.Díaz, 1905, p.159.
- b) Francisco Rodríguez Marín, “Lope de Vega y Camila Lucinda”, *BRAE*, I (1914), pp.249-277, texto p.259. (Sigue el Códice Palomo).
- c) Foulché-Desbosc, “Pour une édition des Argensolas” en *Revue Hispanique*, XLVIII (1920), pp.317-496, texto p.372. (Lo publica como de Lupercio Leonardo de Argensola; sigue el Ms. 3796 BNM).
- d) Luis de Góngora, *Sonetos*, edición crítica de Biruté Ciplijauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, pp.627-628 (Lo considera “apócrifo”; sigue el Ms. B-2465 HS).
- e) Ellen Lokos en “El lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso*”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 9.1 (1989), pp.63-74, texto p.70.

- f) Ellen Lokos en “El lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso*” (edición digital basada en el artículo publicado en *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 9.1, 1989, pp.63-74; realizada por H-Cervantes editors) (<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics89/lokos.htm> (11/01/08: 14:15)).

56.-

Autor: Autoría incierta.

Pudiera ser de Miguel de Cervantes, de Juan de Ochoa o de Alonso Álvarez de Soria.

Rótulo: *A Lope de Vega cuando vino de Castilla el año de 1602.*

Fecha: 1602.

Primer verso: “Vengas, Lope, con bien, Vega apacible”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: *Papeles varios* Ms. RM/3857 [Fondo Rodríguez Marín] Biblioteca del CSIC, f.84-v. (Códice Palomo, soneto 65; letra del primer tercio del s.XVII; v. texto 26).

Localización:

- a) Francisco Rodríguez Marín, *Rinconete y Cortadillo*, Sevilla, Francisco P.Díaz, 1905, p.167.
- b) Francisco Rodríguez Marín, “Lope de Vega y Camila Lucinda”, *BRAE*, I (1914), pp.249-277, texto p.265. (Sigue el Códice Palomo).

57.-

Autor: Don Luis de Góngora y Argote (Córdoba, 1561-1627).

Rótulo: *Alfa & Omega, contrahecho.*

Fecha: 1602.

La datación de este poema, como bien indica Emilio Orozco (p.113), responde al hecho de ser un *contrafactum* del poema número 200 de *La hermosura de Angelica con otras diuersas Rimas De Lope de Vega Carpio*, Madrid, Pedro Madrigal, 1602, f.331v, llevando por título *Alfa, & Omega Ieoua*.

Primer verso: “Embustiste, Lopillo a Sabaot”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión:

- a) *Obras Poeticas y Satiricas de Varios Autores* Ms. 9636 BNM, f.90-v. (Letra s.XVII)
- b) *Parnaso español* 8 Ms. 3919 BNM., f.94 (Letra de finales del s.XVII y principios del s.XVIII, guarda afinidad con el anterior).

Localización:

- a) Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, pp.114.
- b) Luis de Góngora, *Sonetos*, edición crítica de Biruté Ciplijauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, p.254.

58.-

Autor: Atribuido a Don Luis de Góngora y Argote (Córdoba, 1561-1627).

Rótulo: [*Otro contra Lope de Vega y su fama*].

Fecha: c.1602.

Primer verso: “Desde la blanca Citia al pardo Lusco”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión:

- a) Ms. 20/7/23 Biblioteca de Don Bartolomé March (Madrid), f.134v. (Letra del s.XVII)
- b) [*Cartapacio gongorino mutilado*] Ms. 3319 Biblioteca del Marqués de Valdeterrazo (Pamplona), f.39r. (Letra del s.XVII; descrito por A. Carreira en el *Criticón* 56, 1996, pp.7-20, v. W en p.11)
- c) Ms. 3476 [fondo Barberini Latini] Biblioteca Vaticana (Roma) f.3v. (Manuscrito descubierto por M. C. Gijón).

Localización: Antonio Carreira en *Nuevos poemas. Atribuidos a Góngora*, Barcelona, Quaderns crema, 1994, pp.277-278. (Sigue la versión de M. C. Gijón, que a su vez lo tomó del Ms. 3476 [fondo Barberini Latini] de la Biblioteca Vaticana).

59.-

Autor: Anónimo.

Rótulo: *De uno metiendo pazes entre dos, Christóbal Flores y Alonso Alvarez.*

Fecha: a.1603.

Primer verso: “Calla, Alonsillo, calla, y calle Flores” o “Calle el tuerto Alonsillo y calle flores” (variante).

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión:

- a) *Cancionero Antequerano. Bariedad de Sonetos Recogidos de difere[n]tes authores Por Ignacio de toledo y godoy* Ms. 9816 M/6 (I) Biblioteca Unicaja de Antequera, f.234v. (Compilado e.1627-1628).
- b) *Poesías varias* Ms. 3890 BNM, f.78r. (Letra del s.XVII).

Localización: *Cancionero Antequerano I (Variedad de Sonetos)*, ed. José Lara Garrido, Diputación Provincial de Málaga, 1988, p.248. (Dámaso Alonso y Rafael Ferrer no lo reproducen en su edición parcial del *Cancionero...* Madrid, CSIC, 1950).

No se recogen en el *Cancionero Antequerano* una serie de poemas cruzados entre Alonso Álvarez y Cristóbal Flores, que sí se recogen en *Poesías varias* Ms. 3890 BNM, algunos de los cuales Francisco Rodríguez Marín edita en *El Loaysa de “El celoso extremeño”*¹⁴⁹ [cuyo número de página añadimos entre paréntesis]. *Primero de Alonso Alvarez*, “Vna enigma de todos sauer quiero”, fol.76 (p.180); *Respuesta primera de don cristóbal Flores*, “Enemigos, judíos, maldicientes”, fol.76v; *Otro*, “Cornudo, cornudillo, cornudete”, fol.77 (p.181); *De don Cristóbal Flores*, “Pues mi nobleza niegas por escrito”, fol.77v; sigue el que nos compete; *Respuesta de don Cristóbal Flores*, “Quien quiera que tú seas, que te metes”, fol.78v (pp.183-4); e igualmente los sonetos cuyo primer verso es “Si me mataren sin saberse quien”, fol.68v (pp.185-186) y “Si eres cornudo o no, Cristóbal Flores”, fol.69v (p.187), ambos incluidos en el Ms. 4117 BNM, fols.14v-16. Otros dos, “Mi enemigo me dicen que te as hecho” y “El testamento de tu padre amado”, en Ms. 3939 BNM, fols. 222-224.

¹⁴⁹ Ob.cit. Cfr. José Simón, *Bibliografía de...* (ob.cit., p.322, entrada 2049).

60.-

Autor: Don Francisco de Quevedo y Villegas (Madrid, 1580 – Villanueva de los Infantes, Ciudad Real, 1645).

Rótulo: *Décimas [de Miguel Musa] contra la sátira que hizo Góngora que dice “¿Qué lleva el señor Esgueva? Yo diré lo que lleva”.*

Fecha: c.1603.

Este texto y otros que tratan el tema del río Esgueva, tópico escatológico contra la ciudad de Valladolid donde fue temporalmente trasladada la Corte, razón de su visita en 1603 por Don Luis de Góngora, sería motivo de una fuerte reacción adversa contra el cordobés por parte de varios poetas del ámbito cortesano, así, por ejemplo, Don Francisco de Quevedo, bajo el seudónimo de Miguel Musa; de ahí la letrilla “¿Qué lleva el señor Esgueva? / Yo os diré lo que lleva”,¹⁵⁰ principal detonante de la enemistad entre los ambos vates.

Primer verso: “Ya que coplas componéis” / “Vos que coplas compóneys”.

Metro/Estrofa: Quintillas dobles, 80 versos. (La edición de José Manuel Blecua incluye una novena estrofa; por tanto, suma 90 versos).

Procedencia y transmisión:

- a) *Poesías manuscr.1* Ms. 3795 BNM, ff.172v-173. (Letra s.XVII; atribuido a Juan de Jáuregui).
- b) *Poesías diversas* Ms. 3985 BNM, f.246. (Letra s.XVII; viene incompleta).
- c) *Parnaso español 6* Ms. 3917 BNM, f.184-v. (Aproximadamente d.1654).
- d) *Cancionero n°5* Ms. 511 Biblioteca Nacional de París, f.1. (Letra/s del s.XVII).
- e) *Poesía de varios ingenios M.S.* [*Versos de diversos Autores a distintos Asumptos*] Ms. 83-4-39 Biblioteca Colombina, f.164. (Letra del s.XVII; compilada d.1664).
- f) *Parnaso español 14* Ms. 3922 BNM, f.338v. (Letra del ss.XVII-XVIII, e.1661-1707, primer verso: “Vos, que complas componéys”).

¹⁵⁰ Véase en Luis de Góngora, *Letrillas*, edición anotada de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1981, pp.139-141.

- g) *Obras diversas* Ms. 4096 BNM, f.69. (Letra de finales s.XVII, h.1691).
- h) *Manuscrito nº4. Varias poesías. H* Ms. 4044 BNM, ff.261v-263v. (Letra de principios del s.XVIII, atribuido a Lope deVega).
- i) *Fragmentos no impresos hasta hoy de don Francisco de Quevedo Villegas, cauallero en el orden de Santiago y señor de...* Ms. MP 108 Biblioteca Menéndez y Pelayo, f.178v. Letra del s.XVIII. (Anteriormente catalogado Ms. R-I-9-27).

Localización:

- a) Miguel Artigas, *Biografía y Estudio Crítico de Don Luis de Góngora*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925, pp.364-366. (Según MP 108, antiguo Ms. R-I-9-27 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo).
- b) Francisco de Quevedo, *Obra poética*, edición crítica de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, (1969) 1999, III, pp.228-231.

61.-

Autor: Don Luis de Góngora y Argote (Córdoba, 1561-1627).

Rótulo: *A Miguel Musa que escribió contra la canción de Esgueva.*

Fecha: c.1603.

Primer verso: “Musa, que sopla i no inspira”.

Metro/Estrofa: Quintilla doble, 40vv.

Procedencia y transmisión:

- a) *Nº3. Nº10. Góngora. Sus poesías.* 97 Ms. 4075 BNM, f.83-v. (Anterior a 1617).
- b) *Tratado de las obras de Don Luis de Góngora año del Sºr de 1622 en Sevilla,* Ms. B-2465 Hispanic Society of America Library, f.171v.
- c) *Qvaderno de Várias Poësia de Don Luis de Góngora* Ms. B-2362 Hispanic Society of America Library, f.130. (Letra primera mitad s.XVI).
- d) *Obras de Don Luis de Góngora* Ms. B-2360 Hispanic Society of America Library, f.180v. (Letra primera mitad s.XVII).
- e) *Obras poéticas* Ms. B-2361 Hispanic Society of America Library, f.216. (Letra primera mitad s.XVII).
- f) *Poesía M.S. de los Leonardos y otros* Ms. 2883, pp.149-150. (Letra s.XVII; atribuido a Bartolomé Leonardo Argensola).
- g) *Obras de Góngora* Ms. 2892 BNM, ff.94v-95. (Letra de M. Faría y Sousa, s.XVII).
- h) *Poesías manuscrpt. I* Ms. 3795 BNM, f.279. (Letra s.XVII).
- i) *Poesías varias* Ms. 3890 BNM, f.46-v. (Letra s.XVII).
- j) *Poesías diversas* Ms. 3985 BNM, f.86v y ff.246-247. (Se repite, el segundo lleva por título *Contra Antonio Musa*, letra del s.XVII).
- k) *Obras varias poéticas* Ms. 4118 BNM, ff.73-74. (Letra s.XVII).
- l) *Poesías de Góngora* Ms. 4130 BNM, ff.125v-126v. (Letra s.XVII).

- m) *Obras de D. Luis de Góngora* Ms. 8645 BNM, ff.98-99. (Letra s.XVII).
- n) *Parnaso español 6* Ms. 3917 BNM, ff.184v-185. (Aproximadamente d.1654).
- o) *Qvaderno de Varias poesías* “Manuscrito Palentino” Biblioteca de la Catedral de Palencia, ff.86v-87r. (Data de 1676).
- p) *Cancionero del s.XVII* Ms. II, A.12 Biblioteca Bracciana de Nápoles, f.88v, según José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, IV, 1972, p.33. (Tiene relación familiar con el “Manuscrito Palentino”).

Localización:

- a) Luis de Góngora, *Obras completas I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, (1984) 2000, pp.627-628.
- b) Luis de Góngora, *Qvaderno de Varias poesías* (Manuscrito Palentino), ed. Lorenzo Rubio González, Excma. Diputación Provincial de Palencia, 1985, pp.127-128.

62.-

Autor: Don Francisco de Quevedo y Villegas (Madrid, 1580 – Villanueva de los Infantes, Ciudad Real, 1645).

Rótulo: *Respuesta de don Francisco de Quevedo contra el mismo poeta, por ciertos versos que hizo contra un tal Musa.*

Fecha: c.1603.

Primer verso: “En lo sucio que has cantando” / “En los versos que has cantado”.

Metro/Estrofa: Quintillas dobles, 50 versos.

Procedencia y transmisión:

- a) *Parnaso español* 6 Ms. 3917 BNM, f.185-v. (Aproximadamente d.1654).
- b) *Cancionero n°5* Ms. 511 Biblioteca Nacional de París, f.1v. (Letra/s del s.XVII).
- c) *Poesía de varios ingenios M.S.* [*Versos de diversos Autores a distintos Asumptos*] Ms. 83-4-39 Biblioteca Colombina, f.164. (Letra del s.XVII; compilada d.1664).
- d) *Parnaso español* 14 Ms. 3922 BNM, f.339. (Letra de los ss.XVII-XVIII, e.1661-1707, primer verso: “En los versos que has cantado”).
- e) *Fragmentos no impresos hasta hoy de don Francisco de Quevedo Villegas, caullero en el orden de Santiago y señor de...* Ms. MP 108 Biblioteca Menéndez y Pelayo, f.181. Letra del s.XVIII. (Anteriormente catalogado Ms. R-I-9-27).

Localización:

- a) Miguel Artigas, *Biografía y Estudio Crítico de Don Luis de Góngora*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925, pp.366-367. (Según MP 108, antiguo Ms. R-I-9-27 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo).
- b) Francisco de Quevedo, *Obra poética*, edición crítica de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, (1969) 1999, III, pp.231-233.

63.-

Autor: Don Francisco de Quevedo y Villegas (Madrid, 1580 – Villanueva de los Infantes, Ciudad Real, 1645).

Rótulo: *Contra el mesmo* [sic].

No es este el único soneto que trata el tema del río Esgueva, pero quizá sí el único en hacer un uso irónico y burlesco en defensa de las coplas gongorinas, sobrepasando de este modo el mero poema burlesco contra Valladolid y la Corte: “Valladolid, de lágrimas sois balle”, “Llegué a Valladolid, registre luego”, “¿Vos sois Valladolid?, vos sois el valle”, “Jura Pisuerga, a fe de cauallero” y “¡O qué mal quisto con Esgueua quedo”, recogidos en el Ms. II, A.12 Biblioteca Brancacciana de Nápoles (ff.85v-88r) y el soneto “Cayó enfermo Esguevilla de opilado”, recogido por Biruté Ciplijauskaitė, (Madrid, Castalia, 1992, p.255) del Ms. 3795 (f.77), donde figura también en respuesta este que aquí nos ocupa.

Fecha: c.1603.

Primer verso: “Dime, Esguivilla”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: *Poesías manuscr. I* Ms. 3795 BNM, f.337. (Letra del s. XVII; única fuente documental conocida, cotéjese su edición según este manuscrito en Ramón García González (ed.lit); “Sonetos en manuscritos. Francisco de Quevedo” (edición digital realizada en Alicante por la Biblioteca Miguel de Cervantes en 2003), <http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01470629766893617632268/p0000001.htm> (10/01/08; 21:16).

Localización:

- a) Francisco de Quevedo, *Obras completas I. Poesía original*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Editorial Planeta, 1963, tx.842.
- b) Francisco de Quevedo, *Obra poética*, edición crítica de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, (1969) 1999, III, p.239.

- c) Ignacio Arellano, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 1984,
p.253.

64.-

Autor: Lope Félix de Vega Carpio (Madrid, 1562-1635).

Rótulo: *Al Contador Gaspar de Barrionuevo. Epístola.*

Fecha: c.1604.

Emilio Orozco, en nota al pie, indica que su redacción pudo darse en Sevilla entre 1602-1603, aunque en los versos 184-185 se alude a la edición de *La Primera parte de las Comedias de Lope de Vega* en Zaragoza en 1604: “Veréis mis comedias (por lo menos / en unas que han salido en Zaragoza)”. Así lo recoge Emilio Orozco en *Lope y Góngora frente a frente* (Madrid, Gredos, 1973, p.116), por lo que cabe afirmar que se publicó en la edición de las *Rimas* de 1604; de hecho, Antonio Carreño la recoge bajo el epígrafe de “Segunda parte de las *Rimas*”.

Primer verso: “Gaspar, no imaginéis que con dos cartas”. El pasaje que nos interesa va del verso 106, “Mas dejando, Gaspar, tantos conformes”, hasta el 171.

Metro/Estrofa: *Terza rima* (pasaje de 66 versos).

Procedencia y transmisión: *Rimas de Lope de Vega Carpio a Don Ivan de Argviio* (*Segunda Parte De las Rimas*), Sevilla, Clemente Hidalgo, (*editio princeps*) 1604, ff.172r-181r (pasaje en los ff.174v-176r).

Localización:

- a) Lope de Vega, *Segunda parte de las Rimas* (facsimilar de la edición príncipe, Sevilla, 1604), ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Aranjuez, Editorial Ara Iovis, 1985, ff.172r-181r (fragmento ff.174v-176r).
- b) Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998, pp.487-495.

65.-

Autor: Don Luis de Góngora y Argote (Córdoba, 1561-1627).

Rótulo: [*Respuesta de Luis de Góngora*].

Fecha: c.1604.

Este poema está considerado como una respuesta a la *Epístola al Contador Gaspar de Barrionuevo* por el eco que hace de la expresión “poeta tagarote”, pero Emilio Orozco lo fecha en 1602 al creer que dicha epístola se incluía en la primera edición de las *Rimas*. Entrambasaguas observa en el verso “pide perdón al pueblo que enojaste” una referencia al *Arte Nuevo* (“porque como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto”), lo que quizá sea un modo de remitir a la tercera edición de las *Rimas de Lope de Vega ahora de nuevo añadidas con el Nuevo Arte de hacer comedias de este tiempo*, Madrid, Alonso Martín, 1609 (o fruto de una posible difusión anterior).

Primer verso: “Después que Apolo tus coplones vido”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: *Poesías manuscrit.* 2 Ms. 3796 BNM, f.201v. (Letra del s.XVII).

Localización:

- a) Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, pp.115-117.
- b) García González, Ramón (ed.lit); “Sonetos. Luis de Góngora y Argote” (edición digital realizada en Alicante por la Biblioteca Miguel de Cervantes en 2004), <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00363863289947351867857/index.htm> (10/01/08; 20:42).

66.-

Autor: Baltasar del Alcázar (Sevilla, 1530-1606).

Rótulo: [*En burla de los soneteros oscuros y sus enrevesados comentaristas*].

Fecha: a.1605.

Según Valentín Núñez Rivera, con la rima —illo del estrambote (vv.16-18) se refiere intertextualmente a la *Sátira contra la mala poesía* del Canónigo Francisco Pacheco (1569) donde dice “El millar de las rimas y sonetos [de Herrera, Alcázar, Dueñas] (...) servirán de trapillo a buena cuenta” (vv.61-78); de donde se deduce que esta composición debe ser posterior. Menéndez Pelayo, por otro lado, consideró este soneto como el primero de su género, siendo el segundo “Pedis reina un soneto, ya le hago” de Diego de Mendoza Barros, editado en 1605 en *Flores de poetas ilustres* (ff.65v-66).¹⁵¹

Primer verso: “Haz un soneto que levante el vuelo”.

Metro/Estrofa: Soneto con estrambote (7E 11F 11F / 7F 11G 11G), 20 versos.

Procedencia y transmisión:

- a) *Obras de Baltasar del Alcaçar natural de la Ciudad de Sevilla hijo de Luis de Alcaçar y Doña Leonor de León* Ms. 10293 (5) BNM, f.130v. (Conocido como “Códice Maldonado”, letra del s.XVII.).
- b) *Obras poéticas de Baltasar del Alcaçar illustre Sevillano. Recogidas Por Don Diego Luis de Arroyo y Figueroa Natural de Sevilla. En Sevilla Año de 1666* Ms. B-2345 Hispanic Society of America Library, ff.29-29v.

Localización:

- a) *Poesías de Baltasar del Alcázar. Edición de la Real Academia Española*, a cargo de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Librería sucesores de Hernando, 1910, p.138.
- b) Baltasar del Alcázar, *Obra poética*, ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2001, pp.201-202.
- c) GARCÍA GONZÁLEZ, Ramón (ed.lit); “Sonetos del siglo XV al XVII” (edición digital realizada en Alicante por la Biblioteca Miguel de Cervantes en 2006)

¹⁵¹ Cfr. Baltasar del Alcázar, *Obra poética...* (ob.cit., p.202).

[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23585174323492741876891/p0000001.
htm](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23585174323492741876891/p0000001.htm) (10/01/08; 22:41).

67.-

Autor: Micer Andrés Rey de Artieda (Valencia, 1549-1613).

Rótulo: *Carta al Ilustrísimo Señor Marqués de Cuéllar sobre la comedia.*¹⁵²

Fecha: a.1605.

Primer verso: “Es la comedia espejo de la vida”.

Metro/Estrofa: *Terza rima*, 217 versos.

Procedencia y transmisión: *Discursos, Epistolas y Epigramas de Artemidoro...*
Zaragoza, Angelo Fananno, 1605, ff.87r-91v.

Localización:

- a) Joaquín de Entrambasaguas y Peña, “Una guerra literaria del Siglo de Oro: Lope de Vega contra los preceptistas aristotélicos”, BRAE, XIX (1932), pp.270-271.
(Edición fragmentaria de los versos 174-210).

Estudio editado fragmentariamente en el BRAE, XIX (1932), pp.135-160, 260-326; XX (1933), pp.405-444, 569-600, 687-734; y XXI (1934), pp.82-112, 238-270, 423-462, 587-628, 795-857, donde se incluyen las dos sátiras de Lope de Vega contra la *Spongia* (posteriores a 1617). Esta obra se reeditaría en un solo volumen en Joaquín de Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1946, fragmento en las pp.146-147.

- b) Andrés Rey de Artieda, *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1955, pp.174-182.

¹⁵² Cfr. Inmaculada Osuna, “Las Epístolas de Artemidoro (Andrés Rey de Artieda)”, *La epístola* (ob.cit., pp.252-254).

68.-

Autor: Francisco Pacheco, el pintor (San Lucas de Barrameda 1564 – Sevilla 1644).

Rótulo: *Epigrama I.*

Fecha: c.1605.

Primer verso: “Sacó un conejo pintado”.

Metro/Estrofa: Redondillas, 8 versos.

Procedencia y transmisión:

- a) *Obras de Baltasar del Alcaçar natural de la Ciudad de Sevilla hijo de Luis de Alcaçar y Doña Leonor de León* Ms. 10293 (5) BNM, f.144. (Conocido como “Códice Maldonado”, se atribuye a Baltasar del Alcázar, letra del s.XVII.).
- b) Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas: descriuense los hombres eminentes que ha auido en ella...y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*, Sevilla, Simón Faxardo, 1649, p.457.

Localización:

- a) José María Asensio, *Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias*, Sevilla, 1886, p.XX.
- b) *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, coleccionados por Adolfo de Castro, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles 32, 1966, p.371.
- c) *Fernando de Herrera y la escuela sevillana*, Gaetano Chiappini, Madrid, 1985, p.178.
- d) Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugues, Madrid, Cátedra, 1990, p.548.

69.-

Autor: Francisco Pacheco, el pintor (San Lucas de Barrameda 1564 – Sevilla 1644).

Rótulo: *Epigrama II.*

Fecha: c.1605.

Primer verso: “Pintó un Gallo, un mal pintor”.

Metro/Estrofa: Redondillas, 8 versos.

Procedencia y transmisión:

- a) *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España. Diuidida en dos libros. Ordenada por Pedro Espinosa...* Valladolid, Luis Sánchez, 1605, f.79r. (Primera vez que se publica, atribuido a Francisco Pacheco).
- b) Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas: descriuense los hombres eminentes que ha auido en ella...y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*, Sevilla, Simón Faxardo, 1649, p.457.
- c) *Parnso. Españ, 2º [Libro de diferentes y varias poesías]* Ms. 3913 BNM, f.54. (Anónimo, letra del s.XVII).
- d) *Historias diversas de Sevilla y su reynado* Ms. 9693 BNM, f.200v. (Anónimo, letra del s.XVII).
- e) *Poesías de varios Ingenios Ant. y Moder. Las más de D.L. de Góngora* Ms. B-2384 Hispanic Society of America Library, fol.167. (Anónimo, sin fecha).
- f) *Villamediana* Ms. 7046 BNM, f.49v. (Atribuido al Conde de Villamediana, letra del s.XVII).
- g) [*Poesías satíricas. Villamediana*] Ms. 5913 BNM, ff.87v-88. (Atribuido al Conde de Villamediana, letra del s.XVII).
- h) *Las obras satíricas de Villamediana* Ms. 4101 BNM, f.135. (Atribuido al Conde de Villamediana, letra del s.XVII y alguna del XVIII).

- i) *Poesías manuscrits.* 3 Ms. 3797 BNM, f.125. (Atribuido a Baltasar del Alcázar, letra del s.XVII).
- j) *Poesías varias [castellanas V]* Ms. 3888 BNM, f.47v (Atribuido a Baltasar del Alcázar, letra del s.XVII).
- k) *Obras de Baltasar del Alcaçar natural de la Ciudad de Sevilla hijo de Luis de Alcaçar y Doña Leonor de León* Ms. 10293 (5) BNM, f.144. (Conocido como “Códice Maldonado”, se atribuye a Baltasar del Alcázar, letra del s.XVII).
- l) *Flores de poetas ilustres de España. A saber Canciones, Lyras, Sonetos, y otras piezas excelentes. Recogidas por D.Francisco Xavier de Santiago Palomares* Ms B-2397 Hispanic Society of America Library, f.14v. (Letra del s.XVIII, copiado de *Primera parte de las Flores de...*).
- m) *Cancionero ó Colección de varias Poesías de los autores españoles de los siglos XVI y XVII* Ms. B-2377 Hispanic Society of America Library, f.6. (Tipos de letra del s.XIX, copiado de *Primera parte de las Flores de...*).

Localización:

- a) José María Asensio, *Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias*, Sevilla, Imprenta de E.Rasco, 1886, p.XX.
- b) *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, coleccionados por Adolfo de Castro, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles 32, 1966, p.371.
- c) Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugues, Madrid, Cátedra, 1990, p.548.

70.-

Autor: Pedro Espinosa (Antequera h.1578 – Sanlúcar de Barrameda 1650).

Rótulo: *Donoso dislate de Pedro Espinosa, poeta de buen humor* (Ms. 2244).

Fecha: c.1605.

Primer verso: “Rompe la niebla de vna gruta oscura”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión:

- a) *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España. Diuidida en dos libros.*

Ordenada por Pedro Espinosa... Valladolid, Luis Sánchez, 1605, ff.43-43v.

Esta edición ha sido digitalizada por la Universidad Complutense de Madrid, en http://www.angarmegia.webcindario.com/poesia_barroca.htm (según se indica en el estudio de la edición de Cátedra, 2006; ver bibliografía).

- b) Sebastián Alvarado y Alvear, *Heroyda Ovidiana*, Burdeos, en casa de Guillermo Millanges, 1628, p.17.

- c) *ARGENSO- / POESIAS / VARIAS* Ms. 3892 BNM, f.164v. (Letra del s.XVII, d.1651).

- d) *Parnaso español* 6 Ms. 3917 BNM, f.428. (Aproximadamente d.1654).

En este códice aparece bajo el título *De otro culto, al mismo asunto*, donde le antecede otras dos composiciones de Francisco de Quevedo y de Lope de Vega contra los cultos.

- e) *Varias enigmas y versos* Ms. 2244 BNM, f.16v. (Letra de finales del s.XVII y principios del s. XVIII.).

- f) *Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más celebres poetas castellanos. Por D. Juan Joseph Lopez de Sedano...* Madrid, Joachin Ibarra / Antonio de Sancha, 1776-1778, VII, p.170.

Localización:

- a) [*Flores de poetas ilustres*, en] *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, coleccionadas por Adolfo de Castro, Madrid, Atlas, (1ª ed. 1857), BAE, 1950-1951, p.10.

- b) *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España ordenada por Pedro de Espinosa natural de Antequera. Segunda edición, dirigida y anotada por D. Juan de Quirós de los Ríos y D. Francisco Rodríguez Marín*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1896, p.75.
- c) James Fitzmaurice Nelly, *Historia de la Literatura Española, desde sus orígenes hasta el año 1900*, trad. Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, La España Moderna, 1901, p.394 (en nota).
- d) Pedro Espinosa, *Obras*, coleccionadas y anotadas por Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1909, p.15.
- e) Pedro Espinosa, *Poesías completas*,¹⁵³ prólogo y notas de Francisco López Estrada, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p.31.
- f) Pedro Espinosa, *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*, edición facsímil, Madrid, RAE-Unicaja, 1991, pp.43-43v.
- g) Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres de España*, ed. Belén Molina Huete, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005, p.150.
- h) Pedro Espinosa, *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, ed. Inoria Pepe Sarno y José M^a Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2006, p.318.
- i) GARCÍA GONZÁLEZ, Ramón (ed.lit); “Sonetos de Pedro Espinosa” (edición digital realizada en Alicante por la Biblioteca Miguel de Cervantes en 2004), <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/24605096656148508976613/index.htm> (10/01/08; 22:50).

¹⁵³ En la página 32 de esta edición se recoge otra composición burlesca de Pedro Espinosa que cabe relacionar con la “sátira contra los malos poetas”, titulada *A un nuestro amigo, músico malo*, “Dicen que Orfeo piedras, animales”, que solo cabe datar como anterior a 1650 (tomada del Ms. Add. 20793 del British Museum of London, f.409v).

71.-

Autor: Miguel de Cervantes Saavedra¹⁵⁴ (¿Alcalá de Henares, 1547? – Madrid, 1616).

Rótulo: *Al libro de Don Quijote de la Mancha. Urganda la desconocida.*

Fecha: 1605.

Primer verso: “Si de llegarte a los bue-”

Metro/Estrofa: Quintillas dobles, 70 versos.

Procedencia y transmisión: *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha.*

Compuesto por Miguel de Ceruantes Saavedra (...) vendese en casa de Francisco de Robles, Madrid, Juan de la Cuesta, (editio princeps) 1605, f.5.

Localización:

- a) Miguel de Cervantes, *Poesías completas II*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, (1974) 1981, pp.225-228.
- b) Miguel de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edición del Instituto Cervantes 1605-2005, dirigida por Francisco Rico, colabora Joaquín Forradellas; estudio de Fernando Lázaro Carrreter, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2004, pp.21-25.

¹⁵⁴ Para los textos de Miguel de Cervantes véase: Anónimo, “Miguel de Cervantes Saavedra. Índice de primeros versos” (página web de la Universidad de Alcalá), <http://cervantes.uah.es/poesia/indice.htm> (10/08/10; 20:33).

72.-

Autor: Miguel de Cervantes Saavedra (¿Alcalá de Henares, 1547? – Madrid, 1616).

Rótulo: *Del Donoso, Poeta entreverado, a Sancho Panza y Rocinante.*

Fecha: 1605.

Primer verso: “Soy Sancho Panza, escude-”

Metro/Estrofa: Quintillas dobles, 20 versos.

Procedencia y transmisión: *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha.*

Compuesto por Miguel de Ceruantes Saavedra (...) vendese en casa de Francisco de Robles, Madrid, Juan de la Cuesta, (editio princeps) 1605, f.7v.

Localización:

- a) Miguel de Cervantes, *Poesías completas II*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, (1974) 1981, p.232.
- b) Miguel de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edición del Instituto Cervantes 1605-2005, dirigida por Francisco Rico, colabora Joaquín Forradellas; estudio de Fernando Lázaro Carrreter, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2004, pp.30-31.

73.-

Autor: Miguel de Cervantes Saavedra (¿Alcalá de Henares, 1547? – Madrid, 1616).

Rótulo: *Diálogo entre Babiéca y Rocinante.*

Composición adoxográfica, propia de los ámbitos académicos y burlescos, diálogo entre Babiéca y Rocinante que nos sitúa en la tradición de la fábula satírica: asnos que hablan en latín, caballos que dialogan con su jinete, Apuleyo; y así Góngora en “Murmuraban los rocines”, o Quevedo en “Tres mulas de tres doctores”.

Fecha: 1605.

Primer verso: “¿Cómo estáis, Rocinante, tan delgado?”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha.*

Compuesto por Miguel de Ceruantes Saavedra (...) vendese en casa de Francisco de Robles, Madrid, Juan de la Cuesta, (editio princeps) 1605, f.8v.

Localización:

- a) Miguel de Cervantes, *Poesías completas II*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, (1974) 1981, p.235.
- b) Miguel de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edición del Instituto Cervantes 1605-2005, dirigida por Francisco Rico, colabora Joaquín Forradellas; estudio de Fernando Lázaro Carrreter, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2004, pp.35-36.

74.-

Autor: Miguel de Cervantes Saavedra (¿Alcalá de Henares, 1547? – Madrid, 1616).

Rótulo: *El Monicongo, académico de la Argamasilla a la sepultura de don Quijote.*

Epitafio.

Fecha: 1605.

Primer verso: “El calvatuerno que adornó a la Mancha”

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha.*

Compuesto por Miguel de Ceruantes Saavedra (...) vendese en casa de Francisco de Robles, Madrid, Juan de la Cuesta, (editio princeps) 1605, f.2v.

Primero de la serie de poemas elegíaco-burlescos que bajo el epígrafe de “Los académicos de la Argamasilla, lugar de la Mancha, en vida y muerte del valeroso don Quijote de la Mancha, *hoc scripserunt*”, cierra el último capítulo (LII) de la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha...* Nótese que la foliación responde a numeración propia de los cuadernillos que componían la obra (véase la edición citada de Francisco Rico).

Localización:

- a) Miguel de Cervantes, *Poesías completas II*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, (1974) 1981, pp.258-259.
- b) Miguel de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edición del Instituto Cervantes 1605-2005, dirigida por Francisco Rico, colabora Joaquín Forradellas; estudio de Fernando Lázaro Carrreter, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2004, p.648.

75.-

Autor: Miguel de Cervantes Saavedra (¿Alcalá de Henares, 1547? – Madrid, 1616).

Rótulo: *Del Paniaguado, académico de la Argamasilla, “In laudem Dulcineae” del Toboso.*

Fecha: 1605.

Primer verso: “Esta que veis de rostro amondongado”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha. Compuesto por Miguel de Ceruantes Saavedra (...) vendese en casa de Francisco de Robles, Madrid, Juan de la Cuesta, (editio princeps) 1605, f.3.*

Localización:

a) Miguel de Cervantes, *Poesías completas II*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, (1974) 1981, pp.259-260.

b) Miguel de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edición del Instituto Cervantes 1605-2005, dirigida por Francisco Rico, colabora Joaquín Forradellas; estudio de Fernando Lázaro Carrreter, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2004, p.649.

76.-

Autor: Miguel de Cervantes Saavedra (¿Alcalá de Henares, 1547? – Madrid, 1616).

Rótulo: *Del Caprichoso, discretísimo académico de la Argamasilla, en loor de Rocinante, caballo de don Quijote de la Mancha.*

Fecha: 1605.

Primer verso: “En el soberbio trono diamantino”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha. Compuesto por Miguel de Ceruantes Saavedra (...) vendese en casa de Francisco de Robles, Madrid, Juan de la Cuesta, (editio princeps) 1605, f.3v.*

Localización:

- a) Miguel de Cervantes, *Poesías completas II*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, (1974) 1981, p.260.
- b) Miguel de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edición del Instituto Cervantes 1605-2005, dirigida por Francisco Rico, colabora Joaquín Forradellas; estudio de Fernando Lázaro Carrreter, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2004, p.650.

77.-

Autor: Miguel de Cervantes Saavedra (¿Alcalá de Henares, 1547? – Madrid, 1616).

Rótulo: *Del Burlador, académico argamasilla, a Sancho Panza.*

Fecha: 1605.

Primer verso: “Sancho Panza es aqueste, en cuerpo chico”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha.*

Compuesto por Miguel de Ceruantes Saavedra (...) vendese en casa de Francisco de Robles, Madrid, Juan de la Cuesta, (editio princeps) 1605, f.4.

Localización:

- a) Miguel de Cervantes, *Poesías completas II*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, (1974) 1981, p.261.
- b) Miguel de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edición del Instituto Cervantes 1605-2005, dirigida por Francisco Rico, colabora Joaquín Forradellas; estudio de Fernando Lázaro Carrreter, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2004, p.651.

78.-

Autor: Miguel de Cervantes Saavedra (¿Alcalá de Henares, 1547? – Madrid, 1616).

Rótulo: *Del Cachidiablo, académico de la Argamasilla, en la sepultura de don Quijote. Epitafio.*

Fecha: 1605.

Primer verso: “Aquí yace el caballero”.

Metro/Estrofa: Redondillas dobles o copla castellana, 8 versos.

Procedencia y transmisión: *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha. Compuesto por Miguel de Ceruantes Saavedra (...) vendese en casa de Francisco de Robles, Madrid, Juan de la Cuesta, (editio princeps) 1605, f.4-v.*

Localización:

- a) Miguel de Cervantes, *Poesías completas II*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, (1974) 1981, p.262.
- b) Miguel de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edición del Instituto Cervantes 1605-2005, dirigida por Francisco Rico, colabora Joaquín Forradellas; estudio de Fernando Lázaro Carrreter, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2004, p.652.

79.-

Autor: Miguel de Cervantes Saavedra (¿Alcalá de Henares, 1547? – Madrid, 1616).

Rótulo: *Del Tiquitoc, académico de la Argamasilla, en la sepultura de Dulcinea del Toboso. Epitafio.*

Fecha: 1605.

Primer verso: “Reposa aquí Dulcinea”.

Metro/Estrofa: Redondillas dobles o copla castellana, 8 versos.

Procedencia y transmisión: *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha. Compuesto por Miguel de Ceruantes Saavedra (...) vendese en casa de Francisco de Robles, Madrid, Juan de la Cuesta, (editio princeps) 1605, f.4v.*

Localización:

- a) Miguel de Cervantes, *Poesías completas II*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, (1974) 1981, p.262.
- b) Miguel de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edición del Instituto Cervantes 1605-2005, dirigida por Francisco Rico, colabora Joaquín Forradellas; estudio de Fernando Lázaro Carrreter, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2004, pp.652-653.

80.-

Autor: Baltasar del Alcázar (Sevilla, 1530-1606).

Rótulo: “*La Bella*” glosada por el dicho de un amigo.

Fecha: a.1606.

Primer verso: “Pues que tenéis entendido”

Metro/Estrofa: Quintillas dobles, 45 versos.

Procedencia y transmisión: [*Versos de varios autores*] Ms. 506 de la Biblioteca Pública de Toledo, ff.297-298. (Letra s.XVII).

Localización: Baltasar del Alcázar, *Obra poética*, ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2001, pp.530-532.

81.-

Autor: Juan de la Cueva (Sevilla, 1550-1609).

Rótulo: *Exemplar poético*.

Fecha: 1606.

Primer verso: Pasaje de los versos 1161 al 1172 en la Epístola III, “De dos archipoetas conocidos”.

El *Ejemplar poético* es una obra compuesta de tres epístolas (vv.1-544, 545-1103 y 1104-1860); el primer verso es “Sobre el ingenio y arte disputaron”, y el primer verso de la Epístola III, “Voces me da el temor de mi osadía”.

Metro/Estrofa: *Terza rima*, el pasaje ocupa 12 versos.

Procedencia y transmisión:

- a) *Cueva. Ejemplar poético. Inventores. Ms. original Ms. 10182 BNM, [Exemplar poético] ff.1r-52r, pasaje en el f.34v (Sevilla, 1606; v. texto 35).*
- b) [*Ejemplar poético. Arte poetica española. Inédita. Edición de Juan Joseph Lopez de Sedano en] Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más celebres poetas castellanos. Por D. Juan Joseph Lopez de Sedano... Madrid, Joachin Ibarra / Antonio de Sancha, 1776-1778, VIII, pp.1-68, pasaje en la p.43. (Se imprime por primera vez).*

Localización:

- a) Juan de la Cueva, *El infamador; Los siete infantes de Lara y el Ejemplar poético*, ed. Francisco A. de Icaza, Madrid, Calpe, Clásicos castellanos 60, 1924, p.225.
- b) Juan de la Cueva, *Exemplar poético*, ed. José María Reyes Cano, Sevilla, Alfar, 1986, fragmento p.81.

82.-

Autor: Atribuido a Don Luis de Góngora y Argote (Córdoba, 1561-1627).

Se ha atribuido a Miguel de Cervantes por parte de Juan Antonio Pellicer, *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles*, Madrid, Antonio de Sancha, 1778, p.170; y de Joaquín de Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1946, pp.128-129; posiblemente porque el mismo Lope lo creía de Cervantes; así puede observarse en el segundo verso de su respuesta (“ni si eres de Zeruantes, co ni en,”). Actualmente se le atribuye a Don Luis de Góngora, dado que así lo marcan todos los códices a excepción de uno, el Ms. 7746.

Rótulo: *Al dicho Lope de Vega satirizandole en los libros que escriuio.*

Fecha: e.1604-1609.

Lope anunció la próxima publicación de la *Jerusalén conquistada* en la segunda edición de sus *Rimas* (1604), lo que permitiría fechar este poema entre 1604 y 1609, año de dicha publicación. De hecho, el soneto 122 de las *Rimas* está compuesto con versos de Horacio, Ariosto, Petrarca, Tasso, Garcilaso... (“borráme el soné- / de versos de Ariosto y Garcilá-“), y el 195 está escrito en cuatro lenguas. La atribución a Cervantes por parte del mismo Lope de Vega permitiría reducir aún más el margen de redacción del poema, si atendemos a los versos que aluden a Cervantes en dicha respuesta “o mala Quijotada que te de” o “Mira que su Quijote valady”, dado que *Don Quijote de la Mancha* (primera parte) se publica en 1605, pero ya era conocido de este con anterioridad.

Primer verso: “Hermano Lope, borramé el soné”.

Metro/Estrofa: Soneto con estrambote, 16 versos.

Procedencia y transmisión:

- a) *Miscellam. Canonica e poetica* Ms. 50-II-35 Biblioteca del Palacio de Ajuda (Lisboa. Letra del s.XVI), f.148v.
- b) *Poesías diver[sas]* Ms. 3700 BNM, f.190. (Letra s. XVII; compilado h.1613).
- c) *Poesías de varios y otros papeles. Ms de principios del siglo 17* Ms. 7746 BNM, ff.50v-51. (Letra s.XVII).

d) *Obras Poeticas y Satiricas de Varios Autores* Ms. 9636 BNM, ff.90v-91. (Letra del s.XVII).

e) *Parnaso español* 8 Ms. 3919 BNM, f.94v. (Letra de finales del s.XVII y principios del s.XVIII).

Localización:

a) Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, pp.124-125.

b) Luis de Góngora, *Sonetos*, edición crítica de Biruté Ciplijauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, pp.581-584, (Castalia, 1992, p.257).

c) Miguel de Cervantes, *Poesías completas*, II, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1987, pp.413-414. (Atribuido a Miguel de Cervantes).

83.-

Autor: Lope Félix de Vega Carpio (Madrid, 1562-1635).

Rótulo: *Respuesta de Lope de Vega.*

Fecha: e.1604-1609.

Primer verso: “Yo que no sé de la, de li, ni le”.

En la versión de Juan Antonio Pellicer *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles*, Madrid, Antonio de Sancha, 1778, p.170, se presentan algunas variantes: “Pues nunca de la Biblia digo lé, / ni si eres Zeruanes co ni cu”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: *Poesías varias* Ms. 3890 BNM, f.129v. (Letra s.XVII, se recoge en respuesta del anterior).

Localización:

- a) Juan Antonio Pellicer *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles*, Madrid, Antonio de Sancha, 1778, p.170. (Se publica por primera vez).
- b) José María Asensio en “Desavenencias entre Miguel de Cervantes y Lope de Vega”, *Cervantes y su obra*, Barcelona, F. Seix, 1902, p.280.
- c) Luis de Góngora, *Sonetos*, edición crítica de Biruté Ciplijauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, p.583. (Sigue el Ms. 3890).
- d) Ellen Lokos,¹⁵⁵ “El lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso*”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 9.1 (1989), pp.63-74, texto p.71. (Reproduce el texto de José María Asensio).
- e) ANÓNIMO, “El Ingenioso Hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra. Capítulo XLII” (de Francisco Navarro Ledesma, edición digital basada en en la de Buenos Aires, Espasa Calpe, 1999, realizada en Alicante por la Biblioteca Miguel de Cervantes en 1999),

¹⁵⁵ Véase en esta edición digital (citada con anterioridad) las variantes existentes respecto a las ofrecidas por la de Cervantes virtual.

[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/93348140546335976838257/p0000009.](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/93348140546335976838257/p0000009)

[htm](#) (10/01/08; 23:08).

84.-

Autor: Don Luis de Góngora y Argote (Córdoba, 1561-1627).

Rótulo: *De vn Cauallero que llamò soneto a vn romance.*

Fecha: a.1609.

En uno de los códices hay una nota marginal: “Fue el Marqués de Almenara”, que murió el 24 de Octubre de 1609, por lo tanto, la redacción debe ser anterior a esta fecha. No obstante, parece aludir a Lope de Vega por sus elogios a Camila Lucinda en *La prueba de los amigos* de 1604, por lo que podría datarse aventuradamente entre 1604 y 1609.

Primer verso: “Música le pidió ayer su albedrío”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: Véanse las fuentes documentales en el apéndice a este *corpus* “Manuscritos e impresos gongorinos del s.XVI-XVII donde se recogen los sonetos de don Luis de Góngora seleccionados en este *corpus*”.

Localización:

- a) Luis de Góngora, *Sonetos*, edición crítica de Biruté Ciplijauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, pp.360-361.
- b) Luis de Góngora, *Obras completas I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, (1984) 2000, p.274.

85.-

Autor: Don Luis de Góngora y Argote (Córdoba, 1561-1627).

Rótulo: *A la Hierusalem de Lope de Vega.*

La mayor parte de las ediciones modernas lo titulan *A la “Jerusalén conquistada” que compuso Lope de Vega.* En el Ms. B-2465 Hispanic Society of America Library (f.45v) lleva como epígrafe *A Lope de Vega en su Jerusalem.*

Fecha: 1609.

Primer verso: “Vimos, señora Lopa, su Epopeya”. El Ms. B- 2360 Hispanic Society of America Library (f.144) presenta la variante “Vino (Señora lopa) su apopeya”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: Véanse las fuentes documentales en el apéndice a este *corpus* “Manuscritos e impresos gongorinos del s.XVI-XVII donde se recogen los sonetos de don Luis de Góngora seleccionados en este *corpus*”.

Localización:

- a) Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, p.135.
- b) Luis de Góngora, *Sonetos*, edición crítica de Biruté Ciplijavskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, pp.511-512.
- c) Luis de Góngora, *Obras completas I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, (1984) 2000, p.633.

86.-

Autor: Don Luis de Góngora y Argote (Córdoba, 1561-1627).

Rótulo: *A don Francisco de Quevedo [y su traducción del Anacreonte].*

Fecha: e.1609-1610.

Millé lo fecha entre 1609 (fecha de la dedicatoria del *Anacreón castellano* de Quevedo) y 1617, año en que Torres Rámila alude a él en la *Spongia*. Birtué Ciplijauskaité cree que el poema puede adelantarse porque en la rima “Lope-arrope” considera que hay una alusión a la *Epístola al contador Gaspar de Barrionuevo* de Lope de Vega, que hace un juego de consonantes parecido a “galope-arrope-tagarote [*sic*]”. Robert Jammes considera que este texto debe ser próximo a otro soneto gongorino “Aunque entiendo poco griego” de 1610.

Primer verso: “Anacreonte Hespagnol, no ái quien os tòpe”.

La variante del primer verso “Anacreonte español no ay quien *nos* tope” se repite en los Mss. de The Hispanic Society of America Library B-2465, f.2; B-2360, f.143 y B-2361, f.191.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión:

- a) *Obras en verso del Homero español que recogio Iuan Lopez de Vicuña...* Madrid, por la viuda de Luis Sánchez, 1627, f.20v. (Se imprime por primera vez).
- b) *P[apele]s V[ario]s Tom.3º* Ms. B-2347 Hispanic Society of America Library, f.167v. (Letras del s.XVII y alguna del XVIII. Solo se copia el primer verso).

Véanse el resto de fuentes documentales en el apéndice a este *corpus* “Manuscritos e impresos gongorinos del s.XVI-XVII donde se recogen los sonetos de don Luis de Góngora seleccionados en este *corpus*”.

Localización:

- a) Luis de Góngora, *Sonetos*, edición crítica de Birtué Ciplijavskaité, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, pp.513-515.
- b) Ana Cristina López Viñuela, “Quevedo y “el pobre Lope de Vega” en un soneto gongorino”, *Studia Aurea*, Acta del III Congreso de la AISO, Toulouse, P.U.M., 1996, pp. 377-385.

87.-

Autor: Don Francisco de Quevedo y Villegas (Madrid, 1580 – Villanueva de los Infantes, Ciudad Real, 1645).

Rótulo: *Respuesta de Don Francisco de Quevedo a Don Luis de Góngora.*

En Miguel Artigas son varios los poemas en respuesta, bajo el epígrafe *Poesías de Quevedo en respuesta al Soneto de Góngora* “Ancreonte español no hay quien os tope”.

Fecha: e.1609-1610.

Primer verso: “Poeta de O! qué lindicos”.

Metro/Estrofa: Romance en octosílabos, 152 versos.

Procedencia y transmisión:

- a) [*Papeles varios de poesía, prosa y teatro*] Ms. 4117 BNM, f.289-v. (Letra del s.XVII, h.1603).
- b) [*Tesoro poético del siglo XVII.*] Ms. RM 6723 RAE [antiguo Moñino-D Biblioteca Antonio Rodríguez-Moñino], p.351(según descripción en la edición de J. Manuel Bleuca. Principios del s.XVII), pp.233-235 (según otras fuentes, podría encontrarse repetido).
- c) *Poesías manuscrit.* 2 Ms. 3796 BNM, ff.340v-1v. (Letra del s.XVII).
- d) *Fragmentos no impresos hasta hoy de don Francisco de Quevedo Villegas, caullero en el orden de Santiago y señor de...* Ms. MP 108 Biblioteca Menéndez y Pelayo, f.178v. Letra del s.XVIII. (Anteriormente catalogado Ms. R-I-9-27).

Localización:

- a) Miguel Artigas, *Biografía y Estudio Crítico de Don Luis de Góngora*, Madrid, editado por la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925, pp.367-371. (Según MP 108, antiguo Ms. R-I-9-27 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo).
- b) Francisco de Quevedo, *Obra poética*, edición crítica de José Manuel Bleuca, Madrid, Castalia, (1969) 1999, III., pp.233-237.

88.-

Autor: Don Francisco de Quevedo y Villegas (Madrid, 1580 – Villanueva de los Infantes, Ciudad Real, 1645).

Rótulo: *Quevedo contra Góngora.*

Fecha: e.1609-1610.

Primer verso: “Yo te untaré mis obras con tocino”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión:

- a) [*Papeles varios de poesía, prosa y teatro*] Ms. 4117 BNM, f.284. (Letra del s.XVII, h.1603).
- b) [*Obras poéticas de don Luis de Góngora*] Ms. Moñino-F Biblioteca Antonio Rodríguez-Moñino, f.235. (Según cita y descripción física en la edición de José Manuel Blecua. Letra del s.XVII).
- c) *Poesías manuscr.1* Ms. 3795 BNM, f.77v y 270v. (Letra del s.XVII; copiado dos veces con letras distintas).
- d) *Fragmentos no impresos hasta hoy de don Francisco de Quevedo Villegas, caullero en el orden de Santiago y señor de...* Ms. MP 108 Biblioteca Menéndez y Pelayo, f.175. Letra del s.XVIII. (Anteriormente catalogado Ms. R-I-9-27).

Localización:

- a) Miguel Artigas, *Biografía y Estudio Crítico de Don Luis de Góngora*, Madrid, editado por la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925, pp.367-371. (Según MP 108, antiguo Ms. R-I-9-27 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo).
- b) Francisco de Quevedo, *Obra poética*, edición crítica de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, (1969) 1999, III., pp.238.

- c) Luis de Góngora, *Sonetos*, edición crítica de Biruté Ciplijauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, pp.515-516.
- d) García González, Ramón (ed.lit); "Sonetos en manuscritos. Francisco de Quevedo" (edición digital realizada en Alicante por la Biblioteca Miguel de Cervantes en 2003), <http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01470629766893617632268/p0000001.htm> (10/01/08; 21:16). (Según el Ms. 3795 BNM, f.77v).

89.-

Autor: Don Francisco de Quevedo y Villegas (Madrid, 1580 – Villanueva de los Infantes, Ciudad Real, 1645).

Rótulo: *Réplica de Quevedo a Don Luis de Góngora.*

José Manuel Blecua presenta otras opciones al epígrafe del poema tomada de diversos manuscritos, como por ejemplo: *Otro del mismo Quevedo al mismo Góngora y al mismo intento*, de donde se deduce que este soneto es también en respuesta contra “Anacreonte Español...”.

Fecha: e.1609-1610.

Primer verso: “Vuestros coplones, cordobés sonado,”

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión:

- a) [*Papeles varios de poesía, prosa y teatro*] Ms. 4117 BNM, f.285. (Letra del s.XVII, h.1603).
- b) *Manuscrito de D.Martín de Angulo con varias poesía de D.Luis de Góngora* Ms. 3906 BNM, f.42. (Parece que perteneció a la familia del poeta; se compuso entre 1638 y 1672 con material procedente de distintas fuentes).

En este manuscrito el poema aparece como en respuesta del soneto titulado *Don Luis de Góngora sabiendo se ejercitaba en el arte de la pintura.*

- c) [*Cancionero de diversos poetas del siglo XVII*] Ms. Moñino-E Biblioteca Antonio Rodríguez-Moñino, f.182. (Según cita y descripción física en la edición de José Manuel Blecua. Letra del s.XVII).
- d) *Poesías manuscr. I* Ms. 3795 BNM, f.337v. (Letra del s.XVII).
- e) *Obras Poeticas y Satiricas de Varios Autores* Ms. 9636 BNM, f.116v. (Letra de los ss.XVII-XVIII).
- f) *Varios papeles* Ms. 11017 BNM, f.3. (Letra de finales del s.XVII y principios del s.XVIII).

- g) *Manuscrito nº4. Varias poesías. H Ms. 4044 BNM, f.56 y 264.* (Copiado dos veces, distintas manos; una de estas dos versiones presenta tercetos diferentes. Letra de principios del s.XVIII).
- h) *Fragmentos no impresos hasta hoy de don Francisco de Quevedo Villegas, cauallero en el orden de Santiago y señor de...* Ms. MP 108 Biblioteca Menéndez y Pelayo, f.174. Letra del s.XVIII. (Anteriormente catalogado Ms. R-I-9-27).

El poema sigue su transmisión manuscrita a lo largo del siglo XVIII como denotan los Mss. 1952 (f.222), 4067 (f.51v), 4312 (f.293v) ó 7370 (f.216v) de la Biblioteca Nacional, así como los tres códices donde se conserva en The Hispanic Society of America Library. Se imprime por primera vez en *El libro verde. Colección de poesías satíricas y discursos festivos (parte de ellos inéditos) de D. Francisco de Quevedo...* Madrid, Librería de Vistoriano Suárez, 1871, p.231; y poco después en *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas. Poesías. Colección ordenada y corregida por don Florencio Janer*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra, 1877, p.495.

Localización:

- a) Miguel Artigas, *Biografía y Estudio Crítico de Don Luis de Góngora*, Madrid, editado por la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925, p.371. (Según MP 108, antiguo Ms. R-I-9-27 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo).
- b) Francisco de Quevedo, *Obra poética*, edición crítica de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, (1969) 1999, t.III., p.238.
- c) Luis de Góngora, *Sonetos*, edición crítica de Biruté Ciplijauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, p.516, (Sigue el Ms. 4117 BNM).
- d) Ignacio Arellano, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Pamplona, EUNSA., 1984, p.524 (Sigue el Ms. 4117 BNM).
- e) García González, Ramón (ed.lit); "Sonetos en manuscritos. Francisco de Quevedo" (edición digital realizada en Alicante por la Biblioteca Miguel de Cervantes en 2003), <http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01470629766893617632268/p0000001.htm> (10/01/08; 21:16).

90.-

Autor: Don Luis de Góngora y Argote (Córdoba, 1561-1627).

Rótulo: *Don Luis de Góngora sabiendo se ejercitaba en el arte de la pintura.*

Fecha: c.1610?

Primer verso: “¿Quién se podrá poner contigo en quintas”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión:

- a) *Manuscrito de D.Martín de Angulo con varias poesía de D.Luis de Góngora* Ms. 3906 BNM, f.42. (Parece que perteneció a la familia del poeta; se compuso entre 1638 y 1672 con material procedente de distintas fuentes).

En este manuscrito anteceden al poema a modo de cita los vv.9-10 de la *Epístola a los Pisones* o *Ars poetica* de Quinto Horacio: “Pictoribus atque poetis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas”; sigue en respuesta “Vuestros coplones, cordobés sonado”.

- b) Ms. 20/4/6 *Varias poesía i casi todas las que compuso aquel ingeniosissimo erudito y doctissimo Varón Don Luis de Góngora...* Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, f.54. Letra del s.XVII. [Manuscrito que perteneció al Duque de Gor (datado en 1689) según edición de Biruté Ciplijauskaitė, p.658].
- c) *Fragmentos no impresos hasta hoy de don Francisco de Quevedo Villegas, cauallero en el orden de Santiago y señor de...* Ms. MP 108 Biblioteca Menéndez y Pelayo, f.173. Letra del s.XVIII (Anteriormente catalogado Ms. R-I-9-27).

Localización:

- a) Miguel Artigas, *Biografía y Estudio Crítico de Don Luis de Góngora*, Madrid, editado por la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925, p.371. (Según MP 108, antiguo Ms. R-I-9-27 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo).
- b) Luis de Góngora, *Sonetos*, edición crítica de Biruté Ciplijauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, p.658. (Sigue el Ms. 3906 BNM).

91.-

Autor: Don Luis de Góngora y Argote (Córdoba, 1561-1627).

Rótulo: *Al Padre Pineda, de la Compañía de Iesus, que en un Certamen Poético* [por la beatificación de San Ignacio celebrado en Sevilla en 1610] *premio a otro* [Juan de Arguijo / Juan de Jáuregui] *primero que a Don Luis de Góngora.*

Se sigue para este epígrafe el Ms. 4269 BNM (ff.40v-41), añadiendo entre corchetes datos extraídos de otros; así, el dato que refiere como premiado a Juan de Arguijo o a Juan de Jáuregui depende de la fuente. Existe documentación diversa que habla de las quejas de varios poetas ante la actuación del Padre Pineda, aunque parece exageración como se dice en algún epígrafe “que se echasen suertes”,¹⁵⁶ y otros hacen hincapié en el hecho de que el Padre Pineda fuese bermejo o destacan lo cansino de su amplia obra sobre Job.

Fecha: 1610.

Primer verso: “Io en justa injusta expuesto a la sentencia”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión:

- a) [*Sonetos*] Ms. B-2520 Hispanic Society of America Library, f.6 (Letra primer tercio s.XVII).
- b) *Poesías varias de grandes ingenios españoles recogidas por Iosef Alfay y dedicadas a don Francisco de la Torre, cavallero del abito de Calatrava, Zaragoza, Iuan de Ybar, 1654, pp.7-8. (Se imprime por primera vez, lleva por título Al Padre Pineda, porque no le diò premio en un certamen).*
- c) [*Cancionero*] Ms. B-2505 Hispanic Society of America Library, f.3v. (Compuesto h.1663).

¹⁵⁶ Este poema se incluye en un códice de la Biblioteca Nacional de Roma, cartapacio manuscrito (que se inicia en la p.243) intitulado *Apéndice a las obras de D. Luis de Góngora. Contiene las sátiricas contra personas determinadas* (ob.cit.) donde lleva por título *Contra un Padre de la Compañía. Juez del certamen Poético de las fiestas de la Beatificación de S. Ignacio*. En nota al pie, del mismo puño y letra, se indica que el v.7 (nota 4) alude al mes de Febrero; las demás notas refieren también el color bermejo del Padre Pineda, que había escrito sobre Job, o que el primer premio fuese echado a suertes.

Véanse el resto de fuentes documentales en el apéndice “Manuscritos e impresos gongorinos del s.XVI-XVII donde se recogen los sonetos de don Luis de Góngora seleccionados en este *corpus*”. En *Parnaso español 14* Ms. 3922 BNM, f.339v (letra ss.XVII-XVIII, e.1661-1707; los ff.189-402 son compilados por J.Isidro Faxardo); y [*Papeles varios de poesía y piezas breves de teatro*] Ms. 5507 BNM, f.16 (letra del s.XVIII, e.1690-1723), no se recogen en este listado, dado que en ambos manuscritos el primer verso presenta la variante: “¿En justa injusta expuesto a la sentencia”.

Localización:

- a) Luis de Góngora, *Sonetos*, edición crítica de Biruté Ciplijauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, pp.517-519; (Castalia, 1992, p.267).
- b) *Cancionero Antequerano I (Variedad de Sonetos)*, ed. José Lara Garrido, Diputación Provincial de Málaga, 1988, tx. 302. (Sigue la versión del *Cancionero Antequerano. Variedad de Sonetos Recogidos de difere[n]tes autores Por Ignacio de toledo y godoy* Ms. 9816 M/6 (I) Biblioteca Unicaja de Antequera, f.151v. Se comenta en la edición de Dámaso Alonso y Rafael Ferrer, Madrid, CSIC, 1950, p.489).

92.-

Autor: Varias atribuciones.

Iosef Alfay lo titula *Respuesta del Padre Pineda*, en cuyo caso Juan de Pineda se valdría de un defensor ficticio, práctica muy acorde con la sátira; en otros códices se indican que la respuesta es del Licenciado Poyo, nombre auténtico o bajo el que bien podría encubrirse cualquier defensor de Pineda, como por ejemplo, aquel que se hubiese visto agraciado con el premio (¿Arguijo / Jáuregui?).

Rótulo: *En defensa del padre Pineda contra Góngora.*

Fecha: 1610.

Primer verso: “En la justa muy justa la sentencia” (Alfay y demás fuentes manuscritas). “En justa y con justicia la sentencia” (Ms. 7746).

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión:

- a) *Poesías de varios y otros papeles. Ms de principios del siglo 17 Ms. 7746 BNM, f.49v. (Letra s.XVII).*
- b) *Parnso. Españ, 2º [Libro de diferentes y varias poesías] Ms. 3913, f.159. (Presenta otra variante en el primer verso: “En vna justa justa la sentencia”; letra del s.XVII).*
- c) *Poesías varias de grandes ingenios españoles recogidas por Iosef Alfay y dedicadas a don Francisco de la Torre, cavallero del abito de Calatrava, Zaragoza, Iuan de Ybar, 1654, p.8. (Se imprime por primera vez,).*
- d) *Obras diversas Ms. 4096 BNM, f.69. (Letra de finales s.XVII, h.1691).*
- e) *Varias enigmas y versos Ms. 2244 BNM, f.11v. (Letra de finales del s.XVII y principios del s. XVIII.).*

Localización:

- a) Luis de Góngora, *Sonetos*, edición crítica de Biruté Ciplijauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, pp.519-520.

- b) *Cancionero Antequerano I (Variedad de Sonetos)*, ed. José Lara Garrido, Diputación Provincial de Málaga, 1988, texto. 303. (Sigue la versión del *Cancionero Antequerano. Bariedad de Sonetos Recogios de difere[n]tes authores Por Ignacio de toledo y godoy Ms. 9816 M/6 (I) Biblioteca Unicaja de Antequera, f.151v*).
- c) GARCÍA GONZÁLEZ, Ramón (ed.lit); "Pacheco, Francisco. Sonetos del siglo XV al XVII" (edición digital realizada en Alicante por la Biblioteca Miguel de Cervantes en 2006) <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23585174323492741876891/p0000013.htm>(10/01/08; 22:46). (Aparece aquí atribuida al pintor sevillano Francisco Pacheco).

93.-

Autor: Luis Fernández Manrique de Lara (Condestable de Castañeda).

Rótulo: *Soneto al Doctor Graçia por unas estanças que compuso en alabanza de los jurados [de Valencia].*

Fecha: hacia la primera década del s.XVII

Primer verso: “-Martín Lucero, ¿viste este otro día”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: *Poesías varias M.S [Cancionero de Pedro de Rojas]* Ms. 3924 BNM, f.108r. (Letra segunda mitad del s.XVI, h.1582).

Localización: *Cancionero de Pedro de Rojas*, ed. José J. Labrador, Ralph A. Difranco y María T. Cacho, Ohio, Cleveland State University, 1988, p.152, (texto 112).

94.-

Autor: Bartolomé Leonardo de Argensola (Barbastro, 1562 – Zaragoza, 1631).

Rótulo: *Bartolomé a un letrado trobador* (epígrafe según la *editio princeps*).

Fecha: a.1611.

Primer verso: “¿Qué mágica a tu [su] voz venal se yguala”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión:

- a) Ms. *Flores de poetas. A don Diego Lopez de Haro, Marqs. del Carpio, Señor de las Vil, de Adamuz, Morente y Perabad... Don Juan Antonio Calderón*, Biblioteca de la Fundación Bartolomé March en Palma de Mallorca, ff.22v-23 (Códice autógrafo de Don Juan Antonio Calderón,¹⁵⁷ compilado hacia 1611).
- b) *Obras de [los hermanos] Argensola manuscritas* Ms. 4141 BNM, p.180. (h.1616).
- c) *Rimas de Lupercio y del doctor Bartolomé Leonardo de Argensola*, editadas por Gabriel Leonardo, Zaragoza, impreso en el Hospital Real i General de Nuestra Señora de Gracia, (*editio princeps*) 1634, p.299. (Se imprime por primera vez).

Original cotejado en la Biblioteca Provincial de Córdoba, signatura: 4/86, fondo antiguo (s.XVII), en cuya portada interna escrito a mano pone: “Es del convto. del Carmen de Luzena Año 1736”. Tachado debajo: “Del Dº Pedro de Moncada (...)”.
- d) *Poesías manuescrit.* 2 Ms. 3796 BNM, f.19-v. (Letra del s.XVII, lleva por rótulo *A un letrado interesado*).
- e) *Poesías varias [castellanas V]* Ms. 3888 BNM, f.95. (Letra del s.XVII).
- f) [*Libro de barias poesías del doctor Bartholomé Leonardo de Argensola*] Ms. 4097 BNM, f.136v. (Letra del s.XVII, variante: “¿Qué maxica a tu boz uenal se iguala”).

¹⁵⁷ Sigue abierta la discusión con respecto a su compilador entre los partidarios de Juan Antonio Calderón y los de Agustín Calderón.

- g) *Varias poesías [Cancionero de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola]* Ms. 4271 BNM, pp.590-600. (Letra del s.XVII).
- h) *[Poesías y obras dramáticas varias]* Ms. 3907 BNM, f.21v. (Letra del s.XVII, h.1651).
- i) *Flores de poetas M.S. [Poemas Ilvstres. A don Diego Lopez de Haro, Marqués del Carpio, Señor de las Villas de Adamuz, Morente y Perabad (Sucesor en la casa i Mayorazgo de Haro), Don Juan Antonio Calderón su criado, (1611, ¿en Antequera?)]* Ms. RM 3071 Biblioteca CSIC [Fondo Rodríguez Marín], p.235, tx.101. Letra del s.XIX. (Catalogado como *Poemas ilustres: flores de poetas* [s.l.]: [s.n], 527 págs., 27cm).

Localización:

- a) *Segunda parte de las flores de poetas ilustres de España, ordenada por Juan Antonio Calderón (1611), comentada por D.Juan de Quirós de los Ríos y D.Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, Imprenta de Enrique Rasco, 1896, II, p.168.*
- b) Bartolomé Leonardo de Argensola, *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Espasa Calpe, 1974, pp.169-170. (Lleva por título *A un abogado interesado*).
- c) *Poemas ilustres [Recurso electrónico]: flores de poetas.* [Madrid.]: [Microdata S.A.], [2005], CD-Rom, [s.l.]: [s.n], [s.a.], p.128 del PDF. (Lleva por título *A un letrado*): Se trata de la digitalización de un códice manuscrito, copia del s.XIX posiblemente realizada por los editores de la mal llamada *Segunda parte de las flores...*, catalogado como *Flores de poetas M.S.*, Ms. RM 3071 Biblioteca CSIC [Fondo Rodríguez Marín], este texto se encuentra en la p.235.
- d) GARCÍA GONZÁLEZ, Ramón (ed.lit); "Sonetos de Bartolomé Leonardo de Argensola" (edición digital realizada en Alicante por la Biblioteca Miguel de Cervantes en 2006) <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03694066455726195454480/p0000003.htm> (10/01/08; 22:17). (Texto XXXVIII).

95.-

Autor: Lope Félix de Vega Carpio (Madrid, 1562-1635).

Rótulo: *Respuesta de Lope por las mismas consonantes.*

Fecha: d.26 de septiembre de 1611.

Este poema es contrahecho a uno que Don Luis de Góngora envió a Lope de Vega, titulado: *A Lope de Vega que era terzero, en ocasión que en Madrid quemasen a un tercero por el pecado nefando.* Este día y año Lope de Vega entró en la Orden Tercera.

Primer verso: “Que humanos ojos quedarán enjutos”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión:

- a) *Poesías manuscrit.* 2 Ms. 3796 BNM, f.201. (Letra del s.XVI).
- b) *Papeles manuscritos V* Ms. II-1148 Biblioteca del Palacio Real de Madrid, f.20. (Letra de los ss.XVII-XVIII).

Ambos manuscritos recogen el poema de Lope de Vega como respuesta al de Luis de Góngora, pero no se publica como tal hasta la obra *Cartas y poesías inéditas de don Luis de Góngora con un prólogo de Enrique Linares García*, Granada, Tip. Hospital de Santa Ana, 1892.

Localización: Luis de Góngora, *Sonetos*, edición crítica de Biruté Cipliauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, pp.590-591 (el de Góngora en la p.589).

El soneto contra Lope de Vega que motiva esta respuesta se considera como atribuido a Luis de Góngora, aunque el segundo verso del poema que nos ocupa diga claramente: “Señor Góngora, viendo cuan de veras”; ni Emilio Orozco ni Joaquín de Entrambasaguas se han hecho eco de él en sus investigaciones; ciertamente, como ataque literario carece de interés, no así la respuesta de Lope de Vega, que implica en su actitud y tonalidad una evidente superioridad literaria.

TEXTOS DE AMPLIA Y / O INCIERTA CRONOLOGÍA.

96.-

Autor: Autoría incierta.

La tradición literaria establece que el autor de este poema es Luis Barahona de Soto, y que se dirige contra el poeta culto Fernando de Herrera; es, de hecho, Bartolomé José Gallardo quien concluye que este soneto se dirige contra Fernando de Herrera. José Lara Garrido señala como posibles blancos satíricos, dado el empleo de usos lingüísticos similares, a Luis de Góngora y a Francisco de Rioja, y considera que el ataque es de un autor que se sitúa desde una óptica satírica similar a la de Francisco de Quevedo.

Rótulo: *Contra un poeta que usaba mucho de estas voces en sus poesías.*

Fecha: a.1578? / e.1582-1595? / e.1605-1613? / d.1619?

De ser un poema de Luis Barahona de Soto contra Fernando de Herrera tendría que ser necesariamente de la época en que este estaba influido por la poética de Gregorio Silvestre, antes de 1578. Pero afirma José Lara Garrido que, de ser así, Barahona habría criticado con anterioridad a 1578 lo que no se escribiría sino después de 1582.

No obstante, de tratarse de un poema contra Herrera posterior a su edición de 1582, necesariamente Barahona de Soto debería haber tenido un acceso directo a los textos del poeta sevillano, dado que le fue imposible conocer la edición de Pacheco (1619), ya que Barahona muere en 1595.

Se inclina, de hecho, Antonio Prieto¹⁵⁸ junto a José Lara Garrido, José Manuel Bleuca y Dámaso Alonso, a considerarlo anónimo y a datarlo cronológicamente durante la época de las críticas antigongorinas: “La fechación tardía y la crítica interna del único Manuscrito que nos transmite el poema apunta a una cronología coincidente con la guerra contra la *nueva poesía*, lo que corrobora su estructura de sátira, absolutamente diferenciada de sus ‘antecedentes precultistas’”.¹⁵⁹ Se correspondería, pues, a las parodias léxicas y formales antigongorinas previas a la cuestión de las *Soledades* (a.1613).

La otra opción posible es que se trate de una sátira ante la recepción barroca de la poesía de Herrera editada por Francisco Pacheco en *Versos de Fernando de Herrera, emendados i divididos por el en tres libros...* Sevilla, Gabriel Ramos Bejarano, 1619.

Primer verso: “*Esplendores, celajes, riguroso*”.

Metro/Estrofa: Soneto.

¹⁵⁸ Cfr. Antonio Prieto, *La poesía española del...* (ob.cit., t.II, pp.686-694).

¹⁵⁹ José Lara Garrido, “Barahona de Soto y Herrera: clarificación...” (ob.cit., pp. 93-117, cita en la p.117).

Procedencia y transmisión:

- a) [*Codice de Barahona o de Pamones*] Ms. 33-180-6 Biblioteca del Palacio Arzobispal de Sevilla, f.110. (Letra del primer tercio del s.XVII, v. texto 40).
- b) Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, formado con los apuntamientos de Don Bartolomé José Gallardo, coordinados y aumentados por D. M. R. Zarco del Valle y D. J. Sancho Rayón. Obra premiada por la Biblioteca Nacional... e impresa a expensas del Gobierno*, Madrid, Imprenta y estereotipia M.Rivadeneira, 1863-1869, II (1866), col.27.
- c) *Florilegio poético: primera y segunda parte en que para la presente copia se han dividido las poesías contenidas en el Códice 33-180 existente en la Biblioteca Arzobispal de Sevilla* Ms. RM/5177 [Fondo Rodríguez Marín] Biblioteca del CSIC [s.l]: [s.n], 1888, ff.167v. (v. texto 40).

Localización:

- a) Francisco Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, RAE, 1903, p.690 (Bajo el título *Contra un poeta [Fernando de Herrera] que usaba mucho de estas voces en sus poesías*).

Desde que Menéndez Pelayo lo incluyese en *Las cien mejores poesías líricas de la lengua castellana*, Glasgow-Londres, Gowans & Gray, 1908, aparece en casi todas las antologías de poesía del Siglo de Oro, siempre bajo la autoría de Luis Barahona de Soto.
- b) Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos...*, edición facsímil, Madrid, Gredos, 1968, col.27.
- c) José Lara Garrido, “Barahona de Soto y Herrera: clarificación de un tópico”, *Archivo Hispalense*, 197 (1981), p. 93. (Sigue la edición de F. Rodríguez Marín).
- d) GARCÍA GONZÁLEZ, Ramón (ed.lit); “Sonetos del siglo XV al XVII” (edición digital realizada en Alicante por la Biblioteca Miguel de Cervantes en 2006)

[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23585174323492741876891/p0000001.
htm](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23585174323492741876891/p0000001.htm) (10/01/08; 22:44). (Aparece atribuido a Benito Arias Montano).

97.-

Autor: Anónimo.

En el *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Arco/Libros, 1998, con respecto al Ms. 3909, se indica como autores posibles de esta sátira a Micer Rey de Artieda y/o Alonso Rebolledo.

Rótulo: *Sátira contra Morales y la “Farsa del Ramillete”*.

Fecha: e.1603-1613.

Por diversas noticias se puede precisar que la *Farsa del Ramillete* es anterior a 1613 y posterior a la mención de la compañía de Juan Morales por Agustín de Rojas Villandrado en *El Viaje entretenido* hacia 1603; año en que Juan de Morales aparece cifrado como “autor de comedias” en el *Real Decreto de reformatión de comedias* del 26 de Abril, y reaparece en 1625 en *Reformatión de Comedias* bajo su nombre completo Juan de Morales Medrano.¹⁶⁰

Primer verso: “Puf, puf, ¿qués lo que hiede?, ¿quién se queja?”.

Metro/Estrofa: *Terza rima*.

Procedencia y Localización: *Papeles varios M.S [Mazamorra de varias composturas]*

Ms. 3909 BNM, ff.321-330. (Letra del s.XVII).

Esta sátira no parece estar editada, aunque se hace mención de ella en Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro español antiguo* (edición facsímil, Madrid, 1860), London, Tamesis Books, D.L., 1968, p.273.

¹⁶⁰ Cfr. Josef Oehrlein, *El actor en el teatro español...* (ob.cit., p.68). La sátira contra los comediantes y el mundo del teatro no suele ser de tipo metaliterario, sino una especie de sub-tema en donde la sátira literaria y social se fusionan a la perfección. Son varios los autores que escriben en alguna ocasión lo que cabría llamar, más adecuadamente, “libelos contra cómicos”. Por ejemplo, Villamediana en sus invectivas contra Morales y su esposa Josefa Vaca, o los ataques de Lope contra la familia de Jerónimo Velázquez y su hija Elena (Elena Osorio), que le valieron el destierro. Cfr. Joaquín de Entrambasaguas, “Los famosos ‘libelos contra unos cómicos’ de Lope de Vega”, *Estudios sobre Lope de Vega*, t.III, Madrid, 1958, pp.9-74. Asimismo, la multitud de sátiras contra Ruiz de Alarcón aludiendo a su forma física (corcovado), muchas en forma de epitafio burlesco. Otro grupo de sátira contra los poetas cómicos se recoge en el Ms. 3912 BNM, ff.16-24v y 36-63 [*Contra los poetas cómicos. Sátira I. Quando les quitaron el teatro; Contra las comedias. Sátira II; Reprobando el estado y condición de los comediantes. Sátira III; Contra los mismos. Sátira IIII; y Contra los mismos. Sátira V*], no puede dictaminarse si son debidas a las prohibiciones teatrales de 1597-98, de 1644 por la muerte de Doña Isabel de Borbón o posteriores a 1666. Tampoco hay que olvidar las dos sátiras de Lope de Vega editadas por Joaquín de Entrambasaguas en “Una guerra literaria del Siglo de Oro: Lope de Vega contra los preceptistas aristotélicos”, *BRAE*, XXI, CV, 1934, pp.795-857 (ya citado).

98.-

Autor: Anónimo.

En el *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Arco/Libros, 1998, con respecto al Ms. 3909, se indica como autores posibles de esta sátira a Micer Rey de Artieda y/o Alonso Rebolledo.

Rótulo: *Sátira contra Velásquez y su compañía y contra Morales fingiendo le defiende desta primera.*

Fecha: e.1603-1613.

Primer verso: “¡O, hi de puta! ¡Vil! ¿Tal se consiente”.

Metro/Estrofa: *Terza rima.*

Procedencia y Localización: *Papeles varios M.S [Mazamorra de varias composturas]*
Ms. 3909 BNM, ff.330-343. (Letra del s.XVII).

Esta sátira no parece estar editada, aunque se hace mención de ella en Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* (edición facsímil, Madrid, 1860), London, Tamesis Books, D.L., 1968, p.273.

99.-

Autor: Anónimo.

Mal atribuido a Don Luis de Góngora por Manuel Serrano y Sanz en “Un cancionero de la Biblioteca Nacional”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 10 (octubre, 1900), pp.577-598; véase la página 594, donde, según Serrano y Sanz, en el ángulo superior externo de dicho soneto podía leerse las iniciales D.L.G.; corrige Antonio Carreira la atribución aduciendo que posiblemente este ángulo estuviese roto ya entonces, como lo está en la actualidad, y que lo visto por Serrano y Sanz fuese el folio precedente, donde aún se le imputa a Don Luis de Góngora un soneto de Juan Rufo.

Rótulo: *Otro a unas licencias de damas.*

Réplica a una composición de temática similar a la famosa “Sátira a las damas de Sevilla” de Vicente Espinel.¹⁶¹

Fecha: d.1613?

Se desconoce con certeza la fecha de composición; no obstante, Antonio Carreira apunta como hipótesis que, al referirse a Lupercio, Liñán y Padilla en una especie de “pasado virtual, como si ya hubieran muerto, lo haría posterior a 1613”.¹⁶²

Primer verso: “Que Lupercio, Liñán, o que Padilla”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: *Versos varios* Ms. 2856 BNM, fol.95v. (Letra de principios del s.XVII. v. texto 42).

Localización: Antonio Carreira, *Nuevos poemas. Atribuidos a Góngora*, Barcelona, Quaderns crema, 1994, pp.309-310.

¹⁶¹ Cfr. José Lara Garrido, “La *Sátira a las damas de Sevilla* de Vicente Espinel: edición crítica y comentario literal”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 82 (1979), pp. 767-808.

¹⁶² Antonio Carreira, *Nuevos poemas. Atribuidos a Góngora*, Barcelona, Quaderns crema, 1994, p.309.

100.-

Autor: Anónimo.

Rótulo: *Otro en respuesta* [del anterior].

Fecha: d.1613?

Primer verso: “Que un idiota discante de Padilla”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: *Versos varios* Ms. 2856 BNM, fol.96r. (Letra de principios del s.XVII. v. texto 42).

Localización: *La sátira contra la mala poesía*, ed. Eduardo Chivite Tortosa, Córdoba, Berenice, 2008, pp.270-271. (Texto rigurosamente inédito).

101.-

Autor: Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (Madrid, 1581-1636).

Rótulo: [*Epigrama a uno que le envió los romances de un pariente*].

Fecha: e.1610-1615.

Los epigramas y epitafios de Salas Barbadillo no siguen una correlación cronológica entre su fecha de composición y la publicación de los títulos en que se recogen; de hecho *El Sagaz Estacio* recibe la aprobación de manos de Gutierre de Cetina en 1613, no viendo la imprenta hasta 1620. Emile Arnaud afirma que: “podemos pensar que la mayoría de dichos epigramas se compusieron por los años 1610-1615 y que Salas los publicó cuando pudo, no vacilando en repetir algunos de ellos”.¹⁶³

Primer verso: “La poesía donosa”.

Metro/Estrofa: Redondillas dobles o copla castellana, 8 versos.

Procedencia y transmisión: Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *Rimas castellanas a don Iván Andrés Hurtado de Mendoza...*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1618, f.79v.

Localización:

- a) Emile Arnaud, “Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Epigramas”, *Criticón*, 13 (1981), pp.29-86, texto en la p.41.
- b) Emilie Arnaud; “Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Epigramas” (edición digital basada en el artículo publicado en *Criticón*, núm.13, 1981, pp.29-86; realizada por el Centro Virtual Cervantes), http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/013/013_031.pdf, (11/01/08; 13:57).

¹⁶³ Emile Arnaud, “Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Epigramas”, *Criticón*, 13 (1981), pp.29-86, cita p.30. Puede consultarse este artículo en http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/013/013_031.pdf

102.-

Autor: Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (Madrid, 1581-1636).

Rótulo: [*Epigrama a un soneto muy valiente*].

Fecha: e.1610-1615.

Primer verso: “Dijiste que me enviarías”.

Metro/Estrofa: Redondillas dobles o copla castellana, 8 versos.

Procedencia y transmisión: Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *Rimas castellanas a don Iván Andrés Hurtado de Mendoza...*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1618, f.82.

Localización:

- a) Emile Arnaud, “Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Epigramas”, *Criticón*, 13, 1981, pp.29-86, texto en la p.60.
- b) Emile Arnaud; “Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Epigramas” (edición digital basada en el artículo publicado en *Criticón*, núm.13, 1981, pp.29-86; realizada por el Centro Virtual Cervantes), http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/013/013_031.pdf, (11/01/08; 13:57).

103.-

Autor: Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (Madrid, 1581-1636).

Rótulo: [*Epigrama a un cómico que recitaba sin arte*].

Fecha: e.1610-1615.

Primer verso: “Como aun los versos mas bellos”.

Metro/Estrofa: Redondillas dobles o copla castellana, 8 versos.

Procedencia y transmisión: Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *El Sagaz Estacio o marido examinado*, Madrid, Iuan de la Cuesta, 1620, texto al final del Acto II.

Localización:

- a) Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *La peregrinación sabia y El sagaz Estacio o marido examinado*, ed. Francisco A. de Icaza, Madrid, La Lectura, 1924; reedición de Espasa Calpe, 1958, p.204.
- b) Emile Arnaud, “Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Epigramas”, *Criticón*, 13, 1981, pp.29-86, texto en la p.73.
- c) Emilie Arnaud, “Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Epigramas” (edición digital basada en el artículo publicado en *Criticón*, núm.13, 1981, pp.29-86; realizada por el Centro Virtual Cervantes), http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/013/013_031.pdf, (11/01/08; 13:57).

104.-

Autor: Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (Madrid, 1581-1636).

Rótulo: *Epitafio a un mal farsante grave y hablador.*¹⁶⁴

Fecha: e.1610-1615.

Primer verso: “Un farsante bachiller”.

Metro/Estrofa: Redondillas dobles o copla castellana, 8 versos.

Procedencia y transmisión:

- a) Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *Rimas castellanas a don Iván Andrés Hurtado de Mendoça...*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1618, f.107.
- b) [Colección de poesías líricas en castellano y catalán, y breves piezas de teatro] Ms. 3899 BNM., f.131v. (Letra de los ss.XVII-XVIII, se copia extractado del original impreso de *Rimas castellanas*).

Localización:

- a) Emile Arnaud en “Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Epitafios y seguidillas”, *Criticón*, 14 (1981), p.8.
- b) ARNAUD, Emilie; “Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Epitafios y Seguidillas” (edición digital basada en el artículo publicado en *Criticón*, núm.14, 1981, pp.5-42; realizada por el Centro Virtual Cervantes), http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/014/014_007.pdf.

¹⁶⁴ El “género del epitafio burlesco” es muy numeroso desde principios del s.XVII; en algunas ocasiones sirve de vehículo formal para satirizar a un mal poeta. Los epitafios ficticio-burlescos a Don Quijote, a Dulcinea o Sancho, adoptan la forma del soneto, actuando como encomio paródico del soneto fúnebre *in laudem* o *in memoriam*. La forma canónica establecida es la copla castellana; así, por ejemplo, puede verse en Lope de Vega en *De Sempronio, cortesano*, o en los ataques contra Ruiz de Alarcón (que remiten a una formulación “ficcional” del género, dado que se escriben estando Alarcón en vida). Cabe citar también uno de Quevedo contra Góngora, *Epithaphio al mesmo*, en versos pareados, o el soneto satírico-burlesco *A un mal poeta* de Alonso Castillo y Solórzano, “Aquí yace un poeta tropezón”, aunque ambos estén ya lejos del margen cronológico fijado en este estudio.

105.-

Autor: Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (Madrid, 1581-1636).

Rótulo: *Epitafio a un poeta cómico, durísimo en los versos y melancólico en los conceptos.*

Fecha: e.1610-1615.

Primer verso: “Si es que a pie vas, caminante”.

Metro/Estrofa: Redondillas dobles o copla castellana, 8 versos.

Procedencia y transmisión: Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *La Estafeta del Dios Momo*, Madrid, Viuda de L.Sánchez, 1627, texto en la *Epístola LIX*.

Localización:

- a) Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *La Estafeta del Dios Momo*, ed. Dr. Alfredo Rodríguez, New York, Las Americas Publishing Company, 1968, p.194.
- b) Emile Arnaud en “Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Epitafios y seguidillas”, *Criticón*, 14 (1981), p.13.
- c) ARNAUD, Emilie; “Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Epitafios y Seguidillas” (edición digital basada en el artículo publicado en *Criticón*, núm.14, 1981, pp.5-42; realizada por el Centro Virtual Cervantes), http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/014/014_007.pdf.
- d) AA.VV., *Poesía satírico y burlesca de los Siglos de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Madrid, Espasa-Calpe, 2002, p.245.

106.-

Autor: Atribuido a Don Juan de Tassis y Peralta, Conde de Villamediana (Lisboa, h.1582 – Madrid, 1622).

Rótulo: *Haviendo vn poeta echo vn romanze satírico contra otro pobrete, le respondio con estas. Décimas.*

Fecha: a.1622?

Se le atribuye al Conde de Villamediana en el Ms. 3931, aunque este poema no aparece ni en *Poesía impresa completa*, edición de José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990; ni en *Poesía inédita completa*, edición de José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1994; empléase como fecha máxima de datación el año de su muerte.

Primer verso: “Tu romanze, Andrés, leí”.

Metro/Estrofa: Quintillas, 20 versos.

Procedencia y localización:

- a) *Cornejo. Poesías varias* Ms. 3931 BNM, f.128-v. (Letra de los ss.XVII-XVIII).
- b) [*Obras de Cornejo. Poesías jocosas. Cancionero*] Ms. 5566 BNM, pp.80-81. (Letra del s. XVIII).

107.-

Autor: Rodrigo Fernández de Ribera (Sevilla, 1579-1631).

Desde que Francisco Rodríguez Marín atribuyese mal un número considerable de epigramas a Baltasar del Alcázar en 1910, siguiendo el llamado Códice Maldonado, se viene cayendo en el error común de considerar esta y otras composiciones como de Baltasar de Alcázar; no obstante, José Lara Garrido señaló, ya en su día, que muchas de estas composiciones se recogían en el cancionero de Rodrigo Fernández de Ribera (*El Rosal*). Valentín Núñez Rivera en su edición crítica de las obras completas de Baltasar del Alcázar, tras un minucioso trabajo de escrutinio y discriminación de las fuentes textuales, desestima este poema (y el siguiente) del *corpus* poético de Alcázar.¹⁶⁵

Rótulo: *A un mal poeta.*

Fecha: c.1616-a.1627.

Este margen cronológico se deduce de la dedicatoria “a Don Fray Juan Bravo, obispo de Urgento [sic]” en *El Rosal*; José Lara Garrido en su artículo “*El Rosal*, cancionero epigramático de Rodrigo Fernández de Ribera: edición y estudio del Ms. 17524 de la Biblioteca Nacional de Madrid (con algunos excursos sobre problemas de transmisión y edición de las poesías de Baltasar del Alcázar)”, *Voz y Letra*, III/2 (1992), pp.23-78, señala (p.49) que *Joannes Bravo* fue nombrado obispo de la diócesis de Ugento el 11 de Enero de 1616 hasta su cese el 30 de Octubre de 1627, período en que pudo compilarse *El Rosal*; no obstante, bien podría ser incluso anterior a 1616.

Primer verso: “A tu musa y a tu seta”.

Metro/Estrofa: Redondilla, 4 versos.

Procedencia y transmisión:

- a) *Rosal, Epigramas castellanas de Rodrigo Fernández de Riura. Primera parte de sus Rimas jocosas* Ms. 17524 BNM., [VI, 12], fol.82v. (Compilado e.1616-1627).

¹⁶⁵ Valentín Núñez Rivera, “La poesía de Baltasar del Alcázar. Catálogo de las fuentes textuales (I). Manuscritos”, *Voz y Letra* VIII/1 (1997), pp.53-113; “La poesía de Baltasar del Alcázar. Catálogo de las fuentes textuales (II). Impresos e índices”, *Voz y Letra* VIII/2 (1997), pp.75-116; “Rodríguez Fernández de Ribera traductor de Marcial. Edición de la *Centuria de epigramas*”, *Revista de Literatura*, LV, 109 (1993), pp.169-225; y Baltasar del Alcázar, *Obra poética*, ed. Valentín Núñez Rivera (ob.cit).

- b) *Obras de Baltasar del Alcaçar natural de la Ciudad de Sevilla hijo de Luis del Alcaçar y Doña Leonor de Leon*, Ms. 10293 (5) BNM, fol.149v. (Conocido como “Códice Maldonado”, letra del s.XVII.).

Localización:

- a) *Poesías de Baltasar del Alcázar. Edición de la Real Academia Española*, a cargo de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Librería de sucesores de Hernando, 1910, p.72.
- b) Baltasar del Alcázar, *Poesías*, Sevilla, Ediciones Libanó, 1999, p.48.

108.-

Autor: Rodrigo Fernández de Ribera (Sevilla, 1579-1631).

Rótulo: *Definición de poeta.*

Fecha: c.1616-a.1627.

Primer verso: “Si es poeta el ser ladrón”.

Metro/Estrofa: Redondilla, 4 versos.

Procedencia y transmisión:

- a) *Rosal, Epigramas castellanas de Rodrigo Fernández de Riuera. Primera parte de sus Rimas jocosas* Ms. 17524 BNM., [VI, 12], fol.82v. (Compilado e.1616-1627).
- b) *Obras de Baltasar del Alcaçar natural de la Ciudad de Seuilla hijo de Luis del Alcaçar y Doña Leonor de Leon*, Ms. 10293 (5) BNM, fol.149v. (Conocido como “Códice Maldonado”, letra del s.XVII.).

Localización:

- a) *Poesías de Baltasar del Alcázar. Edición de la Real Academia Española*, a cargo de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Librería de sucesores de Hernando, 1910, p.72.
- b) Baltasar del Alcázar, *Poesías*, Sevilla, Ediciones Libanó, 1999, p.48.

109.-

Autor: Anónimo.

Rótulo: [*Motejando de bravucón a un fulano García*].

Fecha: a.1627. (Fecha de compilación del *Cancionero Antequerano*).

Primer verso: “Deje la compostura, so García”.

Metro/Estrofa: Soneto

Procedencia y transmisión: *Cancionero Antequerano. Variedad de Sonetos Recogidos de difere[n]tes autores Por Ignacio de toledo y godoy* Ms. 9816 M/6 (I) Biblioteca Unicaja de Antequera, f.200r. (Compilado e.1627-1628).

Localización:

- a) *Cancionero Antequerano (1627-1628). Recogido por Ignacio de Toledo y Godoy*, edición de Dámaso Alonso y Rafael Ferrer, Madrid, CSIC, 1950, p.110.
- b) *Cancionero Antequerano I (Variedad de Sonetos)*, ed. José Lara Garrido, Diputación Provincial de Málaga, 1988, p.213.

110.-

Autor: Atribuido a Don Luis de Góngora y Argote (Córdoba, 1561-1627).

Rótulo: *Soneto de vn cavallero sevillano a un mulato poeta.*

Fecha: a.1627. (Fecha de compilación del *Cancionero Antequerano*).

Primer verso: “Que vaian a la fuente del Parnaso”

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión:

- a) *Cancionero Antequerano. Bariedad de Sonetos Recogios de difere[n]tes authores Por Ignacio de toledo y godoy* Ms. 9816 M/6 (I) Biblioteca Unicaja de Antequera, f.158r. (Compilado e.1627-1628).
- b) *Ms. Gongorino [SS]* Ms. 20/7/23 Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, f.110v. (Letra s.XVII).

Fuente indicada por Antonio Carreira como [SS] o Ms.342 BBM en “Los sonetos de Góngora a través de sus variantes: notas de crítica textual a propósito de la nueva edición”, *El Crotalón*, I (1984), pp.1007-1052, poema referido en la p.1038.

- c) [*Cancionero XI*] Ms. B-2501 Hispanic Society of America Library, p.179. (Letras diversas del s.XVII).

Antonio Rodríguez Moñino y María Brey Merino, *Catálogo de los Manuscritos Poéticos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*, New York, The Hispanic Society of America, 1965, describen la susodicha guerra poética en sonetos del *Cancionero XI*, que se inicia con el título *Oña a Zampayo* (p.179), al que sigue: *Zampaño a Oña, no conosiendole* (“Digame sor autor no conocido”, p.180), *Respuesta de Zampayo, al Callao* (“Señor Sampayo Pardo y no Sampaco”, p.181), *Respuesta de Zampayo* (“Llego a tu oreja lengua de serpiente”, p.182), *Oña a Zampayo* (“Quien diablo te a metido en ser poeta”, p.183), *Respuesta de Zampayo* [solo un verso] (“Símbolo donde asesten trasumptadas”, p.184), *Oña a Zampayo* (“Zampayo no con miqui aquejas lebas”, p.185), *Respuesta de Zampayo* (“Yo no soy hombre que compongo leuas”, p.186), *A Zampayo* (“Entre los Blancos Zisnes del parnaso”, p.187), *Respuesta de sampayo* (“Llego de Arcadia a la sagrada fuente”,

p.188), *Sentençia de Oña sobre qual auia de beber* (“Apolo quel favor del azno mira”, p.189), que pueden cotejarse en la edición digital de José Toribio Medina, *Historia de la literatura colonial de Chile*,¹⁶⁶ Santiago de Chile, Imprenta de la Librería Mercurio, 1878: (<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/bnc/01363951093492728465679/index.htm>).

- d) *Obras varias poeticas manuscritas* Ms. 3794 BNM, ff.35v-36. (Letra de los ss.XVII-XVIII.

Es de destacar que en la edición de Biruté Ciplijauskaitė (que, según nos indica, sigue este manuscrito) al final de los dos cuartetos repite la palabra “Pegaso”, mientras que al cotejarse este manuscrito se observa que al final del primer cuarteto dice, en su lugar, “garçilaso”, creando un contexto mucho más interesante.

Localización:

- a) *Cancionero Antequerano (1627-1628)*. Recogido por Ignacio de Toledo y Godoy, edición de Dámaso Alonso y Rafael Ferrer, Madrid, CSIC, 1950, p.110.

Dámaso Alonso afirma: “No creemos de Góngora este soneto. No figura en las listas de Millé”.

- b) Luis de Góngora, *Sonetos*, edición crítica de Biruté Ciplijauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, pp.657.

Refiere el origen del epígrafe y la atribución del texto a Góngora como tomado del Ms. 3797 BNM, f.35v, pero al confrontar esta información con el *Cátalogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Arco/Libros, 1998, II, p.821 (tx.16) puede comprobarse que en dicho manuscrito entre los ff.29v-44 lo que encontramos es una sátira de Bartolomé Leonardo de Argensola, cuyo primer verso dice: “Déxame en paz, ¡o, bella Citerea...”; no obstante, con la misma numeración de folios (35v) indicada por Biruté Ciplijauskaitė y José Lara Garrido (p.329) [que la sigue como fuente indirecta] en el Ms. 3794 BNM, se recoge este poema con dicho epígrafe. El error en la numeración de la fuente textual parece en realidad confusión, ya que el texto inmediatamente anterior —también atribuido— según esta edición de los sonetos gongorinos se encuentra curiosamente en el Ms. 3794, f.35v. Al cotejar dicho texto en el Ms. 3794 se observa que aparece

¹⁶⁶ No se incluyen estos sonetos en serie en el *corpus* dado que caen más en la invectiva que en los rasgos o caracteres metaliterarios del perfil que analizamos, propiamente dicho.

rodeado de composiciones bajo la autoría de Góngora, no obstante, pese a lo que no aparece nombre alguno o indicación de autoría. En la fuente indicada por Antonio Carreira, el Ms. 20/7/23 [SS o Ms. 342] de la Biblioteca Bartolomé March, según señala José Lara Garrido, sí parece atribuírsele, no así en el código de la Hispanic Society.

- c) *Cancionero Antequerano I (Variedad de Sonetos)*, ed. José Lara Garrido, Diputación Provincial de Málaga, 1988, p.213.

111.-

Autor: Atribuido a Don Francisco de Quevedo y Villegas (Madrid, 1580 – Villanueva de los Infantes, Ciudad Real, 1645).

Rótulo: *A don Luis de Góngora.*

Fecha: a.1627 (fecha de fallecimiento de Don Luis de Góngora).

Primer verso: “Dicen don Luis que me a escripto”.

Metro/Estrofa: Quintillas dobles, 10 versos.

Procedencia y transmisión: *Fragmentos no impresos hasta hoy de don Francisco de Quevedo Villegas, cauallero en el orden de Santiago y señor de la Torre de Juan Abad...* Ms. MP 108 Biblioteca Menéndez y Pelayo, f.202v. (Letra del s.XVIII, anteriormente catalogado Ms. R-I-9-27).

Localización:

- a) Miguel Artigas, *Biografía y Estudio Crítico de Don Luis de Góngora*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925, p.379, (Según MP 108, antiguo Ms. R-I-9-27 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo.

Encabezado por unos versos de Marcial: *Versiculos in me narratur scribere Cinna / non scribit, cuis carmina nemo legit* (L.III, Ep.9).

- b) Ana Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, p.82.

En la p.101 reproduce el texto de Marcial de donde, según esta autora, Quevedo realiza una traducción libre dirigida en este caso contra Góngora (Libro X, epigrama 21).

112.-

Autor: Bartolomé Leonardo de Argensola (Barbastro, 1562 – Zaragoza, 1631).

Rótulo: [*A un pedante que recalca los vocablos*].

Fecha: a.1631 (fecha de fallecimiento del poeta).

Primer verso: “Si aspiras al laurel, muelle poeta”.

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión:

- a) *Lupercio Leonardo [Obras poéticas]* Ms. B-2425 de The Hispanic Society of America Library, fol.356. (Letra del s.XVI, autógrafo, donde solo se conservan los dos primeros versos).
- b) *Rimas de Lupercio i del doctor Bartolomé Leonardo de Argensola*, editadas por Gabriel Leonardo, Zaragoza, impresas en el Hospital Real i General de Nuestra Señora de Gracia, (*editio princeps*) 1634, p.314

Localización:

- a) Bartolomé Leonardo de Argensola, *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Espasa Calpe, 1974, pp.187-188.
- b) García González, Ramón (ed.lit); “Sonetos de los hermanos Argensola” (edición digital realizada en Alicante por la Biblioteca Miguel de Cervantes en 2005) <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03694066455726195454480/index.htm>, (10/01/08; 21:58).

113.-

Autor: Bartolomé Leonardo de Argensola (Barbastro, 1562 – Zaragoza, 1631).

Rótulo: [A uno que cantaba con los dientes añudados].

Fecha: a.1631.

Primer verso: “Tuya es, oh! Lucio, esa canción sin duda”

Metro/Estrofa: Soneto.

Procedencia y transmisión: *Rimas de Lupercio i del doctor Bartolomé Leonardo de Argensola*, editadas por Gabriel Leonardo, Zaragoza, impresas en el Hospital Real i General de Nuestra Señora de Gracia, (*editio princeps*) 1634, p.310.

Localización:

- a) Bartolomé Leonardo de Argensola, *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Espasa Calpe, 1974, pp. 183-184.
- b) García González, Ramón (ed.lit); “Sonetos de los hermanos Argensola” (edición digital realizada en Alicante por la Biblioteca Miguel de Cervantes en 2005) <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03694066455726195454480/index.htm>, (10/01/08; 21:58).

APÉNDICE:

MANUSCRITOS E IMPRESOS GONGORINOS DE LOS SIGLOS XVI-XVII.

En este tercer bloque de la presentación del *corpus* se muestra bajo un mismo conjunto los sonetos de don Luis de Góngora, que han sido seleccionados atendiendo a los criterios ya establecidos. Nuestra intención es doble. Por un lado, economizar a la hora de indicar la procedencia y transmisión de estos textos, dado que en este caso la mayoría responde a un proceso manuscrito especialmente cuantioso, que de otro modo nos hubiese obligado a un largo listado de manuscritos en la ficha de cada composición, debido a la popularidad y maestría de don Luis de Góngora; por otro lado, facilitar visualmente un muestrario de la difusión manuscrita de la producción gongorina en este género, su extensión en el tiempo y dificultad en la transmisión (adelantándonos parcialmente a lo que se hará después con el conjunto del *corpus*). Por otro lado, siguiendo el ejemplo de la profesora Maria Grazia Profeti, nos permite la posibilidad de atender a este tipo de producción en uno de los casos más notables de la literatura áurea, en un intento por abordar lo que esta autora califica de “micro-género”, terminología que parece referir tanto la brevedad de estos poemas (en lo que a su extensión se refiere), como la noción de subgénero unida a la idea de un “*corpus* de autor”. De hecho, en su artículo se recogen los sonetos de Góngora contra Lope (coincidiendo con nuestra selección en gran medida), y los relativos a la sátira anti-gongorina, tanto de Lope, como de Quevedo (donde la mayor parte responde cronológicamente a la reacción contra las *Soledades*, después de 1613), afirmando al final del mismo que la “comparación de los tres *corpus* seleccionados permite, por lo tanto, llegar a algunas conclusiones, destacando un código común, o sea unas características estructurales genéricas (...) Y al mismo tiempo se pone de relieve las características peculiares de cada *corpus* y autor”.¹⁶⁷ Si bien nuestra perspectiva al respecto abarca una idea mayor al

¹⁶⁷ Maria Grazia Profeti, “El micro-género de los sonetos de sátira literaria y Quevedo”, *La Perinola*, 8 (2004), pp.375-395, cita p.394.

concepto de “micro-género”, no se puede decir que ambas resulten incompatibles, y ciertamente la ocasión nos permite atender a un conjunto de poemas unitario y bien delimitado, así como de especial relevancia y complicación. Y, a su vez, a la comparativa entre los diversos manuscritos, atender al número de poemas que se recogen en cada uno, y facilitar la lectura de sus correspondientes fichas.

Seguimos para ello los datos manejados en el libro: Luis de Góngora, *Sonetos*, edición crítica de Biruté Ciplijauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981. La mejor fuente documental de los sonetos gongorinos hasta la fecha, pese a lo cual se han detectado erratas que hemos corregido atendiendo directamente a los manuscritos, y cotejando el *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Arco/Libros, 1998.

Manuscritos e impresos gongorinos de los siglos XVI-XVII donde se recogen los sonetos de don Luis de Góngora seleccionados en este *corpus*.

A) “A ti Lope de Vega el elocuente”	E) “Despues que Apolo tus coplones vido”	I) “Anacreonte Español, no ài quien os tope”
B) “Por tu vida, Lopillo, que me borres”	F) “Hermano Lope, borrame el sonè”	J) “Quien se podra poner contigo en quintas”
C) “Señor, aquel Dragon de Ingles veneno”	G) “Vimo, Señora Lopa, su Epopeya”	K) “Io en justa injusta expuesto a la sentencia”
D) “Embutistes, Lopillo, a Sabaot”	H) “Musica le pidio aier su aluedrio”	

Manuscritos e impresos (XVI—XVII)	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
Ms. Res 45-46 BNM (Manuscrito Chacón, letra s.XVII).								p.82			
Ms. 2244 BNM (finales s.XVII, d.1693).		f.11v-2							f.3v-4		f.11
Ms. 2883 BNM (letra del s.XVII).									p.216		
Ms. 2892 BNM (letra del s.XVII).		f.28v					f.29	f.31	f.28		f.29v

Manuscritos e impresos (XVI—XVII)	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
Ms. 3657 BNM (letra del s.XVII).									f.200		
Ms. 3700 BNM (letra del XVII, fiesta de 1613)						f.190					
Ms. 3795 BNM (letra del s.XVII).		f.78							f.77-v		f.299v-300
Ms. 3796 BNM (letra del s.XVII).	f.286				f.201v		f.55	f.143v			
Ms. 3811 BNM (letra del s.XVII).		f.47v						f.33v			
Ms. 3906 BNM (Ms. de Angulo, e.1638-1672).			f.29-v							f.42	
Ms. 3907 BNM (Letra principios s.XVI-1651)		f.63							f.63-v		
Ms. 3913 BNM (letra del s.XVII).											f.159
Ms. 3919 BNM (letra final s.XVII).		f.90v		f.94		f.94v	f.86		f.84v		f.88v

Manuscritos e impresos (XVI—XVII)	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
Ms. 4044 BNM (letra principios del s.XVIII).		f.259v									
Ms. 4075 BNM (letra del s.XVII).		f.32v-3					f.33-v	f.43v-4	f.31v-2		f.31v
Ms. 4096 BNM (letra del s.XVII, segunda mitad, h.1691).											f.126v-7
Ms. 4117 BNM (letra del s.XVII, h.1603).		f.60v							f.284-v		
Ms. 4118 BNM (letra del s.XVII).		f.24v					f.24v	f.35v	f.23v-4		f.23v
Ms. 4130 BNM (letra s.XVII; familia de 4118).		f.38v-9					f.39	f.42	f.38		f.40
Ms. 4144 BNM (letra del s.XVII).		f.85									
Ms. 4256 BNM (letra del s.XVII).											f.267v

Manuscritos e impresos (XVI—XVII)	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
Ms. 4269 BNM (letra del s.XVII; letra parecida a los Mss. 4118 y 4130).		f.39	f.39v-40				f.39v	f.42v-3	f.38		f.40v-1
Ms. 7746 BNM (letra del s.XVII).						f.50v-1			f.51		f.49
Ms. 8252 BNM (letra s.XVII; Nápoles, 1651).											f.46
Ms. 8645 BNM (letra del s.XVII).		f.29v					f.30	f.42v-3	f.28v		f.28
Ms. 9636 BNM (letra del s.XVII; semejante al Ms. 3919).		f.88		f.90-v		f.90v-1	f.85		f.84		f.86v-7
Ms. 10537 BNM (letra del s.XVII).									p.159		
Ms. 17719 BNM (letra del s.XVII, en 1623).		f.248									

Manuscritos e impresos (XVI— XVII)	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
Ms. 19003 BNM (letra del s.XVII; copiado del Ms. Chacón y del 8645).		f.37					f.73v	f.48	f.36		f.36
Ms. 19004 BNM (letra de la segunda mitad del s.XVII, <i>Año de 1663</i>).		f.22	f.23v				f.22v	f.26	f.21		f.42v
Ms. 20355 BNM (letra de finales del s.XVII).									f.163		f.328v
Ms. 330 Fundación Lázaro Galdiano (s.XVII).		f.39					f.39v	f.42v	f.38		
Ms. 440/15339 Fund. Lázaro Galdiano s.XVII		p.61	p.63				p.61	p.67	p.59		p.63
Ms. 22 Biblioteca de la RAE (letra del XVII).		f.55					f.124v	f.73v	f.56v		f.72v

Manuscritos e impresos (XVI—XVII)	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
Ms. II-1577 Biblioteca de Palacio (<i>Cartapacio de P.Lemos, XVI-XVII</i>).											f.209v
Ms. II-1581 Biblioteca de Palacio (<i>Cartapacio de Penagos, 9 de agosto de 1593</i>).	f.12v										
Ms. II-2801 Biblioteca de Palacio (guarda relación con el Ms. de Córdoba).		f.29					f.28	f.39v	f.27		f.26v
Ms. 84-2-9 Biblioteca Colombina (1632).		f.105v					f.106	f.109	f.105		f.107
Ms. 74 de la Diputación Provincial de Córdoba (guarda relación con Ms. II-2801 de Palacio).		f.27					f.27	f.38v	f.26		f.25v

Manuscritos e impresos (XVI—XVII)	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
Ms. B.3.9 del Seminario de San Carlos, Zaragoza.		f.28v					f.28v	f.31	f.27v		f.29v
Ms. 50-II-35 de la Biblioteca del Palacio de Ajuda, Lisboa						f.148v					
Ms. 108 Biblioteca Menéndez y Pelayo, Santander									f.175	f.173	
Ms. 147 Biblioteca de la Universidad de Barcelona (letra del s.XVII).							f.121v	f.57	f.36v		f.56
Ms. 9816 M6 (5) Biblioteca Archivo Municipal de Antequera (<i>Cancionero Antequerano</i> , 1627).		f.190v									f.151v

Manuscritos e impresos (XVI— XVII)	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
Ms.B-2360 Biblioteca de The Hispanic Society of America, New York (letra del s.XVII).		f.144					f.144	f.146v	f.143		f.145
Ms.B-2361 Biblioteca de The Hispanic Society of America, New York (letra del XVII, d.1666)		f.69					f.69v	f.71	f.191		f.168v
Ms.B-2362 Biblioteca de The Hispanic Society of America, New York (letra del s.XVII).							f.39v	f.42v	f.38		f.40v
Ms.B-2465 Biblioteca de The Hispanic Society of America, New York (XVII, 1622)		f.1v					f.45v	f.8	f.2		f.257

Manuscritos e impresos (XVI— XVII)	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
Ms.II A 12 Biblioteca Brancaciana, Nápoles s.XVII		f.81v					f.82		f.81		f.80v
Ms. 20/4/6 B. Bartolomé March, fue del Duque de Gor (1689).		p.57							p.54	p.54	f.40v
Ms. 196 Catedral de Córdoba / ahora Ms. 22982 BNM		f.331									
Ms. Magl. VII 353 Biblioteca Nacional de Florencia.	f.13										
Ms. 23/4/5 Biblioteca B.March (letra del XVII)		p.245					p.146	p.275	p.243		p.242
Ms. 23/3/7 [<i>Poesía de D. Joseph de Montoro</i>] Biblioteca de B.March (letra s.XVII)		f.35v					f.36v	f.39v	f.35		f.37v

Manuscritos e impresos (XVI—XVII)	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
Ms. <i>Varias Poesías de Góngora</i> M.S. Biblioteca de B.March (letras .XVII)		f.7v							a) f.7 b)f.145		f.4
Ms. <i>Varias* poesías de don Luis de Góngora</i> Biblioteca de A.Rodríguez Moñino (s.XVII).		f.31v					f.32	f.34v	f.31		f.33
Ms. <i>Luis de* Góngora. Obras. Manuscrito</i> Biblioteca de A.Rodríguez Moñino (s.XVII).		f.90					f.90	f.105v	f.89		f.89
Ms. <i>Versos* varios siglo XVII</i> Biblioteca de A.Rodríguez Moñino (letra del s.XVII).	p.139	p.133									
Ms. señalados*	Actualmente en la Biblioteca de la RAE, fondo Antonio Rodríguez Moñino.										

Manuscritos e impresos (XVI— XVII)	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
Ms. <i>Poesías*</i> <i>de d.Luis De Góngora</i> Biblioteca de A.Rodríguez Moñino (primera mitad s.XVII).		f.146							f.147		p.148
Ms. <i>Luis de Góngora. Obras en verso</i> Biblioteca de Arturo Sedó (letra del s.XVII).		f.166					a) f.129 b)f.141v c) f.174	f.123v	a)f.102 b)f.169		
Ms. <i>Obras de d.Luis de Góngora</i> Biblioteca del Bryn Mawr College (letra del s.XVII).		f.35v					f.36	f.39v	f.35		f.37v
Ms.Palentino Biblioteca de la Catedral de Palencia. /Armario A, tabla 3 ^a / (1676).		f.28v					f.29r	f.40r	f.27v		f.27r

(Manuscritos) Impresos (XVI— XVII)	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
<i>Obras en verso del Homero español que recogio Iuan Lopez de Vicuña...</i> Madrid, por la viuda de Luis Sánchez, 1627.								f.27v	f.20v		
<i>Segvndo tomo de las Obras de Don Lvis de Góngora comentadas por D. García de Salzedo Coronel...</i> Madrid, D.Diaz, 1644.			p.610					p.582	p.621		
<i>Poesías varias de grandes ingenios españoles recogidas por Iosef Alfay...</i> Zaragoza, Iuan de Ybar, 1654.		p.17							p.10		p.7

Este conjunto de sonetos gongorinos denota un intención consciente de herramienta a modo de arma o artefacto contra los intereses de sus contrarios, cuyo medro y/o notoriedad ante la audiencia, tanto popular, como especializada (cultos, académicos, burguesía administrativa, lectores capacitados, críticos, antólogos, nobles, etcétera), repercutía negativamente en la del propio don Luis de Góngora. Los sonetos seleccionados responden así a una reacción contra cualquier publicación de sus adversarios: en el caso de Lope contra las estrategias e intenciones de presunción nobiliaria en su producto literario: la *Dragonetea*, la *Arcadia*, las *Rimas*, la *Jerusalén...*, y en el caso de Quevedo ante su traducción del *Anacreonte*, que trajo tanta cola debido a la pretensiones cultas de don Francisco. Nótese que los demás casos responden a motivaciones semejantes, como el hecho de quedar segundo en una justa poética, lo que menoscaba fuertemente su prestigio literario. Afirma, al respecto, Maria Grazia Profeti: “todos los medios literarios utilizados por Góngora subrayan la vulgaridad literaria e incluso lingüística de su antagonista: aportaré como ejemplo la imitación de la jerga de los negros en otro soneto escrito en ocasión de la aparición de la *Jesuralén*, ‘Vimo, señora Lopa, su epopeya’”.¹⁶⁸

En lo referente a la transmisión destaca notablemente la popularidad de los poemas B, G, H, I y K, cuya serie se repite en casi todos los manuscritos, destacando a la contra A, C, D, E, F y J, que se conservan en menos manuscritos. El poema que más veces se recoge es el I) “Anacreonte Español, no ái quien os tope”, en un total de 44 manuscritos y recogido en los tres impresos de la época. Entre los manuscritos que recogen uno solo de estos sonetos destaca el Manuscrito Chacón, así como algunos

¹⁶⁸ Maria Grazia Profeti, “El micro-género de...” (ob.cit., p.380).

otros que tienen en común ser de fecha temprana, por lo que parece pudieran responder a una censura editorial o autocensura de carácter moral. [Pese a lo cual, las ausencias solo serían realmente significativas en manuscritos que evidenciasen un interés en compilar una especie de “obras completas”, como Chacón, o en manuscritos dedicados exclusivamente a Góngora y con un conjunto textual suficientemente amplio como para que nos permita hablar propiamente de “censura”]. Los manuscritos que más poemas contienen son el 3919 y el 9636 de la BNM, ambos parecer guardar una clara relación familiar.

**III.- ESTUDIO DE LA SÁTIRA:
CONTEXTO, INTENCIÓN Y NATURALEZA
(TEORÍA Y TEXTOS).**

Contexto histórico-literario de la sátira contra los malos poetas (de la práctica del enfrentamiento a la notoriedad pública).

Desde los humanistas del s.XV se desarrollan y hacen más explícitos algunos principios que ya estaban en las piezas programáticas de los satíricos romanos, sobre todo en Horacio;¹⁶⁹ lo que marca el inicio de un proceso amplio y general donde destaca la importancia mediadora de los autores italianos, desde la academia de Ficino hasta los principales autores del siglo XVI (Sannazaro, Ariosto o Tasso). Es más, la dificultad de este proceso en la Península obliga a no obviar hechos que generalmente tienden a simplificarse en la introducción del italianismo o el modelo petrarquista: la importancia de Ausias March, de la línea alegórico-dantesca o de la poesía toscana durante el s.XV; los primeros acercamientos de Mena, Santillana o Imperial a lo italianizante y lo latinizante; así como la renovación propuesta por Castillejo y otros autores anti-italianizantes; fenómenos culturales que sirven como muestra de dicha influencia y mediación.¹⁷⁰ Ignacio Navarrete¹⁷¹ indica acertadamente que la amplitud de este proceso de cambio es resultado de la *translatio imperii*, con la consiguiente construcción ideológica de la *translatio studii* (*studia humanitatis*), la imposición del estilo medio o ideal de habla cortesano (Juan de Valdés) y la hegemonía de la doctrina estética de la *imitatio*, que con el tiempo se desarrolla hacia la *imitatio compuesta*, la *variatio* de influencia erasmista, la idea de la *correctio*, así como la *electio* y la *cognitio*, lo que derivará en el estilo llano, culto y agudo del siglo XVII.

Desde principios del siglo XVI puede hablarse de la convivencia de tres sistemas de lengua en Castilla: la *latinitas* (universidades y textos neolatinos), la lengua de

¹⁶⁹ Cfr. Rosario Cortés, *Teoría de la sátira...* (ob.cit., p.79).

¹⁷⁰ *Apud.* Pedro Ruiz Pérez, "Estudio preliminar" en Juan Boscán, *Poesía...*, (ob.cit., pp.5-16): cfr. Ottavio di Camillo, *El humanismo español del siglo XV*, Valencia, Fernando Torres, 1970; y Ángel Gómez Moreno, *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*, Madrid, Gredos, 1994.

¹⁷¹ Cfr. Ignacio Navarrete, *Huérfanos de Petrarca*, Madrid, Gredos, 1997.

cancionero y la lengua cotidiana. Ante esta realidad lingüística el habla hierática de la aristocracia se presenta como uno de los elementos en oposición a la búsqueda de un nuevo modelo lingüístico más acorde con el cambio sociocultural del momento: disparidad socioeconómica entre una nobleza de sangre y otra cultural o de prestigio. Este cambio social decae paulatinamente en favor de una minoría culta, donde cabe destacar a Juan de Mena, Juan del Encina o Antonio de Nebrija. De hecho, la actitud adoptada a favor o en contra de la latinizante propuesta de Juan de Mena¹⁷² se muestra como un claro antecedente de la polémica entre italianizantes y castellanos. Santillana, al identificar los tres “estilos” con los clásicos, el provenzal y toscano, y el castellano (*sublimis, mediocris y humilis*, respectivamente), dirige —quizá sin pretenderlo— la norma hacia un uso medio comprensible por todos. Esta postura conlleva la alabanza de la lengua vulgar y de un estilo llano y popular, que implica en sí misma “la superación del estilo de Mena y la instauración de una *elocutio* caracterizada por la llaneza”.¹⁷³

Los modelos humanistas traídos por la cultura renacentista al panorama de la poesía castellana se pueden sintetizar en tres grupos: italianizantes, neolatinos y clásicos (grecolatinos), afectando a la poesía en romance como modelos histórico-lingüísticos. De hecho, es la unidad de los “modelos clásicos ligados y fundidos con los neolatinos,

¹⁷² Santillana, Nebrija, Encina, Hernán Núñez o Hernando del Castillo señalaron de un modo u otro su valoración positiva hacia la ingente y culta obra de *Las trescientas*, pero Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua* (Madrid, Cátedra, 1982) señala, no sin cierta burla, que escribió oscuro, con vocablos que “no se dexan entender de todos (...) lo qual a mi ver es más escribir mal latín que buen castellano” (p.240). Los autores renacentistas, según M. R. Lida de Malkiel en *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español* (México, Colegio de México, 1950 y 1984, p.335), le aceptan como “una norma lingüística que les es históricamente ajena”, de hecho Boscán y Garcilaso (que lo suplantaron como modelo lingüístico-literario) no hacen referencia alguna a él en su desprecio por la precedente literatura castellana, solo Castillejo viene más o menos a defenderle. No obstante, los preceptistas del XVI-XVII (Pinciano, Jiménez Patón o Cascales), citan su obra como ejemplo bastante a menudo, quizá por referencia a la obra de Antonio Nebrija o Hernán Núñez. También lo cita Herrera, pero será el Brocense (1582) el que lo proponga junto a Garcilaso como modelo de la norma culta. Juan de Mena también será traído y llevado por los polemistas gongorinos, pero los que se perfilan como verdaderos antecedentes de Góngora son Herrera y Garcilaso. Cfr. Juan Matas Caballero, “La pervivencia de modelos retóricos en el Siglo de Oro”, *Gramática y Humanismo. Perspectivas del Renacimiento Español*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993, pp.163-184.

¹⁷³ Pedro Ruiz Pérez, “La cuestión de la lengua castellana: aspectos literarios y estéticos en los siglos XV y XVI”, *Gramática y Humanismo...* (ob.cit., pp.119-143, cita p.139).

(...) [la que da] un matiz distinto a muchos géneros (...) [manera esta en que] pasan a la literatura romance”.¹⁷⁴ De este modo todo lo que los tempranos humanistas habían hecho con anterioridad confluye durante la segunda mitad del s.XVI en las poéticas de corte aristotélico.

Ya con plena presencia en la obra de Castiglione, *Il Cortegiano* (traducida por Boscán como *Los quatro libros del cortesano compuesto en italiano por el conde Balthasar Castellón...* Barcelona, 1534), se posiciona como contrario el ideal caballeresco frente a la cortesanía; esta promulgaba mediante la libertad individual una actitud amorosa neoplatónica y la expresión de la misma mediante un adecuado modelo lingüístico, cuya formulación y/o justificación, en palabras de Pedro Ruiz Pérez, está...

...sujeta a la elección del endecasílabo, apoyada en la vigencia de la doctrina de la *imitatio*, y la asunción de los modelos italianos, [lo que] supone una oposición al octosílabo, no tanto en su forma popular como en su uso culto en el cancionero cortés, y al pesado y latinizante verso de arte mayor; [y asimismo] representa la posibilidad de demostrar la flexibilidad del idioma y su capacidad de adaptación a una prosodia poética distinta, permite la imposición de un ritmo más pausado y propicio para la introspección meditativa; y se adecua con más facilidad al encauzamiento de un ideal de llaneza expresiva, que no está reñido con una competición o *emulatio* con los modelos latinos, a los que remite por la señalada proximidad al hexámetro dactílico.¹⁷⁵

La poesía cancioneril y cortés reaccionó ante la aparición de este nuevo proceder lingüístico-cultural mediante la crítica a su esquema métrico-acentual, afirmando que no se sabía si aquello era verso o prosa, dado el carácter básicamente trocaico propio de la lírica anterior, así como “el reproche de sus destinatarios femeninos, lo cual resulta bastante procedente para un estamento como el caballeresco, que combinaba la exaltación de la mujer en su poesía con la máxima reducción de su papel en la vida

¹⁷⁴ J.F. Alcina, “Entre el latín y el romance... (ob.cit., p.5).

¹⁷⁵ Pedro Ruiz Pérez, “Estudio preliminar” en Juan Boscán, *Poesía...*, (ob.cit., p.19)

real”¹⁷⁶. Esta situación de enfrentamiento “generacional” dirige la poesía tradicional hacia una mayor preocupación por la temática “metapoética” o la defensa programática de sus prácticas cortesanas tales como la respuesta literaria,¹⁷⁷ que se mantendrá a lo largo de los siglos XVI y XVII con un planteamiento ideológico diferente, aunque tenga su origen evidentemente en este ambiente medieval de burla y escarnio.¹⁷⁸ En este sentido cabe destacar las sátiras de Gregorio Silvestre, entre las que resulta especialmente significativo el pasaje seleccionado en nuestro *corpus* perteneciente a una composición de clara línea cortesana y sentimental, *Visita de presos de cárcel de amor*, que evidencia cómo la temática metapoética y la “sátira contra la mala poesía” ejerce

¹⁷⁶ *Idem*, p.45.

¹⁷⁷ Señala Carlos Alvar, “El reverso del amor cortés: poesía satírica medieval”, *Estudio de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencias y recepción de géneros y formas textuales*, (Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada), Universidad de León, 2002, pp.17-31, que, durante el siglo XV y principios del XVI, el “vituperio o la invectiva constituye, por su parte, un grupo claramente definido, con sus propios temas, que va desde las *coblas derizorias* provenzales, a las cantigas de escarnio y maldecir y a no pocas composiciones de los cancioneros castellanos (...) así autores como los italianos Cecco Angiolieri o el propio Dante, Alfonso X o Pero García” (ob.cit.p.25). Decires, requestas y respuestas pueblan los cancioneros en relación a temas como la incompetencia profesional, la fealdad física y moral, y censuras unas serias y otras más o menos jocosas a grupos, individuos o personajes políticos. Esto pone de manifiesto la existencia previa en castellano de composiciones satíricas y censorias; es más, la invectiva medieval está relacionada claramente con un género satírico, cómico o burlesco conocido como *sirventés*, cuyos rasgos formales se mantienen en el modelo de la *contentio*: debates, *tensó*, cantigas de escarnio y maldecir. Hay claras referencias a estos géneros en las poéticas y retóricas en provenzal y gallego-portugués; *apud*. Carlos Alvar (ob.cit.): *Cfr*. S.Thiolier-Méjean, *Les poésies satiriques et morales des troubadours du XII e siècle à la fin du XIII e siècle*, París, Nizet, 1978; G.Tavani, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa, Edición Colibrí, 1999, pp.42-43; G.Lanciani y G.Tavani, *As cantigas de escarnio*, Vigo, Xerais, 1995; G.Videira Lopes, *A Sátira nos cancioneros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Edit.Estampa, 1994; y F.Suitner, *La poesia satirica e giocosa nell' età dei Comuni*, Padova, Antenore, 1983.

¹⁷⁸ Carlos Alvar indica que la crítica literaria (plagio o falta de habilidad), en este entorno, no solo alcanza a autores o trovadores, sino también a los juglares, jueces y víctimas unos de otros. Dentro del heterogéneo grupo de los juglares destacan los juglares bufos, cuyas composiciones jocosas (burlas lanzadas contra los vecinos) demuestran la carga de vituperio en el medievo, y es la causa la más de las veces de prohibiciones en *Fueros*, como en la bien conocida y muchas veces referida alusión de las *Siete Partidas* alfonsíes. “La burla se organiza muchas veces como la alternancia de estrofas escritas en una misma composición por dos contrincantes que tienen que mantener la estructura métrica y las rimas, si no llega a producirse el diálogo, queda una estrofa suelta, de tono burlesco (*cobla esparsa*). En general, en estas diatribas los poetas gallego-portugueses responden con una estrofa (*tensó*) o con una composición completa” (C.Alvar; ob.cit., p.30). De hecho, en el *Cancionero de Baena* Alfonso Álvarez y Juan Alfonso de Baena juegan a insultarse recíprocamente “tales intercambios se presentaban ante el Rey, a quien cada poeta se dirigía al empezar el poema, [lo que] indica que se trataba de un alarde de talento y que los insultos respectivos servían más que nada para regocijar a la corte” (*La poesía zahiriente...* ob.cit., p.17). En varias ocasiones se ha señalado una posible influencia culta del latín a través de los goliardos en la poesía jocosa en general, y aunque difícil de validar, tanto goliardos, como trovadores y poetas posteriores coinciden en temas y tópicos, en donde destaca con respecto a este tema el vituperio contra los adversarios.

una preocupación tal, que incluso contamina géneros diferentes. Valga como ejemplo de la crítica a la poesía de raigambre italianizante desde parámetros cancioneriles algunos versos de este pasaje: “Unas coplas muy cansadas / con muchos pies arrastrando / a lo toscana imitadas (...) / este metro, tan prolijo, / que las orejas ofende (...) / que la dama en quien se emplea / duda, por sabia que sea, / si es requiebro o si es conjuro”.¹⁷⁹

Si bien desde estas coordenadas de transferencias culturales el primordial resultado de la recepción de los géneros humanísticos responde a los géneros “neoclásicos” (epístola, égloga, sátira y elegía, además de otras modalidades como la épica o el epigrama, etcétera), en los géneros burlescos, paralelamente y en consonancia con estos nuevos esquemas conceptuales, y/o como reacción ante la novedad en un intento por mantener el *status quo* anterior, se reformula y surge una nueva actitud ante el hecho de “hablar en broma”. Dentro de la tradición octosilábica pre-renacentista de los primeros años del siglo XVI cabe distinguir un grupo de géneros de raíz cortés poco estudiados, como los motes, ensaladas¹⁸⁰, perqués, disparates¹⁸¹, chamarras, chistes o cuentecillos, que no son ajenos al contexto poético-social de las respuestas medievales o la invectiva (sátira medieval), ya que recurren en diversos momentos a sus técnicas y mecanismos para provocar la risa. El sentido lúdico de estas composiciones está próximo a lo que Castillejo denomina “obras de conversación o pasatiempo”, en donde cabe señalar, por ejemplo, aquella titulada *A un maestro, más teólogo que trovador, que entre otros muchos hizo unas coplas al dicho macho*, que termina aludiendo al género

¹⁷⁹ Véase índice de títulos o de primeros versos: “El juez superior” o “Aquel supremo señor”.

¹⁸⁰ Modalidad lírica cortés evolucionada de las pastorelas y florestas que siguiendo un orden estructural parecido no siguen ninguna regla en el engarce entre las piececillas, resultando partes sin relación entre sí (*non-sense*). La temática es de carácter bucólico, donde se describe el encuentro entre un poeta y una joven que canta en un *locus amoenus*. Podría existir alguna relación con la confusión etimológica de *satur lanx* (ensalada) y *satura*.

¹⁸¹ El disparate es generalmente un pareado, redondilla o quintilla que parte de una estructura silogística donde la conclusión es una obviedad, lo que conlleva un fenómeno de extrañamiento que, cuando se sucede uno tras otro, provoca la risa. *Cfr.* Blanca Perrián, (ob.cit., p.75), que lo describe como: “negación programática de un contenido mediante la producción de continuas transgresiones semánticas y la violación de toda norma lógico-asociativa bajo el ostentoso aspecto externo de normal producto lírico”.

del pregón tan relacionado con las chamarras¹⁸²: “Y el pregón de la sentencia / diga y haga diferencia / que sufren esta justicia / macho y haca por malicia, / y el amo por inocencia”. De hecho, Rogelio Reyes Cano destaca con relación al estudio de la literatura bufonesca en la figura poética de Castillejo, que, como este, son muchos los autores del XVI que se amparan a distancia bajo el prestigioso paradigma de la *Moria* (Erasmus) para ejercer la crítica social, desde un marco genérico aceptable para los círculos cortesanos: la literatura de la “locura”. No obstante, si bien es cierto que todavía no puede identificarse con el aspecto “lúdico ejercitativo” que se dará años más tarde en la sociedad renacentista, es evidente que algo ha cambiado con respecto a las prácticas literarias del ámbito cortés.¹⁸³

Conjuntamente a la llegada de las formas italianas representadas por el petrarquismo aparecen otras sugerencias poéticas, como el propio antipetrarquismo italiano (Pietro Aretino) o la poesía bernasca (línea satírica y burlesca); por lo que no todo reparo a la poética petrarquista debe ser tachado de “tradicionalismo”. La modernidad del ideario poético de Castillejo es una clara muestra de ello, que, como señala claramente Rogelio Reyes Cano, debe ser atendido desde una lectura intertextual en la que se trasluce “una lúcida reflexión sobre la lengua literaria y más expresamente

¹⁸² Es un tipo de composición afín a los procedimientos del disparate, que se aproxima al paradigma de la “fiesta”, a modo de mascarada o tarascas. Bajo la forma del pregón, el poema se construye mediante la reiteración de formas verbales como ‘salgan’, ‘salir’, ‘saque’... en donde las vestiduras desfilan y se someten a un juicio burlesco. Cfr. Rogelio Reyes Cano, *Estudios sobre Cristóbal de Castillejo*, Universidad de Salamanca, 2000, pp.118-121, y Blanca Perriñán (ob.cit., p.64).

¹⁸³ Rogelio Reyes Cano (ob.cit., p.115) dice: “Las conexiones de ese espíritu lúdico con la trascendencia de la ‘literatura de loco’ se dan de hecho en muchas manifestaciones literarias. Castillejo [por ejemplo] parece, a este respecto, un caso muy claro, sobre todo en el sabroso repertorio de sus ‘obras de conversación y pasatiempo’ y en algunas muestras de su sátira anti-cortesana. De hecho, muestra en sus títulos una extensa gama de referencias jocoso-burlescas que supone en su conjunto un verdadero cancionero de burlas particular: haz de lances festivos protagonizados por caballeros desgraciados, ridículos vizcaínos, [o] malos poetas”. Sin olvidar diversas versiones burlescas de modelos serios como la *reprehensio* o el loor adoxográfico.

sobre la relación lengua-literatura”.¹⁸⁴ De hecho, cabe decir que Castillejo es consciente del riesgo de anquilosis de la lírica octosilábica, a la que considera fuertemente estereotipada, proponiendo así una renovación que no deja de lado a los modelos castellanos del siglo anterior (su principal reparo contra los poetas italianizantes). Castillejo aboga por composiciones con fundamento y que tengan como objetivo la “sinceridad”, lo que recuerda ciertamente la búsqueda del *uerum* horaciano, y denuncia fuertemente la repetición mecánica de tópicos y formas literarias, ya sea en su censura a los malos poetas cancioneriles, como en la dirigida a la plaga de malos imitadores garcilasistas. Habida cuenta de lo dicho, la reacción anti-italianizante de Castillejo puede entenderse en realidad como una defensa de la tradición y una crítica a la baja calidad de la poesía en lengua castellana de su tiempo (“habido muchos que trovan mal”). En este sentido hay más autores que reaccionan contra las vacías y miméticas composiciones italianizantes, así como contra la pobreza de las coplas españolas: Castillejo, Montemayor, Silvestre, Barahona, el canónigo Pacheco, Herrera (en sus *Anotaciones*) o Juan de la Cueva¹⁸⁵, entre otros.

Al contrario que muchos de los caballeros que reaccionaron instintivamente ante la “nueva moda”, tanto Boscán como Castillejo eran conscientes de esta situación, pero difieren en la apuesta de renovación adoptada por uno y por otro.¹⁸⁶ Cabe afirmar que la renovación poética y lingüística del italianismo en castellano “permite el

¹⁸⁴ Rogelio Reyes Cano (ob.cit., p.87). Los textos propuestos como lectura conjunta del ideario poético de Castillejo son la *Repreñión contra los poetas que escriben en verso italiano*, el poema *Contra los encarecimientos de las coplas españolas que tratan de amores*, y la carta-dedicatoria a un “ilustre y muy magnífico señor” que prologa la traducción que Castillejo hace de los tratados ciceronianos *De senectute* y *De amicitia*.

¹⁸⁵ Textos recogidos en el *corpus* (vienen a coincidir con los escritos entre 1543-1582).

¹⁸⁶ No en balde, ambos coinciden en su concepto de “traducción”; así no es de extrañar que Garcilaso y Castillejo valorasen de manera parecida la traducción que Boscán realiza de *El Cortesano*: “puso en esta lengua toda la fuerza y el ornamento de la otra” (Rogelio Reyes, ob.cit., p.94. “Dedicatoria” de Garcilaso a *Los quatro libros del Cortesano... agora nuevamente traducidos en la lengua castellana por Boscán*”, Toledo, 1539, fol. V).

establecimiento en esta lengua de un nivel intermedio que restituye el esquema tripartito y manifiesta la dignidad de la lengua romance para desarrollar una literatura o una poesía en *mediocris stilus*, es decir, por encima de lo vulgar, e incluso elevarse hasta las composiciones de imitación neoclásica. En este abanico estilístico ganado progresivamente para el romance castellano a impulsos del endecasílabo tendrá también cabida el metro octosilábico (...) como percibiera ya Castillejo”.¹⁸⁷

Esta renovación del octosílabo tomará carta de naturaleza en la persona de Gregorio Silvestre,¹⁸⁸ que sintetiza las dos apuestas poéticas de los dos grandes maestros vivos: Cristóbal de Castillejo y Diego Hurtado de Mendoza. No obstante, a pesar del triunfo del boscanismo y del garcilasismo, hay que insistir en la pronta codificación del léxico neoplatónico y la norma petrarquista, que entra también tempranamente en decadencia, como manifiesta especialmente la *Sátira contra la mala poesía* del canónigo Francisco Pacheco, entre otros ejemplos posibles. Así pues, la figura de Diego Hurtado de Mendoza es doblemente interesante, dado que alterna las formas castellanas e italianas, pero también ofrece la translación de los esquemas de Bernardo Tasso y la adaptación de la poesía de Berni (que tanto influye en Gutierre de Cetina). Sin olvidar, además, que “se nos manifiesta como un humanista (...) [y a la vez] como poeta de sátiras y burlas que escandalizan con poco”¹⁸⁹, en las que concilia la agudeza satírica de Castillejo con el endecasílabo. Por su parte, Gregorio Silvestre domina la retórica italiana, la variedad métrica y los juegos y artificios de la “nueva poesía”, junto con el metro y la flexibilidad lingüística de la lírica castellana; pero, sobre todo, sabe conjugar la burla de Mendoza con la crítica metapoética de Castillejo, dándole un sentido renacentista a formas o moldes entre los que cabe destacar la propia

¹⁸⁷ Pedro Ruiz Pérez, “Estudio preliminar” en Juan Boscán, *Poesía...* (ob.cit., pp.47-48).

¹⁸⁸ A. Blecua, “Gregorio Silvestre y la poesía italiana”, *Doce consideraciones sobre el mundo Hispano-Italiano en Tiempos de Alfonso y Juan de Valdés (Bolonia 1976)*, Roma, Instituto Español de la Lengua y Literatura, 1979, pp.155-173.

¹⁸⁹ Antonio Prieto, *La poesía española...* (ob.cit., t.I, p.99).

“satyra” y, muy especialmente, la *Glosa de la bella malmaridada*¹⁹⁰ y la práctica medieval de la respuesta literaria, no ya como simples juegos cortesanos, sino como una actitud de “réplica-reto” más propia de los poetas del Renacimiento pleno. Desde que Diego Hurtado de Mendoza tomase la conocida y anónima *Glosa de la bella malmaridada* como estribillo de sus versos a una mujer fea y discreta, se inicia una serie de versiones satíricas del tema que pronto desplazarán a las que hasta entonces se escribían con intención seria.¹⁹¹ El tratamiento satírico de la “malmaridada” realizado por Silvestre en el susodicho poema pasa por una burla contra los malos glosadores de la bella. Así puede verse claramente en la última estrofa: “O bella malmaridada / y à que manos as venido / mal casada, y peor glosada / de los poetas tratada / peor que de tu marido”. Esta composición forma parte de una serie de poemas y contra-poemas, que hacen uso de la estructura de la “malmaridada” en contra de la mala poesía. El primero lleva por título *Otra de vn fraile, contra esta*; sigue en respuesta al del fraile otro titulado *Otra de Lvys de Soto, contra esta*; contra la de Luis Barahona de Soto sigue *Otra, del licenciado Ximenez*; para finalmente cerrar con *Respuesta, de Silvestre*; serie, no obstante, a la vista de los participantes, que cabe entender como un reto lúdico-intelectual entre un círculo de amigos.

Las antiguas prácticas cortesanas, comprendidas desde la gratuidad socio-estamental a la necesidad de discusión “metapoética” y de crítica a la mala poesía (ya sea al caduco sentido cancioneril o a la estereotipada fórmula petrarquista), vienen a coincidir con el auge de las prácticas escolares (lejos ya de su aspecto inicial,

¹⁹⁰ “La bella malmaridada / de las mas lindas que vi, / si avéys de tomar amores / vida no dexéys à mi”.

¹⁹¹ Cfr. José J. Labrador y Ralph A. DiFranco, “Continuidad de la Poesía del XV en Cancioneros del XVI”, *Juan Alfonso de Baena y su Cancionero: actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena*, eds. Jesús L. Serrano Reyes y Juan Fernández Jiménez, Ayuntamiento de Baena, 2001, pp.213-258. A cuento de las numerables versiones de esta glosa, Cervantes, describiendo la galera del *Viaje del Parnaso* (1614), dice: “Las ballesteras eran de ensaladas / de glosas, todas hechas á la boda / de la que se llamó mal maridada”.

meramente mimético) y con la problemática del profesionalismo literario, lo que implica un trasfondo lingüístico-imperialista (uso correcto y elevado de la lengua) en línea con las ideas de competencia literaria y reto intelectual. Didácticamente, la necesidad de conocer y emplear lingüística y literariamente las lenguas clásicas¹⁹² responde a la aprehensión de la cultura y el mundo clásico a través de su lenguaje, pero desde un punto de vista más pragmático responde a la *translatio studii*, al deseo de emulación y de dignificación de las lenguas romances y sus gobernantes. Así, en el Siglo de Oro los jesuitas introdujeron importantes reformas en la pedagogía española, basadas en buena medida en competiciones literarias, que...

...al traspasar el marco estrictamente escolar, culminaron en la creación de certámenes poéticos y en la sistematización de las Academias literarias. Dichas reformas consistieron, en principio, en hacer ejercicios retóricos, tales como hablar en verso, no solo en español, sino también en latín; aprovechar festividades eclesiásticas o escolares para promover concursos poéticos, y en sus propias academias favorecieron las contiendas y disputas escolares; todo ello con el fin de introducir a los jóvenes en el arte de la retórica, del bien hablar, y capacitarlos así para todo lo que dicho arte lleva consigo: la improvisación, el juego de la réplica-contrarréplica... Este método se extendió a otros centros de enseñanza, y aún trascendió de aquí.¹⁹³

¹⁹² La labor de componer en latín nuevos textos, ya sea en las universidades o en los colegios, así como la práctica de escribir en esta lengua en materias científicas dignas de ello, como la Filosofía o la Teología, en línea con el latín eclesiástico y medieval, o el interés suscitado en las primeras academias, especialmente en Italia, por usar de forma incluso oral el latín y el griego para comunicarse entre ellos, empleando a los autores clásicos como modelos no solo literarios, sino especialmente como material lingüístico, sigue, en cualquier caso, los rasgos retórico-oratorios del *latinitas*, movimiento ortodoxo de recuperación del latín clásico que tiene como base el latín de Cicerón y la obra de Quintiliano *Institutione oratoriae*.

¹⁹³ María Pilar Celma Valero, "Invectivas conceptistas: Góngora y Quevedo", *Studia Philologica Salmanticensia*, 6 (1982), pp.33-66, cita p.35. Estos ejercicios retóricos escolares consisten, según la *Ratio Studiorum* de los Jesuitas, quinto punto de las *Reglas del profesor de retórica*, durante el siglo XVI, en la *imitatio* de algún pasaje de un orador o poeta, diversos temas para describir, traducir al latín un discurso griego o viceversa, componer epigramas, epitafios, seleccionar versos y entresacar de los lugares retóricos y de los *tópoi* argumentos válidos a cualquier tesis, ejercicios que ya propiciaba Cicerón en *De Oratore*. Apud. Luisa López Grigera (ob.cit.): AA.VV., *La 'Ratio Studiorum' de los Jesuitas. Traducción al castellano; introducción histórica y temática; bibliografía*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Pontificia de Comillas, 1986, p.94. Algunos de los manuales de *progymnasmata* o *exercitamenta* más comunes y traducidos en España son los de Theón, Hermógenes y Aphthonio, sin olvidar los compuestos por Ioan Petreius (Juan Pérez, joven profesor de Retórica de Alcalá en 1539), cuyos textos procedían de las *Suasorias* de Séneca padre, y por Antonio Lulio, *Progymnasmata rhetoricae* destacable por su originalidad. Otros autores de tratados propios son Alfonso Torres, Pedro Simón Abril, Juan Núñez o

Relacionadas con las prácticas cortesanas, los *progymnasmata* escolares, el *comento* o las anotaciones del entorno universitario y gramatical, hay que señalar las actividades del ámbito “académico”¹⁹⁴. En las academias renacentistas españolas se fomenta la disputa intelectual y el arte de la retórica y de la argumentación, aunque el modelo inmediato se encuentra, sin lugar a dudas, en las academias italianas del Cuatrocientos.¹⁹⁵ Los “sujetos” encargados en las composiciones académicas de temática jocoseria tienen un claro parecido con otros moldes discursivos como chistes, disparates o ensaladas, empleando no solo recursos parecidos, sino también su estructura formal, sin olvidar técnicas de fabulación o alusiones eróticas, tal es el caso de *Las profecías de Pero Grullo*, *El testamento del Gallo* o el *Chiste de la monja*, en

Luis de la Cerda. El tratado de Aphthonio tuvo un número considerable de traductores y anotadores, como Rodolfo Agrícola, editado dos veces por Portanaris, en 1556 con escolios del Brocense; Juan María Catanero, editada por Juan Mey con escolios de Juan Lorenzo Palmireno; o Francisco Escobar, anotada y reeditada en Sevilla hacia 1567 por su discípulo Juan de Mal Lara. Cfr. Luisa López Grigera (ob.cit.); Teón, Hermógenes, Aftonio, *Ejercicios de Retórica*, Introducción, traducción y notas de M^a Dolores Reche Martínez, Madrid, Gredos, 1991; Juan Pérez, *Progymnasmata artis rhetoricae Ioannis Petreii.. vna cum Annotationibus, in Seneca declamationes, controuersias & deliberatiuas*, Alcalá de Henares, Ioannis Brocarius, 1539 (v.Bibl.Univ.de Granada, R/3969); Antonio Lulio, *Progymnasmata rhetoricae*, Basilea, 1550 (Ejemplar Biblt.Nacional de París); Juan de Mal Lara, *In Aphthonii progymnasmata scholia*, Hispali, impreso por Alonso Escribano, 1567 (Bibl.Nacional de México R/885/APH.p.4/MAL); y Alfonso de Torres, *Rethoricae exercitationes magistri Alfonsi Turritani*, Complvti [Alcalá de Henares]: apud Ioa[n]nem à Villanoua, 1569 (ejemplar para uso propio).

¹⁹⁴ El término “academia” responde en su polisemia a una justa organizada por una tertulia o a una agrupación de escritores, presidida, periódica y con estatutos. En el primer caso hablamos de actividades puntuales del tipo “academia que se celebró en Madrid el 22 de mayo”, mientras que la otra acepción o bien tiene un nombre concreto (Imitadora) o el del presidente (del Conde de Saldaña), en este último caso también se llaman “museos”, “tertulia” o “escuela” según diversas matizaciones. No hay que confundir los términos “justa”, “certamen poético” o “fiesta literaria”, que aunque se usan generalmente como sinónimos responden en su nomenclatura inicialmente a un mayor o menor grado de repercusión pública, organizadas generalmente por academias, colegios, universidades y órdenes religiosas.

¹⁹⁵ José Sánchez, *Academias literarias...* (ob.cit., p.11) establece el primer antecedente en el Jardín de Academos, donde Platón filosofaba a orillas del Cefiso; en Egipto recuerda el Museo de Alejandría fundado por Tolomeo; también se refiere aquí al *museo* del Palacio de Pairo de Carlo Magno VIII, primera reunión de intelectuales donde se usan seudónimos. Willard F.King, *Prosa novelística...* (ob.cit., p.11-12, en nota al pie) señala que Ludwig Pfandl es el único que propone los clubs estudiantiles de los jesuitas como origen de las academias del XVI-XVII. Muy posiblemente alguno de los primeros académicos españoles simultaneaba su participación en ellas con su actividad en la “academia escolar”, pero no hay mención alguna en la época de este modelo eclesiástico en relación a las academias privadas de seglares. Todo lo más, esta academia pedagógica, basándose en el conocimiento del original italiano, sirviera de intermediario entre el modelo de Italia y el español. Cfr. Ángel L. Prieto de Paula, “El modelo italiano en la formación de las academias literarias españolas del primer barroco: los ‘Nocturnos’ como paradigma”, *Relaciones culturales entre Italia y España (III Encuentro entre las universidades de Macerata y Alicante)*, Universidad de Alicante, 1995, pp.133-178.

comparación con *Doce quartetos en loor de la pulga, Satyra al uso común de dar las buenas pascuas y Redondillas a las mulas de los médicos*.¹⁹⁶ Es evidente cómo en estas agrupaciones se puede encontrar el sentido lúdico-cortés de las prácticas de *divertimento* (incluso en el sentido de entretener y mover a risa), así como el carácter retórico “exercitativo” de los *progymnasmata* o el ludismo intelectual, donde cobran carta de naturaleza criptogramas, emblemas, charadas, empresas, jeroglíficos y enigmas; sin olvidar, naturalmente, una de las prácticas establecidas más frecuentes y destacadas de academias y justas: el vejamen. En este contexto y sentido cabe destacar el poema *Al ingenio de un poeta en academia*, donde desde la obligación del sujeto académico (excusa moral del ejercicio literario) y con la fórmula adoxográfica de los *paradoxa encomia*, el secretario de la academia de los Humildes de Villamanta, bajo el seudónimo de El Balordo académico, veja la mala poesía de Diego Maldonado.¹⁹⁷

Kenneth Brown afirma que “el vejamen sirve al doble propósito de sátira personal entre amigo y censura / valoración de las prácticas poéticas vigentes”.¹⁹⁸ Las pautas discursivas del vejamen¹⁹⁹ varían levemente según el espacio o contexto en que

¹⁹⁶ Véanse los tres primeros textos en Blanca Perinián, *Poeta Ludens...* (ob.cit.), y los tres siguientes en *Actas de la Academia de los Nocturnos...* (ob.cit., t.I, p.379; t.I, p.355; y t.II, p.152, respectivamente).

¹⁹⁷ No existe constancia real de la existencia de dicha academia, puede pues tratarse todo el poema de una ficción satírica (consta incluso de su auto-annotación, igualmente burlesca).

¹⁹⁸ Kenneth Brown, “Aproximación a una teoría del vejamen de Academia en castellano y Catalán en los Siglos XVII y XVIII: de las Academias españolas a la enciclopedia francesa”, *De las Academias a la Enciclopedia...* (ob.cit., pp.225-262), donde se define el vejamen como una “voz románica, tomada del latín, y que significa en los s. XVI-XVIII en España una reprehensión satírica y festiva donde se dan a conocer y se ponderan los defectos tanto físicos como morales de una persona”.

¹⁹⁹ Cabe señalar cuatro grupos formales: el vejamen de academia, de justa festiva, universitarios (gallos) y literarios. Este último grupo según Giovanni Cara se compone de textos literarios que adoptan la forma-vejamen o sus pautas discursivas, destacando los romances de Quevedo y de Góngora o las redondillas de Alonso de Ledesma; un interés especial despierta el gallo gongorino (*Tenemos un doctorando*) que “nos obliga a considerar el intertexto poético del autor y convenir que Góngora, al fin y al cabo, no pretendía componer simplemente una burla carnavalesca sino hacer sátira” (Giovanni Cara; ob.cit., p.268). Cfr. Aurora Egido, “El gallo de Góngora y...” (ob.cit.); Abraham Madroñal Durán, *De grado y de gracias: vejámenes universitarios de los siglos de oro*, prólogo de Aurora Egido, Madrid, CSIC, 2005. M^a Soledad Carrasco Urgoiti (ob.cit.) señala otro texto literario influido por el vejamen, en tanto que es un texto académico, cómico y paradójico, el *Arte nuevo...* de Lope de Vega, cfr. José F. Montesinos, “La paradoja del ‘Arte nuevo’”, *Revista de Occidente*, II (1964), pp.302-330. El vejamen también se encuentra relacionado con formas fantástico-alegóricas como “sueños” o “fantasías satíricas en prosa”, así viene a

se desarrollen: en la academia responde a un juego de roles de juicio-sentencia, crítico y seudosatírico, con marcados valores metapoéticos; en las fiestas son en verso y compuestos en una ordenada sintaxis anafórica dividida por estrofas (generalmente una por participante); y en la universidad se aleja de la estructura procesal para centrarse en el papel de la acusación al doctorando (gallos).²⁰⁰ En estos contextos no debe perderse de vista la interrelación entre texto y *actio* en los ritos escolares, donde la oratoria forma parte de la actualización frente a un público más o menos homogéneo, y que en estos casos aún se manifiesta básicamente como una contra-forma del ceremonial universitario en una transgresión del *sermo* académico y de los moldes retóricos habituales. Según Francisco Layna Ranz, Núñez de Tobada²⁰¹ considera el *gallo* como un elogio burlesco, es decir, como un vejamen que tuviese falsos tintes de discurso laudatorio (*paradoxa encomia*). Es más, cabe añadir dentro de esta tendencia generalizada (dialéctica docta del ejercicio ingenioso) la literatura macarrónica²⁰², también de origen culto y estudiantil, así como la práctica retórica de los *progymnasmata* en su versión más lúdica: los sujetos académicos. El latín macarrónico humanista o la latinización del romance como uno de los recursos jocoso-intelectual más habituales y de evidente comicidad son, al tomarlos como modelos discursivos del

indicarlo Aurora Egido en “*De ludo vitando*. Gallos...” (ob.cit., p.612) cuando dice: “esa tradición de los gallos universitarios tan próximos a la sátira lucianesca”.

²⁰⁰ Aurora Egido, “*De ludo vitando*. Gallos...” (ob.cit., p.623). Esta autora inicia su artículo con las diferentes acepciones de la palabra *gallo*, donde se refiere al que hace la oración laudatoria del que se va a graduar (Aut.), a la expresión “corre gallos” por carnestolendas, al sentido figurado de pasar la noche en bromas y bailes, o se remonta a costumbres griegas y latinas y a los epigramas de Marcial (Cov.). Cfr. Richard L. Kagan, *Universidad y sociedad en la España moderna*, Madrid, Tecnos, 1981, especialmente pp. 231-233.

²⁰¹ M.Núñez Tobada, *Dictionnaire espagnol-français-espagnol*, París, Rey et Gravier Libraires, 1838, t.II. Cfr. Francisco Layna Ranz, “Ceremonias burlescas...” (ob.cit.).

²⁰² Según Teófilo Folengo el nombre de la arte poética que se llama macarrónica deriva de los macarrones, masa de harina, queso y mantequilla, comida basta de campesinos, por lo que el hablar macarrónico debe contener solo cosas toscas y palabras rudas. La poesía macarrónica es uno de los géneros más interesantes de la poesía neolatina, en tanto que opera como modalidad intermedia entre el latín y el romance. Modelo neolatino relacionado con la poesía medieval donde se mezclan diversas lenguas, jergas y dialectos, y en relación con las burlas y juegos estudiantiles. “En España es una tradición que llega de Italia bajo la influencia de Teófilo Folengo. Por eso las primeras muestras, como el *Ad dominum Baldum* de Juan de Vergara, la mezcla es de latín, castellano e italiano” (J. F. Alcina; ob.cit., p.20).

romance y adoptarlos concretamente a la sátira contra los malos poetas, una parodia lingüística o medio de ridiculización de la gravedad y pretensión culta del contrario; de hecho, diversos neologismos burlescos (tan frecuentes en Lope o Góngora) tienen su antecedente en las expresiones macarrónicas.²⁰³ Este juego lingüístico manifiesta a un mismo tiempo el marcado interés del ennoblecimiento de la lengua, la problemática ante la idea de una “lengua de arte” y la relación sátira-crítica ya no solo desde una preocupación formal, sino también culta (a su vez objeto de sátira: “sin tantas macarrónicas injurias”).²⁰⁴ Cómo el ludismo intelectual y el profesionalismo literario convergen ante la manifestación cada vez más pública de los usos lingüístico-literarios de las prácticas escolares en ceremonias, fiestas o certámenes, es algo que se manifiesta claramente en un “tipo de disputa estudiantil, la *conclusio* [que] tuvo su *contrafactum* paródico tanto dentro como fuera de las aulas (...) [donde] se puede comprobar cómo la bulla de la disputa se acerca paulatinamente a formas teatrales y al género de la literatura de disparates”.²⁰⁵

El acceso a los modelos clásicos en la poesía romance se inicia a través de traducciones, mediante la producción neolatina,²⁰⁶ y, cada vez más, gracias a las prácticas escolares o al estudio de la gramática clásica en el ámbito universitario. En este importante proceso de cambio ideológico-social el ocio cortesano se convierte en un contravalor, frente a otros principios superiores como la ocupación del ocio en algo provechoso y la erudición, la tradición aristotélico-horaciana (*delectare - prodesse*) y

²⁰³ Cfr. A. Torrès-Alcalá (ob.cit.). El latín macarrónico humanista nace en la segunda mitad del XV en un ambiente culto, entre los estudiantes y goliardos de la Universidad de Padua, que utilizan los errores gramaticales y la mezcla del latín y del vulgar para sus burlas y sátiras, donde el humor llega al absurdo.

²⁰⁴ Soneto en respuesta a la *Sátira contra la mala poesía* de F.Pacheco (v. “Dueñas, vengado estaré...”).

²⁰⁵ Francisco Layna Ranz, “La disputa burlesca... (ob.cit., pp.7-160) cita p.149.

²⁰⁶ Modelos neolatinos son el panegírico, el epigrama, y lo más importante en este caso: duelos y sátiras contra un personaje (no hay constancia de ello en el caso de las justas poéticas). No hay que olvidar que Francisco Pacheco es el autor ya en romance de la *Sátira contra la mala poesía* o *en defensa del divino Dueñas*. Cfr. Juan Alcina, “Aproximación a la poesía latina del canónigo Francisco Pacheco”, *Boletín de la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, XXXVI (1975-1976), pp.211-263.

la profunda alteración de la naturaleza intelectual del *docere*.²⁰⁷ La imprenta haría posible la divulgación inmediata de todo este nuevo enfoque cultural. La poesía, reivindicada y ennoblecida por los humanistas, alcanzaría las cotas más elevadas de la pirámide social, llegando, pues, a gozar del más alto prestigio entre las profesiones intelectuales, y se convertiría así en la manera principal de regocijo entre los nobles. De este modo, mientras que la enseñanza de la retórica, la gramática y la poética se confía a las universidades; el estudio, aprendizaje y destreza en la elaboración de la composición poética será un propósito principal en academias, justas y certámenes poéticos.²⁰⁸

Las academias, que hasta entonces eran de un mayor talante privado, tenderán a abrirse al público general a través de estas justas poéticas y certámenes, en el contexto de las fiestas religiosas y/o urbanas. Puede conjeturarse que es este el momento en que se acentúa el proceso de transición de lo privado a lo público en la poesía culta, de manera que la imposición del gusto académico por la dificultad y el reto intelectual van a dirigir los gustos poéticos cultos, que desarrollan facetas de lo burlesco donde tienen cabida lo popular en un afán cada vez mayor por provocar la risa. A este respecto Giovanni Cara indica que “la justa festiva se encuadra dentro del contexto público de los días festivos y, en consecuencia, (...) responde de alguna manera a los principios de la comunicación de masas”.²⁰⁹ De hecho, todas las instituciones y organismos quedan representados en un festejo aparentemente colectivo que, al igual que en el corral, responde al orden jerárquico establecido, salvo en las academias, donde se desarrolla una idea de “igualdad” (en tanto que se trata de una “comunidad” de intereses intelectuales y literarios) y mezcla de clases (solo hasta cierto punto: aristocracia y

²⁰⁷ José Antonio Maravall, *La cultura del...* (ob.cit., p.174) alude a la página nueve de la *Arte poética española* de Díaz Rengifo, donde se dice que la poesía sirve y es buena “para enseñar y mover”. Cabe entender aquí el término mover, como *mouere*, referido al poder retórico-propagandístico de la literatura. Cfr. Christoph Strosetzki, *La literatura como profesión...* (ob.cit.).

²⁰⁸ Cfr. Josep Lluís Canet Vallés, “Estructura del saber y estructura del poder: organización y funciones de la Academia de los Nocturnos de Valencia”, *De las Academias a la Enciclopedia...* (ob.cit., pp.95-124).

²⁰⁹ Giovanni Cara, “La forma-vejamen...” (ob.cit., p.270).

cargos públicos y profesiones liberales), pese a lo cual existe una realidad subyacente. En estas fiestas la poesía y las demás artes (arquitectura, pintura, jardinería, heráldica, emblemática) o actividades (naumaquias, juegos de cañas, corridas de toros, encamisadas, mojigangas, etcétera)²¹⁰ despliegan su capacidad propagandística en favor de la perpetuación de los valores promocionados en cada celebración. Es posible que este modelo humanístico-cultural nacido en las universidades vendrá a condicionar en cierta medida los nuevos gustos en un público mucho más amplio y menos elitista, que comienza en este momento su consumo y demanda cultural en línea con la actitud lúdica del enfrentamiento poético, en donde la academia destaca como forma y espacio de codificación de este contexto político-intelectual de “mercado del mérito”, es decir, de lo privado hecho público. Esta nueva posición ideológico-cultural mantendrá el *status quo* de los estamentos tradicionales, dado que los cortesanos y los religiosos se introducirán en los espacios laicos privados, tales como academias o universidades, y continuarán manteniendo el control de los eventos públicos más importantes, como las

²¹⁰ “Las academias fueron el centro predilecto para el fomento de esta cultura visual, teatral, [y] urbana por excelencia” (Aurora Egido, *Fronteras de...* ob.cit., p.124). Cfr. F.Rodríguez de la Flor y E. Galindo Blasco, *Política y fiesta en el barroco*, Universidad de Salamanca, 1994; AA.VV., *Vivir el Siglo de Oro: poder, cultura e historia en la época moderna: estudios en homenaje al profesor Ángel Rodríguez Sánchez*, Universidad de Salamanca, 2003; A. Bonet Correa, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco español*, Madrid, Akal/Arte y Estética, 1990; del mismo, “La fiesta barroca como práctica del poder”, *Diwan*, 516 (1979), pp.53-86; Jenaro Alenda y Mira, *Relaciones de las solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903; José Simón Díaz, *Siglo de Oro: Índice de Justas Poéticas*, Madrid, CSIC, Cuadernos Bibliográficos, 5, 1962; Yves Bottineau, “Architecture éphémère et Baroque espagnol”, *Gazette des Beaux Arts* (abril, 1968), pp.213-230; José María Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978 (para el estudio del teatro en el contexto festivo); Francisco Vindel, *Influencia de las fiestas religiosas en el Siglo de Oro*, Madrid, Imprenta Góngora, 1946; Ludwig Pfandl, *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII: introducción al estudio del siglo de oro*, Barcelona, Editorial Araluce (otras ediciones en 1929 y 1954) 1942 (a partir de la página 182 trata las justas y academias) recientemente en Madrid, Visor, 1994; Aquilino Sánchez Pérez, *La literatura emblemática española: (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Sociedad General de Librería Española, 1977; AA.VV., *Los días de Alción: emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, eds. A.Bernat Vistarini y J.T. Cull, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2002; José Antonio Maravall, “La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca”, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Crítica, 1972, pp.92-118; y “Objetivos sociopolíticos del empleo de medios audiovisuales”, *La cultura de...* (ob.cit.); José Simón Díaz, “La poesía mural, su proyección en universidades... (ob.cit., especialmente pp.487-496); y Aurora Egido, “Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza”, *Cinco estudios humanísticos...* (ob.cit., p.16). Además de la poética de Rengifo cabe señalar otras que recogen información sobre estos géneros visuales: Pinciano (ob.cit., pp.24 y ss.), sobre la empresa, el jeroglífico y el emblema; Carvallo (ob.cit., t.II, pp.82 y ss.), para el emblema, el enigma y el jeroglífico; (t.II, pp.92 y ss.) para los epigramas, padrones y divisas; y (t.I, pp.285-286 y 289) el laberinto.

fiestas urbanas y los auto-sacramentales. La poesía se revela así en el XVI como un medio de prestigio social y como una herramienta propagandística. De hecho, la relevancia de estos ámbitos, como el afán por participar en cualquier tipo de contienda, se explica en tanto que conllevan el prurito de la notoriedad, como por la protección que les ofrecían los nobles cultivadores de las letras, dentro del sistema ideológico de “lo privado”. Las academias se convierten de esta forma, en palabras de Aurora Egido, “en un *habitat* en el que refugiarse, complementarse, [y] reconocerse entre iguales”.²¹¹ El reto intelectual que implica el propio sujeto académico es socialmente válido y meritorio solo entre iguales, al igual que la burla (vejamen), pero las academias como “grupo de poder” no solo estimularon la creación poética, sino que contribuyeron a una economía de lo literario, sirviendo de lanzadera para obtención de puestos dentro de la administración o de la Corte, al entrar en contacto con una élite considerable (regidores, juristas, aristócratas, burócratas y escritores de renombre), coincidiendo con “una burocracia creciente que exige una técnica poética de sus nuevos funcionarios como muestra de erudición y urbanidad”.²¹²

Evidentemente este control de fondo, así como las envidias y el favoritismo dieron lugar a importantes polémicas, las más de las veces enemistades personales, en otras ocasiones desacuerdos literarios que tenían como resultado epigramas y sátiras. Ambas situaciones originarían la división en bandos e, incluso, la disolución de este tipo de agrupación. No sin razón los poetas criticaban este ambiente, que proliferaba en chistes y murmuraciones, donde se repetían cansinamente los temas, las ideas y los tópicos críticos, sin olvidar los aristócratas sin talento que leían como suyas obras de

²¹¹ Aurora Egido, *Fronteras de...* (ob.cit., p.118). “La función de las academias tiene que ver con la alimentación endogámica de los núcleos literarios urbanos, en un momento de creciente profesionalización de los escritores” (Ángel L. Prieto de Paula; ob.cit., p.138).

²¹² Anne J. Cruz, “Las academias literarias...” (ob.cit., p.54). Cfr. Pablo Jauralde Pou, “Alonso de Castillo Solórzano. ‘Donaires del Parnaso’ y la ‘Fábula de Polifemo’”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 82 (1979), pp.727-766, especialmente las pp.740-741.

otros o pagaban por ellas. En 1608, los estatutos de la Academia Pítima contra la ociosidad ordenan: “que no se haya de traer sátira ni cosa que alegue murmuración, porque sería dar en el absurdo de que huimos”.²¹³ Buen ejemplo es la dura reacción de Juan de la Cueva contra uno de estos grupos de poder —frecuentado o afín al ideario de Fernando de Herrera—, donde se anotó (comentó) el poema de un amigo suyo (o bien le sirvió de mera excusa)²¹⁴ titulado *A Cristóbal de Sayas de Alfaro, a quien en una Academia anotaron un soneto*.

El desarrollo ideológico-formal de la sátira contra los malos poetas evoluciona así de las prácticas cortesanas y académicas a la rivalidad poética, la aparición de grupos, escuelas estéticas o meros bandos literarios, entremezclándose de tal manera la idea del reto lúdico-intelectual con una verdadera necesidad de ataque y defensa en pos del círculo de poder en que el satírico se engloba. Se hacen operativos conceptos tales como lengua de corte / de periferia, el antagonismo regional, enfrentamiento entre el estilo llano y culto, la identificación culto-andaluz (“Bien puede al Andalucía / hacer a Castilla la buz, / pues un vático andaluz / le chupa su poesía”²¹⁵), el profesionalismo literario frente a la idea de arte liberal (“repentino poeta laureado”²¹⁶ o “Poetas graduados en sonetos”²¹⁷), hasta llegar al mero enfrentamiento personal que adopta varias veces tintes xenófobos, homofóbicos, raciales, escatológicos o de valoración socio-moral. Este proceso de popularización-enfrentamiento que implica el “mercado

²¹³ José María Ferri Coll, “Burlas y chanzas en... (ob.cit., p.327). Cfr. Romera Navarro, “Querellas y rivalidades en... (ob.cit); y W.F. King, Capt.IV “Actitudes de los escritores ante academias y certámenes” (ob.cit., pp.95-103). Añade Ferri Coll con respecto a las sátiras de los Nocturnos que “consiste en la explotación lingüística de la dilogía así como en las transferencias de rasgos animales a la especie humana (...) se zahieren fundamentalmente las profesiones, los defectos físicos, algunas costumbres y la mujer (...) Entre las profesiones elegidas para lanzar los dardos de la crítica académica, se encuentra la del soldado, médico, mozo de monja, poeta, [o] sastrero” (p.328 y 331).

²¹⁴ Juan Montero, “Otro ataque contra las *Anotaciones* herrerianas... (ob.cit).

²¹⁵ *Al ingenio de un poeta en academia* vv.81-84.

²¹⁶ *A Lope de Vega* v.2 (v.índice de versos “A ti, Lope de Vega, el elocuente”).

²¹⁷ *Contra los poetas líricos* (primer verso).

del mérito” y el prestigio socio-económico de la poesía conllevan colateralmente desde finales del XVI en adelante una especialización en el campo didáctico del ámbito culto y universitario; así, el anterior carácter indisoluble entre literatura y lenguaje se vuelve cada vez más flexible, de manera que las polémicas gramaticales y retóricas no giran necesariamente en torno a la realización poética (como evidencia el caso de Aldrete), a la vez que estas preocupaciones se diluyen progresivamente en los círculos literarios en favor de problemáticas más específicas con respecto al estilo o la conceptualización del arte. De hecho, Bartolomé Leonardo de Argensola, en su “Carta al Conde de Lemos *Del estilo propio de la sátira*”,²¹⁸ se ve en la necesidad de apoyarse en los preceptos establecidos por Aristóteles y Horacio para recordar que el género no es solo un intercambio de pullas o matracas; expone a continuación la trayectoria de la *satura* romana, y al “pasar a la literatura renacentista en lenguas vernáculas, dos son los ejemplos que identifica como perfectas realizaciones del modelo romano: las sátiras de Ariosto en tercetos, que tan bien conocía y que también habían funcionado como fuente de imitación, y las de Ronsard”.²¹⁹ Retóricamente hablando, cabe señalar otras influencias, como la de Luciano, Apuleyo o Erasmo, presentes en los textos satíricos del ámbito académico y universitario del s.XVI, según se evidencia en los sujetos académicos de raigambre adoxográfica (alabanza burlesca a animales y plantas), en el rol paródico y oratorio del *gallo* tan próximo a los *paradoxa encomia*, la naturaleza epidíctico-discursiva del vejamen, así como en el evidente interés por lucir las dotes retóricas, lingüísticas y literarias, común no solo a todos ellos, sino también a los géneros humanistas menores propios de cierto ludismo intelectual como enigmas,

²¹⁸ Publicada por el conde de Viñaza en 1887. Cfr. Lía Schwartz Lerner, “Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los *Diálogos* de Bartolomé Leonardo de Argensola”, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Universidad de Salamanca, 1993, pp.75-93.

²¹⁹ Lía Schwartz Lerner, “Bartolomé Leonardo de Argensola: las voces satíricas de un humanista aragonés”, *Calíope* (Texas), 8 (2002), pp. 51-74, cita p.56. Ludovico Ariosto, *Sátiras*, ed. José María Míco, Barcelona, Península, 1999.

jeroglíficos y emblemas (poesía mural). Este interés retórico está igualmente presente en la poesía neolatina, los *exercitamenta*, las ceremonias burlescas estudiantiles, y las justas o fiestas literarias.²²⁰ Estos modelos discursivos cultos, no obstante, se aproximan progresivamente en sus chanzas, y hacen uso de recursos cómicos, pautas y estructuras argumentativas, como del juego réplica-contrarréplica, propios de géneros octosilábicos como el disparate, la respuesta medieval, la ensalada o el chiste. Precisamente, en esta confluencia de modelos discursivos, tradiciones y ennoblecimiento de la lengua se insertan desde mediados del XVI, adoptando muchas de estas características, los modelos romances y neoclásicos, entre ellos la sátira, específicamente la “sátira contra la mala poesía”. El *canon* clásico, liderado por Horacio (*sermo*) o autores epigramáticos como Marcial, se consolida como modelo a imitar, exaltando las virtudes y denunciando los *vitia* desde un posicionamiento literario y uso del humor “legítimo” con el que hacer frente al contrario sin perder la dignidad pública, por lo que se puede decir que la sátira gozaría de un nuevo período de auge durante los siglos XVI y XVII.

²²⁰ Cfr. Valentín Núñez Rivera, “Tradición retórica y erotismo en los *paradoxa enkonmia* de Hurtado de Mendoza”, *El sexo en la literatura*, ed. Luis Gómez Canseco, Laura Alonso Gallo y Pablo Zambrano, Universidad de Huelva, 1997, pp.99-122; “Para la trayectoria del encomio paradójico en la literatura española del Siglo de Oro”, *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Siglo de Oro*, ed. M^a Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, pp.1133-1143; *Razones retóricas para el Lazarillo. Teoría y práctica de la paradoja*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, donde se señalan otros antecedentes (modelos) próximos a esta actitud de la burla como juego o reto retórico dentro del género de la *epidexis*: los *capitoli* bernescos, las paradojas de Lando, y textos adoxográficos como la *Alabanza al asno* de Pedro Mexía (nótese el parecido con el sujeto académico citado páginas atrás), u otros de Diego Hurtado de Mendoza.

Una idea de “mala poesía”: estrategia y/o finalidad en el arte.

Cabe entender la valoración de un texto como “mala poesía” en tanto juicio de unos rasgos, principios compositivos y prejuicios literarios que conforman por exclusión una idea de la validez literaria. En cada época un conjunto de fuerzas diversas aceptan o no el listado de obras que la tradición presenta como canónicas.²²¹ Estas fuerzas se personalizan en instituciones (Universidad), grupos de poder (Academias), estrategias literarias, políticas (censura) o de mercado, así como en la crítica²²² o la repetición de los modelos establecidos en las justas poéticas, las actas de academias, cartapacios y cancioneros.²²³ De hecho, textos de carácter metapoético como “las sátiras contra los malos poetas” destacan por su doble capacidad para discriminar al poeta atacado y, a un tiempo, realzar al satírico sobre este. La sátira se revela, pues, como una herramienta ideal para que los autores literarios en una nueva labor poética se alcen como jueces conjuntamente con estos grupos de poder o fuerzas de canonización, mediante este doble esquema de exclusión / inserción, basándose para ello en una *lex operi* adversa que implica una idea general de la “mala poesía” y, a su vez, *sensu contrario*, los criterios selectivos del *canon* en el siglo XVI.²²⁴

²²¹ Ernest Robert Curtius trazó en *Literatura europea y...* (ob.cit) los orígenes de la noción y su consolidación en la poética clásica. De su sentido original, *Kanon*: en griego “medida”, conjunto de libros sagrados, deriva a autores reconocidos como ejemplares dentro de la pedagogía medieval, para establecerse como “paradigma” y sistema de selección y exclusión. Cfr. *En torno al canon: aproximaciones y estrategias: VII Encuentro Internacional sobre Poesías del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla, 20-22 de noviembre del 2003)*, dir. Begoña López Bueno (Grupo PASO), Universidad de Sevilla, 2006.

²²² Entiéndase en los términos empleados por Herrero-García, *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Madrid, Voluntad, 1939. Cfr. Lore Terracini, “Crítica literaria ¿Historia literaria?”, *Literatura en la época del emperador. Academia Literaria Renacentista*, V-VII, Universidad de Salamanca, 1988, pp.37-51; y José Manuel Blecuá, “Estructura de la crítica literaria en la Edad de Oro”, *Historia y estructura de la obra literaria*, Madrid, CSIC, 1971, pp.39-47.

²²³ Cfr. Aurora Egido, “Los modelos en las justas...” (ob.cit., pp.156-176); y Anne J. Cruz, “Las academias literarias...” (ob.cit., pp.49-57).

²²⁴ Este criterio por eliminación en la crítica a la “mala poesía”, coherente con la actitud restrictiva del *canon*, coincide en algunos casos con un sentimiento más general que cabría denominar “libropesía” (término satíricamente empleado por la crítica hacia el exceso de libros). Este campo de intersección en la crítica hacia la “mala poesía” y el exceso de libros se identifica con claridad en las sátiras a poetastros,

José Manuel Blecua, Lore Terracini o Víctor Infantes, entre otros, han estudiado desde la perspectiva de la “pre-historia de la crítica literaria” estructuras parecidas a la sátira contra la mala poesía en lo que esta tiene de estimación o valoración metapoética, sin olvidar que coincide, en alguno de estos casos, con medios o estrategias de inserción en la tradición textual.²²⁵ En este sentido destacan las retóricas y preceptivas (Cascales, Jiménez Patón, Gracián), las ediciones anotadas y comentadas (Núñez, Brocense, Herrera, Salcedo, Faría), los textos referentes a la cuestión de la lengua (Valdés, Morales, Palmireno), las polémicas literarias con sus observaciones, exámenes y apologías (Prete Jacopín, Abad de Rute, Juan de Espinosa);²²⁶ sin olvidar textos de naturaleza literaria como vejámenes y otros textos académicos, literatura encomiástica o

poetas oficiales o poetas de repente, como puede verse en la *Sátira contra la mala poesía* del Canónigo Francisco Pacheco o en el *Viaje del Parnaso*. La crítica a las malas lecturas y a la mala poesía no coinciden, en este sentido, cuando esta última dirige su ataque hacia los poemas malos, las diferencias sociales o la rivalidad poética. Cfr., François López, “Las malas lecturas. Apuntes para una historia de ‘lo novelesco’”, *Bulletin Hispanique*, 100, 2 (1998), pp.475-514. Cabe hablar de cánones de malas lecturas como los Evangelios Apócrifos, el *Index librorum prohibitorum*, o el escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano (*Quijote*, I, VI). Estudios monográficos referidos a este último son Geoffrey Stagg, *Cervantes revisa su novela: Don Quijote, I parte*, [Separata de los] *Anales de la Universidad de Chile*, [140], 1966; E.F. Rubens, *Sobre el capítulo VI de la primera parte del Quijote*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1959; y Edward Baker, *La biblioteca de don Quijote*, Madrid, Marcial Pons, 1977.

²²⁵ Lore Terracini (ob.cit., p.40) dice: “voy a entender aquí como crítica literaria en el Renacimiento — con todas las inmensas diferencias en el plano epistemológico que separan esa época de la nuestra— exclusivamente la relación que media entre un texto A y un texto B, cuando el texto A enuncie explícitamente algo sobre el texto B”. Actitud similar a la de B.Weinberg, *A History of literary...* (ob.cit.) al referirse a la “crítica práctica”, indicando la dificultad por diferenciar preceptiva o actitud normativa de “juicio” (valoración positiva o negativa de un texto según su respeto a la norma), llegando incluso en muchos casos a convivir en un mismo párrafo. Pedro Ruiz en “Aristarcos y Zoilos: límites y márgenes del impreso poético en el siglo XVI”, *Bulletin Hispanique*, 102, 2 (2000), pp.339-369, afirma en la p.349 que “la multiplicidad de las innovaciones, más la simple imitación de las prácticas italianas, dispara en la segunda mitad del XVI la aparición de obras de preceptiva, desde métricas y retóricas a tratados poéticos. Con ellos se va prefigurando una suerte de canon por vía de la selección de autores y textos propuestos como modelos o, sencillamente, alimentando los mecanismos de selección”. Cfr. Juan Luis Alborg, *Sobre crítica y críticos: historia de la literatura española: paréntesis teórico*, Madrid, Gredos, 1991.

²²⁶ Cfr. J.M.Blecua y Lore Terracini (obs.cits.). Cascales en las *Cartas filológicas VIII y X* analiza la obra de Góngora y en la III defiende las comedias de Lope de Vega; Bartolomé Jiménez Patón en *Elocuencia española en arte*, Toledo, 1604 (cotéjese: Madrid, El Crotalón, 1987; o Barcelona, Puvill Libros S.A., 1995) da un repertorio de preceptos con ejemplos de poetas como Mena, Cota, Encina, Castillejo, Garcilaso y Quevedo; mientras que Gracián en su *Agudeza...* destaca a Góngora frente a Lope y Quevedo. El *Diálogo de la lengua* de Valdés es estudiado en este sentido por Lore Terracini en “Nebrija y Valdés críticos literarios”, *Gramática y Humanismo...* (ob.cit., pp.145-162); véase para Ambrosio de Morales, “Discurso sobre la lengua castellana”, edición crítica de Valeria Scorpini, *Studi ispanici*, 3 (1977), pp.177-194; y en el caso de Palmireno, Blecua remite a Ruth H. Kossoff, “Lorenzo Palmireno, crítico literario”, *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas* (celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974), volumen I, A.I.H.-Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Univ. de Bordeaux III, 1977, pp.543-547.

referencias intertextuales (el *Arte nuevo...*, el *Viaje del Parnaso*, *El Quijote*, etc.), hasta llegar, especialmente, a sátiras y preliminares (aprobaciones, dedicatorias y prólogos).²²⁷

Durante el siglo XVI-XVII la teoría y/o preceptiva poético-literaria española sigue a la zaga los planteamientos teóricos de la Italia contemporánea, en una revisión-interpretación de las paráfrasis que los preceptistas italianos realizan de los

²²⁷ Cfr. Víctor Infantes, “La crítica por decreto y el crítico censor: la literatura en la burocracia áurea”, *Bulletin Hispanique*, 102, 2 (2000), pp.371-380; P.Ruiz Pérez, “Aristarcos y Zoilos... (ob.cit.); y José Simón Díaz, *El libro español antiguo*, Kassel, Reichenberger, 1983; también suyo *Textos dispersos de autores españoles. I. Impresos del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC (Cuadernos Bibliográficos, 36), 1978; específicamente para el estudio de la aprobación como espacio de estimación o valoración crítica e intrincado mecanismo burocrático de control cultural ejercido por el gobierno y la Iglesia. La dedicatoria da lugar en muchos casos al manifiesto o a lo programático; destacable es por ello la “Dedicatoria de Boscán a la duquesa de Soma”. Para una visión conjunta de esta problemática véase Ignacio García Aguilar, *Imprenta y poesía en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2008. En referencia al prólogo hay que señalar los diversos estudios de A. Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, CSIC, 1957; *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid, CSIC, 1965; *El prólogo en el manierismo y barroco español*, Madrid, CSIC, 1968; y J.L.Laurenti y A.Porqueras Mayo, *Ensayo bibliográfico del prólogo en la literatura*, Madrid, CSIC, 1971. Prólogos destacables en este sentido son la *Carta-prólogo* de Garcilaso a la traducción que Boscán hace de *Il Cortigiano...*, la (segunda) *Carta al lector* del Brocense a sus anotaciones a Garcilaso, y el prólogo de Francisco de Medina a las anotaciones herrerianas. No hay que desechar otros como *El Autor a un su amigo* de la *Celestina* (“como mirase su primor, su sutil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de lavor su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído...”), el prólogo del *Quijote* (“¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que...”), o del *Lazarillo* (“y quieren, ya que lo pasan, ser recompensados, no con dineros, mas conque vean y lean sus obras y, si hay de qué, se las alaben”). La reglamentación de este control burocrático del libro se inicia ya desde el siglo XVI, estableciéndose definitivamente en la *Premática sobre la impresión y libros* de 1558, donde se comprenden tres clases de aprobaciones, dos eclesiásticas (que tocan a lo moral) y la del Consejo de Castilla, realizada por personas que destacan por su prestigio o por su profesión de escritores: Ercilla, Espinel, Jáuregui, Amescua, Lope, Calderón, Paravicino, Montalbán, Salas Barbadillo o Laynez, entre otros. Cfr. Florentino Zamora Lucas, *Lope de Vega, censor de libros. Colección de aprobaciones, censuras y prólogos del Fénix, que se hallan en los preliminares de algunos libros de su tiempo, con notas biográficas de sus autores*, Larache, Artes Gráficas Boscá, 1941. La figura del poeta censor-aprobador no está suficientemente estudiada, aunque en relación con las redes de nombres recogidos por la literatura encomiástica de los preliminares, vinculaciones personales o académicas y reacciones satíricas, perfilan los grupos o círculos poéticos y de poder, que no tienen por qué coincidir geográficamente hablando. Víctor Infantes (ob.cit.) señala a principios del XVI el volumen de *Leyes en que están copiladas algunas bulas de Nuestro Señor muy Sancto Padre a favor de la jurisdicción real de sus Altezas y todas las pragmáticas que están fechas para la buena gobernación del reyno* (Alcalá de Henares, Lançalao Polono, 1503, fols. cccv-cccvi), edición facsímil, Madrid, Instituto de España, 1973; recogida bajo el título de la *Carta Magna de la Censura Literaria*, ed. Carlos Sanz, Madrid, Gráfs. Yagüés, 1959. La llamada *Premática sobre la impresión...* (1558) comprende el título total de *La orden que se ha de tener en imprimir, así los impresos como los que a los dan a imprimir. Y así mesmo los libreros en la forma que los han de vender, y las diligencias que los unos y los otros son obligados a hazer, juntamente con la orden que se ha de tener en visitar las librerías, así de los libreros como de otras qualesquier personas, así eclesiásticas como seglares* (Valladolid, Sebastián Martínez, 1559), ed. facsímil, Badajoz, Unión de Bibliófilos Extremeños, 1999; y también facsímil, Madrid, Berrocal, 1999.

planteamientos clásicos. En este mismo sentido, cabe incluir las ideas estéticas, “que podríamos asimilar sin violencia a [una] ‘poética de la clasicidad’, [en la cual] el desarrollo fundamental es horaciano (...) [pero el] ‘descubrimiento’ renacentista de Aristóteles, produjo el conglomerado doctrinal aristotélico-horaciano”.²²⁸ El centro de esta teoría estética es el concepto de “unidad” y “equilibrio estructural”, que ya fue expresado por Aristóteles bajo la idea del “elemento constructivo”, en lo referente al *ordo* u organización del discurso, que solo fue valorado por la crítica en lo que toca a la verosimilitud y a la problemática moral de la mentira y la amoralidad de la ficción literaria.²²⁹ La revisión de la cultura clásica quinientista se realiza en una parte importante por su proyección en la formación escolar, desde la perspectiva moralizante de los jesuitas, motor fundamental del cambio ideológico-social tanto desde el ámbito colegial o universitario (ya señalado en el epígrafe anterior), como desde las academias o la preceptiva (especialmente en la figura del jesuita Baltasar Gracián). De este modo, el “patrón horaciano” creado por la ciencia humanística en el siglo XVI...

...lleno de contaminaciones aristotélicas, fue fundamentalmente ecléctico, [y] equilibrado. (...) El equilibrio horaciano-clasicista se proyecta, como término medio sobre las tres dualidades esenciales y antitéticas, (...) La primera de dichas dualidades presentaba dos posibilidades extremas de realización: “enseñanza” y “deleite”; descontada obviamente la conjugación y armonización de ambas. El arte, así, aparece distendido entre una concepción instrumentista del mismo, como vehículo “dulcificador” de la enseñanza, fundamentalmente moral; y su antitética concepción

²²⁸ Antonio García Berrio, “El ‘patrón’ renacentista de Horacio y los tópicos teórico-literarios del Siglo de Oro español”, *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Universidad de Salamanca, 1982, pp.573-588, cita p.574. Cfr. M.T. Herrick, *The Fusión of Horatian and Aristotelian Literary Criticism (1531-1555)*, Urbana, University of Illinois Press, 1946.

²²⁹ A pesar de esta falta de valoración por parte de la crítica, la idea de un elemento estructural y globalizador del conjunto de la obra puede rastrearse “en obras teórico-poéticas de corte aristotélico en el Renacimiento tanto en Italia como en España y, en general, en el vocabulario común de la crítica literaria, en prólogos, aprobaciones y censuras de obras, [donde] aparece el término *sentencia* manejado indistintamente en sus dos acepciones: la técnica, para designar en general el armazón intelectual globalizado de la obra, su pensamiento, y la especialización igualmente técnica, pero con carácter más difundido, de dicho breve y sentencioso”, según cita Antonio García Berrio en *Formación de la Teoría Literaria moderna. La tónica horaciana en Europa* (Madrid, Cupsa editorial, 1977, p.442). Con la llegada de la moda conceptista el significado del término “sentencia” se trasladará al término *concepto*.

lúdica, que cristaliza en multiplicidad de estructuras genéricamente colocadas bajo el cómodo rótulo de “arte por el arte”.²³⁰

La sátira contra la mala poesía presentaría desde dicha perspectiva un doble uso del humor, o bien la intención dulcificadora del discurso moral, o bien una actitud lúdica de ingenio o ridiculización. La identificación horaciana del *delectare* y el *docere* a un mismo nivel implica una concepción utilitaria del arte que, en el Renacimiento, será fundamental en el planteamiento de las instituciones didácticas (colegios, universidades y academias), como manifiestan los *exercitamenta* y los sujetos académicos (temáticas propuestas), en lo que toca a su utilidad para enseñar la lengua y la cultura clásica, como para evitar el mal de la ociosidad; y asimismo en lo que toca a la capacidad de valoración o estimación literaria en tanto que implique una crítica “constructiva”. El *delectare* se puede entender como un medio retórico de *captatio* al servicio de la finalidad didáctica; cabe identificarlo con el *ridiculum* (el humor), pero también con otros medios que se engloban bajo el concepto del deleite, por ejemplo, el sentido estético o de belleza (tan importante en el petrarquismo), o el mover los afectos mediante el lenguaje (como conseguía el verso gongorino). “El *ridiculum* retórico [según M.J.Vega Ramos] es fundamentalmente verbal (ocasionalmente, gestual y declamatorio), y está determinado por la estrategia oratoria, las exigencias de la causa, la ocasión, el auditorio y las necesidades de eficacia”.²³¹ El humor se manifiesta así

²³⁰ Antonio García Berrio, “El ‘patrón’ renacentista... (ob.cit., pp.575-576).

²³¹ La “teoría poética de lo ridículo es producto del esfuerzo reflexivo de la poética quinientista: se genera dentro del movimiento de recepción, traducción y exégesis de la *Poética* de Aristóteles y al servicio del esclarecimiento del objeto de la imitación de la especie cómica”, ambas citas pertenecen a M.J. Vega Ramos, “‘*De Ridiculis*’. La teoría de lo ridículo en la poética del siglo XVI”, *Humanismo y pervivencia...* (ob.cit., pp.1107-1118). El texto fundacional de esta teoría es el breve tratado *De Ridiculis* (1550) de Vincenzo Maggi o Vincentius Madius, autor del segundo de los comentarios impresos de la *Poética*. Los comentaristas del texto aristotélico observan cómo se incumple la promesa de tratar la especie cómica, así Robortello, Madius y otros lo completarán de forma especulativa sirviéndose de los principios aristotélicos, sin olvidar otras obras clásicas como fuentes argumentales; tal es el caso del libro segundo de *De Oratore* de Cicerón y el sexto libro de Quintiliano, pero a partir del *De Ridiculis* de Madius queda en tela de juicio el tratamiento ciceroniano de lo risible. La teoría del *ridiculum* tiene su origen en Platón, *Leyes*, pero recibió una formación más firme en los últimos capítulos del libro IV de la *Ética a Nicomemo* de Aristóteles, donde se distingue entre el *ridiculum* bienintencionado y malintencionado, que armoniza

funcionalmente no solo como un recurso retórico de captación, sino también a la vez en el *ordo*, como estrategia y/o medio de eficacia, y en la *actio* (oratoria), al tiempo que la actitud lúdica verbal o ejercitativa se revela como un hecho estético en sí mismo. La equiparación del *docere* y el *delectare* es observable en la aceptación paulatina de la teoría estética aristotélico-horaciana, así como en la evolución histórica de los modelos horacianos, por ejemplo, en la sátira, donde el humor evoluciona de un estadio instrumental para la búsqueda del *uerum*, hasta el fin en sí mismo que se identifica con lo burlesco. No es de extrañar que la sátira contra la mala poesía, rigiéndose en un principio desde claras nociones socio-morales y estamentales, termine operando bajo una perspectiva de lo estilístico-intelectual.²³²

Muchos de los *tópoi* sobre la mala poesía proceden de la tradición grecorromana; no obstante, se codifican claramente en el debate entre la poesía castellana y la corriente italianizante. Estos mismos tópicos, con una u otra intención, se van a prodigar a lo largo de este medio siglo. En textos como *A otro, por otro tanto* o *A otro, por lo mismo* de Cristóbal de Castillejo²³³ (1543) queda patente el origen de la superioridad socio-estamental del enfoque satírico, que se rige por los parámetros que el

con el carácter de hombre libre o liberal y el que no lo es, respectivamente. En la paráfrasis que Cicerón hace de Panecio en *De Officiis*, y en el contexto de la teoría del *decorum*, de la propiedad (I, 104), distingue dos tipos de *iocandi*, que coinciden básicamente con los aristotélicos. En *De Oratore* II se hace un tratamiento más por extenso que incluye enumeraciones y ejemplos de los procedimientos del *genera ridiculi*. Parece entenderse que el *ridiculum illeberale* estaba desterrado de la educación de los hombres educados, cuya “estilización” había contribuido en gran medida a la formación del género sátira. Cfr. Rosario Cortés Tovar, “Sátira”, *Géneros literarios...* (ob.cit., pp.126-134).

²³² Para una visión general de este cambio mental de lo socio-moral a lo estilístico-intelectual véase: Christoph Strosetzki, *La literatura como profesión...* (ob.cit); Juan Carlos Rodríguez, *Teoría e Historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal, 1974; David R. Olson, *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento*, Barcelona, Gedisa, 1998; Francisco Sánchez Blanco, “Los comienzos de una estética del gusto en el Renacimiento español”, *Revista de Literatura*, 102 (1989), pp.395-409; y Harry Sieber, “Clientelismo y mecenazgo: hacia una historia cultural literaria de la corte de Felipe III”, en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, I, pp.409-417.

²³³ Cristóbal de Castillejo, *Obra completa*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998; también en *Obras de conversación y pasatiempo*, ed. Jesús Domínguez Bordona, Madrid, Espasa-Calpe, 1969. Cfr. Rogelio Reyes Cano, *Estudios sobre...* (ob.cit.).

autor (Castillejo) tiene de su condición de cortesano (superioridad moral-literaria). Puede comprobarse en los versos: “no os digo sino que son / quales de vos se esperavan” o en “porqu’el tiempo nos devéis / que gastamos en leellas”, poniendo de relieve la baja situación social y poca calidad literaria del poeta atacado. Igualmente, puede observarse este hecho en la *Respuesta de Don Ioan de Mendoça echando la culpa d’esta copla a dos criados del Almirante* (1554),²³⁴ donde se dice “De la copla que me toca / no es vuestro más del papel (...) queréys llegar con papel / do no alcançáys con la mano”, evidenciando que el Almirante no solo no sabía trovar, sino que además era cobarde, poniéndose en entredicho dos cualidades fundamentales en todo buen cortesano.

La condición moral de la poesía cortesana es primordial en diversos aspectos; de hecho, toda actitud inmoral, como el maldecir con intención dañina, era motivo suficiente para descalificar socialmente al poeta-cortesano. Cualquier tópico referido a la homosexualidad, el amaneramiento, la cobardía, la herejía, el satanismo, la alquimia, la brujería, el servir a monjas, los “cuernos”, la impotencia, se vinculaba a la idea de mal cortesano y, por tanto, a la idea de mal poeta. Estos tópicos van evolucionando en el tiempo, pierden progresivamente el aspecto cortés y van cargando las tintas en la acusación propiamente dicha, entrando, pues, en el ataque personal. Cuando Quevedo acusa a Góngora de judío, de ser conocedor de la lengua hebrea o de tener la nariz grande, consigue dos cosas: la primera, sembrar la duda en su prestigio social, dado que ésa es la finalidad en la sátira personal a comienzos del XVII, es decir, dañar su popularidad (notoriedad); y, en segundo lugar, impedir su acceso al círculo de la Corte, en donde estos viejos conceptos aún eran operativos.²³⁵ El prestigio social y el concepto de clase se relacionan con la vigencia de unos “criterios poéticos” de naturaleza social,

²³⁴ *Cancionero general de obras nuevas...* (ob.cit., tx.XVII, pp.54-55). Véase: “De la copla que me toca”.

²³⁵ Cfr. Aurora Egido, “Linaje de burlas en el Siglo de Oro”, *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, I., Toulouse-Pamplona, 1996, pp.19-50 (pp.19-25 especialmente).

donde el buen ciudadano, el buen cortesano o el buen cristiano son ideas íntimamente asociadas a la idea del buen poeta. Esto puede ser igualmente observable en la aprobación de Juan López de Hoyos al libro de Joan Costa, *El Regidor, o Ciudadano* (Salamanca, Antonio de Lorençana, 1578. Preliminares), donde dice:

conforme al buen orden philosophico, y buen discurso, y policia cortesana, por hauer quitado mucha copia de vocablos improprios a nuestra lengua, con lo qual va muy correcto, y que no hay cosas que offenda ni a las buenas costumbres ni a la piedad Cristiana.²³⁶

Este trasfondo socio-moral es evidente en los dos poemas más representativos de la polémica italianizante, *En contradición de los que escriven siempre o lo más de amores* y *Reprehensión contra los poetas españoles que escriven en verso italiano*.²³⁷

En el primero se relaciona la idea de escribir de amores con escribir para mujeres, cuando el buen poeta-cortesano escribe solo para sus iguales; así pues, el “dulce estilo” carece de fundamento social, pero, además, la práctica de la poesía es una actividad propia de esta condición, y como tal “verdadera”, frente a la afectación de los garcilasistas,²³⁸ que escriben sin sentir de veras, o como dice Castillejo “por gozar de esta locura / ni la gusta ni la siente”. Ciertamente la pasión cortés (*furor amoris*) da lugar a una sentimentalidad la más de las veces afectada, y, si bien la lírica cancioneril requería una renovación, acorde con los nuevos modelos poéticos y demás factores

²³⁶ José Simón Díaz, *Textos dispersos...* (ob.cit., p.157); nótese con respecto a lo dicho los términos: “orden philosophico, policia cortesana, buenas costumbres y piedad Cristiana”. No es baladí la relación existente entre el tema estudiado y el de este tratado sobre civilidad; en su aprobación Hoyos (maestro de Cervantes) ya marca cómo la ideología social desde las que está escrita esta obra (entroncada con *De re publica* de Cicerón) la condiciona tanto a nivel político-moral, como lingüística y literariamente. En este contexto cabe señalar la polémica Montemayor-Alcalá, pese a que tiene un mayor desarrollo en lo que toca a la Teología que en el terreno de lo poético.

²³⁷ Cristóbal de Castillejo (ob.cit., pp.259-262 y 263-269, respectivamente).

²³⁸ El humanismo de las primeras promociones petrarquistas responde a la ideología de una burguesía incipiente en lo que respecta a sus gustos estéticos (naturalidad expresiva), en sus valores morales (concepto neoplátonico del amor), en sus manifestaciones políticas (nacionalismo lingüístico), en la condición humana (individualismo), en lo socioeconómico (capitalismo mercantil) o en el auge de nuevos modelos de lirismo.

mencionados, no menos cierto es que el juicio literario de Castillejo se basa en que “rehuir la afectación era la norma primordial del buen gusto, el ideal estético por excelencia del humanismo cortesano. La contención y sobriedad lingüísticas debían venir aparejadas a la contención emocional”.²³⁹

En el segundo poema Castillejo emplea dos claves que se adelantan ya a los nuevos parámetros: el lenguaje y la forma. La base lingüística de Castillejo radica en una idea imperialista de la lengua, pero, eso sí, se basa ya en la norma de llaneza expresiva: “escribo como hablo”. Al satirizar una lírica que basa su idea de buena poesía en la forma (endecasílabo y modelos estróficos) y el lenguaje (ameno, dulce y elegante), Castillejo debe amoldarse contra esta presentando su propia idea de forma y lenguaje, en ambos casos centrándose en la tradición castellana. Lo que molesta a Castillejo desde su notable posición social es que la poesía petrarquista se zafa así, mediante la “exclusiva” emulación de los italianos, del rigor socio-estamental de la literatura precedente, acercando el fenómeno literario a todo el que sepa escribir dentro de los preceptos petrarquistas, lo que rápidamente va a llevar a la saturación de moldes, tópicos y léxico amoroso, teniendo como contrapartida reacciones antipetrarquistas. Estas reacciones fundamentan sus ataques en los tópicos empleados por Castillejo, pero a la vez, desarrollan la idea lingüístico-formal desde los moldes neoclásicos y mediante recursos burlescos de la tradición popular pasados por el filtro universitario. Como

²³⁹ Pedro Ruiz Pérez, “Estudio preliminar”, en Boscán, *Poesía...* (ob.cit., p.21). Cfr. Pedro Ruiz Pérez, “La cuestión de la lengua castellana: aspectos literarios y estéticos en los siglos XV y XVI”, *Gramática y Humanismo...* (ob.cit., pp.119-143, especialmente p.121). En la *Epistola ad Pisones* “la dualidad *ars-ingenium* o *natura* se desenvuelve implícitamente en la contraposición entre *arte, reglas, normativa o disciplina literaria*, de una parte, y *furor, inspiración* o (...) *enajenación* o *locura*, de la otra. Ello obligaba invariablemente a los comentadores a la distinción *ingenium-furor*” (Antonio García Berrio, *Formación de la Teoría...* ob.cit., pp.240-241). Esta distinción se hace necesaria ante la creciente novedad y vigencia del tópico del “poeta furioso”, que si bien recibe leves menciones en la *Poética* aristotélica, procede claramente de la línea retórico-horaciana. El retrato crítico-satírico que Horacio hace de los pseudo-furiosos (carentes de inspiración, pero que simulan los efectismos teatrales y la indumentaria de los furiosos), corrobora la alta estima que este tiene hacia el *ingenium*. “Para la historia literaria posterior la formulación y planteamiento conjunto de tales problemas, parcialmente platónicos y aristotélicos y fuertemente incorporados por la Retórica, vino en gran medida unida al nombre de Horacio” (*Idem.*, p.231).

puede verse, por ejemplo, en *Sátira contra la mala poesía* o *Sátira apologética en defensa del divino Dueñas* (c.1569) del Canónigo Francisco Pacheco, que basa su sátira en la condición social de oficiales en los malos poetas. En el epigrama de Baltasar del Alcázar,²⁴⁰ titulado *A un mal poeta*, se manifiesta el cansancio y la repetición de la poesía pastoril, y en *Definición de poeta* señala como vicio generalizado del momento el no saber imitar, a lo que cabe decir que los...

...elementos de la imitación, “cosa” y “palabras” en la terminología latina (*res-verba*), fondo y forma, significante y significado, etc., son susceptibles de una manipulación contrapuesta por el arte. (...) El equilibrio entre contenido, entendido en función con el didactismo, y la forma se refleja en una tolerancia con el juego autónomo de los elementos formales y su desplazamiento a plano preferencial (...)²⁴¹

Puede decirse que la consideración de lo que cabe entender como “buena poesía” responde a una variedad de modelos a los que imitar según preferencias estéticas e intereses socio-poéticos. Los poetas se inclinan en el proceso de composición hacia aspectos formales, lingüísticos, sensoriales y/o intelectuales, etcétera (combinados o no). Pero los modelos responden siempre a la evolución del gusto literario, a la conformación de una lengua de arte, y a un concepto de utilidad de lo poético, ya sea moral, meramente estético o socioeconómico. En este sentido cabe afirmar que los planteamientos estructurales o mentales sobre los que un poeta fundamentaba su forma de escribir sirven igualmente para enjuiciar la buena o la mala poesía. Jorge de Montemayor en *Embiaron al autor diez sonetos hechos a la muerte de Feliciano de Silva* (1562)²⁴² evidencia en el texto su idea sobre la necesidad de ser riguroso a un

²⁴⁰ Baltasar del Alcázar, *Poesías*, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1878; también editada por la RAE, Madrid, 1910; en la reciente edición de Valentín Núñez Rivera (ob.cit.) no vienen recogidos estos dos textos, posiblemente descartados como apócrifos tras el exhaustivo trabajo de crítica textual realizado en esta edición.

²⁴¹ Antonio García Berrio, “El ‘patrón’ renacentista... (ob.cit., p.577).

²⁴² Jorge de Montemayor, *Poesías completas*, edición y prólogo de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996, pp.714-715. (véase: “Sonetos, mis señores, yo he notado”).

tiempo con la forma y los conceptos, “traça e fundamento”, tan relacionado a su vez con el dualismo *ars-ingenium*, diciendo: “En vuestros pies diversos he hallado / que unos calçan diez puntos y otros ciento (...) / Tenéys un fundamento baxo e vano, / una sentecia floxa, y es de suerte / que no puedo hallar sustancia en ella”. De hecho, este soneto en su forma y fundamento evidencia la calidad y autoexigencia del autor, permitiéndose incluso un chiste final con el que gana además la simpatía y aceptación por parte del lector: “Mas no puedo creer, ¡o, Feliciano!, / que estos an sido hechos a tu muerte, / más antes creo que fueron causa della”. En este mismo sentido se expresa Juan de Valdés al establecer, específicamente en la séptima sección de su *Diálogo de la lengua*, dos líneas críticas de valoración: “descuido – cuidado – afectación” y “autoridad – uso”. Lore Terracini viene a desarrollarlo con estas palabras:

Valdés enjuicia las obras literarias a la luz de su adecuación al ‘cuidado’, concebido como el justo término medio entre la falta constituida por el ‘descuido’ y el exceso producido por la ‘afectación’, y como equivalente a menudo de otros dos conceptos que traen fuertes matices de Castiglione y sobre todo de Erasmo, los de ‘decoro’ y ‘verosimilitud’, tanto en la forma como en el contenido. En la segunda línea, es justamente la frecuente falta de autoridad de la palabra escrita, que lleve a madurez la lengua a través de una elaboración literaria (...) actitudes de Valdés como crítico literario [que] proceden claramente de Erasmo. Sobre todo los dos criterios que se alternan: una crítica formal que, partiendo de un ideal de sobriedad, claridad y naturalidad, rechaza todo lo que resulta afectado o confuso; y una crítica de contenido.²⁴³

La condición lingüística de la poesía petrarquista, así como el uso de neologismos más adelante por parte de la poesía culta, son el resultado de un intento de

²⁴³ Lore Terracini, “Nebrija y Valdés críticos literarios”, *Gramática y Humanismo...* (ob.cit., pp.157-158). La actitud de aprobación-censura de Valdés se manifiesta en la pregunta: “qué libros castellanos os parece podemos leer para hazer buen estilo, y también de cuáles tenéis por bien que nos guardemos”, en la cual el ideal didáctico conlleva tanto la crítica, como la necesidad de la imitación (modelo lingüístico) y la relevancia del criterio de corrección lingüística para la consecución de un canon.

emulación de la lengua castellana para llegar a las cotas de italianos y latinos, como se evidencia en los conceptos bien conocidos de *translatio studii* o *translatio imperii*.²⁴⁴ Aunque desde la mentalidad más moderna del tercer cuarto del siglo XVI no se puede estar ya “acorde” con las críticas lingüísticas de Castillejo, estas serán un tópico empleado tanto por las corrientes antipetrarquistas, como por las anticultistas, añadiéndose en este último caso la oscuridad y dificultad de los conceptos, crítica también utilizada contra la poesía gongorina. No obstante, la concepción de la buena poesía como aquella que hace un uso correcto del castellano y, por tanto, se halla dentro de un discurso cultural nacionalista, en tensión, con la *translatio* en su discurso imperialista, se evidencia cuando comparamos lo que López de Hoyos dice en los preliminares a *Las Obras de Ausias March. Traducidas de la lengua Lemosina en Castellano por Jorge de Montemayor* (Madrid, Francisco Sánchez, 2ª Imp., 1579), con lo que dice a *Las Obras de Hierónimo Lomas Cantoral* (Madrid, Pierres Cosin, 1578):

1º) [a *Las Obras de Ausias March*] “este libro de poesía del famoso Poeta Ausias March. El qual es Poeta Español, y escriuió en lengua Lemosina (...) Está traducido en Castellano por Jorge de Montemayor. En lo que toca a sus conceptos, es tan subido, que los de muy delicado juyzio creen que Petrarca tomó muchos de los muy delicados que tiene, deste autor. Es digno de ser impreso (...) pues son de hombre de nuestra España, que es Valenciano”.

2º) [a *Las Obras de Hierónimo Lomas Cantoral*] “Algunas cosas van enmendadas por no ser tan bien sonantes, otras por mejor ornato de nuestra lengua. Es libro que sera util para la diferencia de Canciones, Octauas, Rimas, Redondillas, Sonetos, sextinas y otros modos de versos que a imitación de la poesía italiana, los Españoles han inventado”.²⁴⁵

Por otro lado, se desarrolla una asociación entre lo intelectual y lo sensorial que conlleva la asimilación de sabiduría con belleza y de erudición con poesía,

²⁴⁴ Cfr. Ignacio Navarrete, *Huérfanos de...* (ob.cit.).

²⁴⁵ José Simón Díaz, *Textos dispersos...* (ob.cit.,p.158). Nótese que al referirse a los de “muy delicado juyzio” está echando mano de la autoridad culta, crítica y contemporánea, o que en el segundo caso, señala el libro de Lomas Cantoral como “util para la diferencia”, proponiendo a ambos como modelos, el primero en los conceptos y el segundo en la forma.

condicionando al poeta humanista a dirigirse mediante los recursos técnicos y expresivos tanto al intelecto, como al sentimiento, o a la necesidad de mover las voluntades. En común con estos presupuestos, con la doctrina teórico-estética horaciana, con las preocupaciones técnicas y con el sentir contrarreformista aparece la figura del poeta-pintor —enunciado bajo el tópico horaciano de *ut pictura poesis*—, contexto en el que las artes figurativas van a luchar por conseguir su consideración como actividad liberal.²⁴⁶ En este intento, se establecen paralelismos conceptuales entre ambas disciplinas, traduciéndose la dualidad pictórica de “copiar” frente a “idealizar” en el mismo sentido en que cabe hablar de veracidad frente a verosimilitud (*finjo*) o de Historia frente a Poesía. Don Luis de Góngora dedica a Francisco de Quevedo un soneto burlesco, donde trata de la identificación entre el mal pintor y el mal poeta, cuando supo que este se ejercitaba en el arte de la pintura: “Tú escribiendo ni atas ni desatas, / y así haces lo mismo cuando pintas. / ¡Poesía y pintura son distintas!²⁴⁷ / y ambas en ti son poco gratas (...) tu pintura será cual tu poesía: / bajos los versos, tristes los colores”.

El ideal aristotélico retórico (*catarsis* y *movere*) sumado a los principios horacianos (*docere-delectare*) ejerce una mayor influencia sobre el dominio sentimental que sobre el intelectual, pero en el siglo XVI se generarán diversas soluciones intermedias.²⁴⁸ Herrera, por ejemplo, desarrolla los conceptos de poesía o belleza:

²⁴⁶ Cfr. Julián Gállego, *El pintor de artesano a artista*, Universidad de Granada, 1976 (más recientemente Diputación de Granada, 1995); R. W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoría humanista de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982; y D. H. Darst, *Imitatio* (ob.cit). El concepto estético y las relaciones sociales de estos dos estamentos son las mismas en esta etapa de fusión interdisciplinar, debido en muchos aspectos a entornos comunes como academias, escuelas o talleres.

²⁴⁷ Por el contexto se trata de una exclamación retórica con cierta ironía y valor interrogativo, donde se sobrentiende una respuesta a favor de la identificación horaciana entre ambas artes. (v. índice de versos: ¿Quién se podrá poner contigo en quintas). De hecho, la relación pintura-poesía es medular en la poética manierista y barroca, en las prácticas emblemáticas y festivas, y en las preceptivas y el entramado teórico dirigido a especular sobre la finalidad del arte.

²⁴⁸ Escaligero basándose en el principio aristotélico de la *imitatio* habla de imitación, más utilidad con deleite; mientras que Minturno y Castelvetro apuntan, como finalidad en el arte, hacia la idea de la “maravilla” o la provocación de admiración, como fruto del resultado de tres elementos bien conjuntados: el *docere*, el *delectare* y el *movere*, cfr. A. García Berrio, “El ‘patrón’ renacentista... (ob.cit., p.586).

como aquel grande artífice, cuando labró la figura de Jupiter, o la de Minerva, no contemplaba otro de quien imitase, y trajese la semejanza, pero tenía en su entendimiento impresa una forma o idea maravillosa de hermosura, en quien mirando atento, endereza la mano y el artificio a la semejanza de ella, así conviene que siga el poeta la idea del entendimiento, formada de lo más aventajado que puede alcanzar la imaginación, para imitar de ello lo más hermoso y excelente.²⁴⁹

Herrera también sigue la tradición aristotélica al establecer una jerarquía o distinción de las diversas manifestaciones poéticas, en relación con el decoro lingüístico y que implica, en consecuencia, la necesidad de un tratamiento rico y erudito de las palabras (*Anotaciones*, f.293). La importancia de esta expresividad grandilocuente de la forma (*verba*) independientemente del contenido (*res*) se justifica por primera vez en el ámbito teórico en las anotaciones herrerianas, en un momento pre-barroco en que predomina la *dispositio* y la *elocutio* sobre la *inventio*, es decir, que existe una mayor preocupación por el cuidado de la forma a través de un tratamiento lingüístico erudito, minoritario y recargado. Esta preferencia hacia la forma verbal encontrará su eco en los postulados de Céspedes y Jáuregui, la dificultad “maravillosa”;²⁵⁰ no obstante, la identificación entre ambos planos se dará ya en los preceptos de Carrillo de Sotomayor al aunar la palabra y el concepto (“concepto ingenioso” y “sonido estupendo”), que llegará a su máxima expresión en la producción de Don Luis de Góngora, contra la que se invoca el ideal clásico de la *perspicuitas*, obligando a establecer una inédita diferenciación entre “dificultad” y “oscuridad”.²⁵¹ En el poema de Manuel Ledesma en las Actas de la Academia de los Nocturnos de Valencia, titulado *Satyra a un mal poeta*

²⁴⁹ *Apud.* Jesus Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo...* (ob.cit., pp.124-125). Cita en las *Anotaciones* en el f.295. El posicionamiento de Herrera a este respecto coincide con las de Pablo de Céspedes en su *Poema de la Pintura*.

²⁵⁰ *Cfr.* J.M. Rico García, *La perfecta idea de la altísima poesía: las ideas estéticas de don Juan de Jáuregui*, Sevilla, Área de Cultura, 2001; y Jesus Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo...* (ob.cit).

²⁵¹ *Cfr.* Joaquín Roses Lozano, *Una poética de...* (ob.cit).

(1591-1594), con respecto al terceto “Es bruta tu apariencia y bruto el traje, / confuso en tus conceptos y medidas / y mucho más confuso en el lenguaje”, anotan los editores:

Manuel Ledesma sitúa así el pensamiento de los Nocturnos dentro de la polémica cultista gongorina, si bien dentro del período anterior al clímax de la citada guerra literaria. Es decir, se confirma, como ya apuntaba Dámaso Alonso (...), la existencia de una protesta anticultista antes de Góngora, en torno a la cual ya han tomado partido en uno y otro sentido los poetas de la generación de 1580 (Villamediana, Jáuregui, Quevedo...).²⁵²

La forma y lenguaje se establecen según el *ars grammatica*, “arte de escribir bien y correctamente”, o según las preocupaciones retórico-oratorias, en la base de la polémica imitativa, dado que la *imitatio* como elemento básico de la actividad literaria toma a los clásicos como modelos no solo formales, temáticos o estéticos, sino especialmente como modelos lingüísticos, en consonancia con el ya citado ennoblecimiento de la lengua castellana. Esta polémica sobre la *imitatio* se evidencia en el anónimo *Soneto contra las “Anotaciones” del Maestro Sánchez* (1578), en el que, obviando la trifulca entre comentaristas y partidarios, se pone sobre la mesa la discusión sobre el *comento* y la crítica y se iguala el mal poeta al mal comentarista. El Brocense en su respuesta centra todo el discurso en la necesidad de que la poesía debe estar bien compuesta, de ahí el satirizar el texto de su contrario como de consonantes forzadas, corto entendimiento y maldiciente. Opinión esta, en contra de sus *Anotaciones*, que le obliga a cambiar “la carta a lector” incluyendo su teoría de la imitación:

Digo y afirmo que no tengo por bue[n] poeta al que no imita a los excellentes antiguos (...) España tiene tan pocos [que] se pueden contar dignos deste nombre (...) por que les falta[n] las sciencias, lenguas, y doctrina para saber imitar. Ningun Poeta Latino ay que en su genero no aya imitado a otros, (...) Fuluio Vrsino ha compuesto vn gran

²⁵² *Actas de la Academia de los Nocturnos de...* (ob.cit., texto y cita pp.283-289).

volumen de los hurtos de Virgilio: y digo hurtos, no porque merezca[n] este nombre, sino porque en este caso es mas honra q[ue] vituperio.²⁵³

La poesía que está bien construida formal y lingüísticamente es, por tanto, la que toma y sabe emular un buen modelo. Hernando de Acuña lo demuestra en *A un buen caballero y mal poeta, la lira de Garcilaso contrahecha*, donde el modelo, Garcilaso, contrahecho aunque no criticado, le sirve para construir un nuevo discurso, en donde se identifica al mal poeta con el mal traductor.²⁵⁴ Se presenta Acuña como ejemplo del que sabe emular el modelo lingüístico-formal, cosa que el traductor no parece haber hecho, limitándose posiblemente a una traducción léxica. En este mismo sentido podemos interpretar la valoración, en este caso positiva, que Pedro Laynez realiza de las *Eglogas pastoriles y sonetos* escritos por Pedro de Padilla (Sevilla, 1582):

aunque en el discurso de la obra ay algunos lugares ymitados y traduzidos, es con tanta facilidad y dulçura, que yguala a sus primeros Auctores, y en muchas partes seles aventajan (...) ²⁵⁵

Se puede extraer la idea general de que la mala poesía es la que no sabe emular a su modelo en la forma ni el lenguaje; el máximo ejemplo de ello sería el plagio, pero no menos grave sería el descuidar las normas del decoro, fundamentadas en el modelo clásico de la *rota virgiliana*. Tópicos como “coplas que cansan”, “estilo rudo”, “poco ameno”, “poeta corcovado”, “que arrastra los pies”, “errar las consonantes”, “sentencia floja”, “mal trovado”, “hurta lo malo y no lo bueno”, “poeta de repente”, etc., entran perfectamente dentro de esta idea generalizada de la mala poesía, de la “traça”. No

²⁵³ *Apud.* Begoña López Bueno, “El Brocense atacado y Garcilaso...” (ob.cit., p.112).

²⁵⁴ *Cfr.* Maurín Furlan, *La Retórica de la Traducción en el Renacimiento (Elementos para la constitución de una teoría de la traducción renacentista)*, Tesis Doctoral dirigida por la Dra. María Morrás Ruiz-Falcó y tutelada por el Dr. Jaume Juan Castelló, Universidad de Barcelona, Departamento de Filología Clásica, 2000 (http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0719102-102658/TOL98.pdf).

²⁵⁵ Pedro Ruiz Pérez, “Aristarcos y Zoilos...” (ob.cit., p.367). Nótese la validez de la *imitatio* cuando se hace bien, formalmente, tanto más cuando supera al modelo, aunque afirmaciones como la realizada por Laynez bien le valieron a Herrera el olvido.

menos importante se presenta el tema de la *variatio* o el ingenio según avanza el siglo. Siguiendo con la distinción de Montemayor, cabe distinguir como *tópoi* referentes al “fundamento”: “la falta de ingenio”, “decir tonterías”, “sin sustancia”, “corto entendimiento”, “presunción”, “no preocuparse en teologías”, “conceptos oscuros y afectados”. Se enumeran a continuación algunas valoraciones positivas extraídas de las aprobaciones y preliminares, que se corresponden dentro del mismo talante lingüístico-formal (traça): “buen lenguaje y verso justo” (Ercilla a *Algunas obras* de F. Herrera, Sevilla 1582); “gentil término y lenguaje, y los versos Liricos son de los mejores que yo he visto” (Ercilla a *Diversas rimas* de Vicente Espinel, Madrid, 1591); “va en buen estilo, y lenguaje, y será muy prouechosa para los inclinados al exercicio de la Poesía” (Ercilla a *Arte Poetica Española* de Díaz Rengifo, Madrid, 1606);²⁵⁶ “su verso es sonoro, facil, y bien medido (...) copioso de Poeticas, y agradables imaginaciones” (Gabriel Lasso a *Invectiva contra el vulgo y su maledicencia* de Cosme de Aldana, Madrid, 1591).²⁵⁷ Siguen diversas valoraciones con respecto al artificio del poeta culto o la conciencia intelectual (fundamento), que se manifiesta también en la crítica positiva, no solo en la sátira: “digo que lo que Hernado de Herrera nota y añade, muestra auerle costado mucho estudio y trauajo y es obra prouechosa” (Ercilla a las *Obras de Garci Lasso de la Vega, con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, 1580); “costado mucho estudio y trabajo” (Ercilla a *Arte Poética...*);²⁵⁸ “no tener cosa que ofenda, sino antes cosas de mucho ingenio, curiosidad. Buen lenguaje, y a diversos estudios provechosa, como trabajos de en excelentes Autores, doctos, y ingeniosos” (Tomás Gracián Dantisco a las *Flores de poetas ilustres*, Valladolid, 1605).²⁵⁹

²⁵⁶ José Simón Díaz, *Textos dispersos...* (ob.cit., pp.116-119).

²⁵⁷ Pedro Ruiz Pérez, “Aristarcos y Zoilos...” (ob.cit., p.367).

²⁵⁸ José Simón Díaz, *Textos dispersos...*(ob.cit., pp.116-119).

²⁵⁹ Pedro Ruiz Pérez, “Aristarcos y Zoilos...” (ob.cit., p.366).

El sustrato, por tanto, en el que estos incipientes juicios literarios se fundamentan es el de la búsqueda de una mayor dignidad de la lengua de arte en romance frente al latín y en la competencia con Italia, desde las coordenadas de su embrionaria conciencia de la historia literaria; así, mientras que “la escritura creativa ejerce esta búsqueda en la praxis literaria (Garcilaso, etc.), lo que interesa en la escritura crítica son los niveles en que esta va trabajando para rescatar el romance y la literatura vulgar de las viejas clasificaciones de ‘infimo’ (Santillana) y ‘rudo y desierto’ (Mena)”.²⁶⁰ Sin olvidar, como se viene indicando, que desde el terreno de la estimación poética...

...confluyen historia de la lengua (en las parejas selección/invencción, naturalidad/artificio, afectación/cuidado) e historia de las ideas estéticas, con sus tópicos teórico-literarios entre un patrón horaciano (con los tres dualismos: poeta sabio/furioso —y los relativos contrastes entre *ingenio* y *ars*—; finalidad del arte entre enseñanza y deleite; preponderancia de conceptos o de palabras) y un patrón aristotélico (principios de la imitación, verosimilitud, erudición, etcétera).²⁶¹

En paralelo al planteamiento tradicional de la finalidad didáctico-doctrinal del arte se manifiesta su expresa negación, es decir, el concepto lúdico del arte y de su finalidad como puro goce estético, vigente ya desde la antigüedad en la teoría helenística; de hecho, en el XVI son muchos los teorizadores que se inclinan hacia el “deleite”. López Estrada señala que “en las escuelas clericales se reconoce la existencia de una literatura de condición jocosa (...) dentro del amplio abanico de medios expresivos que despliega la retórica medieval”.²⁶² Layna Ranz afirma desde similar perspectiva que este tipo de “literatura clerical” puede ser el origen de un lugar común

²⁶⁰ Lore Terracini (ob.cit., p.50).

²⁶¹ *Idem.*, p.49.

²⁶² Francisco López Estrada, “Manifestaciones festivas de la literatura medieval castellana”, en *Formas carnalesca en el arte y la literatura*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989, pp.63-118, cita p.76.

de la tradición burlesca áurea: la parodia del “mal predicador”. Cabe señalar diversos paralelismos con otros tópicos, como el horaciano del “mal artífice”, tratando de poner de relieve la necesidad de perfección absoluta en la obra poética, que se vincula, por otra parte, con el de la clase de errores consentidos al poeta.²⁶³ En este sentido cabe destacar la afirmación de Bernadillo Tomitano, según el cual...

...el poeta de buena índole intelectual y moral, dotado de saberes y rectamente ordenado por la crítica adecuada, no tiene por qué desaparecer de la República.²⁶⁴

De este manera se produce el paso del elitismo del siglo XVI al empirismo artístico del siglo XVII, que permitía una recepción del arte a gran escala, ya que mediante la afectación de los sentidos calaba en las clases más bajas (sin olvidar la tendencia a lo popularizante, lo burlesco y visual de lo pre-barroco), mientras que por su carga erudita, de base humanístico-cristiana, satisfacía y era de utilidad en el control de masas a los círculos más selectos.²⁶⁵ En este sentido “la postura clasicista, mediadora, fue la más generalizada: la poesía, el arte para todos, doctos e indoctos, (...) puesto que el elemento común, la maravilla artística, puede conmover a todas las gentes”.²⁶⁶

Si hubiese que sintetizar en términos generales y asequibles una idea básica de qué entender por “mala poesía” desde la segunda mitad del XVI, cabría decir que es

²⁶³ Con relación al *artifex* puede verse la enumeración de estos errores consentidos referida en los vv. 347-477 de la *Epistola ad Pisones*: la obra mediocre carece de valor en poesía, de la necesidad del ejercicio y corrección con los años, del bueno y el mal crítico y sus comentarios, y el poeta necio que no quiere escuchar la receta crítica. Lía Schwartz Lerner en “Bartolomé Leonardo de Argensola: las voces satíricas... (ob.cit., p.57) añade a estos tópicos la figura del “hablador”, donde viene a decir que son “numerosos los textos satíricos que critican el *vitium* de la garrulería y el tipo humano que lo encarna, entre los que se cuentan los *Caracteres* de Teofrasto además de los *Sermones* de Horacio. En el contexto de la literatura española áurea es antecedente, sin lugar a dudas, de las figuras de malos poetas y habladores impenitentes que pueblan las sátiras en verso y en prosa, y las novelas picarescas (...”. Cfr.Francisco Layna Ranz (obs.cit); y Teofrasto, *Caracteres*, Madrid, Gredos, 2000, III “De la Charlatanería”, pp.53-54.

²⁶⁴ A.García Berrio, *Formación de la Teoría...* (ob.cit., p.277). [*Ragionamenti della lingua toscana*, 1545].

²⁶⁵ Jesus Rubio Lapaz, “La evolución clásico-espiritual de las ideas estéticas, en... (ob.cit).

²⁶⁶ A. García Berrio, “El ‘patrón’ renacentista... (ob.cit., p.588).

aquella que no responde a los conceptos básicos de corrección: saber imitar la forma y el lenguaje, lo que debe ir acompañado de buenos conceptos y elegancia. No debe perderse de vista a este respecto el barniz socio-moral tan vigente en la sociedad a lo largo de toda la época áurea. La experiencia filosófica...

...el saber científico, la pericia técnica, no tienen en último término en el orador otra misión que la de apuntar su firmeza ante las adversidades que pudieran sobrevenirle en su defensa de la virtud y la verdad. (...) [En] *De Sublime*, del genial Pseudo-Longino, lo advertimos recogido en alguna observación ocasional: condición precisa a la sublimidad del orador es que este no sea capaz de sentimientos bajos y viles. Y tal requisito, de índole más bien humanístico-estética en el caso del Pseudo-Longino, se ve convertido con la cristianización medieval de la estética en exigencia irremplazable de índole positivamente moral.²⁶⁷

Así, poetas como Quevedo, Lope o Góngora se verán fuertemente marcados por su situación social, religiosa o profesional. En el XVII cada grupo de poder implicará una característica determinante en la poesía de sus protegidos: Quevedo, próximo a la nobleza, es el más conservador; Lope, condicionado por su popularidad en el teatro, el más sencillo; y Góngora, que se acoge al ámbito culto de las academias, el más docto. Unos y otros tratan de acercarse a los espacios que les son ajenos, pero la reacción agresiva de sus contrarios les obliga a desistir, como puede observarse en *Anacreón castellano*, en *Alfa et Omega*, *contrahecho*, y en textos ya citados como las respuestas y sátiras de Quevedo, de la polémica contra las *Soledades* o en la conocida polémica de Lope contra los preceptistas aristotélicos.

²⁶⁷ A. García Berrio, *Formación de la Teoría...* (ob.cit., p.308-309). A continuación de la cita sigue: “Recordemos al respecto cómo hasta en las artes más estrictamente tecnificadas y materiales, como puede serlo la arquitectura, se extendió a lo largo del Medievo en los tratados específicos la exigencia de la bondad para el arquitecto compaginada con su pericia en el arte (...) tendencia visiblemente espiritualizadora introducida desde Vitrubio en la teoría de la construcción”. Cfr. Longino, *De Sublime*, Madrid, Gredos, 2002.

Cabe diferenciar, ya entrados en el siglo XVII, entre un enfrentamiento de rivalidad pública entre sentidos estéticos y una verdadera intencionalidad crítica a niveles formales, con respecto a la acusación de mal poeta o mala poesía; en la primera de estas distinciones dicha acusación es habitualmente mutua. Es más, desde comienzos del segundo cuarto del siglo XVII comenzarán a aparecer o adquirir mayor importancia nuevos conceptos, que, junto con la idea de lo que es la mala o la buena poesía, irán marcando los gustos literarios del lector y dando mayor paso a la crítica literaria. De hecho, “la crítica del Barroco es infinitamente más importante en [obras como] la famosa *República literaria*, de Saavedra Fajardo”.²⁶⁸

²⁶⁸ José Manuel Blecua (ob.cit., p.47), según Blecua este ms. lleva la fecha de 1612, y aunque hay alusiones posteriores a 1640 se publicará en 1655. A pesar de la susodicha novedad de los conceptos y formas nuevas, Maravall en *La cultura del Barroco* (ob.cit., p.457) dice que “la novedad [que] interesa tanto al escritor barroco es una manera de hacer tragar, endulzadamente, deleitosamente —según norma de la sempiterna preceptiva horaciana—, todo un sistema de reforzamiento de la tradición monárquico-señorial”. Véase como ejemplo en José Simón Díaz, *Textos dispersos...* (ob.cit., p.132) la aprobación de Vicente Espinel a la *Filomena* de Lope de Vega. Señalados en cursiva van algunos de los nuevos conceptos operativos en pleno s.XVII: “en ninguna de las obras que he leydo y aprouado tuyas, he hallado tanta *erudióñ*, ni *grave estilo*. Muestra en estos discursos (...) *nuevos conceptos*, y *locuciones*, y aquella claridad en que luze tanto su *natural artificio*, y el cuydado de sus *estudios*, y *buenas letras*: porque merece que V.Alteza (...) le dé la licencia que pide. Este es mi parecer, en Madrid a 31 de Mayo de 1621”.

De lo ético-moral a lo satírico-burlesco: la sátira contra la mala poesía.

La relación indisoluble entre palabra y verdad —entiéndase en un sentido ontológico— obliga a todo emisor interesado a disfrazar su “discurso” (ficción y/o “perspectiva satírica”)²⁶⁹ de veracidad, a vestir su objeto de ataque como un mal para el ámbito social, y ocultar su finalidad bajo tintes morales. El humor y la burla, como recursos contra el vicio de los hombres, y lo ético, como revestimiento justificativo ante los ojos de los demás, son elementos propios de la sátira por imperativo retórico. Por lo tanto, la “sátira contra la mala poesía” requiere para su efectividad, necesariamente, más de calidad literaria en su imposición que de verdad.²⁷⁰ La pericia demostrativa del poeta satírico se basa en el reconocimiento y uso de su capacidad literaria para ganarse o captar la benevolencia de los lectores frente a su contrario y, pragmáticamente, ante la lógica reacción de sospecha hacia el que murmura o dice mal de algo o alguien. De ahí que su relación con el ejercicio retórico-sofista de alabar aquello que no es digno de elogio (género adoxográfico) o atacar lugares comunes tenidos por términos de bondad o virtud (concepto del “mundo al revés”), hacen de la sátira, y específicamente en lo metaliterario de la “sátira contra los malos poetas o la mala poesía”, un medio de demostración lúdico-intelectual de superioridad poética, social y moral del satírico frente a su objeto de crítica (práctica escolástica del enfrentamiento literario); cuando

²⁶⁹ Según Hodgart (*La Sátira...* ob.cit) para que haya sátira es necesario que en esta correlación entre “objeto y ataque” exista una superioridad moral por parte del poeta satírico, o lo que se ha dado en llamar *la visión satírica del mundo*, que “está relacionada con la forma en que el autor quiere expresar su intencionalidad de ataque” (Mercedes Etreros, *La sátira política en...* ob.cit., cita en la p.23). Esta superioridad moral no debe de entenderse en un sentido cristiano, sino como prestigio social, es decir, una suma entre el renombre personal, en lo que a virtud y estilo literario se refiere, y las normas sociales aceptadas (linaje, estatus social, rectitud moral, etcétera), desde donde el satírico ve y ataca las *mores*. No hay que confundirla con la verdadera intencionalidad satírica, que en nada tiene porque ser moral.

²⁷⁰ Middleton Murry indica que toda sátira se basa en un método de contraste, lo que aplicado a la sátira contra los malos poetas implica una ejemplaridad artística en la forma, así como una “aparente” o necesaria ejemplaridad moral en el contenido. Cfr. J.Middleton Murry, *El estilo literario*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1956.

este es otro poeta, la sátira se vuelve en arma para medrar en el ámbito de lo socio-literario. Por ello es de uso obligado en toda sátira una serie de mecanismos de autojustificación a la manera del tópico de la falsa modestia, de imperiosa necesidad o de indignación (que suele formularse bajo la tónica de *difficile est saturam non scribere*: Juvenal, I, 30).²⁷¹ C. G. Peale llama a esto “disimulo satírico” (*dissimulatio*), rasgo al nivel de la trama que pone sobre la mesa el problema de la perspectiva del locutor.²⁷² La dicotomía “intención-forma”, la implicación entre la intención satírica y la forma que adopta (ya sea la estructura, el tipo de discurso o su uso lingüístico) responde en la sátira a una condición de interdependencia,²⁷³ es decir, que toda sátira construye su propia retórica cuando pone en correlación el objeto de ataque y los medios o modo de atacarlo.

La “referencialidad es una de las convenciones del género: una de las marcas textuales de la sátira”,²⁷⁴ evidente recurso de verosimilitud para la máscara satírica. Desde el momento en que el lector considera como veraz el revestimiento ético de la voz satírica (*personae*) cae involuntariamente en un distanciamiento crítico (cosificación y/o alienación del objeto de ataque) equiparable a la particular óptica del satírico (*spectrum* o imagen).²⁷⁵ La necesidad que tiene el satírico de justificar

²⁷¹ Sirva como ejemplo el texto de Cristóbal Mosquera de Figueroa titulado *Carta en terçetos, satírica, enviada por Figueroa a una amigo suyo*, donde comienza: “Yo quisiera, señor, tener paciencia / para poder callar esto que scrivo; / más fáltame el saber y la prudencia. / Porque según mi condición, recibo / de ver algunas cosas tanto enfado”. (vv.1-5).

²⁷² En Arellano se enumera una serie de problemas o perspectivas de la enunciación siguiendo a Vítse y a Jakobson, como son la ambigüedad del mensaje poético, la distinción entre el autor real y el locutor poético (satírico), ambigüedad del destinatario (juicio de culpabilidad), y el registro elegido o provocado por las razones extraliterarias. Cfr. Roman Jakobson, “Lingüística y poética”, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984, pp.347-396. Ignacio Arellano, *Poesía satírico-burlesca de...* (ob.cit., cita en la p.30): “Es preciso, en suma, distinguir cuidadosamente entre el autor real y el locutor poético”.

²⁷³ William Woodhouse, “Hacia una terminología...” (ob.cit., p.753) dice al final de su artículo: “La sátira, tanto o más que ninguna otra clase de literatura, es inseparable en cuanto al fondo y la forma”.

²⁷⁴ Lía Schwartz Lerner, “Formas de la poesía satírica en...” (ob.cit., p.218).

²⁷⁵ Cfr. E.W.Roseheim, “The satiric spectrum”, *Satire* (ob.cit., pp.305-329), en donde según haya mayor o menor presencia de ficción se puede establecer una escala satírica, que va desde los tonos más suaves del chiste y la ironía a los más duros de lo sardónico y la invectiva. El término fue ideado por A. M. Clarks,

moralmente su discurso desde una perspectiva sociológica obliga a la coexistencia de un referente y de un contexto poético, que vienen ficticiamente a identificarse, donde lo importante no es que el enfoque y objeto de la sátira sean o no verdaderos, sino que sean reconocibles; de ello depende su efectividad literaria. La naturaleza retórica de la sátira y su “enmascaramiento ético”²⁷⁶ nos llevan a movernos en el terreno de lo literario, lo ficcional, del tratamiento lingüístico y del artificio poético. Así, la “sátira contra los malos poetas” conlleva siempre una doble perspectiva de lo que el autor entiende por buena y mala poesía, tanto en la crítica que hace del otro, como en su realización, uso y noción poética que hace del lenguaje literario en la composición de la propia sátira. Se trata, por tanto, de “crítica” (estimación literaria) y literatura a un tiempo; podemos pues enjuiciar su argumentación (juicio literario), su capacidad poética, y la intención del poeta (personal y/o artística), y ver cómo unas a otras se condicionan y obligan entre sí.

En la encrucijada del campo semántico de la sátira los temas se entremezclan, funcionando como núcleo aglutinador del discurso, y, en otras ocasiones, como tópicos con los que el tema principal ejerce un juego de tensiones y polaridades: un eje vertical (actitudinal) que iría de la sátira moral a la sátira literaria, y otro horizontal (de lo abstracto a lo concreto) que comprende de la sátira político-social hasta la sátira individual y de tipos. En uno o en varios de estos entornos al mismo tiempo (dada la lógica *contaminatio*) pueden encuadrarse los distintos temas satíricos: la sátira a la corte, motivos festivos y costumbristas, el ámbito intelectual (academias, poesía

“The art of satire and the satiric *spectrum*”, *Studies in Literary Modes*, Edinburgo y Londres, Oliver and Boyd, 1946, pp.31-49. La concepción retórica del género enlaza con la teoría antigua y con el análisis retórico de los humanistas y estudiosos hasta el s.XVIII.

²⁷⁶ C.G.Peale, “La Sátira y sus principios... (ob.cit) dice que “lo mismo que Kernan, Rosenheim y Highet, Frye desecha la intención moral como componente imprescindible”, y es que no se debe confundir la superioridad moral con la finalidad moral. De hecho, Peale añade un epígrafe que reza “Los fines de la sátira son éticos”, en donde dice: “la percepción del vicio y la invención de una forma significativa que está adecuada a ella son actos racionales que en sí demuestran una actitud que no es necesariamente moral, pero sí intelectualmente superior (...) Esa actitud se refleja más bien en el nivel estilístico de la sátira”.

macarrónica, géneros burlescos universitarios); la degradación erótica (viejas, afeites y postizos, el tema de los cuernos, la prostitución, servir a damas casadas, etc.), oficios (médicos, letrados, comediantes, sastres y otros oficios bajos), tipos ridículos (viejos teñidos, valentones, pícaros); los malos cortesanos, la sátira a personas públicas (políticos, nobleza, reyes), el elogio satírico y/o temas adoxográficos (al vino, a la pulga, la pobreza, la locura, virtudes de las hortalizas, a los mulos) y otros de evidente ironía (narigudos, calvos, desdentados, a los casamientos); la sátira misógina, anticlerical, escatológica, lingüística o la parodia literaria... El subgénero temático de la “sátira contra los malos poetas y la mala poesía” adopta rasgos de muchas de ellas:

- a) de la sátira literaria en tanto que toca de lleno cuestiones y preocupaciones propiamente literarias.
- b) de la sátira socio-moral en lo referente a la estrecha vinculación conceptual entre la idea del “mal poeta” y otros tópicos como “mal cristiano”, “mal amador”, “mal cortesano”, “mal comentarista”, etcétera.
- c) de la sátira de oficios en tanto que el poeta es tratado en estos parámetros de igual modo que en la sátira a los médicos, a los curas, a los pintores, o a los sastres...
- d) y de la sátira o invectiva personal cuando se dirige de modo directo y agresivo a un poeta concreto y reconocible, de idéntica manera que se satiriza al rey, a un valido u otro personaje público y concreto.

Lía Schwartz Lerner recuerda que toda obra literaria, incluida la sátira, desde la antigüedad hasta el siglo XVII, responde en su producción a un sistema filosófico extraliterario y a unas normas socio-culturales, compartidas históricamente por el lector, equiparables al “horizonte de expectativas de lectura”:

La cuestión, por tanto, dentro de estos presupuestos teóricos, es la extensión del concepto de sátira al acervo de poemas satíricos que, sin ser *saturae, stricto sensu*, operan o funcionan textualmente según las convenciones del género.²⁷⁷

Es decir, que solo desde la configuración histórica de constantes semióticas, temáticas y retóricas de un modelo estructural con funciones análogas (la imitación) es permisible la realización de un nuevo texto, dentro de los cauces genéricos, identificable para el lector.²⁷⁸ Hay que tener presente que la *contaminatio* entre géneros colaterales o complementarios se da precisamente en el intercambio o adopción de rasgos formales y elementos temáticos ajenos. Así, la diferencia entre sátira seria y/o epístolas morales y la sátira de carácter satírico pero no burlesca es de orden estilístico en grados diversos, dado que no implica en sí la necesidad del humor como recurso literario, y la censura moral se corresponde específicamente con el modelo del *sermo* horaciano: discurso de norma baja, contenido moral (búsqueda del *uerum*) y estilo familiar, donde el humor tiene una función reprensora y la crítica implica un ataque indirecto. De hecho, será la mayor o menor proximidad al modelo horaciano o ciceroniano lo que permita hablar de sátira epistolar o de *epistola metricae* (carta natural en verso).²⁷⁹

²⁷⁷ Lía Schwart Lerner, "Formas de la poesía satírica en..." (ob.cit., p.216). Es más, a pesar de las diversas concepciones críticas de la actualidad, teóricos y poetas del siglo XVI-XVII trataron la sátira como un género, incluso en la Antigüedad Horacio se refiere explícitamente a la *lex operi* en Sermones (II, 1,2), y Marcial incluye la sátira en su lista jerárquica de géneros entre la lírica y la elegía (cf.XII, 94). Esta *lex* no escrita implica una idea general sobre la métrica, el contenido, el estilo y el tono más adecuado para la sátira y las intenciones del satírico.

²⁷⁸ Cfr. Begoña López Bueno, "La implicación del..." (ob.cit.).

²⁷⁹ La *contaminatio* entre la epístola y la sátira en verso responde al modelo horaciano: género y contragénero se mezclan y condicionan en la tradición horaciana de la epístola moral del Renacimiento. Al encontrarse esta con el modelo ovidiano se crean las condiciones propicias para la *contaminatio* entre la epístola en verso y la elegía del XVI. Núñez Rivera afirma que "Guillén acuñó el término de "contragénero" para caracterizar la relación dialéctica "sátira / epístola" (polaridad a la que se une con frecuencia la elegía, el otro término de la ecuación) modelos genéricos opuestos, pero que, por ello mismo, se implican y aproximan hasta borrar los límites respectivos" (Valentín Núñez Rivera, "Entre la epístola y la elegía... ob.cit., cita p.167). Claudio Guillén aborda esta polémica en su artículo "Sátira y poética en Garcilaso", en *El Primer...* (ob.cit.), donde viene a indicar que la estructura dialéctica epístola-sátira es un molde histórico que disfrutó de cierta vigencia o eficacia durante el primer Siglo de Oro en España. Con respecto al modelo horaciano cabe decir que: "las epístolas de Horacio son, por tanto, sátiras

En las epístolas del XVI aparecen en ocasiones apreciaciones literarias no necesariamente satíricas, que sí críticas, haciendo un uso no malintencionado de elementos humorísticos (sin ridiculizar), debido posiblemente al decoro que requiere la epístola en su sentido canónico, es decir, desde un contexto no lúdico, mientras que por el contrario la caracterización de la sátira hace un uso de lo lúdico entendido como un pulso intelectual entre rivales. Formalmente hablando, el formato epistolar se presenta como un medio idóneo para la “sátira contra los malos poetas”, ya que tradicionalmente la sátira implica en muchos casos elementos autobiográficos, referencialistas o semejantes a los desarrollados por la retórica de la correspondencia, así, por ejemplo, la contrarréplica que se establece en las respuestas literarias. De hecho, la epístola satírica²⁸⁰ se manifiesta como un formato que destaca por su habituales indicaciones a establecer un discurso metaliterario y programático, en donde dichas “observaciones metapoéticas [tratan específicamente] sobre los deslizamientos hacia la sátira o sobre el estilo propio que corresponde a la epístola (...) [sin olvidar que,] además de consideraciones metapoéticas, hay un primer atisbo de crítica literaria contra los

con la peculiaridad de que se presentan como una carta a una persona concreta, en lugar de un discurso a un auditorio impersonal. Conviene recordar aquí que ya Lucilio, el creador del género, parece haber escrito al menos una sátira en forma de carta” (Bartolomé Pozuelo Calero, “De la sátira epistolar... en *La epístola*, ob.cit., cita p.69). Blecua define la epístola horaciana como “un género en el que se mezclan ingredientes diversos, desde la filosofía moral a la sátira, pasando por lo cotidiano [y cuyo elemento más característico es] el tono familiar, encabezando la epístola con el nombre a quien se dirige” (*apud.* Andrés Sánchez Robayna, “La epístola moral en el Siglo de Oro”, *La epístola*, ob.cit., pp.129-150; José Manuel Blecua “La carta poética en Aragón en la Edad de Oro”, *II Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón*, ed. J.M.Enguita, Zaragoza, Inst. Fernando el Católico, 1993, pp.9-29). Nótese lo lejos que se encuentra la epístola horaciana del “contacto entre amigos”, rasgo defendido para la carta por autoridades como Horacio, Quintiliano o Cicerón. *Cfr.* Carmen Castillo, “La epístola como género literario: de la Antigüedad a la Edad Media latina”, *Estudios clásicos*, XVIII (1973), pp.427-442; Francisco Javier Martínez Ruiz, “La epístola poética en las preceptivas del Siglo de Oro”, *La epístola...* (ob.cit., pp.425-451); E.L.Rivers, “The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature”, *Hispanic Review*, 22 (1954), p.177 y ss.; y E.P.Morris, “The Form of the Epistle in Horace”, *Yale Classical Studies* II, ed. A. M. Armón, New Haven, Yale University Press, 1931, pp.79-114.

²⁸⁰ No hay que confundirla con la sátira epistolar que como el *sermo* remite, respectivamente, a la epístola y la sátira horaciana, con la peculiaridad de adoptar en el primer caso el formato retórico de la epístola.

poetillos remendados”;²⁸¹ valga como ejemplo, de este modelo epistolar, pese a su especificidad, los *capitoli* bernescos.

Lo satírico, como lo burlesco, es de naturaleza agenérica; la frontera entre ambos en la “sátira contra los malos poetas” implica una delimitación no meramente formal. Pragmáticamente hablando, lo burlesco persigue provocar la risa, es decir, no hay un uso decoroso, productivo del humor. La implicación entre la sátira y lo socio-moral obliga al satírico a moverse en el orden de lo socialmente aceptado (sistema de valores),²⁸² no así lo burlesco que viene a ser fundamentalmente “subversivo”.²⁸³ No se trata de una distinción aleatoria; el porqué la sátira y especialmente la “sátira contra la mala poesía” debe moverse necesariamente en el campo de la norma establecida es una consecuencia lógica de su doble capacidad para discriminar al poeta atacado y realzar socio-moral y literariamente al poeta satírico sobre este. La naturaleza lúdico-estética de lo burlesco tiene como finalidad extrema la mera provocación de la risa, mientras que la sátira va desde lo ético hasta el uso del humor (lo burlesco), pero siempre con una intención crítica (lo satírico), así se puede afirmar que la escala satírica, que comprende desde la censura moral a lo satírico-burlesco sin ser *saturae, stricto sensu*, puede entenderse como una *gradatio* del *prodesse* al *delectare*.

²⁸¹ José Manuel Rico García, “La epístola poética como cauce de las ideas literarias”, *La epístola* (ob.cit., p.402). Cfr. José Manuel Rico García, “La epístola de Cetina a Diego Hurtado de Mendoza”, *Philologica Hispalensis*, IV, 1 (1986), pp.255-274; Francisco Javier Martínez Ruiz, “Las epístolas horacianas de Diego Hurtado de Mendoza (desde un perspectiva pragmática)”, *Glosa*, 2 (1991), pp.197-211; y Francisco López Estrada, “La epístola de Jorge de Montemayor a Ramírez Pagán”, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VI, Madrid, CSIC, 1956, pp.386-406.

²⁸² En Robert Jammes, *La obra poética de...* (ob.cit., p.33) puede leerse: “Góngora se apoya implícitamente en un sistema de valores que es, evidentemente, el admitido y reconocido oficialmente por la sociedad de su tiempo y que podemos encontrar, expresado de forma diferente pero sustancialmente idéntico, en muchos tratados escritos en la misma época por los moralistas o teólogos”. *Apud*. I.Arellano, *Poesía satírico-burlesca de...* (ob.cit., p.28, nota al pie): cfr. Marc Vitse, “Góngora, poète rebelle?”, en *Contestation de la société...*, Univ. Toulouse-Le-Mirail, 1981, pp.71-81; y “Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III”, *Criticón*, 11 (1980), pp.5-142, especialmente pp.85-100.

²⁸³ I.Arellano, *Poesía satírico-burlesca de...* (ob.cit., p.32) y *Poesía satírico y burlesca...* (ob.cit., p.13).

El *prodesse*, discurso serio de preocupación moral que tiene la finalidad de modificar la realidad desde la crítica —en sus distintos grados—, radicaliza progresivamente su actitud crítica a través del uso del *ridiculum* (en sus diferentes modalidades), evolucionando hasta una crítica de alarde estético carente del interés ético propio de la sátira. Esta actitud deja de ser satírica (es decir, lo satírico, entendido como cierta preocupación o compromiso) y pasa a ser mera burla (lo burlesco) cuando su finalidad en sí misma es el *delectare*, es decir, la provocación de la risa y de la ridiculización sin mayor intención. En lo que toca a la “sátira contra los malos poetas” lo burlesco tiende a ser generalmente de carácter paródico²⁸⁴, en donde el centro de la mofa es el uso lingüístico o literario del poeta atacado, entendiéndose como un vicio literario.

La “sátira contra la mala poesía” en su uso de una perspectiva moral superior y de diversas técnicas indirectas y reductivas para atacar o criticar la obra contraria viene fundamentalmente a operar bajo un lenguaje de “ironía autorreferencial”, que provoca a su vez un proceso de recepción-(re)interpretación de carácter “noético”. El artificio de la expresión satírica no se expresa de modo agresivo y directo (infectiva), la técnica del rodeo satírico conlleva un uso retórico y figurado del lenguaje que se caracteriza por su *modus* significativo: capacidad autorreferencial que tiene para llamar la atención sobre sí mismo, provocando un fenómeno de extrañamiento en el lector que le obliga a volver sobre sus pasos, desechando la interpretación literal y aparente, para reinterpretar semánticamente los términos en línea con la intención y perspectiva satírica, que mediante el distanciamiento crítico es inducida por la cosificación del objeto atacado (técnica reductiva), ya que solo así el discurso adquiere su verdadero sentido. Este

²⁸⁴ La parodia, como forma elevada de lo burlesco, implica siempre una relación intertextual con el modelo parodiado (hiper-norma en decadencia) dentro de la interpretación del propio texto, lo que implica en sí una pretensión de fondo que toca al discurso metaliterario, y, por tanto, a la estimación literaria de dicho modelo.

proceso se produce a niveles fenomenológicos a través de un acto intencional de intelección o intuición (noesis), que el lenguaje satírico provoca en el lector, sin que la mayor parte de las veces sea verdaderamente consciente del proceso re-interpretativo, valiéndose para ello de recursos retóricos como la parodia, la litote o la paradoja, y que cabe englobar dentro del mecanismo (psico)lógico-semántico de la ironía.²⁸⁵

Podemos definir a la “sátira contra la mala poesía” —en un intento por sintetizar lo expuesto— como un subgénero temático de la sátira, en tanto que responde a la *gradatio* de la escala satírica (manteniéndose en los márgenes de un carácter ético), y a una preocupación metapoética, dado que su finalidad principal es la estimación literaria,

²⁸⁵ Esta capacidad para expresar simultáneamente norma (autojustificación-ejemplificación) y ataque (ridiculización crítica-finalidad ética) es común a la ironía, la parodia, el encomio paradójico, etcétera, y se reduce a lo que cabe denominar “técnica satírica”. Dicha técnica podría ser descrita como un mecanismo de extrañamiento lingüístico hacia la propia expresión semántico-verbal, basada en una de las funciones básicas del lenguaje, es decir, la capacidad de referirse tanto a algo ajeno, como a sí mismo. La autorreferencialidad lingüística de las expresiones que emplean la “técnica irónica o satírica” y su proceso de extrañamiento semántico-verbal se integran y confunden desde su génesis retórica, así como en la recepción por parte del lector de esta “irónica actitud” del lenguaje poético (artificioso). La naturaleza retórica de esta técnica irónica está evidentemente vinculada con el contraste creado entre el punto de vista semántico y la intencionalidad estructural (*ordo*-efectividad satírica), en la que estos tropos presentan para un solo significante (expresión verbal) dos significados: uno literal (connotado) y otro latente (denotado). Cfr. Catherine Kerbrat-Orecchioni, “Problèmes de l’ironie”, *Linguistique et Semiologie*, Travaux du Center de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, 1976, pp.9-45 ; D. C. Muecke en “Analyses de l’ironie”, *Poétique*, 36 (1978), pp.479-482; Grupo μ “Ironique et iconique”, *Poétique*, 36 (1978), pp.427-429 ; W. C. Booth, *A rhetoric of irony*, University of Chicago Press, 1974, pp.21-26 ; y Linda Hutcheon, “Ironie et parodie: stratégie et structure”, *Poétique*, 36 (1978), pp.467-477; e “Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l’ironie”, *Poétique*, 46 (1981), pp.140-155. Esta “relectura sospechosa del texto” lleva a la intuición del lector a buscar un significado “oculto”. Rosario Cortés (ob.cit., p.103) se refiere a él como latente y denotado, y también afirma que este “segundo significado está siempre *in absentia*”, es decir, que no está escrito, que es objetivo, previo e indirecto, o lo que es lo mismo, cabe identificarlo con la intencionalidad *a priori* de lo que se quiere decir. La extrañeza lingüística se dirige ahora hacia el contraste entre la expresión y su intención, permitiendo, *a posteriori*, ahora sí desde la perspectiva apropiada: la reinterpretación textual. Puede entenderse este significado literal *in praesentia* connotado *a posteriori* (presentado como cierto pero que permite su reinterpretación) como “significado aparente”; y el significado latente *in absentia* denotado *a priori* (que remite a la capacidad noética del lector) como “sentido irónico”. El contraste (*contradictio*) entre lo que significa literalmente la expresión verbal y su verdadero sentido es la clave de la “técnica satírica” para expresar simultáneamente dos cosas distintas. No hay que olvidar, con respecto al fenómeno del extrañamiento, en tropos como la ironía o la parodia la importancia de la relación semántica entre la palabra y la situación, como ha sido estudiada por las tendencias lingüísticas de la teoría semántico-situacional. La diferencia radica en que la parodia dirige su capacidad autorreferencial hacia la forma parodiada, y la ironía hacia lo que afirma como cierto. Bajtín lo explicó con la idea de que el lenguaje poético se lee como una expresión *doble*. Cfr. Mijail Bajtín, *La cultura en la Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987; Andrés Sánchez Robayna, “Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)”, *Revista de Filología Universidad de la Laguna*, 1 (1982), pp.35-45, en las pp.40-41, con respecto a lo dicho, cita a Julia Kristeva, *Semiótica/I*, Madrid, Fundamentos, 1978, p.207.

que implica siempre una apreciación programática sobre lo que cabe entender como buena o mala poesía. La sátira contra la mala poesía se sirve así en su discurso de una naturaleza retórico-argumentativa, la cual pese a sus rasgos referencialistas, responde en verdad a un contexto ficcional (necesariamente reconocible) y al uso de un lenguaje mediatizado (artificioso), que, gracias a la intuición y aprehensión de su verdadero sentido por parte del lector en la recepción (la propiedad noética), connota la auténtica intención satírica a un nivel pragmático: el doble esquema de la estrategia socio-literaria de “exclusión / inserción”.

IV.- ANÁLISIS DEL *CORPUS*

De la disposición del *corpus* por períodos literarios.

A lo largo del marco cronológico establecido para el estudio de este *corpus* cabe establecer distintos periodos literarios, cuyas connotaciones socio-culturales es necesario tener presentes a la hora de interpretar los poemas y sus características desde la historia literaria. Seis son los grupos de poemas articulados a lo largo de espacios temporales que parecen comprender los rasgos textuales de este *corpus*.

1) El primer ciclo revela un cierto criterio de flexibilidad, dado que da cabida a dos poemas anteriores a 1554 —año en que se ha formalizado el estudio de este *corpus*—, fecha de edición del *Cancionero general de obras nuevas*²⁸⁶ donde ambos se encuentran compilados. Por otro lado, comprende algunos de los poemas de Cristóbal de Castillejo, cuya influencia e ideario poético manifiesta una evidente repercusión y difusión manuscrita desde antes, quizá, de mediados de siglo, pese a que la edición príncipe de su obra no se realiza hasta 1573. A partir de estos textos, incluidos en un período que va de 1543 a 1550 (desde la edición de la obra de Boscán y Garcilaso al fallecimiento de Castillejo), cabe ejemplificar el proceso de introducción de la métrica italiana, el cambio en la relación con los modelos clásicos y toscanos desde parámetros prosódicos más flexibles, y la aparición de los géneros neoclásicos; así como la imposición de los ideales petrarquistas, los incipientes valores antipetrarquistas y la preocupación por el anquilosamiento del lenguaje cancioneril y el desarrollo inicial de una preocupación metaliteraria. Al mismo tiempo que se desarrolla este proceso de acercamiento entre los moldes y metros de las dos corrientes poéticas del Renacimiento,

²⁸⁶ Ambos textos son, por tanto, anteriores al propio cancionero, se trata de *Respuesta de Don Ioan de Mendoza...* (“De la copla que me toca”) y *Respuesta de Boscan al Fraile* (“Reverendo, honrado fraile”); véase índice de títulos y primeros versos.

los humanistas españoles, a la hora de buscar una norma culta para el romance, desechan la poesía anterior,²⁸⁷ pero polemizan en la propuesta de un nuevo modelo, dando lugar a lo que se conoce como la “cuestión de la lengua”. La relevancia en torno a dicha discusión gira en rededor de una mayor importancia de la Gramática como elemento de la formación culta e intelectual de los *studia humanitatis*, fuertemente vinculados al emergente modelo cultural, que no puede en este caso dejar al margen la necesidad de una respuesta creativa a las expectativas idiomáticas. El desarrollo incipiente de los estudios gramaticales del castellano se encuentra, así, con un problema:

el de sustentar, más allá de la norma lingüística, la validez culta y artística de la lengua; pero también, con una dicotomía: o bien trazar, con carácter sistemático y normativo, las líneas por las que había de discurrir, sometida a arte, la lengua, hasta alcanzar la culminación de su plasmación estética o literaria, o bien buscar en los modelos recibidos y autorizados por el uso la formación del ideal gramatical y expresivo de la lengua romance. Tal dicotomía no puede personificarse y reducirse a las figuras de Nebrija y Valdés, pues su proyección es mucho más extensa y, sobre todo, más compleja a lo largo de casi todo el siglo XVI, constituyendo uno de los debates más intensos y que implicó por igual a las preocupaciones lingüísticas y literarias, unidas por el factor común de la disciplina y mentalidad humanística.²⁸⁸

Si Nebrija en 1492 venía a representar la “oposición normativa” basada en la tradición gramatical de la *auctoritas* latina y los eruditos escolares, unos treinta años después el “escribo como hablo” de Valdés defiende el uso de los hablantes de una comunidad (Castilla) como “norma de habla prestigiosa”, desautorizando la posición de Nebrija acusándolo de que “él era de Andalucía, adonde la lengua no está muy pura”.²⁸⁹

²⁸⁷ Cfr. M. Romera Navarro, “La defensa de la lengua española en el siglo XVI”, *Bulletin Hispanique*, 31 (1929), pp. 204-255: “apenas ha nadie escrito en nuestra lengua sino lo que se pudiera escusar” (p.225). J. F. Pastor en *Las apologías de la lengua castellana*, Madrid, Los Clásicos Olvidados, 1929, pp.14-15, señala la negación de los *auctoritas* en el s.XV: “mirando más al futuro que a ese pasado con tradición, falta de cuidado y miramiento”, así lo expresa Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua* (ob.cit., p.72).

²⁸⁸ Pedro Ruiz Pérez, “Otra mirada”, *Gramática y Humanismo...* (ob.cit., p.17, cita extraída de la introducción).

²⁸⁹ Cfr. Eugenio Asensio, “Juan de Valdés contra Delicado. Fondo de una polémica”, *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1960, I, pp.101-113, véase p.103.

La norma propuesta por Valdés (el habla de la Corte de Toledo) conecta con las ideas de Castiglione o con las de Bembo en su *Prose della vulgar lingua* (1525). En contra, hay que señalar que personajes como Francisco Delicado o Juan Cordero (*De la manera de escribir castellano*, Amberes, 1556), negaban que el ser o no de Castilla fuese determinante para saber hablar y escribir correctamente, asunto que también Miguel de Cervantes introduce en el capítulo de las “Bodas de Camacho” en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha...* (capt.XX). Sin embargo, frente a las diversas propuestas de los gramáticos, la solución final se decanta del lado de los creadores, es decir, que, como Bembo en Italia, se apuesta por el uso de una lengua común de rasgos artísticos o literarios, cuyos máximos representantes serán Ambrosio de Morales, fray Luis de León o Fernando de Herrera (hacia 1580). Dicha creación o práctica literaria, que se basa en el concepto de la *imitatio*, es decir en los autores precedentes y autorizados por la tradición, requiere del establecimiento de modelos tanto lingüísticos como literarios.

2) Así, el período que va de 1554 (edición del *Cancionero general...*) hasta 1569, año en que se escribe *La Sátira contra la mala poesía o en Defensa del Divino Dueñas* del Canónigo Francisco Pacheco, ocupa los textos y la concepción lingüístico-literaria de los autores vivos del Renacimiento pleno, como Jorge de Montemayor, los satíricos Gregorio Silvestre, Diego Ramírez Pagán, Jerónimo Arbolanche (poema en respuesta a su maestro contra los que le acusan de ser un mal poeta), el joven Barahona de Soto (con su poema de la serie de la “glosa de la bella” contra los malos trovadores) y el poeta neolatino Francisco Pacheco. Con la tesis de Valdés se evidencia un predominio de la lengua de corte como modalidad artística, un desarrollo del estilo llano en correlación con el léxico petrarquista, la métrica italiana y el desarrollo de los géneros de tradición castellana en convivencia con las formas clásicas, neolatinas e italianas (Montemayor, Silvestre, Hurtado de Mendoza); no obstante, ya en la exigencia

formal de Montemayor o en la primera etapa de Barahona, se detectan algunas de las nuevas preocupaciones que se manifiestan con claridad en la sátira de Pacheco, donde es más que visible una preocupación lingüística hacia el estereotipado léxico petrarquista, la actitud de rechazo de los poetas oficiales, una evidente noción de humor-juego intelectual (“macarrónicas injurias”), y la adaptación de la sátira como género neolatino (modelo horaciano).

3) La publicación de la obra de Erasmo, el *Ciceronianus* (Basilea, 1538), aviva la polémica respecto a la *imitatio*, apostando por el empleo de varios modelos, frente a la tendencia de la *latinitas*, que establecía como modelo único el latín de Cicerón. En lengua vulgar esto se traduce en la polémica al *comento* de Garcilaso, entre Herrera y el Brocense, donde este último opta, como Erasmo, por un doble modelo: Mena y Garcilaso. Herrera al igual que Bembo opta por un único modelo lingüístico-literario, al indicar como modelo de lengua literaria culta a Garcilaso de la Vega (toledano), pero a diferencia del italiano deja abierta la posibilidad de superarlo, lo que desatará la polémica más relevante del siglo XVI, y marca el arranque del período de consolidación de la sátira contra la mala poesía: 1573-1605.

En 1573 el Maestro Sánchez de las Brozas, recién estrenado como catedrático de Retórica en Salamanca, ultima su *comento* a las *Obras del Excelente Poeta Garci Lasso de la Vega. Con Anotaciones y Enmiendas del Licenciado Francisco Sánchez de...* (Salamanca, Pedro Lasso, 1574), cuya *Epístola a los lectores* alude al descontento de algunos que entendieron mal su trabajo: “con estas anotaciones más afrenta se haze al Poeta, que honra, pues por ellas se descubren y manifiestan los hurtos que antes estauan encubiertos”. Muy posiblemente, la alusión al término “hurtos”, aquí y en la exposición que realiza en su “teoría de la imitación” (como ya se ha indicado), se debe a un poema que, según viene a referirse en la segunda edición de dicha anotación, corría manuscrito

a la vez que se terminaba y realizaba la primera impresión en 1574. El soneto del autor anónimo, que ya hemos citado en varias ocasiones, se titula *Soneto contra las Anotaciones del Maestro Sanchez, quando la primera vez se imprimian. Hallose entonces en casa de un cauallero de Salamanca, al que sigue la réplica Respondio el Maestro Sanchez, en las espaldas del mismo papel. Pone se el nombre del author contrario, con algunas propiedades del mismo*. Begoña López Bueno, que ha estudiado en profundidad el asunto,²⁹⁰ señala que la palabra “corCouos”, de tan peculiar ortografía, encierra muy posiblemente el nombre del poeta salmantino Jerónimo de Cobos traductor de *Las lágrimas de San Pedro*, discípulo de fray Luis de León, “de talante al parecer polemista y chancero, [el cual] fue integrante de un ambiente poético salmantino que, entre versos de alado lirismo y severidad moral, hacía gala también de un espíritu lúdico traducido en un sistema de competencia y pugilato poéticos de letrillas glosadas, enigmas y pies forzados. (...) Entre burlas y veras, ahí quedaba el ataque a una obra hecha por tan prestigioso paisano como el Brocense”.²⁹¹ Lomas Cantoral, amigo personal del Brocense, poeta del grupo vallisoletano cuya cabeza era Damasio de Frías, respondería también al anónimo soneto, réplica que pasa a la historia

²⁹⁰ Desde que Gallardo afirmase que en el ejemplar usado por él se añade en nota marginal manuscrita junto al poema “Tiénese por autor de este soneto a Cobos”, son varias las hipótesis realizadas. Rodríguez Marín (*Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, RAE, 1903) cree que se trata del Jerónimo de Cobos que Herrera citó en sus *Anotaciones*, al que también alude Cristóbal de Mesa en su epístola a Barahona de Soto, el cual era gaditano y estaba matriculado en la Universidad de Sevilla en 1566. Coster propone que se trata del Jerónimo al que Herrera dedica un soneto fúnebre, fallecido en un naufragio. Begoña López Bueno en nota al pie señala que en el Archivo Universitario de Sevilla (Libro 479) puede leerse: “Hierónimo de los Cobos natural de Cádiz truxo cedula del dicho Señor Rector para lo poner en la matricula para primero curso de artes e firmo e juro”. Más tarde añade que se “trataría entonces de un autor de la segunda mitad del XVI que se mueve en el círculo sevillano próximo a Herrera, cuando este redacta sus *Anotaciones*. Pero esta hipótesis de un Cobos allegado a Herrera y polemista contra el primer comentador castellano de Garcilaso sería, en verdad, no solo demasiado arriesgada, sino también un tanto ilegítima, en cuanto involucra un antagonismo regional que por ningún resquicio asoma en la polémica sonetil” (ob.cit., pp.117-118).

²⁹¹ Begoña López Bueno, “El Brocense atacado y Garcilaso...” (ob.cit., p.120) Cfr. P. Fr. Luis Alonso Getino, *Anales salmantinos II. Nueva contribución al estudio de la lírica salmantina del siglo XVI*, Salamanca, Establecimiento Tip. Calatrava, 1929, donde se da noticia de abundantes testimonios sobre este ambiente salmantino y de Jerónimo de los Cobos.

de la controvertida polémica sin pena ni gloria.²⁹² Según Begoña López Bueno, la labor anotadora, ampliamente practicada en el s.XVI,

se venía haciendo sobre textos latinos y, en menor proporción, griegos. Tres salmantinos cultivan el ‘género’: Elio Antonio de Nebrija, Francisco Sánchez de las Brozas y Hernán Núñez, y son las aulas salmantinas el principio destinatario. El comentario filológico practicado entonces no dista mucho de lo que podemos entender en la actualidad por una edición anotada, sobre todo en lo que se refiere a paralelos y fuentes (...) [de ahí que,] para el Brocense, por su carácter innovador de aplicarse a Garcilaso, “el mayor obstáculo se encuentra en el interior de la propia institución, víctima y creadora a su vez de una inercia difícil de sacudir: el *grammaticus* y el *rethor* deben dedicarse exclusivamente a enseñar latín, y para ello deben aplicar los métodos tradicionales, el tipo de comentario tradicional a los autores tradicionales”.

He aquí lo que parece la mejor respuesta para que el (...) discípulo de fray Luis que fue Jerónimo de los Cobos, no se viera así obstaculizado para criticar la labor comentadora (...) [debido al hecho de] moverse precisamente en la más ortodoxa militancia academicista.²⁹³

Otro velado ataque contra la labor comentarista del Brocense llegará de manos de Fernando de Herrera en sus *Anotaciones*, el cual opta —aunque sin salirse de la línea del comentario filológico— por romper con la tradición, lo que, según Carmen Codoñer, implica “una nueva visión del castellano como lengua de arte que los españoles contemporáneos”²⁹⁴ aún no habían vislumbrado. El sistema de anotación herreriana, lejos de limitarse a la búsqueda de fuentes (método propio de los gramáticos,

²⁹² Nótese la relación entre el Brocense (escuela salmantina) y Damasio de Frías (grupo vallisoletano), amigos ambos de Lomas Cantoral y vinculados entre sí, que junto con el Prete Jacopín y Laynez (grupo madrileño), conforman el frente castellano que reacciona contra Herrera (andaluz); este ambiente regionalista y lingüístico será un arma arrojadiza, aunque no determinante, en esta polémica sostenida por causa de las *Anotaciones* herrerianas.

²⁹³ Begoña López Bueno, “El Brocense atacado y Garcilaso...” (ob.cit., pp.127-128). La cita interna pertenece a Carmen Codoñer, “Comentaristas de Garcilaso”, en *Garcilaso, Actas de la IV Academia...* (ob.cit., p.198). El *comento* responde en el XVI a diversos intereses, pueden ser filosóficos, retórico-gramaticales o históricos.

²⁹⁴ Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía...* (ob.cit., p.20). A este parecer, señalan los editores que Herrera en ciertas ocasiones se enfrenta al texto con la actitud de un crítico literario, pero como indica Carmen Codoñer, no cabe hablar de crítica, propiamente dicha, hasta que la preocupación principal de un análisis tenga un enfoque de características hermeneúicas (texto-significación).

de orientación preceptiva y pedagógica), tiene un mayor carácter enciclopédico: los poemas de autores andaluces ²⁹⁵ (ejemplo de emulación con los lugares comunes de la obra del toledano) y el comentario de los mejores pasajes de Garcilaso comparten espacio con la censura de lo que el sevillano consideraba ‘menos logrado’ o ‘reprochable’, ya fuese el empleo de ciertos términos léxicos y estructuras sintácticas, o aspectos de carácter técnico o literarios. El susodicho ataque, al igual que lo hiciese antes el sonetista anónimo (que pone al descubierto los hurtos), se dirige claramente hacia la labor gramatical del Brocense, diciendo que “no siempre es bien recibida, i mucha veces es temeraria”. A lo que hay que sumar que Herrera se declara el primero en este orden de comentarios, olvidando las dos ediciones anteriores de las *Anotaciones* del Brocense. Herrera no solo omite a propósito estas ediciones, sino que encubiertamente hace una acusación de plagio cuando insinúa que algunos se habían valido de su trabajo, después de haberlo comunicado a amigos y contertulios.²⁹⁶ Se pensaba que el salmantino no había respondido a esta ofensa hasta que Eugenio Asensio en su artículo “El Brocense contra Fernando de Herrera...” señaló que, en 1580 con ocasión del prólogo de *Os Lusíadas* de Camoens, traducida y anotada por Luis Gómez de Tapia (Salamanca, 1580), este, el Brocense, criticaba también veladamente las *Anotaciones* de Herrera, sin aludir a él en momento alguno. Destaca especialmente el pasaje en que alaba la brevedad de las notas de Tapia, afirmando que lo había hecho de ese modo “porque ha venido a su noticia que ay un Dictionario poético que trata de quién fue Phaetón y su padre y su madre, (...) ni a propósito de la muerte o de la vida traer sonetos suyos, ni

²⁹⁵ Entre los incluidos los más destacables son Gutierre de Cetina, Diego Hurtado de Mendoza, Francisco de Medina, Barahona de Soto, y algo menos conocidos, pero también mencionados, son Diego Girón, Juan Sánchez Burguillos, o Sáez de Zumeta, entre otros. También es digna de mención la ausencia de Juan de la Cueva.

²⁹⁶ S.B.Vranich en su obra *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro* (Valencia-Chapel Hill: Hispanófila, 1981, p.29) alude a que las anotaciones herrerianas fueron un trabajo de equipo en el que se ve la huella de Juan de Mal Lara, Francisco de Medina, Diego Girón y el canónigo Francisco Pacheco, junto con otros poetas menores como Fernando de Cangas, Sáez de Zumeta o Mosquera de Figueroa.

agenos, ni quiso tratar las figuras y tropos (...) por ser cosa que para navegación de las Indias importa poco”.²⁹⁷

Otro será, no obstante, quien dé la réplica al velado ataque herreriano, como se manifiesta (sin tanto solapamiento) en las *Observaciones del licenciado Prete Jacopín, vecino de Burgos, en defensa del Príncipe de los Poetas Castellanos Garcilaso de la Vega, natural de Toledo, contra las Anotaciones de Fernando de Herrera, Poeta Sevillano*. El Prete Jacopín, seudónimo²⁹⁸ del conde de Haro y futuro Condestable de Castilla don Juan Fernández de Velasco,²⁹⁹ alumno del Brocense, afirma acerca de la encubierta acusación de plagio: “os quexais que algunos aprovecharon de enmendaciones y anotaciones vuestras sobre este poeta. Y como de tratar con vos me é hecho un poco malicioso, pienso que toda va a Sánchez, el qual tiene bien poca necesidad de vuestros trabaxos: pues sus letras y erudición son aprobadas, no en Universidades que tienen solo el nombre, sino en Salamanca”.³⁰⁰ Ahora bien, uno de los principales elementos que cabe observar en la controversia “Herrera-Jacopín” es la

²⁹⁷ Eugenio Asensio (ob.cit., p.20).

²⁹⁸ Este seudónimo corresponde al de un religioso personaje de una obra, el *Baldus*, de Merlín Cocio (seudónimo a su vez de Teófilo Folengo), siguiendo la práctica habitual de los escritores macarrónicos, al atribuir sus poemas a figuras del clero, como representantes de la ignorancia y la pedantería. Puede afirmarse que la literatura macarrónica “sirvió de cauce para la sátira religiosa y política; y, en consecuencia, ganó adeptos entre intelectuales próximos a los planteamientos reformistas y, especialmente, a los erasmistas” (Bienvenido Morros Mestre, *Las polémicas literarias...* ob.cit., p.265).

²⁹⁹ Bienvenidos Morros Mestre (*idem.*, p.279) señala que el Prete Jacopín debía ser afín al círculo cultural y de amigos de Damasio de Frías y Diego Hurtado de Mendoza, por lo que no es de extrañar “que se haya identificado con alguno de los condestables de Castilla o con el almirante don Fabrique Enríquez, a quien sirvió Damasio de Frías y a quien Luis de Escobar dedicó *Las quatrocientas respuestas a otras tantas preguntas...* (Valladolid, en casa de Martín Nucio, 1545). De todas estas conjeturas la más aceptada entre la crítica moderna es la que relaciona al Prete Jacopín con don Juan Fernández de Velasco” a pesar de que nuevos textos inéditos, que presentan ciertas semejanzas retóricas con las *Observaciones*, vengán a reforzar alguna de las otras autorías. Eugenio Asensio afirma que en el códice S-165 de la BNM. (signatura antigua), que fue del calígrafo don Javier de Santiago y Palomares, se contiene un párrafo bajo el epígrafe *Noticia de quién fue el Prete Jacopín*, que dice: “Débese esta al eruditísimo Toledano don Tomás Tamayo de Vargas, el qual en sus notas á las obras de nuestro paisano Garcilaso, que imprimió en Madrid, en casa de Luis Sánchez, año 1622, dice al folio 86 lo siguiente: Advértese por alabanza de Garcilasso que el Excelentísimo don Pedro Fernández de Velasco, Gran Condestable de Castilla, & C.; volvió por el decoro del respeto que se debe tener á las obras del Príncipe de nuestra Poesía, viéndole reprehender de Herrera. Papel es curioso, y con no poca sal y buena doctrina escrito: anda en manos de todos con el nombre de *Prete Jacopín*”.

³⁰⁰ Fernando de Herrera, *Poesías inéditas. Controversia sobre...* (ob.cit., p.4). Tanto las *Observaciones* como la *Respuesta* han sido editadas primero por Eugenio Asensio, y por segunda vez, presentando una versión mejorada de las *Observaciones*, y acompañadas de un importante estudio preliminar, en Juan Montero, *La Controversia sobre las “Anotaciones herrerianas”...* (ob.cit.).

presencia de un claro antagonismo regional, tópico que, en realidad, responde al argumento valdesiano de que la lengua andaluza “no anda muy pura”, defendiendo el mayor reconocimiento lingüístico del habla de Burgos y Toledo frente a la de Sevilla: los versos del toledano (norma cortesana) y la erudición del salmantino (saber universitario) son las armas empleadas contra el ceceante Herrera, que defiende que la lengua de arte es la de los doctos. Jacopín, desde un modelo lingüístico más prestigioso, no solo acusa a Herrera por sus artificios verbales y desmesurada erudición, sino que afirma que sus *Anotaciones* son un “florilegio de poetas andaluces”, estableciendo así la coordenada: enfrentamiento corte / periferia. El Prete Jacopín, en una clara faceta socio-política, se alza en representante de la cultura salmantina, de su Universidad y académicos, de evidente primacía en el ámbito español. Por tanto, esta polémica no solo responde a un enfrentamiento personal y cultural entre Herrera y Sánchez de las Brozas, sino que toca también a lo social, político y económico. De hecho, se sabe de la existencia de otros dos ataques desde el ámbito castellano, una carta de Pedro Laynez, donde le advierte de la censura por parte de los poetas castellanos, y otra de Damasio de Frías, *Carta... que envió dende Valladolid a un Platero, que estava en Sevilla*.³⁰¹ La vida intelectual de Sevilla corría a la par que su actividad mercantil, donde un incesante ir y venir de escuadras de guerra y de comercio persuadían a sus habitantes de que Sevilla era la verdadera capital del mundo. Aunque entonces Sevilla no tenía universidad, no eran pocos los escritores, eruditos, juristas, etc., y escuelas o centros de estudios particulares, como la famosísima Escuela de Gramática y Humanidades de Juan de Mal Lara³⁰².

³⁰¹ Cfr. Juan Montero, “Damasio de Frías y Herrera: Nota sobre unos roces literarios”, *Archivo Hispalense*, 206 (1984), pp.115-121, donde se señala el posible contenido de la “prolija carta” perdida, mediante las alusiones de Damasio en su *Diálogo de las lenguas* por sus discrepancias con respecto al léxico italianista que Herrera emplea en su *Relación de la guerra de Chipre*.

³⁰² Para contextualizar este entorno “académico” recomendamos el artículo de Francisco Javier Escobar Borrego, “Noticias inéditas sobre Fernando de Herrera y la academia sevillana en el *Hercules animoso*, de

Herrera inventa a un amigo que dará la contrarréplica a las *Observaciones* con un panfleto titulado *Al muy Reverendo Padre Jacopín, Secretario de las Musas*, que al igual que el texto del Condestable responde al género de la epístola invectiva o sátira literaria en forma de epístola (en prosa), en los más de los casos de inspiración horaciana, aunque no por ello desprovistas del carácter satírico de las de Diego Hurtado de Mendoza, y que suelen constar de dos partes: breve exposición del asunto y refutación de las razones contrarias, que se dirige generalmente a una tercera persona que actúa como juez, esquema procesal propio de los textos de rasgos epidícticos.³⁰³

La resolución de esta polémica es del todo inesperada, pero manifiesta cómo y hasta dónde la erudición y la lengua, asociada a privilegiadas posiciones dentro del estamento social y lo político-económico, se habían convertido en importantes herramientas de control en el seno de determinados grupos de poder, y no solo como arma arrojadiza. La estrategia desplegada por Velasco es del todo propia de un estratega militar: Jacopín manifiesta una y otra vez que el único blanco de su ataque es Fernando de Herrera y los malos copleros andaluces, en un evidente afán por aislarlo de sus amigos y colaboradores, para ello justifica y alaba a los más destacados ingenios del entorno de Mal Lara, como Medrano, Medina y Juan de la Cueva.³⁰⁴ No hay que olvidar las buenas relaciones de amistad entre el Brocense y Mal Lara, y que este último había

Juan de Mal Lara”, *Epos: Revista de filología*, 16 (2000), pp.133-156. Cfr. Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1992, t.I, p.844 y ss.

³⁰³ Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Gredos, 2000, pp.106-120.

³⁰⁴ Juan de la Cueva escribió la epístola en defensa *A Cristoval de Sayas de Alfaro, aquie[n] en una Academia anotaron un Soneto...*, texto estudiado por Juan Montero, “Otro ataque contra... (ob.cit., pp.19-33); y en *La Controversia sobre...* (ob.cit., especialmente pp.19-23), donde se alude a cómo Juan de la Cueva, que no aparece en las *Anotaciones*, sigue el texto de Herrera, el de Jacopín y el *Hypercriticus* de Escaligero (ob.cit.) poniendo en solfa cuestiones relativas al léxico herreriano o su opinión sobre la técnica de Garcilaso. Cueva consuela a Sayas de las censuras de unos académicos que, si bien podría pensarse que se trata de la Academia de Mal Lara, Stanko B. Vranich en su artículo “Críticos, critiquillos y criticones (Herrera el sevillano frente a Sevilla)” en *Ensayos sevillanos...* (ob.cit., p.24) identifica estos académicos con ciertos legos risibles, que pululaban por diversas academias, y que si bien coincidían con alguno de los preceptos de Herrera y de Medina, pecaban de pretenciosos y de maledicencia. Este, en cambio, puede ser un ejemplo de hasta qué punto fue fecunda la estrategia por aislar a Herrera de sus colaboradores, dado que dicho ataque procede ya del propio ámbito sevillano. ¿Es posible que la invención del autor de la *Respuesta...* sea un síntoma del aislamiento de Herrera?

sido alumno de Escobar en Barcelona, a su vez amigo de Damasio de Frías. Bianchini señala que el Condestable Fernández de Velasco y los projacopinos hacen uso de su poderío de gran señor para impedir que Herrera publicase otras obras, incluso se sugiere que pudiera ser la causa por la que desaparecieron algunos de sus manuscritos a la muerte del poeta. Herrera calló en el aislamiento y olvido hasta que Francisco Pacheco (el pintor), Francisco de Medina y otros contemporáneos prepararon la edición póstuma y recopilatoria de sus textos poéticos en la obra titulada *Versos*, aparecida en 1619, cuyo trabajo iniciaron en 1613, año de la muerte del Condestable de Castilla don Pedro Fernández de Velasco.³⁰⁵

En resumen, en esta polémica chocan dos conceptos diferentes de la lengua de arte y de lo literario: el “casticismo literario de los clásicos castellanos, difundidos y aceptados por los círculos artísticos de Salamanca, Madrid y Valladolid”³⁰⁶ y el ambiente más receptivo y cosmopolita de la nueva escuela poética, con la afirmación de otro gusto poético que defiende Herrera en sus *Anotaciones*, “por lo que en esta controversia se inicia de hecho la gran polémica del culteranismo, que había de llegar a su máxima tensión algunos años después con ocasión de la obra lírica de Góngora”.³⁰⁷ Esta problemática de la “lengua arte” y la aparición del poeta culto evidencia a nivel teórico la consolidación literaria de este período, pero no solo es evidente en el *comento* de Garcilaso, sino también en otros textos de carácter programático de autores del ámbito sevillano, como Mosquera de Figueroa o Juan de la Cueva,³⁰⁸ o la última etapa de Barahona, cuya *Sátira contra los malos poetas afectados y oscuros* se parece...

³⁰⁵ Cfr. A. Bianchini, “Herrera and Prete Jacopín: The consequences of the controversy”, *Hispanic Review*, XLVI, 2 (1978), pp.221-234.

³⁰⁶ Oreste Macrí, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972, p.102.

³⁰⁷ Juan Luis Alborg, *Sobre crítica y críticos...* (ob.cit., pp.860-861).

³⁰⁸ Cristóbal Mosquera de Figueroa escribe *Carta en terçetos, satírica, enviada por...* (ob.cit) y Juan de la Cueva escribe *Coro Febeo de Romances historiadados*, el *Ejemplar poético* (1606) y varias epístolas, textos donde se tratan cuestiones metaliterarias.

...a la dirigida a Gregorio Silvestre en lo que tiene de censura contra los poetantos que “a recitar se ponen sus romances” o que “echan por horas en el viento lances”, [y que] significa un perceptible participar en la poética herreriana, por donde el “ingenio y erudición” de Barahona se destacarán en las *Anotaciones*. Es evidente el paso del Barahona animado en la práctica de Silvestre al Barahona acogido en la “edad dorada” del grupo sevillano que anima Herrera con su poética. Pero este paso no entiendo que suponga un rompimiento, como sucedió en el caso de Boscán, entre otras razones porque el Hurtado de Mendoza sentido en su humor y burla que Barahona aprehende pronto seguirá apareciendo por su posterior producción en mayor paralelismo con Baltasar del Alcázar que con Herrera. En este orden de evolución y no rompimiento en Barahona, creo que es significativo que en su sátira I, dedicada a Silvestre, junto con el elogio o defensa de este realiza Barahona su firme declaración a favor de la claridad poética que tanto le aproxima a Herrera. La sátira contra los “papavientos” y contra los oscuros, ya que sin claridad “conocerse / no puede la excelencia ni la alteza”, la escribe Barahona con una decisión joven (“aunque para juez soy muy mancebo”) que abona, contra los extremos, su posterior conducta en la *ciencia* herreriana. Lo que no le impedirá un personal camino lírico, avanzando con los fragmentos de sus *Principios del mundo* hacia Góngora, tal como sintetiza Lara Garrido.³⁰⁹

Las sátiras de Barahona se presentan en su aspecto programático y metapoético como una síntesis de sus dos etapas (granadina y sevillana) representadas por Silvestre y Herrera. En este lógico acercamiento a la postura herreriana solo aparece un inconveniente, la mala atribución, ya típica por parte de la crítica, a Barahona de un poema titulado *Soneto contra un poeta [Herrera] que usaba mucho de estas voces en sus poesías*, dirigida en contra del léxico culto que, entre otros, usaba el sevillano.³¹⁰ El

³⁰⁹ Antonio Prieto (ob.cit., t.II, p.686). Lara Garrido en su edición de *Las lágrimas de Angélica* dice: “El aspecto más destacable de la lírica de Barahona lo encontramos en un avance singularizado del Góngora mayor: la capacidad de renovar el universo poético renacentista con la imagen actuante de una sobrenaturalización pagana” (p.22). Significativamente a este respecto, J.L.Alborg, *Historia de la...* (ob.cit., t.II, p.509) coloca el epígrafe “El camino hacia Góngora” como marbete de dos antecedentes gongorinos, según señalase ya en su día Dámaso Alonso: la escuela antequerano-barroca, con Barahona y Espinel, y donde enseñaron gramática Juan de Vilches y Francisco de Medina; mientras que el otro antecedente lo representa el poeta cordobés (de Baena) Luis Carrillo de Sotomayor autor de *Libro de la erudición poética*. Cfr. AA.VV., *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, ed. José Lara Garrido, Universidad de Málaga, 2002.

³¹⁰ Señala José Lara Garrido que parece absurdo atribuir a Barahona un poema que critica los presupuestos poéticos que, precisamente, comparte con Herrera. Ni siquiera es presumible creerlo obra de Alcázar y, junto a la opinión de Blecua y Dámaso Alonso, Lara lo considera posterior en el tiempo,

grupo sevillano, no obstante, no es una nómina homogénea de autores liderada por Herrera; en realidad una de las características principales del ámbito sevillano es la variedad, donde se establece una continuidad intelectual desde el clasicismo de Mal Lara, al italianismo de Herrera o el burlesco Baltasar del Alcázar (*A Padilla*), hasta una segunda generación a principios del XVII más próxima al horacianismo, ideario no exclusivo de la escuela salmantina (fray Luis de León y el Brocense). Esta aproximación a Horacio se debe al olvido en que cae Herrera, el magisterio de Mal Lara y el neoestoicismo de la escuela-taller de poetas-pintores como Pacheco o Céspedes, y evidentemente a los principios contrarreformistas, aunque el horacianismo estaba ya presente en las composiciones morales herrerianas. El modelo horaciano-senequista cristalizará por completo en la *Epistola moral a Fabio* del sevillano Andrés Fernández de Andrada. Otros autores pertenecientes a esta segunda promoción son Juan de Salinas, Juan de Arguijo, Francisco de Medrano, Rodrigo Caro y Francisco de Rioja.

La concepción herreriana de la poesía culta³¹¹ en la figura de Luis de Góngora y el gongorismo (antes incluso de la aparición de las *Soledades*), provocará por parte de los defensores de la claridad y llaneza castellana una oleada anti-erudita, que de nuevo hay que entender como un enfrentamiento y posicionamiento ante una nueva realidad sociocultural, hasta el punto de que, en cierto modo, puede empezar a hablarse de la

propio de las críticas antigongorinas previas a la polémica de las *Soledades*. Afirma Antonio Prieto que se trataría pues de un texto contra la *nueva poesía*, cuyo vocabulario cultista tanto molestaba a Quevedo, y añade que “jugando con la acumulación de vocablos que corren de Herrera a Góngora, es difícil creerlo de algún poeta del grupo sevillano” (Antonio Prieto; ob.cit., t.II, p.692). Cfr. José Lara Garrido, “Sonetos mal atribuidos a Barahona de Soto”, *Analecta Malacitana*, I (1978), pp.365-369; y “Barahona de Soto y Herrera: clarificación... (ob.cit.). Es sugerente la coincidencia entre el léxico atacado en este soneto y la crítica al léxico italianizante de Herrera por parte de Damasio de Frías.

³¹¹ El término culto —italianismo referido a “limado”, entendido como cultivo y/o cuidado del ornato poético—, pasa con el tiempo a significar “docto”, refiriéndose tanto al ornato como al *ingenium*. En “las guerras poéticas del XVII las condiciones de *culto* y *andaluz* vienen a confluir en una. Ya en la década de 1580 Fernando de Herrera hubo de vérselas con (...) [el Condestable de Castilla.] Un cuarto de siglo después, Góngora, cabeza de los *cultos* por antonomasia, blandirá sus armas, ya epistolares, ya satíricas, contra los *llanos* poetas castellanos, capitaneados por Lope de Vega” (Begoña López Bueno, *La poética cultista de...* ob.cit., cita p.23). La semantización positiva del término con el tiempo lleva a los enemigos de Góngora a acuñar otro término de connotaciones más despreciativas “culterano”, por analogía con “luterano”. Cfr. A. Collard, *Nueva poesía...* (ob.cit., especialmente pp.2-3); y Juan Millé y Giménez, *Sobre la génesis del “Quijote”*, Barcelona, Araluce, 1930.

aparición del “oficio crítico”, que se perfila a raíz de la controversia entre la poética de Lope y el arte gongorino, en relación con un movimiento de revalorización de las teorías renacentistas. El primer enfrentamiento entre Lope y Góngora se gesta con motivo de la “antología” que compila Pedro de Espinosa titulada *Flores de poetas ilustres*,³¹² donde se publica un romance morisco de Lope escrito en 1583 y su *contrafactum* por parte de Góngora. Pero no se vio Góngora libre de su propio “juego”, Quevedo con idénticas armas deshace el lirismo gongorino de “Las cuerdas de mi instrumento”, dirigiendo su composición hacia lo satírico. Este ambiente de confrontación por una clara cuestión de liderazgo de la poesía culta de la época se reconcentra en las academias literarias, justas y distintos círculos de poder.

El círculo de Lope o el ámbito poético de Madrid es recogido por Cervantes en el *Canto de Calíope* (Layne, Padilla, López Maldonado, Francisco de Figueroa o Liñán de Riaza), y, como Lope afirma en varias ocasiones, él y su entorno son objeto de los más diversos ataques literarios (“No se tiene por hombre el que primero / no escribe contra Lope sonetadas”³¹³); así, por ejemplo, otros enemigos puntuales suyos son Rey de Artieda,³¹⁴ Esteban Manuel de Villegas o Suárez de Figueroa. En las dos décadas que discurren entre *La Galatea* y el primer tomo del *Quijote*, Cervantes se aproxima a los autores andaluces,³¹⁵ lo que estimula en él una actitud de renovación poética. Este cambio de estética se observa con claridad en el *Viaje del Parnaso*, donde nombra con

³¹² Pedro Espinosa (comp.), *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, ed. Inoria Pepe Sarno y José M^a Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2006. La publicación de este libro (1605) se retrasaría por causa del tono irreverente de un *contrafactum* de Quevedo, antología en que Góngora destaca como el autor con mayor número de textos, de hecho, se volvió a Córdoba sin ver siquiera un ejemplar de las *Flores*.

³¹³ Lope de Vega, *Al contador Gaspar de Barrionuevo. Epístola* (c.1604), en *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, Barcelona, Crítica, 1998, pp.487-505. Las “sonetadas” referidas son los poemas que escriben contra él los soneteros sevillanos del ámbito de Ochoa.

³¹⁴ *Carta al Ilustrísimo Señor Marqués de Cuéllar sobre la comedia* (“Es la comedia espejo de la vida”).

³¹⁵ Cfr. Pedro Ruiz Pérez, “Cervantes y los ingenios andaluces. Notas de poética”, *Cervantes y Andalucía: biografía, escritura, recepción*, ed. P. Ruiz Pérez, Ayuntamiento de Estepa, 1999, pp.84-112, reeditado en Pedro Ruiz Pérez, *La distinción cervantina. Poética e historia*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, pp.38-57; y el ya clásico trabajo de José María Asensio, “Desavenencias entre Miguel Cervantes y Lope de Vega”, en *Cervantes y sus obras*, Barcelona, F. Seix, 1902, pp.267-291.

cierta estima a autores como Juan de Ochoa, Barahona de Soto o Cristóbal de Mesa. El círculo de la Academia de Ochoa —amigo de Cervantes— dedicará hacia 1602, con motivo de la visita de Lope a la capital andaluza y sus amores con Micaela del Luján, varios sonetos ³¹⁶ especialmente ácidos, que Lope de Vega creería de Cervantes (referidos en la *Epistola al Contador Gaspar de Barrionuevo*), lo que motivó definitivamente la ruptura de la amistad entre ambos.

En lo que toca a las reacciones anticultistas por parte de Lope hacia Góngora, lo que rechaza el madrileño es la oscuridad originada por las “exornaciones y figuras” gongorinas, basándose en su propio concepto preceptivo: “la poesía ha de costar grande trabajo al que la escribiese y poco al que la leyese”, pero reconoce que los excesos cultistas se deben a la turba de imitadores gongorinos, “porque comienza por donde él acaba”.³¹⁷ Góngora por su parte afirma que los versos de Lope en sacándolos del teatro son como buñuelos, que, enfriándose, no vuelven a tomar la sazón de antes, aunque los vuelvan a la sartén.³¹⁸ Los ataques de Lope dirigen su blanco hacia el supuesto origen judaizante de Góngora, hacia su calidad de andaluz o tentativas por ser admitido bajo la protección de algún noble (centralismo / periferia); mientras que los ataques gongorinos se centran en tópicos como poeta de repente, buen dramaturgo y mal poeta, o la necesidad que tiene Lope de escribir para comer (culto / popular).³¹⁹

³¹⁶ Véanse: “Lope dicen que vino, ¿no es posible!”; “Después que viste Amor jubón de raso”; “Vengas Lope, con bien, vega apacible” o “Desde la blanca Citia al pardo Lusco”.

³¹⁷ Citas extraídas de la edición de Sainz Robles de *Obras escogidas* de Lope de Vega, Madrid, Aguilar, 1946, vol. II, p.395.

³¹⁸ Un interesante episodio relacionado con la técnica compositiva del teatro de Lope confrontada con las preceptivas aristotélicas es el libelo titulado *Spongia* de Pedro Torres Rámila, lector de latín en Alcalá, instrumento de la malevolencia de Suárez de Figueroa, y que fue contraatacada por los amigos de Lope bajo otro libelo intitulado *Expostulatio Spongiae*. Cfr. Joaquín de Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1946.

³¹⁹ Cfr. Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a...* (ob.cit.); Miguel Artigas, *Biografía y estudio crítico de Don Luis de...* (ob.cit.); Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1933 (2ª ed.1940); y Joaquín de Entrambasaguas, “Al filo de dos cuatrocentenarios (1691-1962). Góngora y Lope o el examen de un desprecio y de una admiración”, *Punta Europa*, 65 (1961), mayo, pp.40-59.

En el caso de Quevedo contra Góngora es especialmente significativo el título del artículo “Invectivas conceptistas: Góngora y Quevedo” de María Pilar Celma Valero, donde se manifiesta que no es tanto un enfrentamiento entre escuelas estéticas, sino más bien personal, lo que lleva al enfrentamiento entre ambos vates, y tanto uno como otro hacen uso de los recursos conceptistas para ello. Cuando Góngora llega a Valladolid (1603) empieza a concebir esperanzas cortesanas, sabedor de que con su cualidad de poeta satírico dispone de un “arma sutil” con que granjearse la simpatía y admiración de los cortesanos que estaban descontentos por el traslado de la corte a aquellas tierras (“Busqué la corté en él y yo estoy ciego, / o en la ciudad no está o se disimula”). Con esta intención escribiría varios sonetos antivallisoletanos o la letrilla “¿Qué lleva el señor Esgueva?”, en un tono y un modo de tratar los gustos castellanos no adecuadamente sopesado. Don Francisco de Quevedo, bajo el seudónimo de Miguel Musa, adoptó una actitud no poco usual, que llamaría la atención de escritores y cortesanos, rehaciendo de modo satírico los líricos romances moriscos y pastoriles, y respondiendo satíricamente a la actitud excesiva del cordobés con “Ya que coplas componéis”. El motivo de este enfrentamiento no era simplemente un río, sino el ya trillado “campo de batalla frecuentado a lo largo de las décadas anteriores, peleando a veces con la noble arte de los preceptos estéticos y las inspiraciones verbales”.³²⁰ Góngora le daría la réplica con *A Miguel Musa que escribió contra la canción de Esgueva*, donde le acusa de hurtarle sus versos (rehacerlos) y de traidor, dando forma escrita a ciertos rumores con respecto a su relación de compinche con el Duque de Osuna, al que encubría en sus amores con la hija de Mateo Salcedo (autor de

³²⁰ Pablo Jauralde Pou, “Góngora y Quevedo”... (ob.cit., p.123), que se refiere a la polémica castellano / andaluz. Cfr. M^a Pilar Celma Valero (ob.cit., trata las composiciones de 1603 entre las pp.34-42); Miguel Artigas (ob.cit. v.textos); Begoña López Bueno, *Poética cultista...* (ob.cit., p.23) donde se recuerda la identificación entre castellano-llano y andaluz-culto; y Antonio Pérez Lasheras, *Más a lo moderno...* (ob.cit.), entre otros.

comedias).³²¹ Góngora se vio vencido en el intento de hacerse un hueco en la sociedad cortesana, de cuyos entresijos palaciegos se sirvió Quevedo —desde su privilegiada posición como protegido por la Duquesa de Lerma— para enfrentarse a la amenazante presencia de un Góngora cada vez más aceptado por la Corte, el cual imponía con su ingenio y extremado lirismo el nuevo gusto poético gestado en Andalucía.

4) La aparición en 1605 de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha...* obliga a diferenciar un antes y un después, dado que en esta obra se recogen nueve poemas de los 113 seleccionados, lo que vendría, de ser considerados como parte de alguno de los bloques inmediatos, a desvirtuar el análisis y la estadística del *corpus*. Este conjunto lo conforman algunos de los poemas preliminares escritos por el propio Miguel de Cervantes bajo el disfraz de personajes literarios del mundo de las novelas de caballerías. Este artificio implica en sí una transgresión del género panegírico, que, —a pesar de los mejores propósitos en dichos personajes, o quizá como consecuencia de su falta de habilidad—, se convierte en una parodia burlesca de este género laudatorio, mediante una especie de esquema inverso de los *paradoxa encomia*,³²² de modo que en sus alabanzas a la obra, aunque pareciesen hacerle un flaco favor, Cervantes se acredita al reírse de sí mismo, y conlleva en última instancia la mofa por medio de este trasunto de los típicos poetas panegiristas, las más de las veces los mismos y movidos casi siempre por el interés o la circunstancia. Cierra el libro a su vez con otro grupo de

³²¹ *Apud.* P. Jauralde Pou (ob.cit., p.126): *cfr.* Jauralde Pou, “La poesía de Quevedo y su imagen política”, *Política y Literatura*, Zaragoza, CAZAR, 1988, pp.39-63; del mismo, “La poesía festiva de Quevedo: un mundo en libertad”, *Sobre poesía y teatro. Cinco estudios de literatura española*, ed. Cristóbal Cuevas, Málaga, UNED, 1989, pp.41-71; y de Antonio Carreira, “Góngora y el Duque de Lerma”, *Literatura y Poder*, ed. J.P. Etienvre, París, 1977 (en prensa, según referencia dada por Pablo Jauralde), donde se hace referencia al intento por parte del cordobés de entrar en el círculo cultural del Duque de Lerma, cuya esposa brindaba a Quevedo su protección, por ser huérfano de viejos servidores de palacio.

³²² Al contrario que en el encomio paradójico, donde el objeto de halago no es digno de ello, en este caso es, paradójicamente, el agente panegírico quien no parece merecer —dada su calidad de personaje ficticio— la dignidad suficiente para alzarse en alabanza del texto literario, siendo así que falla en su buena intención, de donde resulta una situación irrisoria que cabe entender como parodia del género y mofa de quienes lo practican.

poemas elegíacos, subgénero propio del poema laudatorio, bajo el rótulo genérico de “Los académicos de la Argamasilla, lugar de la Mancha, en vida y muerte del valeroso don Quijote de la Mancha, *hoc scripserunt*”. El uso del género del soneto fúnebre y del epitafio burlesco se comprende dentro de lo adoxográfico y del sujeto académico, como bien lo denota el aire pedantesco y macarrónico del latín: *hoc scripserunt*. La burla final en estos poemas vuelve a ser fruto de la parodia literaria, desde una supuesta seriedad en la que la alabanza se trueca ridícula, mofándose así del estilo y modo de las prosapias academias al uso.

5) No puede decirse que los rasgos textuales varíen notablemente de los períodos inmediatamente anteriores al comprendido entre 1606 y 1613 (continuidad visible, por ejemplo, en el caso de Baltasar del Alcázar en *La Bella glosada por el dicho de un amigo*, o en el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva), salvo en la cada vez mayor rivalidad literaria entre Góngora, Lope y Quevedo, donde se acentúan rasgos como el uso del humor malintencionado y la proximidad de la sátira a la invectiva personal, o se cae en la burla de la pretensión culta, de los rasgos físicos y de lo judaizante, que evoluciona rápidamente hacia lo burlesco y evidencia una nueva actitud “crítica” de lo metaliterario, en tanto nos aproximamos a 1613 (*Soledades*). De hecho, en 1609 con motivo de la traducción de *Anacreonte* por parte de Quevedo, Góngora vuelve al ataque con “Anacreonte español, no hay quien os tope”, sátira donde se ridiculiza el aspecto físico de Quevedo, le acusa de ignorante (porque no sabe griego), de presuntuoso, y mal traductor, y agrega algún elemento grotesco y escatológico a su ridiculización, donde, ya sea de paso como dice Salcedo Coronel o bien consciente de ello, lo iguala a la llaneza y simplicidad de Lope de Vega, del que se burla por escribir a toda prisa una comedia “cada día”, y por ser como el del refrán “ni hiel, ni miel, ni vinagre, ni arropo”.

Quevedo responde a este poema con el soneto “Yo te untaré mis obras con tocino”, acusándolo de judaizante; y le dirige también el romance que comienza “Poeta de ¡Oh, qué líndicos!”, en el que cabe destacar tópicos contra la mala poesía como: bellos términos vacíos de significado, dificultoso en los conceptos, irreverente, al tiempo que refiere los poemas donde Góngora ataca a Lope de Vega.³²³ Los enfrentamientos se sucederán a raíz de eventos como el certamen por la muerte de la Duquesa de Lerma, o a la muerte de Enrique IV, pero ante todo será determinante el posicionamiento de Quevedo y los antigongorinos frente a la difusión y aceptación por parte de un numeroso público, en su mayoría poetas y eruditos, de las *Soledades* y el *Polifemo*, reacción que se conoce como la polémica de las *Soledades*. El rechazo de Quevedo se concentra en varios poemas disparatados (dentro de la tradición del disparate)³²⁴ y en *Juguetes de la Niñez* (1631) con *Aguja de Navegar Cultos*.

³²³ El poema “Anacreonte español, no hay quien os tope” ha sido estudiado con detalle y en su adecuado contexto por Ana Cristina López-Viñuela, “Quevedo y ‘el pobre Lope de Vega’ en un soneto gongorino”, *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la ISO*, I., Toulouse-Pamplona, PUM., 1996, pp.377-385. M^a Pilar Celma Valero (ob.cit., p.43, en nota al pie) señala que esta obra no fue publicada, y que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo la signatura Ms. 4065, “Obras no impresas de don Francisco de Quevedo. I”, 1724, en la Hoja 5^a: “Anacreón Castellano co-Paraphrasi y comentarios. Por Don Francisco Gómez de Quevedo Castellano”.

³²⁴ En su mayoría recogidos en el ms.108 de la BMP, su autoría plantea algunas dudas y son los que comienzan por “¿Socio otra vez?”, “¡Oh tú, que desbudelas...” o “¿Qué captas, noturnal, en tus canciones?”. En *Aguja de Navegar Cultos* puede encontrarse *Receta para hacer “Soledades” en un solo día*, que comienza “Quien quisiere ser culto en un solo día / la jeri (aprenderá) gonza siguiente: / fulgores, arrogar, joven, presente, / candor, construyen, métrica, armonía, / poco, mucho, si no, purpuracia...”, nótese el parecido en el léxico con *A un poeta que usaba mucho de estas voces en su poesía*. Dentro de esta misma tendencia antigongorina hay que destacar *El Laurel de Apolo* de Lope de Vega. La susodicha polémica tendrá su paralelismo especialmente en prosa, en la que cabe destacar a Jáuregui con *Antídoto contra las ‘Soledades’*, a quien da la réplica Francisco Fernández de Córdoba (el Abad de Rute) en *Examen del ‘Antídoto’*, y de nuevo Jáuregui en 1623 (ahora sin nombrar a Góngora) hace una crítica sistemática del cultismo literario en *Discurso poético*. Francisco Cascales se ocupó del nuevo fenómeno literario en *Cartas filológicas*, a las pocas objeciones que expone responderá Martín de Ángulo y Pulgar en *Epistolas satisfactorias* (1635). La obra de Góngora es tempranamente anotada y comentada por Salcedo Coronel, y por José de Pellicer (*Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630). La más importante defensa del poeta vino de manos de Juan de Espinosa Medrano en 1662 en Lima con su *Apologético a favor de don Luis de Góngora* (ed.L.J.Cisneros, Lima, Univ. de San Martín de Porres, 2005). En lo que respecta al estudio de esta polémica cabe citar los numerosos artículos de Emilio Orozco Díaz: “La polémica de las *Soledades* a la luz de nuevos textos. Las *Advertencias* de Almansa y Mendoza”, *RFE*, XLIV (1961), pp.29-62; “Aspectos desconocidos de la polémica de las *Soledades*. Una carta inédita de don Antonio de Lujanes, amigo de Góngora”, *Miscellanea di studi ispanici*, I (1962), pp.105-135; y “Los comienzos de la polémica de las *Soledades* de Góngora. Comentarios y conclusiones ante textos desconocidos”, *Romanisches Jahrbuch*, XIII (1962), pp.277-291. Más modernos son los trabajos que siguen: AA.VV., *En torno a las “Soledades”...* (ob.cit.);

6) En último lugar cabe indicar un grupo de textos que responde a los poemas de cronología incierta, donde se recogen aquellos de difícil ubicación temporal como *Soneto contra un poeta que usaba mucho de estas voces en sus poesías*, los epigramas y epitafios de Alonso Jerónimo de Salas, algunos poemas recogidos en el *Cancionero Antequerano*, los epigramas mal atribuidos a Baltasar del Alcázar (“A tu musa y a tu seta” y “Si es poeta el ser ladrón”) o algunos de los poemas satíricos de Bartolomé Leonardo de Argensola.

Ana Martínez Arancón, *La batalla en...* (ob.cit.); Joaquín Roses Lozano, *Una poética de...* (ob.cit.); y la edición de Robert Jammes de las *Soledades* (ob.cit). Robert Jammes afirma que “Quevedo expresa el punto de vista ultrarreaccionario de una clase social celosamente conservadora de sus privilegios, y particularmente desconfiada respecto a todo lo que representa el germen de una clase social rival susceptible de suplantarla: (...) [el] burgués en potencia... Su odio a la ciencia, a la difusión de la cultura y, de una manera general, a todo lo que es susceptible de romper las formas medievales en las que está prisionera la sociedad española, revela la misma tendencia” (*apud.* P. Jauralde Pou ; ob.cit., p.140: Robert Jammes ; ob.cit., p.43). *Cfr.* R. Jammes, “À propos de Góngora et de Quevedo: conformise et anticonformise au siècle d’Or”, *La Contestation de la Société...*, Universidad de Toulouse, 1981, pp.83-93.

Tabla de textos por períodos cronológicos

Número del poema en el corpus	Períodos literarios	Fecha del poema	Autoría	Poemas por período	Tanto %	
1	1543 – 1550 Época en que se introducen los modelos italianos. (Publicación de las obras de Boscán y Garcilaso – muerte de Castillejo).	Principios del s.XVI	Don Ioan de Mendoza	10	9%	
2			Juan Boscán			
3		c.1543	Cristóbal de Castillejo			
4						
5		a.1550				
6						
7						
8						
9						
10						
11	1554 – 1569 Período que queda comprendido entre la publicación del <i>Cancionero general</i> y <i>La sátira contra la mala poesía</i> .	c.1554		Jorge de Montemayor	17	15,5%
12		a.1557		Gregorio Silvestre		
13		a.1561	Jorge de Montemayor			
14						
15		c.1562	Diego Ramírez Pagán			
16		c.1566	Jerónimo Arbolanche			
17		c.1568	Gregorio Silvestre			
18		d.1568-c.1596?	P. Liñán de Riaza			
19		a.1569	Gregorio Silvestre			
20			Anónimo			
21						
22						
23			Luis Barahona de Soto			
24		Lcd. Ximénez				
25		c.1569	Gregorio Silvestre			
26		1569	Francisco Pacheco			
27			N. Cuevas			
28		1573 – 1605 Época de consolidación del campo literario. (De la polémica de los comentaristas a la publicación del primer volumen del <i>Quijote</i>).	c.1574-a.1578	Anónimo		
29	J. de Lomas Cantoral					
30	c.1574-1581		El Brocense			
31	a.1580		Hernando de Acuña			
32	c.1580		Anónimo			
33			Sánchez de Lima (?)			
34	a.1582		Baltasar del Alcázar			
35	14/02/1585		Cristóbal Mosquera de Figueroa			
36			Juan de la Cueva			
37	c.1587		El Balordo (seudónimo)			
38	21/01/1592					

Número del poema en el <i>corpus</i>	Períodos literarios	Fecha del poema	Autoría	Poemas por período	Tanto %
39	1573 – 1605 Época de consolidación del campo literario. (De la polémica de los comentaristas a la publicación del primer volumen del <i>Quijote</i>).	e.10/1591-/05/1592	Manuel de Ledesma	43	37,5%
40		a.1595	Luis Barahona de Soto		
41					
42		1595	Autoría incierta		
43					
44					
45					
46					
47		¿1598?	Atribuido a Góngora		
48			Luis de Góngora		
49			Lope de Vega		
50		1598	Luis de Góngora		
51			Juan de Ochoa		
52		c.1599	Juan de la Cueva		
53			Francisco Pamones		
54			e.1600-1602		
55		Atribuido a Lupercio Leonardo Argensola			
56		1602	Autoría incierta		
57			Luis de Góngora		
58			Atribuido a Góngora		
59		a.1603	Anónimo		
60		c.1603	Francisco de Quevedo		
61			Luis de Góngora		
62			Francisco de Quevedo		
63		c.1604	Lope de Vega		
64			Luis de Góngora		
65		a.1605	Baltasar del Alcázar		
66			Andrés Rey Artieda		
67		c.1605	Francisco Pacheco		
68			Pedro Espinosa		
69					
70	1605 Grupo aislado (Poemas del <i>Quijote</i>)	1605	Miguel de Cervantes	9	8%
71					
72					
73					
74					
75					
76					
77					
78					
79					

Número del poema en el corpus	Períodos literarios	Fecha del poema	Autoría	Poemas por período	Tanto %
80	1606 – 1613 Época de mayor rivalidad literaria y personal, previa a la polémica de las <i>Soledades</i> .	a.1606	Baltasar del Alcázar	16	14%
81		1606	Juan de la Cueva		
82		e.1604-1609	Atribuido a Góngora		
83			Lope de Vega		
84		a.1609	Luis de Góngora		
85		1609			
86		e.1609-1610	Francisco de Quevedo		
87					
88					
89		c.1610?	Luis de Góngora		
90					
91		1610	Varías atribuciones		
92		Primera década del s.XVII	Luis Fernández Manrique de Lara		
93		a.1611	Bartolomé Leonardo de Argensola		
94		Después del 26/09/1611	Lope de Vega		
95		CRONOLOGÍA INCIERTA (antes de 1631)	a.1578? / e.1582-1595? e.1605-1613? / d.1619?		
96	e.1603-1613		Anónimo		
97					
98					
99	d.1613?				
100	e.1605-1615		Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo		
101					
102					
103					
104	a.1622		Atribuido a Villamediana		
105	c.1616-a.1627		Rodrigo Fernández de Ribera		
106					
107	a.1627		Anónimo		
108		Atribuido a Góngora			
109		Francisco de Quevedo			
110	a.1631	Bartolomé Leonardo de Argensola			
111					
112					
113					

Categorías de análisis: tablas y estadísticas del *corpus*.

Establecer un conjunto de categorías constituidas desde márgenes de mera exclusión conlleva el riesgo de dar una idea demasiado simple del objeto de análisis. Por el contrario, el dirigir nuestras pretensiones hacia una delimitación capaz de abarcar el grado de complicación de este tipo de textos obligaría al análisis particular de cada uno, impidiéndonos así establecer características genéricas o válidas para la comprensión del grupo. Ante esta disyuntiva, parece más sensato establecer parámetros de análisis comunes, que sirvan al lector para enfrentarse a cualquiera de estos poemas. La dificultad de análisis en la “sátira contra la mala poesía” radica en su naturaleza aglutinadora de aspectos formales y discursivos, diversas tradiciones, tópicos o subtemas, de los que se sirve en las diferentes ocasiones, y por añadidura, el amplio margen de rasgos distintivos que la conforman, es decir, la “escala satírica”, *gradatio* que va desde los poemas satírico-morales a lo satírico-burlesco. La sátira contra la mala poesía se corresponde así con poemas de tema metapoético que quedan comprendidos entre sus dos extremos: el límite de la invectiva (expresión directa), y en su otro extremo, conceptualmente hablando, la burla como fin en sí mismo. En medio de la “escala” quedan la sátira y aquellos poemas satíricos que no son sátira *stricto sensu*, que, no obstante, hemos considerado bajo una serie de rasgos lingüístico-formales y pragmáticos como propios de la “expresión satírica”.

La extensión de los poemas destaca como rasgo formal de naturaleza externa, que carecería de importancia si no respondiera, en buena medida, a diferentes tradiciones de la sátira: el modelo horaciano y/o lucianesco, que suele identificarse con textos largos, y las composiciones epigramáticas, que destacan por su brevedad. Puede observarse la inclinación al uso de una u otra forma externa en correlación con estas tradiciones literarias (modelos discursivos) y los dos extremos de la escala satírica

(moral–humor), respectivamente; pese a lo cual, esta apreciación no es operativa ante la particularidad de textos de evidente extensión donde el uso del humor es más que evidente, como es el caso de la *Sátira contra la mala poesía* de Pacheco o *A Cristoval de Sayas de Alfaro, aquie[n] en una Academia anotaron un Soneto* de Juan de la Cueva. Sin entrar así en identificaciones, por un lado, simplistas y, por otro, inexactas, se puede establecer la extensión como categoría externa, que cabe calificar de breve o larga, estableciendo arbitrariamente como breve las composiciones que no superan los veinte versos, y como extensa aquellas que van desde veintiuno en adelante.

Otra apreciación que cabe establecer en torno a la extensión es la relación intertextual de las sátiras contra la mala poesía, dado que muchas de ellas operan como respuestas literarias o *contrafacta*, en principio fenómenos literarios que cabe relacionar con las composiciones epigramáticas, aunque, en verdad, esta identificación tiene mayor base en la época barroca, donde brevedad, chiste y rivalidad literaria aúnan sus fuerzas en aras de la efectividad satírico-burlesca. Efectivamente, la respuesta literaria puede encontrarse igualmente en textos extensos de tinte más o menos moral; tal es el caso de *Respuesta del autor* de Jerónimo Arbolanche. Podemos hablar, así, 1) de sátira exenta, como aquella que no responde a ningún rasgo de intertextualidad en su origen compositivo, donde destacan por su independencia las composiciones extensas de naturaleza horaciana o lucianesca, sin excluir por ello sonetos u otro tipo de texto; 2) de sátira trabada, como respuestas literarias, *contrafacta*, juegos académicos, etcétera, donde en muchas ocasiones el primer poema tiene un origen exento, pero que consideramos como trabado en el momento que es víctima de un contrapoema; y 3) categoría en que se incluyen los poemas en serie de un mismo autor, concebidos como un conjunto unitario, por ejemplo, los poemas preliminares del *Quijote* o el grupo de sátiras de Gregorio Silvestre.

Tabla de rasgos por extensión y relación textual.

Número del poema en el <i>corpus</i> .	Hasta no más de 20 versos			Desde 21 versos		
	Exenta	Trabada	Serie de autor	Exenta	Trabada	Serie de autor
1					X	
2					X	
3				X		
4				X		
5		X				
6		X				
7		X				
8					X	
9					X	
10					X	
1543-1550						
11				X		
12					X	
13				X		
14	X					
15	X					
16					X	
17				X		
18	X					
19						X
20						X
21						X
22					X	
23					X	
24					X	
25					X	
26					X	
27		X				
1554-1569						
28		X				
29		X				
30		X				
31					X	
32				X		
33	X					
34				X		
35				X		
36				X		
37				X		
38				X		
39				X		
40				X		
41				X		

Número del poema en el <i>corpus</i> .	Hasta no más de 20 versos			Desde 21 versos		
	Exenta	Trabada	Serie de autor	Exenta	Trabada	Serie de autor
42		X				
43		X				
44		X				
45		X				
46		X				
47	X					
48		X				
49	X					
50	X					
51				X		
52	X					
53	X					
54	X					
55	X					
56	X					
57		X				
58	X					
59	X					
60					X	
61					X	
62					X	
63		X				
64				X		
65		X				
66	X					
67				X		
68			X			
69			X			
70	X					
1573-1605						
71						X
72			X			
73			X			
74			X			
75			X			
76			X			
77			X			
78			X			
79			X			
1605 (Grupo aislado)						
80				X		
81				X		
82		X				
83		X				
84	X					
85	X					
86		X				

Número del poema en el <i>corpus</i> .	Hasta no más de 20 versos			Desde 21 versos								
	Exenta	Trabada	Serie de autor	Exenta	Trabada	Serie de autor						
87		X										
88		X										
89		X										
90	X											
91		X										
92		X										
93	X											
94	X											
95		X										
1606-1613												
96	X											
97					X							
98					X							
99		X										
100		X										
101			X									
102			X									
103			X									
104			X									
105			X									
106	X											
107			X									
108			X									
109	X											
110		X										
111	X											
112	X											
113	X											
CRONOLOGÍA INCIERTA												
Tabla porcentual de rasgos por extensión y relación por períodos literarios (con respecto al número de poemas en cada franja temporal)												
1543 – 1550			3	30%			2	20%	5	50%		
1554 – 1569	3	17,5%	1	6%			3	17,5%	7	41,5%	3	17,5%
1573 – 1605	13	30%	12	28%	2	4%	12	28%	4	10%		
1605					8	88,8%					1	11,2%
1606 - 1613	5	31%	9	56,5%			2	12,5%				
Cron.Inciert.	6	33%	3	17,3%	7	38,2%			2	11,5%		
Tabla de porcentajes de rasgos por extensión y relación (con respecto al número de poemas del <i>corpus</i>)												
Total	27		27		18		19		18		4	
%	23,8		23,8		16,1		16,8		15,9		3,6	
Total	72						41					
%	63,7%						36,3%					

Exenta: 46 (40,6%)

Trabada: 45 (39,7%)

En Serie: 22 (19,7%)

En los primeros años, entre 1543 y 1569, del 70 al 75% de los poemas son de formato extenso; esta tendencia cambia entre 1573-1605, presentando un 60% de textos cortos frente a un 40% de textos largos; dicha propensión se generaliza desde 1605 en adelante; la serie cervantina denota un 88% de textos breves, estadística que coincide con el período anterior a 1613 y el grupo de cronología incierta. Se evidencia así una tendencia a la composición corta según nos aproximamos al siglo XVII, fenómeno que como ya anticipábamos se debe a la inclinación existente hacia las composiciones de formato epigramático y lo satírico-burlesco. La preponderancia de textos trabados antes de 1550 es de un 80% y responde a las prácticas cortesanas de réplica-contrarréplica; se mantiene hasta 1569 en un 47,5%, frente a un 35% de carácter exento, este distribuido equitativamente entre las composiciones de mayor y menor tamaño, síntoma quizá de la incipiente introducción de los modelos neoclásicos frente a la tradición castellana. Entre 1573 y 1605 se sitúan los textos exentos en un 58%, resultado que refleja la consolidación del modelo horaciano para la sátira; antes de 1613 el equilibrio decae ligeramente a favor de los poemas trabados, sin duda como consecuencia de la mayor rivalidad poética, cada vez más creciente según nos aproximamos a la época de las grandes guerras literarias. Las series de poemas —con la salvedad de los textos cervantinos, que hemos distinguido en el *corpus* por su cualidad de grupo— tienen paulatinamente una mayor presencia, animadas por el interés progresivamente más normalizado por la publicación en los autores. En conjunto, se conserva un mayor número de poemas de formato pequeño (no más de 20 versos), mientras que la cantidad total de poemas exentos y trabados es básicamente la misma. Resulta interesante cruzar esta estadística de apariencia formal y relación intertextual, en consonancia con las prácticas poéticas (cortesana, horaciana, de rivalidad o burlesca), con las estadísticas obtenidas en la tabla de rasgos métricos (la tradición castellana frente a la italiana).

Tabla de rasgos métricos

Nº poema	MÉTRICA DE TRADICIÓN CASTELLANA						MÉTRICA DE TRADICIÓN ITALIANA				
	Romance	Redonds.	Redonds. doble/s	Quintilla	Quintilla doble/s	Copla mixta.	Soneto	Lira	Octava real.	Terza rima.	Endc. blanco
1			X								
2						X					
3						X					
4				X			(X)		(X)		
5					X						
6					X						
7			X								
8					X						
9					X						
10					X						
1543 – 1550											
11					X						
12					X						
13										X	
14							X				
15							X				
16									X		
17					X						
18							X				
19					X						
20			X								
21					X						
22					X						
23					X						
24					X						
25					X						
26										X	
27							X				
1554 – 1569											
28							X				
29							X				
30							X				
31								X			
32											X
33		X									
34										X	
35											X
36	X										
37	X										
38		X									
39										X	
40										X	
41										X	
42							X				
43							X				

Nº poema	MÉTRICA DE TRADICIÓN CASTELLANA						MÉTRICA DE TRADICIÓN ITALIANA				
	Romance	Redonds.	Redonds. doble/s	Quintilla	Quintilla doble/s	Copla mixta.	Soneto	Lira	Octava real.	Terza rima.	Endc. blanco
44							X				
45							X				
46							X				
47							X				
48							X				
49							X				
50							X				
51										X	
52							X				
53							X				
54							X				
55							X				
56							X				
57							X				
58							X				
59							X				
60					X						
61					X						
62					X						
63							X				
64										X	
65							X				
66							X				
67										X	
68		X									
69		X									
70							X				
1573 - 1605											
71					X						
72					X						
73							X				
74							X				
75							X				
76							X				
77							X				
78			X								
79			X								
Grupo aislado (1605).											
80					X						
81										X	
82							X				
83							X				
84							X				
85							X				
86							X				
87	X										

Nº poema	MÉTRICA DE TRADICIÓN CASTELLANA						MÉTRICA DE TRADICIÓN ITALIANA				
	Romance	Redonds.	Redonds. doble/s	Quintilla	Quintilla doble/s	Copla mixta.	Soneto	Lira	Octava real.	Terza rima.	Endc. blanco
88							X				
89							X				
90							X				
91							X				
92							X				
93							X				
94							X				
95							X				
1606 - 1613											
96							X				
97										X	
98										X	
99							X				
100							X				
101			X								
102			X								
103			X								
104			X								
105			X								
106				X							
107		X									
108		X									
109							X				
110							X				
111					X						
112							X				
113							X				
CRONOLOGÍA INCIERTA											
Tabla de porcentajes de rasgos métricos por períodos literarios (en relación al número de poemas de cada franja temporal)											
1543 – 1550			2 20%	1 10%	5 50%	2 20%					
1554 – 1569			1 5,9%		9 52,8%		4 23,6%		1 5,9 %	2 11,8%	
1573 – 1605	2 4,8%	4 9%			3 6,5%		24 56,8%	1 2,4%		7 15,7%	2 4,8%
1605			2 22%		2 22%		5 56%				
1606 – 1613	1 6,25%				1 6,25%		13 81,25%			1 6,25%	
Cr.Inc.		2 11%	5 28%	1 5,5%	1 5,5%		7 39%			2 11%	
Tabla porcentual de rasgos métricos (en relación al número de poemas en el corpus)											
Total	3	6	10	2	21	2	53	1	1	12	2
%	2,7%	5,5%	9%	1,76%	17,96%	1,76%	47%	0,89%	0,89%	10,75%	1,76%
Total	44						69				
%	38,70%						61,30%				

Las composiciones de réplica-contrarréplica se corresponden con la tradición castellana, con las redondillas dobles y más específicamente con las quintillas dobles (estructura cerrada); de hecho, el 50% aproximadamente de los poemas entre 1543-1569 son quintillas dobles, que vienen a coincidir con los poemas de tipo trabado, donde destaca el grupo conformado por los textos donde se glosa el tópico de la *Bella malmaridada* (12 y 21-25). Destacan por su peculiaridad los dos poemas exentos del primer bloque de Cristóbal de Castillejo, *En contradicción de los que escriben siempre o lo más de amores* escrito en copla mixta (como el de Boscán), y *Contra los que dexan los metros castellanos y siguen los italianos*, en quintillas (básicamente el único del *corpus*), poemas que no en balde refieren la nueva apuesta de renovación formal de Castillejo; este último incluye, de hecho, dos sonetos y una octava real. Hasta 1569 la preponderancia de la métrica castellana se mantiene, pero paulatinamente van apareciendo sonetos y tercetos encadenados, coincidiendo con los poemas exentos; esta tendencia se consolida entre 1573-1605, con un 56,8% de sonetos y un 15,7% en *terza rima*, donde, no obstante, se equilibran en lo que a la relación intertextual se refiere. Asimismo, destaca la presencia de algunos poemas en metro de romance y, por otro lado, de los únicos dos poemas en endecasílabos blancos; en ambos casos son poemas de larga extensión, frente al 62% de poemas cortos que muestra este período. Puede deducirse que el soneto se acomoda a una nueva función de réplica-contrarréplica, que la *terza rima* se canoniza como metro del modelo horaciano, y que nos encontramos en un período de superación-asimilación del discurso en contra de la tradición italiana.

La serie de poemas cervantinos incluye un poema extenso en quintillas dobles, cinco sonetos laudatorios (alguno de carácter fúnebre) y dos epitafios burlescos en redondillas dobles, dentro todos ellos de lo que el decoro forma-contenido exige a niveles métricos en consonancia con los temas.

El soneto se manifiesta como arma arrojada de ida y vuelta en los dos últimos bloques cronológicos, el cual, junto con otras composiciones breves como el epitafio y el epigrama (no en balde claramente relacionadas, incluso a veces a niveles temáticos), se alza porcentualmente en cuanto a extensión y métrica (condición *sine qua non*). Destacan de forma aislada dos sátiras trabadas de largo formato en *terza rima*, que se acercan en su modelo a la invectiva y la mofa escatológica, e igualmente relacionado con estos rasgos aquel romance de Quevedo que comienza “Poeta de ¡O qué líndicos”. En conjunto hablamos de un 61,3% de poemas en endecasílabos frente a un 38,7% en octosílabos; un 47% de sonetos y un 10,75% en *terza rima*, frente a un 17,96% en quintillas dobles. Destaca la progresión del soneto en consonancia con la rivalidad literaria y lo burlesco: 23,6% (1554-1569), 56 % (1573-1605) y 81,25% (1606-1613).

La “sátira contra la mala poesía” responde a esquemas formalizados (como se ha visto con anterioridad), que cabe diferenciar en tres tipos o tradiciones: clásicos, italianos y castellanos, en buena medida en consonancia con la métrica, forma/s o tema/s. Los esquemas clásicos se identifican con los modelos latinos y neolatinos como la sátira, la epístola y la oda de patrón horaciano, junto a la elegía, cuyo referente principal es Ovidio, y el epigrama, donde destaca la figura de Marcial. La epístola, a su vez, presenta un segundo modelo de importancia, Cicerón; la elegía, por su parte, colinda con subgéneros que demanda cierta atención, como el epigrama y el epitafio; y la oda presenta formulaciones como el poema panegírico, que en correlación con el género adoxográfico (*epidexis*), de marcado carácter lucianesco, se manifestará bajo la forma de los *paradoxa encomia*. Estos géneros habían pasado antes a la tradición italiana, donde toman carta de naturaleza bajo estructuras métricas concretas, como el soneto, la *terza rima* y el endecasílabo blanco, o tradiciones como la poesía bernesa y

el modelo satírico de Ariosto. Asimismo, las academias literarias, su organización y la práctica de los asuntos académicos y el vejamen presentan un esquema renacentista de origen italiano, por más que existan precedentes castellanos. Los esquemas formalizados castellanos más relevantes son la poesía medieval de escarnio, los recados falsos, las respuestas literarias, las glosas, los géneros de pasatiempo cortesano, los motes, los chistes o los disparates, que son de formulación octosilábica y ejercen una fuerte influencia sobre los anteriores.

La atención que cabe prestar, como categoría, al concepto del humor, obliga a diferenciar entre la sátira que hace uso del humor, frente a aquella que carece de la presencia de este. En el primer caso cabe distinguir varias finalidades en el uso del humor: como recurso retórico de *captatio*, para mantener la atención del lector, como medio de ridiculización, técnica de cosificación o alienación del objeto de ataque, y el uso burlesco como finalidad en sí misma. Esta categoría conviene analizarla sin perder de vista el tono, que cabe caracterizar como agresivo, jocosero o amistoso. El tono agresivo es propio de la sátira, pero llevado al extremo puede entenderse como más o menos próximo a la invectiva; en el límite aceptado dentro de lo satírico puede establecerse la sátira personal. El tono amistoso comprendería el *sermo* horaciano, pero es necesario distinguir si es consecuencia o no de la ironía, en cuyo caso se enmarca, por ejemplo, el elogio paradójico. La tonalidad jocosera es propia del juego lúdico y/o ridiculizador, pero llevado a su extremo se cae en lo más o menos burlesco; en este límite de la “escala satírica” aplicada contra la mala poesía se encuentran los poemas satírico-burlescos, que vulneran lo socialmente admitido, valiéndose a su vez de esas mismas normas.

Otros conceptos interesantes a la hora de enfrentarse a un texto de esta naturaleza son la voz satírica y el receptor, ya que ambos pueden ser más o menos reconocibles o ambiguos; de hecho, la voz satírica puede estar encubierta (máscara satírica). Ante estos conceptos se vuelve necesario prestar atención a su correspondencia con otros elementos como el tono (ironía) y el uso del humor, o el nivel argumental, es decir, el grado de identificación existente entre la proximidad real del discurso satírico (cotidianidad) y el contexto ficticio-literario sobre el que se desarrolla la trama del poema (ficcionalidad). Esta distinción tiene implicaciones en relación a los modelos literarios (esquemas formalizados); así, por ejemplo, la sátira que guarda un mayor grado de ficcionalidad está más próxima al modelo lucianesco o a lo adoxográfico, mientras que la sátira que señala referencias autobiográficas, físicas, deícticas o geográficas está más próxima al patrón horaciano.

El análisis métrico-formal de los textos guarda una clara implicación con la manifestación de cada poema cuando se profundiza en conceptos como el humor, los esquemas formalizados (las tradiciones literarias), la voz satírica, o el receptor, etcétera, evidenciando un panorama de contaminaciones formales y de diversidad de modelos literarios, frente al que se hace necesario un sistema taxonómico propio de la “sátira contra la mala poesía”, que, dada su inclinación a la adopción de subtemas y a la diversidad formal, no tenderá a la clasificación esencialista, sino funcional, donde la ordenación no implique la exclusión de otras peculiaridades propias de cada composición. En este sentido se hace necesario distinguir dos grandes bloques, partiendo para ello del análisis temático, es decir, tomando como referencia el aspecto propio de este subgénero de sátira: lo metaliterario. Cabe, así, identificar un núcleo fuerte en relación a la valoración o estimación literaria que llamaremos “de los malos

poetas”, frente a otro bloque, afín a cuestiones más programáticas o tópicos con implicaciones socio-literarias, que denominaremos “temas colindantes”. De igual modo pueden diferenciarse dos actitudes o finalidades en el satírico: de una parte, una intención lúdico-intelectual, donde cabe hablar de cierta gratuidad, como es el caso de los sujetos académicos, ejercicios retóricos, la burla o la ridiculización como juego (como ya hiciese Marcial); y de otra, la actitud de rivalidad (o defensa), bien literaria, bien de clase (estamental) o de medro social. Se trate de rivalidad o de reto intelectual, cabe prestar atención al nivel social y/o prestigio del satírico respecto al objeto de ataque (superior, inferior o entre iguales). Por otro lado, pueden señalarse dos planteamientos previos o principios compositivos (*ordo*): textos elaborados a partir de los modelos canónicos que indicamos con anterioridad (Horacio, Luciano, Marcial, etcétera), y los textos que responden a otro poema próximo, este a modo de referente intertextual, generalmente trabado como las repuestas y los *contrafacta*, que denominaremos “no canónicos”.

La rivalidad poética antes de 1550 debe ser entendida como un fenómeno de clase, pues se trata de un enfrentamiento estamental (donde lo literario actúa como elemento definidor del grupo); de ahí, que la aparición de lo italianizante o los malos copladores sean el objetivo de sus sátiras. De hecho, poco después la rivalidad deja espacio a la actitud lúdico intelectual, que pasa de un primer 20% (entretenimiento cortesano), a un 30-40% entre 1554-1605, para reducirse significativamente antes de la polémica de las *Soledades*. No obstante, el equilibrio entre ambas actitudes en los textos de cronología incierta, aproximadamente del 45%, denota que la actitud lúdica —que cabe identificar en su máximo grado con lo burlesco— no decae realmente, en consonancia con un posterior estallido en pleno Barroco.

Tabla de rasgos pragmáticos: actitud del satírico

Nº poema	MALOS POETAS		TEMAS COLINDANTES	
	De Rivalidad	Lúdico-intelectual	De Rivalidad	Lúdico-intelectual
1	X			
2	X			
3			X	
4	X			
5	X			
6	X			
7	X			
8		X		
9		X		
10	X			
1543-1550				
11		X		
12		X		
13	X			
14	X			
15				X
16	X			
17			X	
18	X			
19	X			
20	X			
21	X			
22		X		
23		X		
24		X		
25		X		
26	X			
27	X			
1554-1569				
28			X	
29	X			
30	X			
31	X			
32				X
33		X		
34			X	
35	X			
36				X
37				X
38		X		
39		X		
40	X			
41	X			
42	X			
43	X			

N ^a poema	MALOS POETAS		TEMAS COLINDANTES	
	De Rivalidad	Lúdico-intelectual	De Rivalidad	Lúdico-intelectual
44	X			
45	X			
46	X			
47	X			
48	X			
49	X			
50				X
51			X	
52	X			
53				X
54	X			
55			X	
56		X		
57	X			
58	X			
59	X			
60	X			
61	X			
62	X			
63	X			
64			X	
65	X			
66				X
67			X	
68				X
69				X
70				X
1573-1605				
71				X
72				X
73				X
74				X
75				X
76				X
77				X
78				X
79				X
1605				
80		X		
81			X	
82	X			
83	X			
84		X		
85	X			
86	X			
87	X			
88	X			

N° poema	MALOS POETAS		TEMAS COLINDANTES	
	De Rivalidad	Lúdico-intelectual	De Rivalidad	Lúdico-intelectual
89	X			
90			X	
91	X			
92	X			
93			X	
94	X			
95			X	
1606-1613				
96		X		
97			X	
98			X	
99	X			
100	X			
101		X		
102		X		
103		X		
104		X		
105		X		
106	X			
107		X		
108		X		
109	X			
110	X			
111	X			
112	X			
113	X			

CRONOLOGÍA INCIERTA

Tabla porcentual sobre el número de textos por períodos literarios

1543-1550	7 70%	2 20%	1 10%	
1554-1569	9 53%	6 35%	1 6%	1 6%
1573-1605	24 55,5%	4 9,5%	6 14%	9 21%
1605				9 100%
1606-1613	10 62,5%	2 12,5%	4 25%	
Cron. Inciert.	8 44,5%	8 44,5%	2 11%	

Tabla porcentual sobre el número de textos del *corpus*

Cantidad	58	22	14	19
%	53,34%	19,46%	11,38%	15,82%
Cantidad	80		33	
%	72,80%		27,20%	

La actitud de rivalidad se mantiene en todo el *corpus* entre un 60-70%, no en balde se trata de un género de enfrentamiento, pero su aumento entre 1606-1613 hasta un 88% responde, lógicamente, a las primeras escaramuzas entre Góngora, Lope y Quevedo. Igualmente coherente resulta el porcentaje de textos pertenecientes al núcleo fuerte, la “mala poesía” (estimación literaria), dada la naturaleza del *corpus*, pero resulta interesante comprobar cómo el porcentaje de textos de tema colindante (programáticos o subtemas) crece progresivamente según nos acercamos a la época de los comentaristas y preceptistas, coincidiendo con textos canónicos en relación con el modelo horaciano (epístolas o *sermones*), con textos generalmente extensos y sin trabar. Es necesario indicar que los poemas de rivalidad literaria, específicamente aquellos próximos al *sermo* y de gran extensión, no están exentos de rasgos o preocupaciones programáticas, pero su actitud no es propiamente teórica, sino un marco desde donde asentar su posicionamiento poético, convivencia actitudinal que se da mayormente entre 1573 y 1605, época en que la poesía está muy próxima a la inquietud teórica o erudita. En este mismo sentido se hace necesario señalar que la serie cervantina responde a una actitud de juego y parodia burlesca, aunque la rivalidad subyace en ellos desde la superioridad y el desaire.

Hablar de modelos canónicos extensos y breves es marcar una clara diferenciación entre las composiciones de carácter epigramático y aquellas otras que toman como referente compositivo la poesía de los grandes satíricos (Lucilio, Horacio, Persio, Juvenal o Luciano). No así los textos no canónicos, que como ya se ha indicado tienen como referente compositivo otro inmediato al que se refieren contextualmente;

grado inter-referencial tal que requiere de su lectura previa para una total interpretación del nuevo texto, fenómeno que llamamos de “intertextualidad satírica”. En el caso de la respuesta literaria no siempre cabe hablar de este tipo de vinculación; sin ir más lejos, en las prácticas de pasatiempo cortesano las respuestas que tienen como referente una formulación ambigua (“Unas coplas me embiastes” o “Vuestras copla recibí”) aluden a un contexto o situación, no a un texto previo que opera intertextualmente como un elemento compositivo. Los poemas del *corpus* de esta naturaleza (Cristóbal de Castillejo) tienen en realidad como modelo literario los epigramas de Marcial o de Catulo. Pese a todo, el porcentaje total de textos “no canónicos” es de un 34%, algo elevado si pensamos en el patrón horaciano como modelo de formulación de la sátira renacentista; de hecho, el uso no canónico evoluciona de un 20% inicial, pasando por un 29,5% y un 33%, hasta el 43,74% antes de 1613, lo que evidencia la tendencia a fórmulas como los *contrafacta*³²⁵ y/o la parodia literaria, o la respuesta literaria a un nivel de intertextualidad satírica, es decir, no como mera referencia situacional.

³²⁵ Por nuestra parte, creemos factible sintetizar que el *contrafactum* contrahace a uno o a varios niveles, sin necesidad de implicar un valor cómico, formal o ideológico; que toda parodia pertenece a la formulación de los *contrafacta* y que, pese a su proximidad cultural desde nuestra mentalidad actual a la idea del *ridiculum*, no necesariamente debe adoptar una actitud risible. Soledad Pérez-Abadín Barro en “Los *contrafacta* de la *Ode ad Florem Gnidi*”, *Revista de Literatura*, LVII, 114 (1995), pp.363-400, expone con claridad cómo el concepto de *contrafactum* o contrahacer en las poéticas áureas implica tanto un sentido religioso como burlesco. Pinciano, por ejemplo, considera que “imitar, remedar y *contrahacer* es una misma cosa” y de la parodia afirma que es: “un poema que a otro contrahaze, especialmente aplicando las cosas de veras y graves a las de burlas” (ob.cit., epíst. III, t.I, p.195 y epíst. IV, t.I, p.289, respectivamente). Primitivamente era un concepto musical definido como “canto según el estilo de un original, pero con variantes”, que se aplica luego a la literatura. Cfr. H.Koller, “Die Parodie”, *Glotta*, 35 (1956), pp.17-32. A partir de la definición dada por Carvallo, “buelven y contrahazen la compostura grave en ridiculosa” (ob.cit., diál IV, capt. 8, vol.II, p.173), se puede decir que la diferencia entre la parodia y el *contrafactum* radica meramente en la temática, sea pues burlesca o “a lo divino”. Wardropper en *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental* (Madrid, Revista de Occidente, 1985) acuña el término *contrafactum* para la refundición “a lo divino”. Soledad Pérez (ob.cit., p.364) recoge la distinción de Carlos Domínguez entre *rifacimient*o (rehacer) no implica la imitación formal, frente a *contrafactum*, que mantiene la métrica del modelo imitado. De otro lado, las adaptaciones en sentido secular con efectos cómicos y ridiculizantes se denominan *parodias*. Dentro de los *contrafacta* paródicos hay que distinguir la épico-burlesca. En inglés a las versiones a lo divino se las denomina “anti-parody”.

Tabla de rasgos por uso de modelos literarios.

Nº Poema	USOS DE MODELOS CANÓNICOS		USOS NO CANÓNICOS	
	Extenso	Breve	Extenso	Breve
1			X	
2			X	
3	X			
4	X			
5		X		
6		X		
7		X		
8	X			
9	X			
10	X			
1543-1550				
11	X			
12			X	
13	X			
14		X		
15		X		
16	X			
17	X			
18		X		
19	X			
20	X			
21	X			
22			X	
23			X	
24			X	
25			X	
26	X			
27				X
1554-1569				
28		X		
29				X
30				X
31			X	
32	X			
33	X			
34	X			
35	X			
36	X			
37	X			
38	X			
39	X			
40	X			
41	X			
42				X

N° Poema	USOS DE MODELOS CANÓNICOS		USOS NO CANÓNICOS	
	Extenso	Breve	Extenso	Breve
43				X
44				X
45				X
46		X		
47		X		
48				X
49		X		
50		X		
51	X			
52		X		
53		X		
54		X		
55		X		
56		X		
57				X
58		X		
59				X
60			X	
61	X			
62			X	
63				X
64	X			
65				X
66		X		
67	X			
68		X		
69		X		
70		X		
1573-1605				
71			X	
72				X
73				X
74				X
75				X
76				X
77				X
78				X
79				X
1605				
80			X	
81	X			
82		X		
83				X
84		X		
85		X		
86		X		

N° Poema	USOS DE MODELOS CANÓNICOS		USOS NO CANÓNICOS	
	Extenso	Breve	Extenso	Breve
87			X	
88				X
89				X
90		X		
91		X		
92				X
93		X		
94		X		
95				X
1606-1613				
96		X		
97	X			
98	X			
99		X		
100				X
101		X		
102		X		
103		X		
104		X		
105		X		
106		X		
107		X		
108		X		
109		X		
110		X		
111		X		
112		X		
113		X		
CRONOLOGÍA INCIERTA				
Tabla porcentual sobre el número de textos por período literario				
1543-1550	5	3	2	
	50%	30%	20%	
1554-1569	8	3	5	1
	47%	17,63%	29,5%	5,87%
1573-1605	14	15	3	11
	32,5%	34,%	7,5%	25,5%
1605			1	8
			11%	89%
1606-1613	1	8	2	5
	6,25%	50%	12,5%	31,25%
Cronolog. incierta	2	15		1
	11%	83,5%		5,5
Tabla porcentual sobre el número de textos del corpus				
Cantidad	30	44	13	26
%	26,55%	33,93%	11,51%	28,01%
Cantidad	74		39	
%	60,48%		39,52%	

Mención aparte requiere la serie cervantina, donde, si bien cabe hablar de una noción genérica (canónica) sobre la que se construye, esta se “contrahace” a niveles estilísticos, paródicos e incluso pragmáticos. Dentro del grupo de textos canónicos, lógicamente conformado por un 60,48% del total, destaca que entre 1573-1605, período de cimentación del campo literario, el porcentaje de textos canónicos extensos (generalmente en línea con el modelo horaciano) disminuye con respecto al bloque anterior (1554-1569). Observamos en la tabla que es durante los primeros años, momento de mayor consolidación formal del género, donde se concentran 10 de estos 14 poemas. Precisamente, en los últimos años de este período (después de 1595) el número de poemas de carácter breve, canónicos o no, crece cuantitativamente (1569 → 23,5%; 1605 → 34,5%, no canónicos 25,5%; 1613 → 50%, no canónicos 31,25%) en consonancia con la actitud lúdica, la mayor relevancia de lo satírico-burlesco y la funcionalidad del soneto, del epigrama y del epitafio como vehículos poéticos de enfrentamiento y ridiculización.

En general, cabe indicar que este *corpus*, dada la naturaleza aglutinadora de la sátira, se ve afectado muy sensiblemente por la evolución poética de su época:

- a) evidenciando una progresiva asimilación de la métrica italiana y de los modelos neoclásicos;
- b) adoptando una progresiva tendencia al poema breve y a lo satírico-burlesco (fenómenos formalmente relacionados);
- c) anunciando la aparición de una nueva conciencia lúdica, de la *variatio* y de la transgresión temática pre-barroca;

d) y, asimismo, muestra claramente la evolución del juego réplica-contrarréplica en línea con conceptos de clase, el intelectualismo y el advenimiento de la vuelta (Contrarreforma) a nociones socio-moralmente restrictivas.

Taxonomía y relevancia del género: la sátira contra la mala poesía.

La taxonomía de este *corpus* bajo criterios temáticos, pragmáticos y formales (modelos y extensión) pasa por un cruce de categorías, que, si bien no sirve para delimitar todas las peculiaridades y grados de complicación-contaminación de los textos, sí ofrece una visión de subgrupos a considerar como medio de aproximación a un sistema de ordenación, capaz de marcar líneas o tendencias dominantes dentro de la diversidad de rasgos históricos y formales de la sátira, concretamente de la “sátira contra la mala poesía”. Se hace necesario ser conscientes de la dificultad que conlleva la tarea de analizar convencionalmente un género caracterizado por su habilidad para adoptar diversos formatos, temas e intenciones, preparado “genéticamente” para amoldarse a los cambios sociales y gustos literarios de cada época, y, a la vez, capacitado para su justificación y autoinserción en la tradición literaria mediante su naturaleza programática.

Nótese, de hecho, que la tabla que sigue, mero intento con ánimo de establecer un vehículo de estudio del género, más que como resolución en sí, facilita el estudio de esta variedad genérica a nivel cronológico, formal, por discriminación de grupos o peculiaridades de los textos. Cabe observar cómo un buen número de poemas muestra una clara correlación numérica dentro de su propia “categoría”, estableciendo una evidente relación trabada, una proximidad temporal entre sí (tendencia literaria), o evidenciando —de darse esta en la totalidad de dicho sector— la inclinación actitudinal, modal y de extensión-forma en correspondencia con un margen, cambio o manifestación histórica. Asimismo, la discriminación de poemas sueltos, series o casillas sin ningún elemento de discriminación conlleva implicaciones propias del género, que en su explicación particular ofrecen una imagen a la contra de la noción más habitual del mismo.

Aproximación taxonómica a la “sátira contra la mala poesía”.

		Número de los poemas			
		CANÓNICOS		NO CANÓNICOS	
		Extenso	Breve	Extenso	Breve
MALOS POETAS	Rivalidad	4 / 10 / 13 / 16 / 19 / 20 / 21 / 26 / 35 / 40 / 41 / 61	5 / 6 / 7 / 14 / 18 / 46 / 47 / 49 / 52 / 54 / 58 / 82 / 85 / 86 / 91 / 94 / 99 106 / 109 / 110 111 / 112 / 113	1 / 2 / 31 / 60 / 62 / 87	27 / 29 / 30 / 42 / 43 / 44 / 45 / 48 / 57 / 59 / 63 / 65 / 83 / 88 / 89 / 92 / 100
		10,61 %	16,65 %	5,31 %	20,77 %
	Lúdico – intelectual	8 / 9 / 11 / 33 / 38 / 39	56 / 84 / 96 / 101 / 102 / 103 / 104 / 105 / 107 / 108	12 / 22 / 23 / 24 / 25 / 80	
		5,31 %	8,84 %	5,31 %	
TEMAS COLINDANTES	Rivalidad	3 / 17 / 34 / 51 / 64 / 67 / 81 / 97 98	28 / 55 / 90 / 93		95
		7,4 %	3,09 %		0,89 %
	Lúdico – intelectual	32 / 36 / 37	15 / 50 / 53 / 66 / 68 / 69 / 70	71	72 / 73 / 74 / 75 77 / 78 / 79
		3,23 %	5,35 %	0,89 %	6,35 %

La mayor parte de los poemas del *corpus*, como puede observarse, responden al rasgo de la rivalidad literaria, rasgo unitario que no implica variables. No obstante, el rasgo de carácter lúdico-intelectual se concentra en ciertos momentos: como actitud de juego, en principio; posteriormente, como reflejo de una época de preocupación cultural (1570-1595), y, al final del *corpus*, como manifestación del ingenio. Sí es significativo que los poemas extensos —rasgo propio del *sermo* (tradición clásica)— se encuentren entre los cuarenta primeros del *corpus*, época de adaptación de los moldes neoclásicos, con la salvedad de tres poemas de Quevedo (en quintillas o en romance) y otro de Alcázar, donde juega a glosar la *Bella malmaridada*. Igualmente significativo, por consiguiente, es la concentración de textos breves de aquí en adelante. La acumulación de poemas no canónicos (réplica-contrarréplica, los *contrafacta*, glosas, etcétera) se da

entre 1595 y 1610, preámbulo a la inclinación burlesca, invectiva o de ataques personales.

Entre los canónicos extensos de rivalidad contra los malos poetas es evidente una comunión en la forma y en el punto de vista o perspectiva del satírico, dicha categoría engloba, de hecho, el poema de Castillejo, *Contra los que dexan los metros castellanos...*; el de Montemayor, *A un hombre que hazía muchas coplas y sonetos muy malos...*; el poema en respuesta de Jerónimo Arbolanche;³²⁶ el grupo de sátiras de Gregorio Silvestre; *La sátira contra la mala poesía* de Francisco Pacheco; *A Cristoval de Sayas...* de Juan de la Cueva; las sátiras de Barahona y *A Miguel Musa...* de Luis de Góngora. No es de extrañar que sean algunos de los textos fundacionales de este subgénero de sátira renacentista (en diferentes momentos de inflexión del mismo), y que en buena medida tengan un elevado componente horaciano, no falto de sorna hacia los vicios literarios de sus contrarios. A estos cabría sumar los poemas no canónicos de gran formato y de rivalidad, como el poema de Don Juan de Mendoza y el de Juan Boscán, que abren este *corpus*; los poemas de Quevedo a los que antes aludíamos, lógica réplica al conflicto del Esgueva (que se desarrolla también en formato breve con los sonetos a Valladolid, de idéntica temática); u otro, igual que los anteriores de carácter fundacional y programático, titulado *A un buen caballero, y mal poeta, la lira de Garcilaso contrahecha* de Hernando de Acuña.³²⁷

La modalidad del texto breve de rivalidad se manifiesta como arma arrojada (canónicos) o recurso de defensa (no canónicos), conjunto donde destacan los sonetos

³²⁶ Cabe considerarlo como canónico, ya que no requiere de la lectura previa del poema de Melchor Enríquez para su comprensión.

³²⁷ Soledad Pérez-Abadín (ob.cit.) dedica un apartado especial a *La lira de Garcilaso contrahecha*, ya que lo consideraría dentro de los “*contrafacta* no paródicos de tipo formal”, puesto que se sirve de la misma métrica que su modelo (Garcilaso), pero no con la intención de ridiculizarla. Sin embargo, sí es considerable la parodia de los *tópoi* con respecto al poema de Garcilaso con una clara intención burlesca hacia el destinatario de la sátira, por lo que la autora denomina a este apartado “*contrafacta* burlescos”.

satíricos; a modo de ofensiva: “Sonetos, mis señores, yo he notado” (Montemayor), “A ti, Lope de Vega, el elocuente” (preludio de la guerra literaria entre Góngora y Lope, y entre Góngora y Quevedo), “Si quieres por un Píndaro venderte” (de Juan de la Cueva contra Arguijo), y poemas satírico-burlescos como los de Bartolomé Leonardo de Argensola; y a manera de réplica (la mejor defensa también es un buen ataque): la serie de sonetos contrahechos (Ms. 2856 BNM), la réplica a Pacheco o al soneto contra el comentario de Garcilaso (defendiéndose el Broncense), los sonetos en respuesta de Lope y de Quevedo entre otros al mordaz Góngora, o meras réplicas anónimas (“Que un idiota discante de Padilla”).

Debemos prestar atención por sus variables y/o peculiaridades a los poemas lúdico-intelectuales contra los malos poetas, destacando los de carácter trabado extensos (12, 22, 23, 24, 25 y 80), tan próximos en el tiempo, pero que, incluso cuando no lo están, coinciden en el tema de la glosa a la *Bella malmaridada*. Resulta significativo que no sean empleados como recurso para la contrarréplica, quizá porque son elementos propios de la ridiculización y superioridad intelectual, mecanismos verdaderamente destructivos, en aquella dinámica de lo que se dice “en broma”, que es preferible obviar la mayoría de las veces: *A Padilla* de Baltasar del Alcázar, *Al Ingenio de un poeta en Academia*, *Sátira a un mal poeta* de Ledesma, y entre los de extensión breve, por ejemplo, *De un Cauallero que llamó soneto a un romance* (Góngora), “Vengas, Lope, con bien, Vega apacible” (sonetazo de los maleantes ingenios sevillanos), el conocido soneto-juego contra el abuso del léxico cultista “Esplendores, celajes, riguroso”, y los epigramas y epitafios de Salas Barbadillo o de Fernández de Ribera.

En lo que respecta a los poemas de tema colindante es obligado señalar que a pesar de su reducido porcentaje son estos, precisamente, los textos del *corpus* que

dificultan en mayor grado el análisis convencional del género. No en balde tienden a concentrarse a partir de la segunda mitad del *corpus*, dada la lógica inclinación hacia la *variatio* desde finales del s.XVI. Aunque desde la variedad temática se mueven en los márgenes del *corpus*, muchos de ellos guardan una íntima relación con los poemas anteriormente comentados, descargando ciertamente las tintas en lo que toca a la conflictividad, pero subiendo el tono en lo que a lo programático, crítica, intertextualidad, escuelas y líneas estéticas se refiere, de modo que la estimación literaria nace del contexto y sus implicaciones, no necesariamente del enfrentamiento directo o juicio literario. Esto no quita que la rivalidad sea más o menos evidente en unos que en otros, destacando cuantitativamente en los textos de mayor extensión, así, por ejemplo, *En contradicción de los poetas que escriben siempre o lo más de amores* de Cristóbal de Castillejo, que denota un evidente interés programático en confluencia con otros de sus textos; *Visita de Amor* de Gregorio Silvestre, que manifiesta la situación de conflictividad entre lo cancioneril y lo petrarquista; varias epístolas de tinte horaciano como la de Mosquera de Figueroa (“Yo quisiera, señor, tener paciencia”), la *Epístola a Don Juan de Arguijo* de Juan de la Cueva o su *Exemplar poético*, donde se evidencia los círculos de poder en la Sevilla áurea; la epístola de Lope a Barrionuevo, en que se queja de los soneteros sevillanos; y la escrita por Artieda, que destaca la falta de cuidado en el Lope comediógrafo. En convergencia con los poemas aquí señalados, cabe hablar seguidamente de los denominados como lúdico-intelectuales, dado el rasgo común por una preocupación erudita, así, *Exemplo de los Esdrújulos* de Sánchez de Lima, ejercicio literario a modo de ejemplo en *Arte poética...*, actitud de juego parecida a la de los dos romances de Juan de la Cueva incluidos en *Coro Febeo...*, donde se mofa desde la “épica” burlesca (romances historiados) de la situación en que los poetastros tienen a la poesía.

Los textos breves dentro de los temas colindantes se manifiestan como poemas donde el problema metaliterario se presenta de forma colateral, de hecho, en este grupo encontramos poemas referentes a tópicos parejos como el mal servidor, el mal pintor, el mal comentarista, y otros donde se manifiesta la falta de agrado hacia una tendencia literaria concreta, sin entrar propiamente en cuestiones de “crítica” literaria. Implican, eso sí, un mayor grado de rivalidad: el *Soneto contra las “Anotaciones” del Maestro Sánchez*, cuyo autor parece ser un ortodoxo y polemista contrincante del mismo ámbito universitario que el Brocense; *Otro contra la poesía*, soneto del círculo de Ochoa sobre los amores de Lope de Vega con Micaela del Luján, mera excusa temática para su vituperio; un soneto contra Quevedo (...) *sabiendo se ejercitaba en el arte de la pintura*, en que se polemiza en torno al concepto horaciano del *ut pictura poesis*; y otro en relación al jurado de un certamen poético en Valencia, donde se refiere el ataque a los “culteranos” desde el tópico de identificación con los luteranos. Jugando más al ingenio y/o ejercicio-reto de carácter intelectual, cabe señalar el soneto de Diego Ramírez Pagán, poema anticlerical donde se identifica al mal poeta con el mal cristiano; el soneto de Juan de Ochoa donde preconiza la prohibición de la poesía en paralelismo con el cierre de los teatros; el soneto en irónica defensa de la Marquesa de Denia (temática poético-social); los epigramas contra los malos pintores de Francisco Pacheco (el pintor); y sonetos anticultistas como “Rompe la niebla de una gruta oscura” (Espinosa), o *En burla de los sonetos oscuros y sus enrevesados comentaristas*, donde Alcázar hace un juego a modo de ejercicio o sujeto académico en que describe el proceso de composición del soneto al tiempo que critica el mal hacer y el hermetismo de los que no saben escribir bajo la influencia del metro con naturalidad.

La serie cervantina, dada su peculiaridad formal y actitudinal, que ya hemos comentado en otras ocasiones, tiene su lugar propio dentro de la tabla, dado que viene a ser el único caso de temas colindantes no canónicos, entiéndase que esto responde al grado de intertextualidad satírica de dichos poemas y su paradójico carácter panegírico. Solo cabe incluir aquí el poema en *Respuesta de Lope por las mismas consonantes, contrafactum* de temática anticlerical, donde se hace uso de tópicos escatológicos y sodomíticos, en que si bien se cae en el desagravio personal, Lope levanta el estilo en alas de una despreocupación tal, que implica una clara rivalidad no verdaderamente disimulada desde la superioridad moral y literaria en la que se sitúa.

La taxonomía establecida, como puede verse, facilita la aproximación al género, pero no lo acota: las relaciones temáticas, contextuales, o la identificación entre distintas posturas críticas indistintamente de los rasgos actitudinales, de extensión y forma, o relación (en serie o trabado), están por encima como rasgos aglutinadores del *corpus*, y si bien en un momento dado resultan significativas algunas diferencias, estas no son aplicables a todos los casos. Es decir, no operan como rasgos distintivos, no se trata de analizar a este género desde una perspectiva analógica, sino de percibirlo como un fenómeno sincrónico. Se trata de un *corpus* que comprende una época de fuertes cambios sociales en cortos períodos de tiempo, que aglutina respuestas diferentes para distintos momentos históricos de ese proceso: diez, cinco años, incluso a veces en un mismo autor, implican una respuesta erudita o bien una actitud ácida y agresiva; el paso del ámbito académico (círculo cerrado) a la palestra de la fiesta pública (tendencias literarias, antologías, el mercado del mérito); la tradición es la misma —conflictividad, reto, crítica, burla, estimación, juego—, la intención, el efecto deseado, la forma y los recursos cambian.

Tabla de procedencia y transmisión en un ciclo de unos 50 años

* Son reediciones.

() Ms. de autor, cruce textual.

[] Algunas fuentes han sido cotejadas indirectamente.

Nº poema	Ms. de autor	Cartapacio	Pliego suelto	Antología impresa	Ediciones póstumas	Ediciones en vida
1		2				
2	1	1				
3	1			1		
4	1	2		1		
5				1		
6				1		
7				1		
8				1		
9				1		
10				1		
1543 – 1550						
11						1
12		1		1	2*	
13					7*	
14					7*	
15						1
16						1
17					1	
18		2				
19		1			2/3*	
20		1			2/3*	
21					2/3*	
22					2/3*	
23					2/3*	
24		1			2/3*	
25		1			2/3*	
26		3				
27		1				
1554 – 1569						
28						1
29						1
30						1
31		3			1	
32						1
33	2					
34		2				
35			1			
36						1
37						1
38		2				
39		1				
40		1				
41		1				
42		1				
43		1				
44		1				
45		1				

Nº poema	Ms. de autor	Cartapacio	Pliego suelto	Antología impresa	Ediciones póstumas	Ediciones en vida
46		4				
47	8	[25]		1		
48		3				
49	2	1				
50		1				
51	1					
52	1					
53		1				
54		1				
55	1	2				
56		1				
57		1				
58	1	2				
59		2				
60		4				
61	5	7				
62		4				
63		1				
64						1
65		1				
66	2					
67						1
68	1				1	
69	(4)	8		1	1	
70	(1)	1		2		
1573 – 1605						
71						1**
72						1**
73						1**
74						1**
75						1**
76						1**
77						1**
78						1**
79						1**
1605 (Grupo aislado)						
80		1				
81						1
82		4				
83		1				
84	5 + (1)	[20]			2	
85	4 + (1)	[20]				
86	6 + (1)	[30]		1	2	
87		3				
88	1 + (1)	2				
89	1 + (1)	3				
90	1 + (1)					
91	5 + (1)	[30]		1		
92		3		1		
93		1				
94	2	5			1	
95		1				
1606 – 1613						
96		1				
97		1				
98		1				

Nº poema	Ms. de autor	Cartapacio		Pliego suelto	Antología impresa	Ediciones póstumas	Ediciones en vida					
99		1										
100		1										
101							1					
102							1					
103							1					
104							1					
105							1					
106		1										
107	1 + (1)											
108	1 + (1)											
109		1										
110	1	2										
111												
112	1					1						
113						1						
CRONOLOGÍA INCIERTA												
Porcentaje de poemas donde se da este tipo de transmisión por períodos literarios (no sobre el número de fuentes, sino sobre el número de poemas en relación a los de cada franja temporal) NO NECESARIAMENTE SUMA 100%												
1543 - 1550	3	30 %	3	30 %		8	80 %					
1554 - 1569			8	47 %		1	6 %	11	65 %	3	18 %	
1573 - 1605	16	37 %	25	58 %	1	2 %	3	6 %	4	9 %	8	18 %
1605											9	100%
1606 - 1613	8	50 %	14	88 %			3	19 %	3	19 %	1	6 %
C.Inc.	4	22 %	8	44 %					2	11%	5	28 %
Porcentaje de poemas donde se da este tipo de transmisión (no sobre el número de fuentes, sino sobre el número de poemas del <i>corpus</i>) NO NECESARIAMENTE SUMA 100%												
nº	31		58		1		15		20		26	
%	27,43 %		51,32 %		0,88 %		13,27 %		17,69 %		23 %	
	78,75 %				54,84 %							
Porcentaje de poemas que presentan como fuente documental solo... (en relación al <i>corpus</i>) NO NECESARIAMENTE SUMA 100%												
	Un Ms. de autor	Un cartapacio	Transmisión manuscrita		Un Pliego	Una antlg	Una edición póstuma	Una edición en vida				
nº	5	25	50		1	0	6	17 (+9)				
%	4,4 %	22,12 %	44 %		0,88%	0 %	0,53 %	15 %				

La inmediatez del género y su vitalidad hacen de este uno de los medios de entretenimiento y erudición propios de su época. La falta de validez literaria que se tiene hacia el género explica la falta de textos conservados; el número de cartapacios, de copias, versiones, reediciones, antologías, etcétera, que los recogen denota el interés y la difusión histórica por parte del público pese a su marginalidad. Con la intención de atender al grado de divulgación de los poemas de este *corpus*, se ha desarrollado esta tabla sobre la procedencia y transmisión en un ciclo de 50 años desde la fecha de redacción de los poemas (no contabilizando fuentes posteriores), donde se distinguen manuscritos de impresos, obras de autor de colectivas, pliegos sueltos, y ediciones póstumas o en vida.³²⁸

Frente al 78,75% de textos que se transmiten de modo no excluyente en forma manuscrita, un elevado 44% del mismo sobrevive gracias solo a fuentes manuscritas, en contra de un 56% que presenta fuentes editadas y/o editadas y manuscritas. De este 44% el 22,12% tiene como única fuente documental de transmisión un cartapacio y el 4,4% sobrevive en solo un manuscrito de autor (frente al 27,43% de textos que se conservan en uno o varios manuscritos de esta modalidad). De donde se deduce que el resto, el 17,48% de los textos que presenta solo como medio de transmisión la fuente manuscrita, o bien se conservan en manuscritos y cartapacios al mismo tiempo, o bien responden a más de un cartapacio o a más de un manuscrito. Todo lo cual viene a indicar que dicho medio de transmisión se manifiesta como el modo natural de difusión

³²⁸ El establecimiento metodológico de un ciclo de 50 años responde a la intención de delimitar la demanda e interés que generaba este subgénero temático en época estudiada, por otro lado, ha de tenerse en consideración la dificultad que implica establecer categorías cerradas que describan la totalidad de las fuentes, especialmente al tratarse de obras manuscritas, donde delimitar entre manuscrito de autor, selección de autores o cartapacio se vuelve muchas veces confuso, o donde la datación del cartapacio no tiene por qué servir para la delimitación metodológica propuesta, cuando no, recoge obras que circularon de forma autónoma o en un arco temporal carente de una relación lógica entre sí.

en la época, dada la lógica marginalidad de estas composiciones, la proximidad del medio ante la demanda pública, y de su efectividad para con los intereses literarios y particulares del satírico.

El 56% de los poemas del *corpus* han sido editados, pero ninguno de los quince recogidos en antologías se conserva exclusivamente gracias a este tipo de fuente documental, siendo, pues, las fuentes manuscritas o ediciones en vida de un solo autor el medio de recopilación del que se sirven los antólogos. El texto 35 se conserva gracias a un pliego suelto, único caso del *corpus*, lo que ejemplifica la falta de interés de los editores hacia este tipo de poesía, ya sea por el temor a la censura y/o control sobre estos textos difamatorios, recuérdese que en alguna ocasión fueron motivo de destierro, cárcel, discriminación social o muerte. Asimismo, puede apreciarse este “obligado desinterés” en el número de textos conservados solo en una edición (póstuma o en vida), siendo curiosamente menor el número de póstumas, lo que nos habla de la censura y autocensura moral a estos poemas, es decir, del temor a ensuciar el nombre del autor difunto. El grupo aislado de 1605 no ha sido tenido en cuenta en el cálculo porcentual de textos que presentan solo una edición en vida, dado que en cierto modo vendría a desvirtuar la realidad, dada su lógica relación de textos en serie; así como tampoco se ha creído conveniente, por igual motivo, indicar el número de reediciones del *Quijote*.

En resumen, cabe terminar indicando que el interés y difusión pública (manuscritos, ediciones, reediciones); la marginalidad social, de transmisión, moral; su funcionalidad crítica, intencionada; la inmediatez, referencialidad y operatividad del género —económica, político-social y artísticamente— en la cambiante sociedad de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII, denotan la relevancia histórico-literaria del género (subgénero temático) de la “sátira contra la mala poesía” como

preámbulo literario a nivel formal y como tradición y modelo de los grandes enfrentamientos (guerras literarias del Barroco), antes de la formalización definitiva de la crítica (periodística o especializada), que configurarán el campo literario.

V.- CONCLUSIONES

Nos parece necesario plantear en este apartado a modo de conclusión una recapitulación de la cuestión ampliamente tratada, siguiendo para ello el discurso expuesto, cuya lógica expositivo-argumentativa responde a una disposición demostrativa de la hipótesis de partida: la idea de que, efectivamente, cuando hablamos de la “sátira contra los malos poetas y/o la mala poesía” nos referimos a un género o subgénero³²⁹ de sátira renacentista de carácter temático, el cual responde a unos rasgos sociológicos e históricos, a una tradición formal (donde convergen muchas otras tradiciones) con su propia concepción poética y expectativas desde la preceptiva, y a una naturaleza retórica y finalidad pragmática con diferentes grados de intención, que hacen de ella algo mucho más complejo y profundo que un simple lugar común (tópico literario). Nuestra intención desde el principio consistió en compendiar un *corpus* de textos cuyos rasgos comunes respondieran a este perfil de temática metaliteraria contra la mala poesía, de naturaleza satírica y en verso, comprendidos en el margen cronológico establecido para nuestro estudio (1554-1610). La existencia de un grupo de textos suficientemente significativo, tanto cuantitativa como cualitativamente hablando, y, por tanto, implícitamente, de su difusión y demanda, son síntoma indiscutible de que nos encontramos ante un género de sátira. Pero no menos importante se presenta ante este caso el porqué de este uso y del interés del poeta en trabajar este subgénero literario. La pregunta se vuelve más atractiva en tanto nos adentramos en la naturaleza efímera, marginal, de censura, moral, etcétera, de este género próximo a la invectiva, a ese tipo de sátira mordaz y ofensiva, perseguida y de mala reputación, que todo poeta que se precie debe evitar. Son aspectos sociológicos en rededor de la “sátira contra los

³²⁹ “La sátira contra la mala poesía” es un subgénero temático dentro de la sátira, hablamos pues de “género” en sentido lato, entendiéndola como una categoría o clase de sátira, con la intención de elevar su consideración tradicional que la delimitaba a tema o tópico literario, que consideramos errónea. Por lo que hemos usado uno u otro término según el contexto e intención. Evidentemente, en la discusión de considerar a la sátira como modo o modalidad literaria, nos decantamos claramente por considerarla un género literario estrictamente hablando.

malos poetas” que afectan lógicamente a su perdurabilidad, contenido-modo de difusión y transmisión. Esta última ha sido una de las cuestiones de necesario tratamiento, dado que su estudio es cuantificable y, por tanto, implica una apreciación empírica sobre este fenómeno social: relevancia, producción, demanda, difusión, círculos sociales, tráfico de manuscritos, interés social, éxito comercial, vinculaciones textuales, pervivencia, etcétera. Dicho motivo nos ha llevado a incluir en las fichas de descripción textual, empleadas para la presentación del *corpus*, un apartado de procedencia y transmisión de manuscritos e impresos.

La dificultad, no obstante, del estudio de la sátira, dado su doble tratamiento como género literario y como modo transhistórico, según las distintas escuelas de análisis, planteaba la necesidad de tratar este subgénero de sátira desde una perspectiva histórica, donde la sátira renacentista y la “sátira contra la mala poesía” demostrasen su naturaleza genérica. En el caso del género sátira el deslindamiento entre modo / modalidad (sátira / satírico) es una cuestión ya ampliamente superada por la moderna Teoría de la Sátira y los estudios dedicados a los géneros desde la Historia literaria. El paso lógico, por tanto, era el repaso del origen de la sátira y del tema de la mala poesía desde la invectiva y la poesía yámbica griega hasta la sátira romana, y, asimismo, su recuperación por parte de los humanistas italianos, y el estudio de la misma desde la preceptiva áurea y durante la introducción de los modelos neoclásicos en la poesía castellana de principios del XVI. En este recorrido se manifiestan ya desde el principio algunas cuestiones que nos interesan:

- a) La crítica satírica desde sus orígenes más remotos parece estar condicionada por un marco de rivalidad artística y por mecanismos de inserción en el “campo literario”.

- b) Su diversidad formal está sujeta al uso e intención que se persigue de un elemento tan volátil como el humor.
- c) La sátira evoluciona y se adapta a las condiciones histórico-literarias nuevas de cada época.
- d) Se trata de un género ya desde sus inicios fronterizo con otros géneros.
- e) La naturaleza programática y metapoética es común a la sátira clásica, al epigrama y a la “sátira contra la mala poesía”.
- f) La confusión entre el modo y la modalidad responde en buena medida a un problema etimológico, a la confluencia histórica del nombre *satura* y del adjetivo *satiricus*, confusión difundida por los preceptistas.
- g) En la década de 1530-1540 se inicia una voluntad en la teoría y en la *praxis* por conciliar los metros y formas procedentes de los modelos neoclásicos (desarrollados en Italia durante los siglos XIV-XV) con las distintas lenguas romances, la tradición octosilábico-medieval, y los géneros autóctonos de similar naturaleza.

Antes de pasar a la mera presentación del *corpus*, se pensó necesario tratar algunas cuestiones teóricas desde el marco de los diversos estudios modernos de la sátira y la sátira renacentista, a modo de estado de la cuestión, pero a su vez parecía sensato adelantar algunos conceptos o temas de estudio parejos que pudieran ser de utilidad para la posterior contextualización y análisis del *corpus*. Se comenzó por una de las cuestiones que nos habíamos planteado desde el principio del trabajo, el desarrollo de una taxonomía de la “sátira contra la mala poesía” tras su posterior presentación y estudio. El hecho de atender a este asunto desde un primer momento responde a un planteamiento de William Woodhouse, al cual nos subscribimos; según este autor las

diferentes afirmaciones poco afortunadas sobre la sátira se deben a la falta de una clara taxonomía de la misma. Pero entre este conjunto de afirmaciones se manejan algunas ideas que consideramos de provechosa utilidad:

- el concepto de “escala satírica” de Edward Rosenheim;
- la perspectiva de Lía Schwartz sobre las convenciones del género llamado sátira;
- la revisión del concepto de género literario desde aspectos temáticos y estrófico-estructurales a la manera de Antonio García Berrio o Begoña López Bueno (“La implicación género-estrofa en el sistema poético del XVI”);
- o la noción de Claudio Guillén de “contragéneros” que se implican en la tríada epístola-sátira-elegía.

Los campos de estudio parejos para la posterior contextualización de este subgénero de sátira que adelantamos en este amplio estado de la cuestión son, entre otros, las academias literarias en relación a la idea de grupos de poder, rencillas literarias y círculos de difusión; la similitud con el género del vejamen o la relación de la sátira con las formas y mofas lingüísticas de la poesía macarrónica y otras prácticas literarias como el *comento*, los *progymnasmata* o la *disputatio* burlesca. Y efectivamente, en este marco de influencias y tradiciones (antigua lírica cancioneril, introducción del petrarquismo, garcilasismo, anti-petrarquismo, humanismo, *translatio studii*) se inserta la sátira neoclásica de formato horaciano, generando una serie de tensiones que van a dar lugar al desarrollo ideológico-formal de la “sátira contra los malos poetas” en la sociedad áurea, de la manera que sigue:

- a) Evolución de las antiguas prácticas cortesanas, de carácter gratuito y defensa de lo socio-estamental, hacia una necesidad por la discusión “metapoética” y de

crítica a la mala poesía desde la reformulación de la lírica octosilábica (ganada en buena medida a golpe de endecasílabo).

- b) Aparición de un marco lúdico-intelectual donde el reto poético (los sujetos académicos, los vejámenes, los ejercicios retóricos, el género adoxográfico) denota una capacidad o habilidad literaria que conlleva la operatividad del prestigio literario y su conversión en valor de cambio a niveles administrativos, sociales y económicos.
- c) Consiguiente desplazamiento socio-literario de la idea del enfrentamiento como juego poético a un grado de competitividad y competencia literaria, tanto como artefacto arrojado en pos de una notoriedad, como un medio de ridiculización del contrario.
- d) La aparición de este “mercado del mérito”, la imprenta y este nuevo enfoque cultural, conllevan un proceso de separación entre lo privado y lo público, y, por consiguiente, un mayor campo de posibilidades, desde los modelos discursivos cultos (el *sermo* horaciano) hasta las fórmulas y recursos cómicos más populares, el juego réplica-contrarréplica o modelos octosilábicos como el disparate y la ensalada.

La “sátira contra la mala poesía” se manifiesta como un elemento capaz de atender a un doble esquema de exclusión / inserción, por lo que ante este marco histórico de cierto “negocio de las letras” se hace necesario distinguir la verdadera valoración o estimación literaria, por una parte, y, por otro lado, el juicio malintencionado. Las posibilidades, pues, al esgrimir la acusación de mal poeta son varias:

- un buen poeta acusando por mero interés a otro buen poeta (o sugiriéndolo),

- un buen poeta defendiéndose del ataque de otro poeta,
- un buen poeta criticando la falta de habilidad en un mal poeta,
- un mal poeta defendiéndose con idénticas armas de la crítica recibida,
- dos malos poetas sustituyendo el enfrentamiento por una vulgar gresca,
- un poeta criticando la falta de habilidad y recato en el conflicto entre otros dos,
- y un mal poeta intentando destacar con su ingenio ante un digno contrincante.

Pese a los evidentes intereses de medro socio-literario o económico, existe un fenómeno digno de atención: el hecho de que el juicio literario responde necesariamente a una idea de mala poesía, es decir, lo que hemos dado en denominar “una *lex operi adversa*”, que responde a su vez, *sensu contrario*, a los criterios del *canon* literario. Es decir, que el estudio de los tópicos contra la mala poesía —propios de este subgénero de sátira— conlleva una estimación literaria semejante a la incipiente crítica literaria del Renacimiento, concretamente en prólogos y aprobaciones, así como retóricas, preceptivas, comentarios, poemas laudatorios, etcétera. Dicho de otro modo, una valoración desde parámetros morales, sociales, lingüísticos o formales, por ejemplo, puede ser o bien positiva, o bien negativa, de modo que cabe decir que la “sátira contra la mala poesía” establece una estimación crítica de carácter negativo hacia su contrario, y que el estudio de los diferentes tópicos y su preponderancia responderá a una mayor o menor preferencia hacia los parámetros más o menos en vigencia del *canon* literario.

Efectivamente, hemos observado cómo históricamente la idea de buena poesía se centraba en una preponderancia del correcto uso del lenguaje, la sátira contra la mala poesía se agudizaba en una crítica hacia los usos lingüísticos estereotipados de la poesía petrarquista; o cómo cuando la imagen del poeta culto se imponía socialmente, este tipo de sátira cargaba sus tintas en tópicos como “decir tonterías”, “carente de sustancia” o

“de poco entendimiento”. La evolución desde parámetros socio-morales y estamentales hasta una perspectiva de lo estilístico-intelectual responde a múltiples fenómenos, algunos quizás especialmente relevantes: la doctrina aristotélico-horaciana, la *translatio imperii*, la cada vez mayor relevancia de la cultura humanístico-universitaria, la aparición del ámbito público-festivo, el cambio ideológico-social propiciado por los jesuitas desde ámbitos colegiales y académicos, hasta llegar a la imposición de los valores contrarreformistas.

Sintetizo, a continuación, algunas de las ideas formales expuestas a lo largo de la tesis:

- La idea de mala poesía obliga moral y retóricamente al poeta satírico a alzarse como ejemplo de *bona carmina*.
- El disfraz ético es solo un medio de ennoblecimiento que resultará efectivo en el caso de que, ciertamente, su superioridad literaria sea mayor.
- La “sátira contra la mala poesía” debe por imperativo retórico denotar en su calidad y habilidad literaria (con los hechos) lo contrario de lo que dice o aquello de lo que acusa a su enemigo.
- Este género de sátira, cuando ciertamente se encuentra bien ejecutado, no solo transmite una idea de lo que debe ser la buena poesía a través de su crítica (*sensu contrario*), sino también en su realización, así como en su necesaria autojustificación moral, donde se pone normalmente de manifiesto su carácter programático.
- Este disfraz ético, autojustificación, superioridad moral, etcétera, pasa por responder a la técnica indirecta que C. G. Peale llama “disimulo satírico” (*dissimulatio*), rasgo al nivel de la trama que se manifiesta en la dicotomía intención-forma, como elementos de carácter interdependiente.

- Deberíamos hablar realmente de intenciones-forma, dado que a nivel pragmático la “sátira contra la mala poesía” persigue generalmente varios fines, no siempre literarios.
- Lía Schwartz afirma que la “referencialidad es una de las convenciones del género”, y, si bien esto es cierto, dicha característica responde a un recurso de verosimilitud, contextualización y efectividad; no se trata necesariamente de algo real, sino reconocible, y, por tanto, mediatizado desde la ficcionalidad satírica, es decir, desde la óptica particular del satírico (*spectrum*).
- Cuando el público del satírico se identifica con su perspectiva se consigue la cosificación o alienación del contrario (empleando para ello diversos medios indirectos o reductivos), técnica que cabe denominar de “distanciamiento crítico”.
- La “sátira contra la mala poesía” se manifiesta verdaderamente como una expresión doble (en el sentido de Bajtin), opera bajo un lenguaje de “ironía autorreferencial”, expresando simultáneamente “norma” (autojustificación-ejemplificación) y “ataque” (ridiculización crítica-finalidad/es).
- Este doble proceso a niveles fenomenológicos produce desde la intelección un proceso re-interpretativo basado en el mecanismo (psico)lógico-semántico de la ironía.

Este fenómeno mental, que caracterizamos como *modus* significativo, se produce a través de un uso lingüístico que cabe denominar “expresión satírica”, propia del género sátira, aunque no necesariamente exclusivo, y estrechamente relacionada con el uso del humor, que, no obstante, no es indispensable para la sátira, sino más bien una manifestación clara de su modalidad, de ahí que pueda decirse que la escala satírica comprende desde la censura moral a lo satírico-burlesco sin ser *satura, stricto sensu*, lo

que cabe entender como una *gradatio* del *prodesse* al *delectare*, donde en un extremo hace frontera la invectiva, y en el otro lo burlesco.

Este subgénero temático de sátira (dado que se mantiene en sus diferentes grados dentro de los márgenes de carácter ético establecidos según el uso del humor en la escala satírica) se manifiesta, por tanto, como un medio canonizador y de crítica literaria, por primera vez en manos de los propios autores literarios. Es más, las intenciones no estrictamente literarias de las que venimos hablando responden en cierto modo a la evolución de la sociedad desde los ámbitos cortesanos de finales del XV hasta el ámbito público propio del XVII. En este proceso los autores literarios intentaron hacer que la balanza se inclinase hacia ellos, empleando diferentes recursos (grupos de poder, organización de certámenes literarios, la actividad del poeta censor), de entre los cuales quizás uno de los principales sea la práctica de la “sátira contra la mala poesía”.

De hecho, en la disposición del *corpus* por períodos literarios, cabe identificar un proceso paralelo de intenciones literarias en los autores, de concepción poética de la buena y/o mala poesía, y del cambio socio-cultural.

- a) Época en que se introducen los modelos italianos: 1543 (publicación de las obras de Boscán y Garcilaso) a 1550 (muerte de Cristóbal de Castillejo). La finalidad en la “sátira contra la mala poesía” en la tendencia castellana, como juego cortesano o como elemento de discriminación, pasa por entender la poesía como un elemento de “identificación estamental”.
- b) Período comprendido entre la publicación del *Cancionero general...* en 1554 a la *Sátira contra la mala poesía* de Francisco Pacheco en 1569. La aparición del

petrarquismo y la reacción contra este y la mera imitación de sus usos léxicos por “poetantos” de bajo oficio viene a establecer mayores criterios de exclusión (Montemayor, Barahona, el canónigo Pacheco), es decir “grupos dentro del grupo”; lo que implica una necesidad de comunicación (epístola satírica, series de respuestas contrahechas y poemas laudatorios), círculos culturales (grupos de poder) y establecimiento de “cánones” y criterios de validez literaria.

- c) Época de cimentación de lo que vendrá a ser la consolidación del campo literario, que comprende desde la polémica de los comentaristas de Garcilaso (1573) a la publicación del primer volumen del *Quijote* (1605). La definitiva imposición de la cultura humanística y universitaria hacia el tercer cuarto del siglo XVI con la canonización de modelos clásicos (Horacio, Persio y Juvenal) y castellanos (Mena y Garcilaso) y su comento, la aparición del cultismo literario (la “lengua de arte” herreriana), la vigencia del criterio manierista de la “teoría de la imitación” (por el Brocense, las preceptivas y la tradición) y las polémicas lingüístico-literarias conllevan una disposición de enfrentamientos regionales, por escuelas o líneas estéticas entre los poetas de prestigio (intelectuales), es decir, “alineación de bandos dentro de los grupos”.
- d) En la disposición del *corpus* hemos establecido por criterios de análisis estadístico un bloque de poemas en serie escritos por Miguel de Cervantes, que podría ejemplificar el caso del “poeta excluido intencionadamente del grupo”.
- e) El período de 1606 a 1613 marca una mayor rivalidad literaria y personal, previamente a la polémica de las *Soledades*. El proceso de evolución de lo estamental al “mercado del mérito” (prestigio intelectual y literario) va a dar un último paso lógico, a finales del XVI y principios del XVII, hacia la idea de la profesionalización literaria (aunque la práctica aún seguirá durante siglos

dominada por viejos conceptos elitistas), que se manifiesta como un “enfrentamiento personal entre los líderes de los diferentes grupos de poder”.

- f) Conjunto de poemas calificado como de “cronología incierta”, no posteriores a 1631.

En el análisis establecimos una serie de criterios o categorías que creemos son capaces de abordar la dificultad de este tipo de composiciones:

1.- La extensión (rasgo formal de naturaleza externa), donde se ha diferenciado entre texto breve y largo, estableciéndose unos márgenes aleatorios de hasta no más de 20 versos, y desde 21 en adelante.

2.- La relación textual (rasgo semántico de naturaleza intertextual), donde se ha diferenciado entre exenta, trabada (réplica-contrarréplica y/o *contrafactum*) y serie de autor (producción en grupo).

3.- El metro (rasgo formal de naturaleza compositiva), donde se distingue la métrica de tradición castellana (romance, redondillas, redondillas dobles, quintilla, quintillas dobles y copla mixta) y la métrica de tradición italiana (soneto, canción, octava real, *terza rima* y endecasílabo blanco).

4.- Esquemas formalizados (rasgo formal de naturaleza compositiva), en los que cabe diferenciar tres tipos o tradiciones: clásicos (latinos y neoclásicos, estos últimos responden a los contragéneros epístola-sátira-elegía y al epigrama), italianos (formas métricas resultantes en lenguas romances) y castellanos (tradición autóctona de sátira y escarnio).

5.- El humor (rasgo semántico de naturaleza pragmática) puede o no estar presente en una sátira; de estarlo, cabe identificar su uso e intención como medio para la

captatio, la ridiculización, y/o técnica de distanciamiento crítico (alienación o cosificación del contrario), hasta llegar al uso burlesco o finalidad en sí mismo.

6.- El tono (rasgo semántico de naturaleza pragmática) debe tenerse en cuenta en convergencia con el uso o no uso del humor: agresivo (infectiva / sátira), amistoso (didáctico-doctrinal / irónico o paradójico) y jocoserio (juego lúdico y/o ridiculizador / lo burlesco).

7.- La voz satírica (rasgo pragmático de naturaleza compositivo-locucional) o yo-lírico, no necesariamente identificable con el autor, consigue o no ser reconocible, y puede o no estar encubierta (máscara satírica).

8.- El receptor (rasgo pragmático de naturaleza compositivo-locucional) es o no ser reconocible, y está personificado o generalizado.

9.- El nivel argumental (rasgo semántico de naturaleza pragmática) consiste en un grado de referencialidad textual (la cotidianidad) más o menos próximo al contexto ficticio-literario de la trama (ficcionalidad), pero debe en todo caso referirse a algo reconocible.

10.- Lo metaliterario (rasgo temático de naturaleza pragmática) se manifiesta en este caso como el rasgo fundacional del género; cabe distinguir entre un núcleo fuerte de poemas, que hemos llamado “de los malos poetas”, en que prima la valoración o estimación literaria del contrario, y un segundo bloque, que hemos denominado “temas colindantes”, donde destacan cuestiones programáticas o tópicos con implicaciones socio-literarias referentes a la mala poesía.

11.- La actitud del satírico (rasgo pragmático de naturaleza compositiva) comprende, por una parte, la intención lúdico-intelectual, es decir, el juego, la broma, el reto o ejercicio adoxográfico, y, por otra, la actitud de rivalidad, de ataque o de defensa, pese a que en cualquier caso el hecho del enfrentamiento es común a una y otra.

12.- El nivel social (rasgo pragmático de naturaleza sociológica) es un elemento de aplicación a la diferencia entre clases del agresor y su contrincante (superior, inferior o entre iguales), dado que viene a explicar en buena medida las intenciones del satírico y el uso más o menos decoroso de las distintas técnicas indirectas.

13.- El *ordo* o principio/s compositivo/s (rasgo formal de naturaleza compositiva) en la elaboración de un nuevo texto se realiza siempre desde un modelo, que bien puede ser canónico (establecido por la tradición), o bien ser un referente textual inmediato (uso de un modelo no canónico).

En relación al análisis estadístico de estas categorías se ha podido observar una serie de tendencias o comportamientos en el *corpus* y en sus diferentes períodos literarios:

- a) Los poemas de corte extenso parecen responder al *sermo* horaciano, a poemas de carácter exento, al uso retórico y controlado del humor, y son preponderantes en la primera mitad del *corpus* (época de adaptación de los moldes neoclásicos).
- b) Los poemas breves parecen responder al juego réplica-contrarréplica, al formato de composición epigramática o al soneto; el uso del humor tiende al chiste y a la ridiculización, donde destaca un alto grado de rivalidad; abunda estadísticamente a finales del XVI y primeros años del XVII, en consonancia con la tendencia, en lo literario, cada vez más burlesca del Barroco.
- c) Las composiciones de réplica-contrarréplica responden en un primer momento a la métrica castellana de redondillas y quintillas dobles (poemas extensos), para en un momento posterior generalizarse en el formato del soneto.
- d) Hasta 1569 la preponderancia métrica castellana es mayor; de aquí en adelante va progresivamente imponiéndose el verso endecasilábico, lo que implica que el

género sátira (en su vertiente más autóctona) se resiste métricamente a la imposición de la tradición italiana, hasta una época en que la armonía entre métrica italiana y lengua castellana está plenamente conseguida.

- e) La rivalidad poética es la actitud preponderante en todo el *corpus*, pero cabe distinguir que hasta 1550 debe ser entendida como un fenómeno de clase, y que entre 1554-1605 (años de evolución en el ámbito académico hacia lo público) deja cierto lugar a la actitud lúdico-intelectual.
- f) La presencia de textos “no canónicos” (réplica-contrarréplica, *contrafactum* y otros) abunda más hacia el final del *corpus*, en consonancia con una actitud cada vez mayor hacia lo lúdico-intelectual y lo burlesco, pero a su vez como consecuencia de una rivalidad literaria de tintes cada vez más personales y agresivos.
- g) La actitud lúdico-intelectual manifiesta según cada período una preocupación diferente, primero como juego cortesano (formas tradicionales como la *Glosa de la Bella*), después el reto intelectual como inquietud cultural (1570-1595), y, finalmente, la manifestación del ingenio como finalidad en sí misma.

Pese a que es evidente la relación familiar o genérica en este subgénero temático de sátira, estamos ante un *corpus* que se encuentra sujeto a importantes cambios ideológicos, históricos y sociales, a lo que cabe añadir su capacidad de adaptación en formas y variedad, su naturaleza de literatura en la frontera de otros géneros, y la lógica confluencia entre la forma castellana de hacer burla y las nuevas corrientes. Se trata, pues, de una de esas formas poéticas que responden en su propia configuración histórica a una dificultad unitaria del género, como pudiera ser también el vejamen, la epístola (en sus diferentes tipologías y capacidad para abarcar numerosos temas), o la sátira

menipea. Sin embargo, no cabe lugar a dudas de su existencia cuando se atiende a la difusión, demanda y relevancia que tuvo en la época.

En definitiva, la “sátira contra la mala poesía” responde —como todo género literario— en su desarrollo y configuración a una estrecha relación con la Historia literaria, siguiendo sus hitos e inflexiones, acomodándose a los cambios de valores más relevantes en los planos lingüísticos, estilísticos y estéticos. Así se manifiesta en la perspectiva u óptica del juicio satírico en consonancia con los valores literarios vigentes, según la inquietud o preponderancia en los criterios de lo que entendemos por preceptiva (idea de buena poesía). Se evidencia, de hecho, en el proceso de la cuestión de la lengua (valores lingüísticos), diferenciándose varios momentos históricos: confrontación entre el habla caballeresca y petrarquista, estereotipación del uso petrarquista, usos de fórmulas macarrónicas, la lengua de arte (donde cabe destacar el caso de Herrera), la reacción Castilla/periferia, la línea anticultista pregongorina, el gongorismo y el anti-gongorismo. Otro fenómeno que merece ser tenido en cuenta en este sentido es la búsqueda y aceptación de unos modelos lingüístico-literarios cada vez menos serviles, más próximos y competitivos, en línea con la adaptación en los cambios producidos históricamente en la idea de *imitatio*, que abarca, por ejemplo, desde la imitación de Mena del modelo de Virgilio a la emulación competitiva de Herrera para con Garcilaso (valores estilísticos). También se manifiesta como ejemplo de este proceso de cambio ideológico y de la adaptabilidad del género la tendencia a unos conceptos cada vez más personales, en línea con una escuela literaria, principios culturales, o condicionantes sociales como los grupos de poder, el “mercado literario” o la Contrarreforma (valores estéticos). Todos ellos son elementos de formación y momentos de configuración del campo literario, entre los cuales se aprecia una

vinculación con los valores sociales de cada época, desde la preponderancia de lo estamental, pasando por la cada vez mayor importancia de la burguesía culta, del poeta y del ámbito público, hasta la “necesaria” imposición del *status quo* desde el pensamiento contrarreformista.

Por otro lado, si bien es indiscutible que la sociedad y la historia modelan a su imagen y semejanza los géneros literarios, puede decirse —desde el deseo— que la literatura provoca cambios en la sociedad. Pero en el caso de la “sátira contra la mala poesía” indiscutiblemente los poetas intentaron, a través de su habilidad literaria y capacidad retórica, tomar las riendas de su situación social, en una época fuertemente jerarquizada y de grandes altibajos económicos, a la vez que intentaban inclinar a su favor esas fuerzas indomables de la canonización.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS. MANUSCRITOS.

BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID.

- Ms. 32.- *Actas [Instituciones, actas y poesías de la Academia de los Nocturnos de Valencia, Años 1591-1594]*. El resto de dichas *Actas* se compila en los Mss. 33 y 34; la letra es de finales del s.XVI. CONTIENE: 39.
- Ms.Res.45-46.- *Obras de D.Luis de Gongora. Reconocidas y comunicadas con el. Por D. Antonio Chacon Ponce de León*. Conocido como "Manuscrito Chacón". Letra del s.XVII (1628); I, 324 págs., II, 349 págs., III, 189 págs., 250x170 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 84.
- Ms. 1952.- [*Obras manuscriptas de don Francisco de Quevedo y Villegas*]. Letra del s.XVIII; 251 fols., 203x147 mm. Enc. en Tafiote. CONTIENE: 89.
- Ms. 2244.- *Varias enigmas y versos*. Letra de finales del s.XVII y principios del s. XVIII, (d.1693); 400 fols. (faltan los ff.165-178), 210x150 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 47, 54, 70, 86, 91 y 92.
- Ms. 2621.- *Poesía de varios autores [Cancionero de Juan Fernández de Heredia]*. Letra de finales del s.XVI; 373 fols., 187x135 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 4.
- Ms. 2856.- *Versos varios*. Letra de principios del s.XVII. El manuscrito comprende textos escritos entre 1595-1616; 144 fols., 205x142 mm. CONTIENE: 42, 43, 44, 45, 99 y 100.
- Ms. 2882.- *Cancionero de Iuan Fernández de Yxar*. Letra de finales del s.XV y principios del s.XVI; 369 fols., 41 hojas, 275x195 mm (foliación moderna a lápiz). CONTIENE: 1 y 2.
- Ms. 2883.- *Poesía M.S. de los Leonardos y otros*. Letra del s.XVII; 405 págs., 280x200 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 61 y 86.
- Ms. 2892.- *Obras de Góngora*. Letra de Manuel de Faria y Sousa, s.XVII: 184 fols., 270x200 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 47, 61, 84, 85, 86 y 91.
- Ms. 3657.- [*Poesía varias. Cancionero del Conde de Salinas*]. Letra de los ss.XVII y XVIII (d.1649); 200fols., 315x480 mm. Enc. en holandesa. CONTIENE: 86.
- Ms. 3691.- *Libro de diuersas trobas* de Cristóbal de Castillejo. Letra de mediados del s.XVI (1568); 104 fols., 280x200 mm. Enc. en pasta española en mal estado. CONTIENE: 3 y 4.
- Ms. 3700.- *Poesías diver[sas]*. Letra del s.XVII; compilado h.1613; 203 fols., 235x170 mm. Enc. en piel. CONTIENE: 82.
- Ms. 3724.- [*Romancero, 2*]. Forma colección con los Mss. 3723 y 3725. Letra del s.XIX; 318 fols., 210x130 mm. Enc. en piel. CONTIENE: 36.

- Ms. 3794.- *Obras varias poéticas manuscritas*. Letra de los ss.XVII-XVIII; 232 fols., 200x145 mm (numeración moderna). Enc. en pergamino. CONTIENE: 110.
- Ms. 3795.- *Poesías manuscr.1 [Cancionero de Góngora]*. Letra del s.XVII; 305 fols., 200x150 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 47, 60, 61, 63, 86, 88, 89 y 91.
- Ms. 3796.- *Poesías manuescrit.2 [Cancionero de Góngora y los Argensola]*. Letra del s.XVII; 368 fols., 200x150 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 18, 46, 48, 55, 65, 84, 85, 87, 94 y 95.
- Ms. 3797.- *Poesías manuescrits.3*. Letra del s.XVII; 455fols., 207x155 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 69.
- Ms. 3811.- [*Cancionero de la primera mitad del s.XVII*]. Letra del s.XVII; 182 fols., 160x105 mm. Enc. en piel. CONTIENE: 47 y 84.
- Ms. 3888.- *Poesías varias [castellanas V]*. Forma colección con los Mss. 3884 al 3887. Letra del s.XVII; 237 fols., 210x150 mm. Enc. en piel. CONTIENE: 69 y 94.
- Ms. 3890.- *Poesías varias*. Letra del s.XVII; 186 fols., 205x150 mm. Enc. en piel. CONTIENE: 59, 61 y 83.
- Ms. 3892.- *ARGENSO- / POESIAS / VARIAS*. Letra del s.XVII, d.1651; 240 fols., 150x220 mm. Enc. en pasta roja. CONTIENE: 70.
- Ms.3899.- [*Colección de poesías líricas en castellano y catalán, y breves piezas de teatro*]. Letra de los ss.XVII-XVIII, se copia extractado del original impreso de *Rimas castellanas*; 340 fols., 215x160 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 104.
- Ms. 3906.- *Manuscrito de D. Martín de Angulo con varias poesía de D. Luis de Góngora*. Parece que perteneció a la familia del poeta; se compuso entre 1638 y 1672 con material procedente de distintas fuentes. Letra del s.XVII; 700 fols., varios tamaños, predominante 222x152 mm. Enc. en piel. CONTIENE: 49, 89 y 90.
- Ms. 3907.- [*Poesías y obras dramáticas varias*]. Letra del s.XVII, h.1651; 342 fols., 218x155 mm. Enc. en piel. CONTIENE: 47, 86 y 94.
- Ms. 3909.- *Papeles varios M.S [Mazamorra de varias composturas]*. Letra del s.XVII; 534 fols., 215x157 mm. Enc. en holandesa con papel de aguas en mal estado. CONTIENE: 97 y 98.
- Ms. 3913.- *Parnso. Españ, 2º [Libro de diferentes y varias poesías]*. Letra del s.XVII; 181 fols., 207x150 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 69, 91 y 92.

- Ms. 3915.- *Parnaso español*, 4. Puede leerse: “de mano y pluma de Jacinto López, músico de Su Magestad (...) a veynte días del mes de Enero del año pasado de mil y seyscientos y veinte”. Letras del s.XVII y s.XVIII; 320 fols., 215x150 mm. CONTIENE: 34.
- Ms. 3917.- *Parnaso español* 6. Aproximadamente d.1654, letra del s. XVII; 447 fols., 215x155 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 60, 61, 62 y 70.
- Ms. 3919.- *Parnaso español* 8. Letra de finales del s.XVII y principios del s.XVIII, tiene relación familiar con el Ms. 9636; 283 fols., 210x150 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 47, 57, 82, 85, 86 y 91.
- Ms. 3922.- *Parnaso español* 14. Letra de los ss.XVII-XVIII, e.1661-1707; los ff.189-402 son compilados por J. Isidro Fajardo; 499 fols., 210x150 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 60, 62 y 91.
- Ms. 3924.- *Poesías varias M.S* [*Cancionero de Pedro de Rojas*]. Letra del s.XVI, segunda mitad (h.1582); 189 fols., 215x156 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 93.
- Ms. 3931.- *Cornejo. Poesías varias*. Letra de los ss.XVII-XVIII; 204 fols., 207x145 mm. Enc. moderna en pasta española. CONTIENE: 106.
- Ms. 3968.- *Poesías españolas*. Letra del s.XVI; 188 fols., 210x145 mm (doble foliación). CONTIENE: 19, 24 y 25.
- Ms. 3985.- *Poesías diversas*. Letra del s.XVII; 249 fols., 220x155 mm. Enc. en pergamino verde. CONTIENE: 60 y 61.
- Ms. 4044.- *Manuscrito nº4. Varias poesías. H*. Letra de principios del s.XVIII; 291 fols., cuadernillos de distinto tamaño. Enc. en pergamino. CONTIENE: 47, 48, 54, 60 y 89.
- Ms. 4067.- *Obras no impresas de don Francisco de Quevedo* 3. Letra del s.XVIII, autografiado por Juan Isidro Fajardo en 1724; 324 fols., 225x170 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 54 y 89.
- Ms. 4075.- *Nº3. Nº10. Góngora. Sus poesías. 97*. Códice anterior a 1617, letra del s.XVII; 283 fols., 205x145 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 47, 61, 84, 85, 86 y 91.
- Ms. 4096.- *Obras diversas*. Letra de finales s.XVII, h.1691; 345 fols., 210x150 mm. Enc. en holandesa. CONTIENE: 60, 91 y 92.
- Ms. 4097.- *Poesías de Argensola* [*Libro de barias poesías del doctor Bartholomé Leonardo de Argensola*]. Letra del s.XVII; 238 fols., 210x150mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 94.
- Ms. 4101.- *Las obras satíricas de Villamediana*. Letra del s.XVII y s.XVIII; 157 fols., 207x150 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 69.

- Ms. 4116.- *Poesía de Cueva. M.S. inéditas.* Copia manuscrita con letra del s.XVIII; 624 págs., 210x150 mm (paginación con algunos errores). Enc. en pasta valenciana. CONTIENE: 35
- Ms. 4117.- [*Papeles varios de poesía, prosa y teatro*]. Letra del s.XVII, h.1603; 11 + 377 fols., 200x145 mm. Enc. en pasta. CONTIENE: 47, 86, 87, 88 y 89.
- Ms. 4118.- *Obras varias poéticas.* Letra del s.XVII; 479 fols., 207x145 mm (errores en la foliación). Enc. en pasta española. CONTIENE: 47, 61, 84, 85, 86 y 91.
- Ms. 4130.- *Poesías de Góngora.* Guarda similitud con los Ms. 4118 y 4269. Letra del s.XVII; 12 hojas + 552 fols., 204x147 mm. Enc. en holandesa del s.XIX. CONTIENE: 47, 61, 84, 85, 86 y 91.
- Ms. 4141.- *Obras de [los hermanos] Argensola manuscritas.* Compuesto h.1616, letra del s.XVII; 590 págs., 200x145 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 94.
- Ms. 4256.- [*Obras en verso y prosa de Diego Hurtado de Mendoza y otros autores*]. Letra del s.XVII; 341 fols., 205x150 mm. Enc. en pasta española. CONTIENE: 26 y 91.
- Ms.4269.- [*Quaderno de*] *Varias poesías de don Luis de Góngora.* Guarda relación familiar con el “Manuscrito Palentino”, aunque este presenta mayor número de textos y es posterior en su redacción (d.1676). Letra del s.XVIII, parecida a la de los Mss. 4118 y 4130; 200 fols. + 368 fols., 200x150 mm. Enc. en pergamino labrado. CONTIENE: 47, 49, 84, 85, 86 y 91.
- Ms. 4271.- *Varias poesías [Cancionero de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola]*. Letra del s.XVII; 944 págs., 205x145 mm. Enc. en holandesa. CONTIENE: 94.
- Ms. 4312.- *Varias obras de Quevedo manuscritas (...) principios del siglo 18.* Letra s.XVIII; 322 fols., 200x150 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 89.
- Ms. 5507.- [*Papeles varios de poesía y piezas breves de teatro*]. Letra del s.XVIII, e.1690-1723; 137 fols., 9 hojas, 207x150 mm (foliación irregular). Enc. en pergamino. CONTIENE: 91.
- Ms. 5566.- [*Obras de Cornejo. Poesías jocosas. Cancionero*]. Letra del s. XVIII, 736 págs., 295x215 y 290x205 mm. Enc. en holandesa. CONTIENE: 108.
- Ms. 5913.- [*Poesías satíricas. Villamediana*]. Letra del s.XVII; 124 fols., 315x215 mm. Enc. en holandesa con puntos. CONTIENE: 69.
- Ms. 7046.- *Villamediana.* Letra del s.XVII, 98 fols., 215x155 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 69.

- Ms. 7370.- [*Quevedo. Varias obras en prosa y versos*]. Letra del s.XVIII; 289 fols., 320x210 mm (foliación antigua a tinta, saltos en la numeración). Enc. en holandesa. CONTIENE: 89.
- Ms. 7746.- *Poesías de varios y otros papeles. Ms de principios del siglo 17*. Letra del s.XVI y XVII; 183 fols., 152x103 mm. Enc. en piel del s.XIX. CONTIENE: 82, 86, 91 y 92.
- Ms.8252.- [*Satírico del Conde de Villamediana y papeles políticos del siglo XVII*]. Letra del s.XVII, Nápoles, 1651; 77 fols., 320x220 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 91.
- Ms. 8645.- *Obras de D. Luis de Góngora*. Letra del s.XVII; 537 fols., 217x153 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 47, 61, 84, 85, 86 y 91.
- Ms. 9636.- *Obras Poeticas y Satiricas de Varios Autores*. Guarda semejanza con el Ms. 3919. Letra de los ss. XVII-XVIII; 338 fols., 205x150 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 47, 57, 82, 85, 86, 89 y 91.
- Ms. 9693.- *Historias diversas de Sevilla y su reynado*. Letra del s.XVII; 374 fols., 193x143 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 69.
- Ms. 10182.- *Cueva. Ejemplar poético. Inventores. Ms. original*. Manuscritos autógrafos y originales. Portada impresa del *Ejemplar poético* (h.1-52) en Sevilla en 1606; *Los cuatro libros de los inventores* (h.61-122v) datan de 1608-09; 194/5x140 mm. Portada impresa. CONTIENE: 35 y 81.
- Ms.10293(5).- *Obras de Baltasar del Alcaçar natural de la Ciudad de Sevilla hijo de Luis de Alcaçar y Doña Leonor de León*. Conocido como “Códice Maldonado”, letra del s.XVII. CONTIENE: 33, 66, 68, 69, 107 y 108.
- Ms. 10537.- *Obras de Bartolomé Leonardo de Argensola y Luis de Gongora*. Letra del s.XVII; la numeración no es consecutiva. CONTIENE: 86.
- Ms. 11017.- *Varios papeles*. Letra de finales del s.XVII y principios del s.XVIII; 292 fols. Enc. en pergamino. CONTIENE: 54 y 89.
- Ms. 12712.- [*Copia de diversas obras y cartas de Quevedo*]. Letra del s.XVIII; 453 fols., 200x150 mm. Enc. moderna. CONTIENE: 54.
- Ms. 17524.- *Rosal, Epigramas castellanas de Rodrigo Fernández de Riuera. Primera parte de sus Rimas jocosas*. Compilado e.1616-1627. CONTIENE: 107 y 108.
- Ms. 17719.- *Méndez de Britto. Poesías M.S. 1623*. Letra del s.XVII (1623); 255 fols., 200x145 mm. Enc. moderna. CONTIENE: 47.
- Ms. 17969.- *Cançiones y Sonetos de boscán por el arte toscana*. Letra del s.XVI, conocido como Lastanosa-Gayangos. CONTIENE: 2.

- Ms.18724/35bis.-[*Papeles de la Academia de los Humildes*]. Letra de finales del s.XVI; 12 hojas, 305x215 mm. Copiado posiblemente por la misma persona que redactó el Ms. N.3 de la Colección Salazar y Castro de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. CONTIENE: 38.
- Ms. 19003.- *Poesías de Don Luis de Gongora en todo género de versos castellanos...* Letra del s.XVII; 395 fols., copiado la primera parte del Ms. Chacón y el resto del Ms. 8645. CONTIENE: 47, 84, 85, 86 y 91.
- Ms. 19004.- *Versos Satyricos del gran Don Luis de Gongora y Argote (...) que por lo satyrico no se an impreso (...) Año de 1663.* Letra de la segunda mitad del s.XVII; 149 fols., 210x155 mm. CONTIENE: 47, 49, 84, 85, 86 y 91.
- Ms. 20355.- *Sonetos recogidos por Maldonado Davila.* Letra de finales del s.XVII (d.1646 ó 1684); 299 fols., 150x100 mm. Enc. en piel. CONTIENE: 86 y 91.
- Ms. 22982.- *Poesías varias manuscritas. Siglo XVII.* Letras del s.XVII; 354 fols., 210x160 mm. CONTIENE: 47. [Véase el Ms.196 de la Biblioteca de la Catedral de Córdoba].

BIBLIOTECA DE LA HISPANIC SOCIETY OF AMERICA.

- Ms. B-2345.- *Obras poéticas de Baltasar del Alcaçar illustre Sevillano. Recogidas Por Don Diego Luis de Arroyo y Figueroa Natural de Sevilla. En Sevilla Año de 1666.* Letra del s.XVII; 200 mm (numeración antigua del 1 al 106, moderna del 107 al 122). Enc. en pergamino. CONTIENE: 33 y 66. (En el Catálogo de la Hispanic Society: Ms. CIII).
- Ms. B-2347.- *P[apele]s V[ario]s Tom.3º.* Letras distintas del s.XVII y alguna del XVIII (1704); 278 fols., 218 mm (foliación moderna a lápiz). Enc. en pergamino. CONTIENE: 86. (En el Catálogo de la Hispanic Society: Ms. LXXII).
- Ms. B-2360.- *Obras de Don Luis de Góngora.* Letra primera mitad del s.XVII; 452 fols., 197 mm. CONTIENE: 47, 61, 84, 85, 86 y 91. (En el Catálogo de la Hispanic Society: Ms. CXLIII).
- Ms. B-2361.- *Obras poéticas.* Letra primera mitad del s.XVII (d.1666); 229 fols., 150 mm. CONTIENE: 47, 61, 84, 85, 86 y 91. (En el Catálogo de la Hispanic Society: Ms. CXLV).
- Ms. B-2362.- *Qvaderno de Várias Poësia de Don Luis de Góngora .* Letra primera mitad del s.XVI; 558 fols., 195 mm. Enc. en piel. CONTIENE: 61, 84, 85, 86 y 91 (En el Catálogo de la Hispanic Society: Ms. CXLVI).
- Ms. B-2377.- *Cancionero ó Colección de varias Poesías de los autores españoles de los siglos XVI y XVII.* Tres tipos de letra del s.XIX; 121 fols., 168 mm. Enc. en pasta española. CONTIENE: 69. (En el Catálogo de la Hispanic Society: Ms. XXXVII).

- Ms. B-2384.- *Poesías de varios Ingenios Ant. y Moder. Las más de D.L. de Góngora.* Letra del s.XVII; 202 fols., 205 mm. CONTIENE: 69. (En el Catálogo de la Hispanic Society: Ms. LXXXIV).
- Ms B-2397.- *Flores de poetas ilustres de España. A saber Canciones, Lyras, Sonetos, y otras piezas excelentes. Recogidas por D.Francisco Xavier de Santiago Palomares.* Letra del s.XVIII; 260 fols., 208 mm (numeración moderna a lápiz). Enc. en pergamino antiguo. CONTIENE: 69. (En el Catálogo de la Hispanic Society: Ms. XLV).
- Ms. B-2425.- *Lupercio Leonardo [Obras poéticas].* Autógrafo, letra de finales del s.XVI y primera década del s.XVII; 8 hojas numeradas a lápiz, 196 mm. Pliego suelto. CONTIENE: 112. (En el Catálogo de la Hispanic Society: Ms. CLXIX).
- Ms. B-2465.- *Tratado de las obras de Don Luis de Góngora año del Señor de 1622 en Sevilla.* Letra del s.XVII; 349 fols. + 18 numerados a lápiz, 206 mm. Compuesto de diferentes cuadernillos. CONTIENE: 47, 55, 61, 84, 85, 86 y 91. (En el Catálogo de la Hispanic Society: Ms. CXLIV).
- Ms. B-2486.- *Cancionero Sevillano de Nueva York.* La compilación de los textos debió realizarse entre 1580-1590, letra del s.XVI; 299 fols., 208 mm (numerado a lápiz por Bartolomé José Gallardo). Enc. en pasta (h.1870). CONTIENE: 12 y 17. (En el Catálogo de la Hispanic Society: Ms. VIII).
- Ms. B-2501.- [*Cancionero XI*]. Letras diversas de principios del s.XVII; 230 págs., 218 mm. Compuesto de varios cuadernos. CONTIENE: 110. (En el Catálogo de la Hispanic Society: Ms. XI).
- Ms. B-2505.- [*Cancionero*]. Compuesto h.1663, letra de finales del s.XVII; 32 fols., 215 mm. Pliego suelto con la cubierta en papel. CONTIENE: 91. (En el Catálogo de la Hispanic Society: Ms. XXIII).
- Ms. B-2520.- [*Sonetos*]. Letra del primer tercio del s.XVII; cuatro folios sueltos (8 págs. numeradas a lápiz), 210 mm. Pliego suelto. CONTIENE: 91. (En el Catálogo de la Hispanic Society: Ms. CXLII).

FONDO DE ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO (EN LA BIBLIOTECA DE LA RAE, MADRID).

- Ms. *Varias poesías de don Luis de Góngora* . Letra del s.XVII; 428 fols. Enc. posterior en piel. Guarda parecido con los códices de Córdoba y Sevilla. CONTIENE: 47, 84, 85, 86 y 91.
- Ms. *Luis de Góngora. Obras. Manuscrito siglo XVII.* Letra del s.XVII; 302 fols. CONTIENE: 47, 84, 85, 86 y 91.
- Ms. *Versos varios del siglo XVII.* Letra de la primera mitad del s.XVII; 230 págs. Enc. posterior. CONTIENE: 46 y 47.
- Ms. *Poesías de d. Luis De Góngora.* Primera mitad del s.XVII; 164 págs. (foliación discontinua). Enc. posterior. CONTIENE: 47, 86 y 91.

Ms. RM 6723 RAE.- (antiguo Moñino-D) [*Tesoro poético del siglo XVII*]. Letra de la primera mitad del s.XVII; 360 págs., 215x155 mm. Enc. posterior. CONTIENE: 87.

Ms. Moñino-E.- [*Cancionero de diversos poetas del siglo XVII*]. Letra del s.XVII; 266 págs., 215x145 mm. CONTIENE: 89.

Ms. Moñino-F.- [*Obras poéticas de don Luis de Góngora*]. Letra del s.XVII (sin foliar). CONTIENE: 88.

BIBLIOTECA DEL PALACIO REAL DE MADRID.

Ms. II-531.- *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*. Compilado e.1581-1582, letra del s.XVI; 271 fols., 290x201 mm. Enc. en pasta (s.XVIII-XIX). CONTIENE: 34.

Ms. II-617.- *Cancionero de poesías varias*. Incluye un poema relativo a la prisión del príncipe don Carlos, la colección debió concluirse, pues, entre los años 1568 y 1571. La foliación responde a una doble numeración. CONTIENE: 1, 4 y 5.

Ms. II-1148.- *Papeles manuscritos V*. Letra de los ss.XVII-XVIII, compuesto por cuadernos de épocas distintas (presenta uno datado en 1765); 205 fols. Enc. en pergamino. CONTIENE: 95.

Ms. II-1557.- *Poesías varias tomo I [Cartapacio de Pedro de Lemos]*. Letra de finales del s.XVI y principios del s.XVII; 292 fols., 200x145 mm. Enc. posterior. CONTIENE: 91.

Ms. II-1581.- *Cartapacio de Pedro de Penagos*. Se anota: “començose a 9 de agosto de 1593”; 292 fols., 200x145 mm. Enc. en pasta (posterior). CONTIENE: 31, 46 y 48.

Ms. II-2801.- *Poesías de Gongora*. Guarda relación con el Ms. gongorino de la Diputación Provincial de Córdoba. Letra del s.XVII; 449 fols. Enc. posterior. CONTIENE: 47, 84, 85, 86 y 91.

BIBLIOTECA DE DON BARTOLOMÉ MARCH (PALMA DE MALLORCA).

Ms. 20/7/23.- *Ms. gongorino* [o Ms.342.- SS (según A. Carreira)]. Letra del s.XVII. CONTIENE: 60 y 110.

Ms. 23/4/5.- *Versos de Leonardo de Argensola*. Letra del s.XVII; 449 fols. (numeración irregular). Enc. en pergamino. CONTIENE: 47, 84, 85, 86 y 91.

Ms. 23/3/7.- *Quaderno de Varias Poesías [Poesía de D. Joseph de Montoro. Son de Góngora]*. Letra del s.XVII (parecida a los códices 4130 y 4269 BNM); 11 hojas + 370 fols., 200x140 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 47, 84, 85, 86 y 91.

Ms. 23/7/6.- *Flores de poetas. A don Diego Lopez de Haro, Marqs. del Carpio, Señor de las Vil, las de Adamuz, Morente y Perabad... Don Juan Antonio Calderon.* Códice autógrafo de Don Juan Antonio Calderón, compilado hacia 1611. Letra del s.XVII; 28 hojas + 558 págs., + 34 fols., 210x140 mm. (Presentaba el número 80 en la que fue la Biblioteca del Duque de Gor). CONTIENE: 94.

Ms. 20/4/6.- *Varias poesías i casi todas las que compuso aquel ingeniosissimo, erudito y doctisimo Varón Don Luis de Gongora... de su mano escritas por don Martín de Angulo i Pulgar, natural de la ciudad de Loxa. Año MDCXXXIX (1689),* Letra del s.XVII; 260 fols. [Actualmente recatalogado R.6644; Biruté Ciplijauskaitė lo denomina como “que antes existió en la Biblioteca del Duque de Gor”, entonces estaba catalogado como el número 87, *cfr.*, Luis de Góngora, *Romances*, ed. A. Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, p.57]. CONTIENE: 47, 86, 90 y 91.

Ms. *Varias Poesías de Góngora M.S.* Letra del s.XVII; 161 fols. Enc. en pergamino. CONTIENE: 47, 86 y 91.

BIBLIOTECA CAPITULAR Y COLOMBINA DE SEVILLA.

Ms. 82-2-4.- *De las Rimas de Juan de la Cueva, primera parte.* Sevilla, 1603 (autógrafo); 374 fols. CONTIENE: 51 y 52.

Ms. 82-2-5.- *Segunda parte de las Obras de Iuan de la Cueva. Año 1604.* Compuesto de 331 hojas en 4ª. CONTIENE: 35.

Ms. 83-4-39.- *Poesías de varios ingenios M.S. [Versos de diversos Autores a distintos Asumptos].* Letra del s.XVII, compilada d.1664; 325 + 10 fols., 220x165 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 60 y 61.

Ms. 84-2-9.- *Poesías de Gongora M.S.* Letra del s.XVII, copiado por Nicolás Bernal en 1623; 561 fols., 200x130 mm. Enc. en pergamino (215x160 mm). CONTIENE: 47, 84, 85, 86 y 91.

BIBLIOTECA DEL CENTRO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS (MADRID).

Ms. 3071.- *Flores de poetas M.S. [Poemas Ilvstres. A don Diego Lopez de Haro, Marqués del Carpio, Señor de las Villas de Adamuz, Morente y Perabad (Sucesor en la casa i Mayorazgo de Haro), Don Juan Antonio Calderón su criado, (1611, ¿en Antequera?); [Fondo Rodríguez Marín].* Catalogado como *Poemas ilustres: flores de poetas* [s.l.]: [s.n], p.527; 27 cm. Letra del siglo XIX. CONTIENE: 94.

Ms. 3857.- *Papeles varios* [Fondo Rodríguez Marín]. Llamado “Códice Palomo”, perteneció al catedrático Don Francisco de Borja Palomo; la letra se corresponde con la del poeta sevillano Antonio Ortiz Melgarejo, debió compilarse hacia el primer tercio del s.XVII. CONTIENE: 26, 50, 53, 54, 55 y 56.

Ms. 5177.- *Florilegio poético: primera y segunda parte en que para la presente copia se han dividido las poesías contenidas en el Códice 33-180*

existente en la Biblioteca Arzobispal de Sevilla [Fondo Rodríguez Marín], [s.l]: [s.n], 1888. Copia manuscrita del “Códice de Barahona” (Ms. 33-180) realizada por el Bachiller Juan Virgilio Quirós y Gallardo para la librería y estudio de su padre el Doctor Quirós de los Ríos. CONTIENE: 40, 41 y 96.

BIBLIOTECA DE LA FUNDACIÓN LÁZARO GALDIANO (MADRID).

Ms. 330.- *Obras de Luis de Góngora*. Letra del s.XVII; 558 fols., 220x160 mm. Enc. posterior. CONTIENE: 47, 84, 85 y 86.

Ms. 440/15339.- *Contiene este volumen las obras que se han podido adquirir de el gran Don Luis de Gongora*. Letra del s.XVII; 612 fols., 255x190 mm. Enc. en piel. CONTIENE: 47, 49, 84, 85, 86 y 91.

BIBLIOTECA NACIONAL DE PARÍS

Ms. 307.- (Traído por referencias, véase: José J. Labrador y Ralph A. DiFranco, *Tabla de los principios de la poesía española. Siglos XVI-XVII*, Cleveland State University, 1993, p.9). CONTIENE: 31.

Ms. 511.- *Cancionero nº5*. Letra del s.XVII; 218 fols., 210x150 mm. Enc. en piel. CONTIENE: 60 y 62.

BIBLIOTECA DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (MADRID).

Ms. 22.- *Obras poéticas de Don Luis de Gongora. Natural de Córdoba...* Letra del s.XVII; 175 fols., la enumeración comienza en el f.34. Enc. posterior. CONTIENE: 47, 84, 85, 86 y 91.

BIBLIOTECA DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (MADRID).

Ms. N.3.- [Colección Salazar y Castro]. Letra de finales del s.XVI. CONTIENE: 38.

BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ Y PELAYO (SANTANDER)

Ms.MP 108.- *Fragmentos no impresos hasta hoy de don Francisco de Quevedo Villegas, cauallero en el orden de Santiago y señor de la Torre de Juan Abad...* Anteriormente catalogado como Ms. R-I-9-27. Letra del s. XVIII; 299 fols., 220x150 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 60, 62, 87, 88, 89, 90 y 111.

BIBLIOTECA DE ARTURO SEDÓ.

Ms. *Luis de Gongora. Obras en verso*. Letra del s.XVII. CONTIENE: 47, 84, 85 y 86.

BIBLIOTECA PÚBLICA DE TOLEDO.

Ms. 506.- [Versos de varios autores]. (Traído por referencias, véase: F. Esteve Barba, *Biblioteca pública de Toledo: Catálogo de la colección de manuscritos Borbón-Lorenzana*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1942, pp. 400 y ss.) Letra del s.XVII. CONTIENE: 31 y 80. [Véase: *Cancionero Sevillano de Toledo: ms. 506 (fondo Borbón-Lorenzana) Biblioteca de Castilla la Mancha*, ed. J.J.Labrador, R.DiFranco y J.Montero, Universidad de Sevilla, 2006].

BIBLIOTECA DEL MARQUÉS DE VALDETERRAZO (PAMPLONA).

Ms. 3319.- [*Cartapacio gongorino mutilado*]. Letra del s.XVII; 328 fols., 285x200 mm. Descrito por Antonio Carreira en el *Criticón*, 56 (1992), pp.7-20, v.W en p.11. (Según Antonio Carreira parece haber sido adquirido actualmente por la Junta de Andalucía). CONTIENE: 58.

BIBLIOTECA DEL ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE PALENCIA.

Armario ATabla 3ª.- *Quaderno de Varias poesías*. "Manuscrito Palentino", data de 1676; 440 hojas de papel en 4ª, 200x140 mm. CONTIENE: 47, 61, 84, 85, 86 y 91.

BIBLIOTECA DEL SEMINARIO DE SAN CARLOS (ZARAGOZA).

Ms. B.3.9.- *Obras de Góngora*. Guarda parecido con los códices de Córdoba y Bryn Mawr. Letra del s.XVII; 303 fols., (numerado solo hasta el 200). Enc. en pergamino. CONTIENE: 47, 84, 85, 86 y 91.

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE BARCELONA.

Ms. 147.- *Obras de Góngora*. Letra del s.XVII; 313 fols. CONTIENE: 84, 85, 86 y 91.

BIBLIOTECA DEL ARCHIVO MUNICIPAL DE ANTEQUERA.

Ms. 9816 M/6.- *Cancionero Antequerano. Briedad de Sonetos Recogios de difere[n]tes authores Por Ignacio de toledo y godoy*. Compilado e.1627-1628, letra del s.XVII; 266 fols., 157x115 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 47, 59, 91, 109 y 110.

BIBLIOTECA PROVINCIAL DE CÓRDOBA.

Ms. 74.- *Poesías de Góngora*. Guarda relación con el Ms. II-2801 de la Biblioteca de Palacio. Letra del s.XVII; 10 + 356 fols., 205x150 mm. Enc. posterior en cartón. CONTIENE: 47, 84, 85, 86 y 91.

BIBLIOTECA DE OXFORD ALL SOULS COLLEGE.

Ms. O.189.- *Cancionero de Oxford*. Letra tardía del s.XVI e inicios del s.XVII, seguramente sea copia de la *editio princeps*; 379 fols., en 4ª. CONTIENE: 31.

BIBLIOTECA DEL BRYN MAWR COLLAGE.

Ms. *Obras de d. Luis de Góngora*. Letra del s.XVII; 447 fols., 200x145 mm. Enc. en pergamino. CONTIENE: 47, 84, 85, 86 y 91.

BIBLIOTECA VATICANA (ROMA)

Ms. 3476.- [Fondo Barberini Latini]. Manuscrito descubierto por M. C. Gijón. CONTIENE: 58.

BIBLIOTECA NACIONAL DE FLORENCIA.

Ms. VII-353.- *Var. Poesie spagnole copiate da Monsignor Girolamo da Sommaia*. (Cod. Chart in 4º. Saec XVII). Copiado a finales del s.XVII, textos compilados originariamente entre 1604-1606; 586 fols. CONTIENE: 46 y 48.

BIBLIOTECA RICCARDIANA DE FLORENCIA.

Ms. 3358.- *Rime Spagnole*. Letra del s.XVII; 275 fols., 207x150 mm. CONTIENE: 18, 26 y 27.

BIBLIOTECA BRACACCIANA DE NÁPOLES.

Ms. II, A.12.- *Cancionero del s.XVII*. Tiene relación familiar con el “Manuscrito Palentino”. Letra del s.XVII; 515 fols., 220x146 mm. CONTIENE: 61.

BIBLIOTECA DEL PALACIO DE AJUDA (LISBOA).

Ms. 50-II-35.- *Miscellam. Canonica e poetica*. Letra del s. XVI; 206 fols., varios cuadernos. CONTIENE: 82.

BIBLIOTECA DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA.

Ms. 196.- *Ms. gongorino perdido* [apud. Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca...* IV, ref. 4434; cfr. Antonio Carreira, “Un cancionero perdido en Córdoba y hallado en Madrid”, *Criticón*, 80 (2000), pp.5-18 (http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/080/080_007.pdf). Actualmente catalogado como: *Poesías varias manuscritas. Siglo XVII Ms. 22.982 BNM*]. Letra del s. XVII; 354 fols., 210x160 mm. CONTIENE: 47.

BIBLIOTECA DEL PALACIO ARZOBISPAL DE SEVILLA.

Ms.33-180-6.- [*Codice de Barahona o de Pamones*]. Letra del primer tercio del s.XVII, actualmente perdido, descrito por Bartolomé José Gallardo. CONTIENE: 40, 41 y 96. Véase: Ms. 3071 Biblioteca del CSIC (copia del s.XIX).

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS EMPLEADAS PARA LA DESCRIPCIÓN DE MANUSCRITOS:

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del s.XVII* (edición facsímil, Madrid, 1860), London, Tamesis Books, D.L., 1968.

CARREIRA, Antonio,

– “Los poemas de Góngora y sus circunstancias: seis manuscritos recuperados”, *Criticón*, 56 (1992), pp. 7-20. (http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/056/056_007.pdf).

Nuevos poemas. Atribuidos a Góngora, Barcelona, Quaderns crema, 1994.

– “Un cancionero perdido en Córdoba y hallado en Madrid”, *Criticón*, 80 (2000) pp.5-18 (http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/080/080_007.pdf).

Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Arco/Libros, 1998.

ESTEVE BARBA, Francisco, *Biblioteca pública de Toledo: Catálogo de la colección de manuscritos Borbón-Lorenzana*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1942.

GALLARDO, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, formado con los apuntamientos de Don Bartolomé José Gallardo, coordinados y aumentados por D. M. R. Zarco del Valle y D. J. Sancho Rayón. Obra premiada por la Biblioteca Nacional... e impresa a expensas del Gobierno*, Madrid, Imprenta y estereotipia M. Rivadeneyra, 1863-1869.

LABRADOR, José, y DIFRANCO, Ralph A., *Tabla de los principios de la poesía española. Siglos XVI-XVII*, Cleveland State University, 1993.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, y BREY MERINO, María, *Catálogo de los Manuscritos Poéticos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*, New York, The Hispanic Society of America, 1965, vols.3.

SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, 1972.

EDICIONES ANTIGUAS Y MODERNAS.³³⁰

Actas de la Academia de los Nocturnos de Valencia, ed. Luis Canet Vallés y Evangelina Rodríguez Cuadros, Valencia, Alfons el Magnànim, (1988-2000) 1990. CONTIENE: 39.

ACUÑA, Hernando de,

- *Varias Poesías, compuestas por Hernando de Acuña*, por su viuda Juana de Zúñiga, Madrid, en casa de P. Madrigal, (*editio princeps*) 1591. CONTIENE: 31.
- *Varias poesías*, Madrid, Sancha, 1804. CONTIENE: 31.
- *Varias poesías*, ed. Elena Catena, Madrid, CSIC, 1954. CONTIENE: 31.
- *Varias poesías*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1954. CONTIENE: 31.
- *Varias poesías*, ed. Luis F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982. CONTIENE: 31.

ALCÁZAR, Baltasar del,

- *Sociedad de Bibliófilos Andaluces. Poesías de Baltasar del Alcázar, precedidas de la biografía del autor por Francisco Pacheco*, Sevilla, Imprenta Rafael Tarascó, 1878. CONTIENE: 33.
- *Poesías de Baltasar del Alcázar. Edición de la Real Academia Española*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Librería Sucesores de Hernando, 1910. CONTIENE: 33, 66, 107 y 108.
- *Poesías*, Sevilla, Ediciones Libanó, 1999. CONTIENE: 107 y 108.
- *Obra poética*, ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2001. CONTIENE: 33, 66 y 80.

ALVARADO Y ALVEAR, Sebastián de, *Heroyda Ouidiana, Dido a Eneas con parafrasis española y morales reparos ilustrada*, Burdeos, en casa de Guillermo Millanges, 1628. CONTIENE: 70.

Antología de la poesía satírica española, ed. Antonio Martínez Sarrión, Madrid, Espasa-Calpe, 2003. CONTIENE: 54.

ARBOLANCHE, Jerónimo,

- *Los nueve libros de las Havidas de Hieronymo Arbolanche Poeta Tudelano*, Çaragoça, Iuan Millan, 1566. CONTIENE: 16.
- *Las Abidas*, ed. Fernando González Ollé, edición facsímil, Madrid, CSIC, 1972. CONTIENE: 16.

ARELLANO, Ignacio, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 1984. CONTIENE: 63 y 89.

ARNAUD, Emile,

- “Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Epigramas”, *Criticón*, 13 (1981), pp.29-86. CONTIENE: 101, 102 y 103.
- “Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Epitafios y seguidillas”, *Criticón*, 14 (1981), pp.5-42. CONTIENE: 104 y 105.

³³⁰ Se incluyen aquí las ediciones antiguas, las ediciones modernas, artículos y estudios donde se recogen y localizan los poemas del *corpus*. Se incluye al final y a parte el listado de las direcciones de internet donde pueden localizarse algunos poemas.

ARTIGAS, Miguel, *Biografía y Estudio Crítico de Don Luis de Góngora*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925. CONTIENE: 60, 62, 87, 88, 89, 90 y 111.

ASENSIO, José María,

- *Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1886. CONTIENE: 68 y 69.
- “Desavenencias entre Miguel de Cervantes y Lope de Vega”, *Cervantes y su obra*, Barcelona, F. Seix, 1902. CONTIENE: 83.

BARAHONA DE SOTO, Luis, *Poesías*, ed. José Manuel Blecua, Valencia, Tipografía moderna, 1941. CONTIENE: 40.

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Tipografía Sucesores de Rivadeneyra, 1890. CONTIENE: 47 y 54.

BOSCÁN, Juan,

- *Obras completas*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999. CONTIENE: 2.
- *Poesía*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Akal, 1999. CONTIENE: 2.

Cancionero Antequerano (1627-1628). Recogido por Ignacio de Toledo y Godoy, edición de Dámaso Alonso y Rafael Ferrer, Madrid, CSIC, 1950. CONTIENE: 109 y 110.

Cancionero Antequerano I (Variedad de Sonetos), ed. José Lara Garrido, Diputación Provincial de Málaga, 1988. CONTIENE: 59, 91, 92, 109 y 110.

Cancionero de Juan Fernández de Ixar, ed. José María Azáceta, Madrid, CSIC, (1956) 1961. CONTIENE: 1 y 2.

Cancionero de Pedro de Rojas, ed. José J. Labrador, Ralph A. DiFranco y María T. Cacho, Ohio, Cleveland State University, 1988. CONTIENE: 93.

Cancionero de poesías varias. Manuscrito N° 617 de la Biblioteca Real de Madrid, ed. José J. Labrador, C. Ángel Zorita y Ralph A. DiFranco, Madrid, Visor, (1984) 1994. CONTIENE: 1, 4 y 31.

Cancionero general de Hernando del Castillo, ed. Joaquín González Cuenca, Madrid, Editorial Castalia, 2004. CONTIENE: 12.

Cancionero general de obras nuevas nunca hasta aora impresas. Assi por ell arte Española como por la Toscana. Y esta primera es al Triunpho de la muerte traduzido por don Iuan de Colona,

- Çaragoça, Esteban Nágera, MDLIII (1554). CONTIENE: 1 y 2.
- edición facsímil de Carlos Clavería, Barcelona, Ediciones Delstre's, 1993. CONTIENE: 1 y 2.

Cancionero general de muchas y diversas obras de todos o de los más principales trovadores de España, assi antiguos como modernos, nuevamente con gran diligencia corregido, Amberes, Martín Nucio, 1557. CONTIENE: 12.

Cancionero Sevillano de Nueva York, ed. Margit Frenk, José J. Labrador y Ralph A. DiFranco, Universidad de Sevilla, 1996. CONTIENE: 12 y 17.

Cancionero Sevillano de Toledo: ms. 506 (fondo Borbón-Lorenzana) Biblioteca de Castilla la Mancha, ed. J.J.Labrador, R.DiFranco y J.Montero, Universidad de Sevilla, 2006. CONTIENE: 31 y 80.

CARREIRA, Antonio, *Nuevos poemas. Atribuidos a Góngora*, Barcelona, Quaderns crema, 1994. CONTIENE: 58 y 99.

Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella, ed. José J. Labrador, Ralph A. DiFranco y C. Ángel Zorita, Madrid, Patrimonio Nacional, 1989. CONTIENE: 34.

CASTILLEJO, Cristóbal de,

– *Las obras corregidas y enmendadas, por mandado del Consejo de la Santa y General Inquisición*, Madrid, Pierres Cosin, (*editio princeps*) 1573. CONTIENE: 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 10.

– *Obra completa*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998. CONTIENE: 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 10.

CERVANTES, Miguel de,

– *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha. Compuesto por Miguel de Ceruantes Saavedra (...) vendese en casa de Francisco de Robles*, Madrid, Juan de la Cuesta, (*editio princeps*) 1605. CONTIENE: 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78 y 79.

– *Poesías completas II*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, (1974, 1981) 1987. CONTIENE: 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79 y 82.

– *Don Quijote de La Mancha*, edición del Instituto Cervantes 1605-2005, dirigida por Francisco Rico, colabora Joaquín Forradellas; estudio de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2004. CONTIENE: 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78 y 79.

COSTER, A., *Fernando de Herrera (el divino). 1534-1597*, París, H. Champion, 1908. CONTIENE: 35.

CUEVA, Juan de la,

– *Coro Febeo de Romances Historiados*, Sevilla, Ioan de León, 1588. CONTIENE: 36 y 37.

– *A Cristoval de Sayas de Alfaro, aquie[n] en una Academia anotaron un Soneto, i hizieron una inventiva contra la Poesia. Epistola*, [s.a; s.i; s.l] R/12175 BNM (*ex libris* Gayangos, Sección de Libros Raros y Curiosos). Pliego suelto de ocho hojas impreso posiblemente en Sevilla a finales del s.XVI o primeros años del XVII. CONTIENE: 35.

– *El infamador; Los siete infantes de Lara y el Ejemplar poético*, ed. Francisco A. de Icaza, Madrid, Calpe, Clásicos castellanos 60, 1924. CONTIENE: 81.

– *Exemplar poético*, ed. José María Reyes Cano, Sevilla, Alfar, 1986. CONTIENE: 81.

ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA, Joaquín de,

– “Una guerra literaria del Siglo de Oro: Lope de Vega contra los preceptistas aristotélicos”, BRAE, XIX (1932), pp.135-160 y 260-326. CONTIENE: 67.

– *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1946. CONTIENE: 67 y 82.

ESCOBAR, Juan Antonio, *Alonso Álvarez de Soria, biografía amarga de un poeta hampón de la Sevilla del siglo XVI*, Madrid, La Xilográfica, 1958. CONTIENE: 54.

ESPINOSA, Pedro,

– *Obras*, coleccionadas y anotadas por Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1909. CONTIENE: 70.

– *Poesías completas*, edición facsímil, prólogo y notas de Francisco López Estrada, Madrid, Espasa-Calpe, 1975. CONTIENE: 70.

ESPINOSA, Pedro (comp.),

– *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*, edición facsímil, Madrid, RAE-Unicaja, 1991. CONTIENE: 70.

– *Flores de poetas ilustres de España*, ed. Belén Molina Huete, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005. CONTIENE: 70.

– *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, ed. Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2006. CONTIENE: 70.

– [Buscar por título otras ediciones].

Fernando de Herrera y la escuela sevillana, ed. Gaetano Chiappini, Madrid, 1985. CONTIENE: 68.

FITZMAURICE NELLY, James, *Historia de la Literatura Española, desde sus orígenes hasta el año 1900*, traducción de Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, La España Moderna, 1901. CONTIENE: 70.

FOULCHÉ-DESBOSC, R.; “Pour une édition des Argensolas”, *Revue Hispanique*, XLVIII (1920), pp.317-496. CONTIENE: 55.

GALLARDO, Bartolomé José,

– *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, formado con los apuntamientos de Don Bartolomé José Gallardo, coordinados y aumentados por D. M. R. Zarco del Valle y D. J. Sancho Rayón. Obra premiada por la Biblioteca Nacional... e impresa a expensas del Gobierno*, Madrid, Imprenta y estereotipia M. Rivadeneyra, 1863-1869. CONTIENE: 33, 40, 51 y 96.

– *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, edición facsímil, Madrid, Gredos, 1968. CONTIENE: 33, 40, 51 y 96.

GÓNGORA, Luis de,

– *Segvndo tomo de las Obras de Don Lvis de Góngora comentadas por D. García de Salzedo Coronel...* Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644-45. CONTIENE: 49, 84 y 86.

– *Cartas y poesías inéditas de don Luis de Góngora con un prólogo de Enrique Linares García*, Granada, Tip. Hospital de Santa Ana, 1892. CONTIENE: 95.

– *Sonetos*, edición crítica de Biruté Ciplijauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981. CONTIENE: 46, 47, 48, 49, 55, 57, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 95 y 110.

- *Obras completas I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, (1984) 2000. CONTIENE: 61, 84 y 85.
- *Quaderno de Varias poesías* (Manuscrito Palentino), ed. Lorenzo Rubio González, Excma. Diputación Provincial de Palencia, 1985. CONTIENE: 47 y 61.
- *Sonetos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1992. CONTIENE: 63, 82 y 91.

LARA GARRIDO, José, “Barahona de Soto y Herrera: clarificación de un tópico”, *Archivo Hispalense*, 197 (1981), pp.93-117. CONTIENE: 96.

La sátira contra la mala poesía, ed. Eduardo Chivite Tortosa, Córdoba, Berenice, 2008. CONTIENE: 1, 4, 8, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 35, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 50, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 68, 69, 73, 79, 80, 82, 83, 90, 96, 99, 100, 102, 107, 108 y 112.

Las cien mejores poesías líricas de la lengua castellana, comp. Menéndez Pelayo, Glasgow-Londres, Gowans & Gray, 1908. CONTIENE: 96.

LIÑÁN DE RIAZA, Pedro, *Poesías*, ed. Julián F. Randolph, Barcelona, Puvill Libros, 1982. CONTIENE: 18.

LOMAS CANTORAL, Jerónimo de,

- *Las Obras de Hieronimo de Lomas Cantoral, en tres libros divididas*, Madrid, en casa de Pierres Cosin, 1578. CONTIENE: 29.
- *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*, ed. Lorenzo Rubio González, Diputación de Valladolid, 1980. CONTIENE: 29.

LÓPEZ BUENO, Begoña, *Templada Lira. Cinco estudios sobre poesías del Siglo de Oro*, Granada, Don Quijote, 1990. CONTIENE: 28 y 30.

LÓPEZ VIÑUELA, Ana Cristina, “Quevedo y “el pobre Lope de Vega” en un soneto gongorino”, *Studia Aurea*, Acta del III Congreso de la AISO, Toulouse, P.U.M., 1996, pp.377-385. CONTIENE: 86.

LEONARDO DE ARGENSOLA, Bartolomé,

- *Rimas de Lupercio y del doctor Bartolomé Leonardo de Argensola*, editadas por Gabriel Leonardo, Zaragoza, impreso en el Hospital Real i General de Nuestra Señora de Gracia, (*editio princeps*) 1634. CONTIENE: 94, 112 y 113.
- *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Espasa Calpe, 1974. CONTIENE: 94, 112 y 113.

LOKOS, Ellen, “El lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso*”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 9.1 (1989), pp.63-74. CONTIENE: 55 y 83.

MARTÍNEZ ARANCÓN, Ana, *La batalla en torno a Góngora*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978. CONTIENE: 111.

MONTEMAYOR, Jorge de,

– *Las obras de George de Montemayor, repartidas en dos libros*, Amberes, Juan Steelsio, (*editio princeps*) 1554. CONTIENE: 11.

– *Cancionero del excelentísimo poeta George de Montemayor: de nuevo enmendado y corregido*, Zaragoza, en casa de la viuda de Bartolomé de Nágera, a costa de Miguel Suelves, (*editio princeps*) 1562. (Reeditado en Alcalá, 1563; Salamanca, 1571; Alcalá de Henares, 1572; Salamanca, 1576; Coimbra, 1579 y Madrid, 1588). CONTIENE: 13 y 14.

– *Poesías completas*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996. CONTIENE: 11, 13 y 14.

MONTERO, Juan,

– “Otro ataque contra las *Anotaciones* herrerianas: la epístola *A Cristóbal Sayas de Alfaro* de Juan de la Cueva”, *Revista de Literatura*, XLVIII, 95 (1986), pp.19-33. CONTIENE: 35.

– “Sátira contra la mala poesía del Canónigo Pacheco: una coda bibliográfica”, *Manuscrit.cao*, IV (1991), pp.61-65. CONTIENE: 27.

Obras del Excelente Poeta Garci Lasso de la Vega. Con Anotaciones y enmiendas del Maestro Francisco Sanchez Cathedratico de Rethorica en Salamanca, con privilegio en Casa de Lucas de Iunta, 1581. CONTIENE: 28 y 30.

Obras en verso del Homero español que recogio Iuan Lopez de Vicuña... Madrid, por la viuda de Luis Sánchez, 1627. CONTIENE: 84 y 86.

OROZCO DÍAZ, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973. CONTIENE: 46, 47, 48, 49, 57, 65, 82 y 85.

PACHECO, Francisco,

– *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas: descriuense los hombres eminentes que ha auído en ella...y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*, Sevilla, Simón Faxardo, 1649. CONTIENE: 68 y 69.

– *Arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugues, Madrid, Cátedra, 1990. CONTIENE: 68 y 69.

Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos. Por D. Juan Joseph Lopez de Sedano, Madrid, Antonio de Sancha, 1770-1778. CONTIENE: 40, 41, 70 y 81.

– [Ejemplar poético. *Arte poética española. Inédita. Edición de Juan Joseph Lopez de Sedano* en] *Parnaso Español*. Madrid, Joachin Ibarra / Antonio de Sancha, 1776-1778, VIII, pp.1-68. [CONTIENE: 81].

PELLICER, Juan Antonio, *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles*, Madrid, Antonio de Sancha, 1778. CONTIENE: 82 y 83.

Poemas ilustres [Recurso electrónico]: flores de poetas. [Madrid.]: [Microdata S.A.], [2005], CD-Rom, [s.l.]: [s.n], [s.a.]: <http://www.aleph.csices/imagenes/mad01/bibcentral/1101440.pdf>. Códice manuscrito copia del s.XIX (posiblemente realizada por los editores de la mal llamada *Segunda parte de las flores...*) Véase: *Flores de poetas M.S.* Ms. 3071 Biblioteca CSIC [Fondo Rodríguez Marín]. CONTIENE: 94.

Poesía satírico y burlesca de los Siglos de Oro, ed. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Madrid, Espasa-Calpe, 2002. CONTIENE: 105.

Poesías varias de grandes ingenios españoles recogidas por Iosef Alfay y dedicada a don Francisco de la Torre, cavallero del abito de Calatrava, Zaragoza, Iuan de Ybar, 1654. CONTIENE: 47, 86, 91 y 92. (Véase también: *Poesías varias de grandes ingenios españoles recogidas por Iosef Alfay*, ed. J.Manuel Blecua, Heraldo de Aragón, 1946).

Poetas líricos de los siglos XVI y XVII, [Flores de poetas ilustres] coleccionadas por Adolfo de Castro, Madrid, Atlas, (1ª ed.1857), BAE, 1950-1951 (reedición). CONTIENE: 70.

Poetas líricos de los siglos XVI y XVII, coleccionados por Adolfo de Castro, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles 32, 1966. CONTIENE: 68 y 69.

Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España. Diuidida en dos libros. Ordenada por Pedro Espinosa... Valladolid, Luis Sánchez, 1605. CONTIENE: 69 y 70.

Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España ordenada por Pedro de Espinosa natural de Antequera. Segunda edición, dirigida y anotada por D. Juan de Quirós de los Ríos y D. Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1896. CONTIENE: 70.

QUEVEDO, Francisco de,

– *Obras de D.Francisco de Quevedo, caballero del habito de Santiago, secretario del rey...*, [t.IV, parte inédita], Madrid, Imprenta de D. B. González, 1851. CONTIENE: 54.

– *El libro verde. Colección de poesías satíricas y discursos festivos (parte de ellos inéditos) de D. Francisco de Quevedo...* Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1871. CONTIENE: 89.

– *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas. Poesías. Colección ordenada y corregida por don Florencio Janer*, Madrid, Biblioteca Autores Españoles de Rivadeneyra, 1877. CONTIENE: 54 y 89.

– *Obras completas I. Poesía original*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Editorial Planeta, 1963. CONTIENE: 63.

– *Obra poética*, edición crítica de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, (1969) 1999. CONTIENE: 60, 62, 63, 87, 88 y 89.

RAMÍREZ PAGÁN, Diego,

– *Floresta de varia poesía*, Valencia, Joan Navarro, 1562. CONTIENE: 15.

– *Floresta de varia poesía*, ed. Antonio Pérez Gómez, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1950. CONTIENE: 15.

RENNERT, Hugo A., “Two spanish manuscript cancioneros”, *Modern Language Notes*, X, 7 (1895), pp.195-196. CONTIENE: 46.

REY DE ARTIEDA, Andrés,

– *Discursos, Epistolas y Epigramas de Artemidoro...* Zaragoza, Angelo Fananno, 1605. CONTIENE: 67.

– *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1955. CONTIENE: 67.

REYES CANO, José María, *La poesía lírica de Juan de la Cueva*, Diputación de Sevilla, 1980. CONTIENE: 35.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco,

– *El Loaysa, de “El celoso extremeño”*. Estudio histórico-literario, Sevilla, Francisco de P. Díaz, 1901. CONTIENE: 54.

– *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, RAE, 1903. CONTIENE: 23, 40, 41 y 96.

– *Rinconete y Cortadillo*, Sevilla, Francisco P. Díaz, 1905. CONTIENE: 50, 53, 55 y 56.

– “Una sátira sevillana del Licenciado Francisco Pacheco”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XVII (1907), pp.1-25 y pp.433-454. CONTIENE: 26.

– *Pedro Espinosa: estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1907. CONTIENE: 52.

– “Lope de Vega y Camila Lucinda”, *Boletín de la Real Academia Española*, I (1914), pp.249-277. CONTIENE: 54, 55 y 56.

– *Pedro Espinosa: estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, (1907) edición facsímil, Universidad de Málaga, 2004. CONTIENE: 52.

SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de,

– *Rimas castellanas a don Iván Andrés Hurtado de Mendoza...*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1618. CONTIENE: 101, 102 y 103.

– *El Sagaz Estacio o marido examinado*, Madrid, Iuan de la Cuesta, 1620. CONTIENE: 103.

– *La Estafeta del Dios Momo*, Madrid, Viuda de L. Sánchez, 1627. CONTIENE: 105.

– *La peregrinación sabia y El sagaz Estacio o marido examinado*, ed. Francisco A. de Icaza, Madrid, La Lectura, 1924. CONTIENE: 103.

– *La peregrinación sabia y El sagaz Estacio o marido examinado*, (ed. Francisco A. de Icaza, Madrid, La Lectura, 1924), reedición de Espasa Calpe, 1958. CONTIENE: 103.

– *La Estafeta del Dios Momo*, ed. Dr. Alfredo Rodríguez, New York, Las Americas Publishing Company, 1968. CONTIENE: 105.

SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel,

– *Arte poética en Romance Castellano*, Alcalá de Henares, en casa de Iuan Iñiguez de Lequerica, 1580. CONTIENE: 32.

– *Arte poética en Romance Castellano*, ed. Rafael de Balbín, edición facsímil, Madrid, CSIC, 1944. CONTIENE: 32.

SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961. CONTIENE: 50 y 54.

Segunda parte de las flores de poetas ilustres de España, ordenada por Juan Antonio Calderón (1611), comentada por D. Juan de Quirós de los Ríos y D. Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, Imprenta de Enrique Rasco, 1896. CONTIENE: 94.

SILVESTRE, Gregorio,

– *Las Obras del Famoso Poeta Gregorio Silvestre, recopiladas por Pedro de Cáceres y Espinosa*, impresas en Granada en el Carmen de Lebrixa, por

Fernando de Aguilar, (*editio princeps*) 1582. CONTIENE: 12, 19, 20, 21, 22, 23, 24 y 25.

– *Las Obras del Famoso Poeta Gregorio Silvestre, recopiladas por Pedro de Cáceres y Espinosa*, Lisboa, Manuel de Lyra, 1592 (reedición. Otras reediciones: Granada, 1588; Granada, Sebastian de Mena, 1599). CONTIENE: 12, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24 y 25.

– *Poesía*, ed. A. Marín Ocete, Granada, Facultad de Letras, 1938. CONTIENE: 17 y 20.

VALCÁRCEL, Carmen, “La *Sátira contra la mala poesía* del Licenciado Francisco Pacheco (ms.4.256)”, *Manuscrtao*, I (1988), pp.9-30. (Edición paleográfica del Ms. 4256 BNM). CONTIENE: 26.

VEGA, Lope de,

– *Rimas de Lope de Vega Carpio a Don Ivan de Argviiio (Segunda Parte De las Rimas)*, Sevilla, Clemente Hidalgo, (*editio princeps*) 1604. CONTIENE: 64.

– *Segunda parte de las Rimas* (facsimil de la edición príncipe, Sevilla, 1604), ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Aranjuez, Editorial Ara Iovis, 1985. CONTIENE: 64.

– *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998. CONTIENE: 64.

TORIBIO MEDINA, José, *Historia de la literatura colonial de Chile*, Santiago de Chile, Imprenta de la Librería Mercurio, 1878. CONTIENE: 110.

TORRE, Lucas de, “De la Academia de los Humildes de Villamanta”, *Boletín de la Real Academia Española*, II (1915), pp.198-218. CONTIENE: 38.

DIRECCIONES DE INTERNET:

ANÓNIMO, "Miguel de Cervantes Saavedra. Índice de primeros versos" (página web de la Universidad de Alcalá), <http://cervantes.uah.es/poesia/indice.htm> (10/01/08; 20:33). CONTIENE: 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78 y 79.

ANÓNIMO, "Historia de la literatura colonial de Chile. Tomo tercero" (edición digital de José Toribio Medina, *Historia de la literatura colonial de Chile*, Santiago de Chile, Imprenta de la Librería Mercurio, 1878; página web de la Universidad de Alicante), <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/bnc/01363951093492728465679/index.htm> (10/01/08; 20:55). CONTIENE: 110.

ANÓNIMO, "Vega, Lope de (1562-1635) – Biografía. Capt.IV" (Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Nueva biográfica de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1973), <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01482852090144840762257/p0000003.htm> (10/01/08; 21:32). CONTIENE: 47 y 54.

ANÓNIMO, "Varias poesías compuesta por Hernando de Acuña" (edición digital basada en la de Madrid, P. Madrigal, 1591: en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en 2006), <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/67926286543469451965679/index.htm> (10/01/08; 22:55). CONTIENE: 31.

ANÓNIMO, "El Ingenioso Hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra. Capítulo XLII" (de Francisco Navarro Ledesma, edición digital basada en en la de Buenos Aires, Espasa Calpe, 1999, realizada en Alicante por la Biblioteca Miguel de Cervantes en 1999), <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/93348140546335976838257/p0000009.htm> (10/01/08; 23:08) CONTIENE: 83.

ANÓNIMO, "*Flores de poetas ilustres*. Texto digitalizado" (texto facsímil de la edición de Valladolid, 1605, impresa por Luis Sánchez; digitalizada por la Universidad Computense de Madrid), http://www.angarmegia.webcindario.com/poesia_barroca.htm (11/01/08; 14:25). CONTIENE: 70.

ARNAUD, Emilie; "Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Epigramas" (edición digital basada en el artículo publicado en *Criticón*, núm.13, 1981, pp.29-86; realizada por el Centro Virtual Cervantes), http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/013/013_031.pdf, (11/01/08; 13:57). CONTIENE: 101, 102 y 103.

ARNAUD, Emilie; "Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Epitafios y Seguidillas" (edición digital basada en el artículo publicado en *Criticón*, núm.14, 1981, pp.5-42; realizada por el Centro Virtual Cervantes), http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/014/014_007.pdf. CONTIENE: 104 y 105.

FABRE, Niza; "Avatares de un poeta: Alonso Álvarez de Soria, autor marginal del siglo XVI" (*Revista Literaria Baquiana*, Miami, Estados Unidos, Año IV, núm.21 / 22) http://www.baquiana.com/N%C3%BAmero_XXI_XXII/Ensayo_I.htm (10/01/08; 21:43). CONTIENE: 54.

GARCÍA GONZÁLEZ, Ramón (ed.lit); "Sonetos. Luis de Góngora y Argote" (edición digital realizada en Alicante por la Biblioteca Miguel de Cervantes en 2004), <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00363863289947351867857/index.htm> (10/01/08; 20:42). CONTIENE: 49 y 65.

GARCÍA GONZÁLEZ, Ramón (ed.lit); "Sonetos en manuscritos. Francisco de Quevedo" (edición digital realizada en Alicante por la Biblioteca Miguel de Cervantes en 2003), <http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01470629766893617632268/index.htm> (10/01/08; 21:03). CONTIENE: 63, 88 y 89 (entrada por manuscritos e índice de versos).

GARCÍA GONZÁLEZ, Ramón (ed.lit); "Sonetos en manuscritos. Francisco de Quevedo" (edición digital realizada en Alicante por la Biblioteca Miguel de Cervantes en 2003), <http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01470629766893617632268/p0000001.htm> (10/01/08; 21:16). CONTIENE: 63, 88 y 89.

GARCÍA GONZÁLEZ, Ramón (ed.lit); "Sonetos de los hermanos Argensola" (edición digital realizada en Alicante por la Biblioteca Miguel de Cervantes en 2005), <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03694066455726195454480/index.htm>, (10/01/08; 21:58). CONTIENE: 112 y 113.

GARCÍA GONZÁLEZ, Ramón (ed.lit); "Sonetos de Bartolomé Leonardo de Argensola" (edición digital realizada en Alicante por la Biblioteca Miguel de Cervantes en 2006), <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03694066455726195454480/p0000003.htm> (10/01/08; 22:17). CONTIENE: 94.

GARCÍA GONZÁLEZ, Ramón (ed.lit); "Sonetos del siglo XV al XVII" (edición digital realizada en Alicante por la Biblioteca Miguel de Cervantes en 2006), <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23585174323492741876891/p0000001.htm> (10/01/08; 22:41). CONTIENE: 66.

GARCÍA GONZÁLEZ, Ramón (ed.lit); "Sonetos del siglo XV al XVII" (edición digital realizada en Alicante por la Biblioteca Miguel de Cervantes en 2006) <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23585174323492741876891/p0000001.htm> (10/01/08; 22:44). CONTIENE: 96.

GARCÍA GONZÁLEZ, Ramón (ed.lit); "Pacheco, Francisco. Sonetos del siglo XV al XVII" (edición digital realizada en Alicante por la Biblioteca Miguel de Cervantes en 2006), <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23585174323492741876891/p0000013.htm> (10/01/08; 22:46). CONTIENE: 92.

GARCÍA GONZÁLEZ, Ramón (ed.lit); "Sonetos de Pedro Espinosa" (edición digital realizada en Alicante por la Biblioteca Miguel de Cervantes en 2004), <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/24605096656148508976613/index.htm> (10/01/08; 22:50). CONTIENE: 70.

LOKOS, Ellen; "El lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso*" (edición digital basada en el artículo publicado en *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 9.1, 1989, pp.63-74; realizada por H-Cervantes editors), <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics89/lokos.htm> (11/01/08; 14:15). CONTIENE: 55.

ESTUDIOS Y EDICIONES.³³¹

FUENTES PRIMARIAS:

Actas de la Academia de los Nocturnos de Valencia, ed. J. L. Canet, E. Rodríguez y J. L. Sirera, Valencia, Alfons el Magnànim, I-V, 1988, 1990, 1994, 1996 y 2000.

ALCÁZAR, Baltasar del,

– *Sociedad de Bibliófilos Andaluces. Poesías de Baltasar del Alcázar, precedidas de la biografía del autor por Francisco Pacheco*, Sevilla, Imprenta Rafael Tarascó, 1878.

– *Poesías de Baltasar del Alcázar. Edición de la Real Academia Española*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Librería Sucesores de Hernando, 1910.

– *Obra poética*, ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2001.

ARIOSTO, Ludovico, *Sátiras*, ed. José María Micó, Barcelona, Península, 1999.

ARISTÓFANES, *Comedias*, ed. José García López, Madrid, Gredos, 2000.

ARISTÓTELES, *Retórica*, ed. Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 2000.

Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia, extracto de sus Actas originales por Pedro Salvá, Valencia, imprenta de Ferrer de Orga, 1869.

Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia, extracto de sus Actas originales por Pedro Salvá y reimpresso con adiciones y notas de Francisco Martí Grajales, Valencia, imprenta de Francisco Vives y Mora, 1905-1912.

Cancionero de Juan Fernández de Ixar, ed. José María Azaceta, Madrid, CSIC, 1956.

Cancionero de poesías varias. Manuscrito N° 617 de la Biblioteca Real de Madrid, ed. José J. Labrador, C. Ángel Zorita y Ralph A. DiFranco,

– Cleveland (Ohio), University of Denver, 1984.

– Madrid, El Crotalón, 1986.

– Madrid, Visor, 1994.

Cancionero general de obras nuevas nunca hasta aora impresas. Assi por ell arte Española como por la Toscana. Y esta primera es al Triumpho de la muerte traduzido por don Iuan de Colona. Impreso MDLIII, (Zaragoza, Esteban Nágera, 1554), ed. Carlos Clavería, Barcelona, Ediciones Delstre's, 1993.

Carta Magna de la Censura Literaria, ed. Carlos Sanz, Madrid, Gráfs. Yagüés, 1959.

CARVALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, ed. Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1958.

³³¹ Con la intención de dar una bibliografía crítica y operativa renunciamos a la no repetición de entradas que sirvan a su vez como ediciones o estudios y lugar donde localizar los poemas. Se compilan aquí también los libros citados en el cuerpo textual (específicamente comprendidos en el *corpus* de poemas) que no se correspondan con ediciones de los poemas. Se divide en fuentes primarias (ediciones, obras, estudios y diccionarios clásicos), y en fuentes secundarias (básicamente estudios, monografías y artículos). Los catálogos o fuentes de descripción de manuscritos se incluyen en el epígrafe específico.

CASAUBON, Isaac, *De Satyrica Graecorum poesi & Romanorum Satira libri duo. In quibus etiam poetae recensentur, qui in vtraque poesi floruerunt*, Parisiis, Ambrosium & Hieronymum Drovart, 1605.

CASCALES, Francisco,

– *Tablas poéticas* (1617), ed. Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

– *Tablas poéticas* (1617), ed. Aborda Berrio, Madrid, Taurus, 1988.

CASTILLEJO, Cristóbal de,

– *Obras de conversación y pasatiempo*, ed. Jesús Domínguez Bordona, Madrid, Espasa-Calpe, 1969.

– *Obra completa*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998.

– *Antología poética*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2004.

CATULO, *Poemas*, ed. Vicente Cristóbal, trad. Arturo Soler Ruiz, Madrid, Gredos, 2000.

CERVANTES, Miguel de, *Viaje del Parnaso* (1614), ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, C. Bermejo impresor, 1935.

CICERONE, *De Oratore*, Wilkins, Oxford, A.S. ed., 1963.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana*, (Madrid, por Luis Sánchez, 1611) ed. facsímil, Barcelona, Alta Fulla, 1987.

DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética española* (1ª ed.1592), Barcelona, Imprenta de M^a Ángela Marti (reedición aumentada y revisada), 1759.

DIOMEDES, *Artis grammaticae libri III en Grammatici latini*, ed. H. Keil, Hildesheim, Georg Olms, (1961) 1981.

ESCALIGERO, Julio César, *Poeticis libri septem*, ed. L.Deitz y G. Vogt-Spira, Stuttgart-Bad Cannstatt, Forman-Holzaboog, 1994.

ESCOBAR, Luis de, *Las quatrocientas respuestas a otras tantas preguntas...*, Valladolid, en casa de Martín Nucio, 1545 (en la descripción de los ejemplares de la BNM pone [s.a.] sin año).

ESPINOSA MEDRANO, Juan de, *Apologético a favor de don Luis de Góngora* (Lima, 1622), ed. Luis Jaime Cisneros, Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2005.

ESPINOSA, Pedro (comp.), *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, ed. Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2006.

FALCÓ, Jaime Juan, *Obras completas. Volumen I. Obra poética*, Juan Gil, J.M^a Maestre y Daniel López-Cañete, Universidad de León (Cádiz y Sevilla), 1996.

FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan, *Obras*, ed. Rafael Ferreres, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.

Garcilaso de la Vega y sus comentaristas, ed. Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1982.

GONGORA, Luis de,

- *Letrillas*, edición anotada de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1981.
- *Obras de don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]*, introducción de Antonio Carreira, edición facsímil, Málaga, RAE-Caja de Ahorros de Ronda, 1991.
- *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- *Romances*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

HERRERA, Fernando de,

- *Versos de Fernando de Herrera, emendados i divididos por el en tres libros...* ed. Francisco Pacheco, Sevilla, Gabriel Ramos Bejarano, 1619.
- *Poesías inéditas. Controversia sobre sus anotaciones a las obras de Garcilaso de la Vega*, ed. José María Asensio, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1870.
- *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

JESÚS Y MARÍA, Fray José de, *Primera parte de las excelencias de la virtud de la Castidad*, Alcalá de Henares, Viuda de Juan Gracián, 1601.

JUVENAL-PERSIO, *Sátiras*, ed. Rosario Cortés Tovar, traducción de Manuel Balasch, Madrid, Gredos, 2001.

La orden que se ha de tener en imprimir, así los impresos como los que a los dan a imprimir. Y así mesmo los libreros en la forma que los han de vender, y las diligencias que los unos y los otros son obligados a hazer, juntamente con la orden que se ha de tener en visitar las librerías, así de los libreros como de otras qualesquier personas, así eclesiásticas como seglares (ed. facsímil, Valladolid, Sebastián Martínez, 1559)

- Badajoz, Unión de Bibliófilos Extremeños, 1999.
- Madrid, Berrocal, 1999.

La 'Ratio Studiorum' de los Jesuitas. Traducción al castellano; introducción histórica y temática; bibliografía, Madrid, Publicaciones de la Universidad Pontificia de Comillas, 1986.

Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce Estudios, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 1997.

Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega, repartidas en cuatro libros, Barcelona, Carlos Amorós, 1543.

Leyes en que están copiladas algunas bulas de Nuestro Señor muy Sancto Padre a favor de la jurisdicción real de sus Altezas y todas las pragmáticas que están fechas para la buena gobernación del reyno (edición facsímil, Alcalá de Henares, Lançalao Polono, 1503), Madrid, Instituto de España, 1973.

LIPSIO, Justo, *Somnium in Two Neo-Latin Menipea Satires*, ed. C. Matheussen y C. L. Heesakkers, Leiden, E. J. Brill, 1980.

LIVIO, Tito, *Historia de Roma desde su fundación*, Madrid, Gredos, 2001.

LONGINO, *De Sublime*, ed. José García López, Madrid, Gredos, 2002.

LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophía antigua poética* (1596), ed. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953.

Los días de Alción: emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro, eds. A. Bernat Vistarini y J. T. Cull, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2002.

LULIO, Antonio, *Progymnasmata rhetoricae*, Basilea, 1550 (Ejemplar Biblt.Nacional de París).

MAL LARA, Juan de, *In Aphthonii progymnasmata scholia*, Hispali, impreso por Alonso Escribano, 1567 (Bib.Nacional México R/885/APH.p.4/MAL. Copia digital en Biblioteca Virtual de Andalucía).

MARCIAL, *Epigramas*, ed. Juan Fernández Valverde, traducción de Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Gredos, 2001.

MILÁN, Don Luis de,

– *El Cortesano*, Valencia, Ioan de Arcos, 1561.

– *El Cortesano*, ed. Vicent Josep Escartí, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001.

MONDRAGÓN, Jerónimo de, *Arte para componer en metro castellano*, Zaragoza, 1593 (obra perdida, referida por Don Luis Joseph Velazquez y de Velasco).

MONTEMAYOR, Jorge de, *Poesías completas*, edición y prólogo de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996.

MORALES, Ambrosio de, “Discurso sobre la lengua castellana”, edición crítica de Valeria Scorpini, *Studi ispanici*, 3 (1977), pp.177-194.

NÚÑEZ TOBADA, M., *Dictionnaire espagnol-français-espagnol*, París, Rey et Gravier Libraires, 1838.

Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera

– Sevilla, Alonso de Barrera, 1580 (*editio princeps*).

– ed. facsímil (1580) con prólogo de Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1973.

– ed. facsímil (1580) con Estudio Bibliográfico de Juan Montero, Universidades de Córdoba, Huelva y Sevilla, 1998.

PADILLA, Pedro de, *Thesoro de varia poesía. Compuesto por Pedro Padilla*, Madrid, Francisco Sánchez, 1580.

PELLICER DE OSSAU Y TOVAR, José de, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*,

– Madrid, Imprenta del Reino, 1630.

– Hildesheim, Georg Olms, 1971.

PÉREZ, Juan, *Progymnasmata artis rhetoricae Ioannis Petreii... vna cum Annotationibus, in Seneca declamationes, controuersias & deliberatiuas*, Alcalá de Henares, Ioannis Brocarius, 1539 (v.Bibl.Univ.de Granada, R/3969).

PERSIO FLACCO, Aulo,

– *Sátiras*, ed. Salvador Villegas Guillén, Barcelona, Akal, 1975.

– *Sátiras*, ed. Rosario Cortés Tovar, Madrid, Cátedra, 1988.

[PETRONIO], *T. Petronio Arbitri, Satiricon, extrema editio ex musaeo D. Iosephi Antoni Gonsali de Salas*, Francofurt, Wolfgang Hofmann, 1629.

Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España. Diuidida en dos libros. Ordenada por Pedro Espinosa... Valladolid, Luis Sánchez, 1605 (digitalizada por la Universidad Complutense de Madrid, según se indica en la edición de Cátedra, 2006): http://www.angarmegia.webcindario.com/poesia_barroca.htm.

QUEVEDO, Francisco de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas*, ed. González de Salas, Madrid, Pedro Coello, 1648.

QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, Bulter, H.E. ed., 1969.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades* (edición facsímil de 1726), Madrid, Gredos, 1990.

ROBORTELLO, Francesco, *Explicationes de Satyra, de Epigrammate, de Comoedia, de Elegia* (1548) en *Trattati di Poetica e Retorica del cinquecento I-IV*, ed. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, col. Scrittori d'Italia núms.: 247, 248, 253 y 258, 1970-74.

SAMOSATA, Luciano de, *Obra*, ed. Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 2002.

SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel, *Arte poética en Romance Castellano* (Alcalá de Henares, 1580), ed. facsímil de Rafael de Balbín, Madrid, CSIC, 1944.

SÉNECA, Lucio Anneo; *Consolaciones – Apocolocyntosis*, ed. Juan Mariné, Madrid, Gredos, 2001.

TAVANI, G., *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa, Edizione Colibrí, 1999.

TEOFRASTO, *Caracteres*, ed. Elisa Ruiz García, Madrid, Gredos, 2000.

[TEÓN, HERMÓGENES, AFTONIO], *Ejercicios de Retórica*, Introducción, traducción y notas de M^a Dolores Reche Martínez, Madrid, Gredos, 1991.

TORRES, Alfonso de, *Rethoricae exercitationes magistri Alfonsi Turritani*, Complvti [Alcalá de Henares]: apud Ioa[n]nem à Villanoua, 1569.

VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, Madrid, Cátedra, 1982.

VILLAMEDIANA, Conde de,

– *Poesía impresa completa*, edición de José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990.

– *Poesía inédita completa*, edición de José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1994.

VEGA, Lope de,

– *La hermosura de Angelica con otras diuersas Rimas De Lope de Vega Carpio*, Madrid, Pedro Madrigal, 1602.

– *La Primera parte de las Comedias de Lope de Vega*, Zaragoza, 1604.

– *Rimas de Lope de Vega ahora de nuevo añadidas con el Nuevo Arte de hacer comedias de este tiempo*, Madrid, Alonso Martín, 1609.

– *Obras escogidas*, ed. Federico Carlos Sainz Robles, Madrid, Aguilar, II, 1946.

– *Cartas*, ed. Nicolás Marín, Madrid, Castalia, 1985.

– *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, Barcelona, Crítica, 1998, pp.487-505.

VELAZQUEZ Y DE VELASCO, Don Luis Joseph, *Orígenes de la Poesía Castellana*, Málaga, Herederos de D. Francisco Martínez, (1754) 1799.

XIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé, *Elocuencia española en arte* (Toledo, 1604),

– Madrid, El Crotalón, 1987.

– ed. Francisco J. Martín, Barcelona, Puvill Libros, 1995.

FUENTES SECUNDARIAS:

ALBORG, Juan Luis,

– *Sobre crítica y críticos: historia de la literatura española: paréntesis teórico*, Madrid, Gredos, 1991.

– *Historia de la literatura española I-V.1*, Madrid, Gredos, 1992-1996.

ALCINA, Juan F.,

– “Aproximación a la poesía latina del canónigo Francisco Pacheco, *Boletín de la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, XXXVI (1975-1976), pp.211-263.

– “Entre el latín y el romance: modelos neolatinos en la creación poética castellana de los Siglos de Oro”, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico (Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico)*, eds. J.M^a Maestre y J. Pascual Barea, Universidad de Cádiz, I., 1, 1993, pp.3-27.

ALENDAY MIRA, Jenaro, *Relaciones de las solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.

ALONSO, Dámaso, *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1978.

ALONSO GETINO, P.Fr. Luis, *Anales salmantinos II. Nueva contribución al estudio de la lírica salmantina del siglo XVI*, Salamanca, Establecimiento Tip. Calatrava, 1929.

ALVAR, Carlos, “El reverso del amor cortés: poesía satírica medieval”, *Estudio de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencias y recepción de géneros y formas textuales*, (Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada), Universidad de León, 2002, pp.17-31.

Antología de Poesía Española del Siglo de Oro, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.

ARELLANO, Ignacio, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 1984.

ARNAUD, Emile,

– “Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Epigramas”, *Criticón*, 13 (1981), pp.29-86. (http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/013/013_031.pdf).

– “Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Epitafios y seguidillas”, *Criticón*, 14 (1981), pp.5-42. (http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/014/014_007.pdf)

ARTIGAS, Miguel, *Biografía, y estudio crítico de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925.

ASENSIO, Eugenio,

– “Juan de Valdés contra Delicado. Fondo de una polémica”, *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1960, pp.101-113.

– “El Brocense contra Fernando de Herrera y sus Anotaciones a Garcilaso”, *El Crotalón*, I, 1 (1984), pp.13-24.

ASENSIO Y TOLEDO, José María, “Desavenencias entre Miguel de Cervantes y Lope de Vega”, *Cervantes y sus obras*, Barcelona, F. Seix, 1902, pp.267-291.

- BAJTÍN, Mijail, *La cultura en la Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987.
- BAKER, Edward, *La biblioteca de don Quijote*, Madrid, Marcial Pons, 1977.
- BARELLA, Julia, “Bibliografía: Academias literarias”, *Edad de Oro*, VII (1988), pp.189-195.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890 (ed.digital): <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01482852090144840762257/p00000003.htm>
- BAYET, Jean, *Literatura latina*, Barcelona, Ariel, 1975 (4ª ed.).
- BELLANDI, F.,
 – “Persio e la poetica del *semipaganus*”, *Maia*, 24 (1972), pp.317-349.
 – “Poetica dell’ indignatio e sublime satirico in Giovenale”, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, II-1 (1973), pp.53-94.
- BIANCHINI, A., “Herrera and Prete Jacopín: The consequences of the controversy”, *Hispanic Review*, XLVI, 2 (1978), pp.221-234.
- BLECUA, Alberto,
 – “Algunas notas curiosas acerca de la transmisión poética española en el siglo XVI”, *Boletín de la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, XXXII (1967-68), pp.113-138.
 – “Gregorio Silvestre y la poesía italiana”, *Doce consideraciones sobre el mundo Hispano-Italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés* (Bologna, 1976), Roma, Instituto Español de la Lengua y Literatura, 1979, pp.155-173.
- BLECUA, José Manuel,
 – “Estructura de la crítica literaria en la Edad de Oro”, *Historia y estructura de la obra literaria*, Madrid, CSIC, 1971, pp.39-47.
 – “La carta poética en Aragón en la Edad de Oro”, *II Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón*, ed. J.M.Enguita, Zaragoza, Inst. Fernando el Católico, 1993, pp.9-29.
- BONET CORREA, A.,
 – “La fiesta barroca como práctica del poder”, *Diwan*, 516 (1979), pp.53-86.
 – *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco español*, Madrid, Akal/Arte y Estética, 1990.
- BOOTH, W.C., *A rhetoric of irony*, University of Chicago Press, 1974.
- BOTTINEAU, Yves, “Architecture éphémère et Baroque espagnol”, *Gazette des Beaux Arts* (abril, 1968), pp.213-230.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- BRILLI, Attilio, *Retorica della Satira*, Bologna, Il Mulino, 1973.

BROWN, Kenneth, "Aproximación a una teoría del vejamen de Academia en castellano y Catalán en los Siglos XVII y XVIII: de las Academias españolas a la enciclopedia francesa", *De las Academias a la Enciclopedia. El discurso del saber en la modernidad*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Valencia, Alfons el Magnànim, 1993, pp.225-262.

BUCETA, Erasmo,

– "Algunos antecedentes al culteranismo", *Romanic Review*, XI, 4 (1920), pp.328-348.

– "La crítica de la oscuridad sobre poetas anteriores a Góngora", *Revista de Filología Española*, VIII (1921), pp.178-180.

BURCKHARDT, Jacob, *Historia de la cultura griega*, Barcelona, RBA., 2005.

CACHO CASAL, Rodrigo, "La sátira en el Siglo de Oro: notas sobre un concepto controvertido", *Neophilologus*, 88 (2004), pp.61-72.

CANET VALLÉS, Josep Lluís, "Estructura del saber y estructura del poder: organización y funciones de la Academia de los Nocturnos de Valencia", *De las Academias a la Enciclopedia. El discurso del saber en la modernidad*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Valencia, Alfons el Magnànim, 1993, pp.95-124.

CAMILLO, Ottavio di, *El humanismo español del siglo XV*, Valencia, Fernando Torres, 1970.

CAMPBELL, O. J., "Dalla satira greca e romana al Rinascimento", *Dalla satira alla caricatura. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, ed. A. Brillì, Bari, Dedalo, 1985, pp.105-111.

CARA, Giovanni, "La forma-vejamen y la dificultad de una definición unitaria del género", *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, (Münster 20-24 julio de 1999), coord. Christoph Strosetzki, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp.267-274.

CARRASCO URGOITI, María Soledad, "El vejamen de academia", *Revista Hispánica Moderna*, XXXI (1965), pp.97-111.

CARREIRA, Antonio,

– "Góngora y el Duque de Lerma", *Literatura y Poder*, ed. J.P. Etienvre, París, 1977 (en prensa, según refiere Pablo Jauralde Pou en "Góngora y Quevedo").

– "Los sonetos de Góngora a través de sus variantes: notas de crítica textual a propósito de la nueva edición", *El Crotalón*, I (1984), pp.1007-1052.

– *Nuevos poemas. Atribuidos a Góngora*, Barcelona, Quaderns crema, 1994.

– "Un cancionero perdido en Córdoba y hallado en Madrid", *Criticón*, 80 (2000) pp.5-18 (http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/080/080_007.pdf).

CASTILLO, Carmen,

– *Tópicos de la sátira romana*, Universidad Complutense de Madrid, 1972.

– "La epístola como género literario: de la Antigüedad a la Edad Media latina", *Estudios clásicos*, XVIII (1973), pp.427-442.

CASTRO Y CALVO, José María, “Justas poéticas aragonesas del siglo XVI”, *Universidad. Revista de cultura y vida universitaria*, XIV (1937), pp.31-49, 171-222, y 331-399.

CELMA VALERO, María Pilar, “Invectivas conceptistas: Góngora y Quevedo”, *Studia Philologica Salmanticensia*, 6 (1982), pp.33-66.

CLARKS, A.M., “The art of satire and the satiric *spectrum*”, *Studies in Literary Modes*, Edinburgo y Londres, Oliver and Boyd, 1946, pp.31-49.

COFFEY, M., *Roman Satire*, London-New York, Methuen-Barnes & Noble, 1976.

COLLARD, Andrée, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1971.

CORTÉS TOVAR, Rosario,

– *Teoría de la Sátira. Análisis de “Apocolocyntosis” de Séneca*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1986.

– “Sátira”, *Géneros literarios latinos*, ed. Carmen Codoñer, Universidad de Salamanca, 1987, pp.117-148.

– “Horacio y la sátira: canon y ruptura”, *Bimilenario de Horacio*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, pp.91-112.

CRUZ, Anne J.,

– “Las academias literarias: literatura y poder en un espacio cortesano”, *Edad de Oro*, XVII (1998), pp. 49-57.

– “Art of the state: the *academias literarias* as site of symbolic economies, in golden Age Spain”, *Calíope*, I (1995), pp.72-95.

CURTIUS, Ernest Robert, “La teoría teológica del arte en la literatura española del s.XVII”, *La literatura europea y Edad Media latina*, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1981, pp.760-775.

DARST, D. H., *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes, 1985.

De las Academias a la Enciclopedia. El discurso del saber en la modernidad, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Valencia, Alfons el Magnànim, 1993.

DELGADO, Juan, “Bibliografía sobre justas poéticas”, *Edad de Oro*, VII (1988), pp.197-207.

De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto, ed. José Lara Garrido, Universidad de Málaga, 2002.

DÍEZ BORQUE, José María,

– *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978.

– “Manuscrito y marginalidad poética en el XVII hispano”, *Hispanic Review*, LI, 4 (1983), pp.371-392.

- “Algunas calas provisionales en la poesía satírica y transgresión religiosa en el barroco español”, en *Identità e metamorfosi del barroco Ispanico, Acta Neapolitana*, 10, Napoli, Universidad degli Studi di Napoli, Guida Editori, 1987, pp. 43-64.

EGIDO, Aurora,

- “Los modelos en las justas poéticas aragonesas del siglo XVII”, *Revista de Filología Española*, LX (1978), pp.156-176.
- *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su IV Centenario*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983.
- “Una introducción a la poesía y a las academias literarias del Siglo de Oro” *Estudios Humanísticos. Filología*, VI (1984), pp.9-26.
- “De ludo vitando. Gallos áulicos en la Universidad de Salamanca”, *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1 (1984), pp.609-648.
- “Poesía de Justas y Academias”, *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp.115-137.
- “Linaje de burlas en el Siglo de Oro”, *Studia Aurea I. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse-Pamplona, P.U.M., 1996, pp. 19-50.
- “El gallo de Góngora y las imágenes escolares”, *Da Góngora a Góngora*, ed. G.Paggi, Pisa, ETS, 1997, pp.83-118.

ELLIOT, R.C., *The power of Satire* (1965), New Jersey, Princenton University Press, 1990.

En torno al canon: aproximaciones y estrategias: VII Encuentro Internacional sobre Poesías del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla, 20-22 de noviembre del 2003), dir.Begoña López Bueno (Grupo PASO), Universidad de Sevilla, 2006.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de,

- “Una guerra literaria del Siglo de Oro: Lope de Vega contra los preceptistas aristotélicos”, *BRAE*, XXI, CV (1934), pp. 795-857 [sátiras de Lope de Vega].
- *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1946.
- “Los famosos ‘libelos contra unos cómicos’ de Lope de Vega”, *Estudios sobre Lope de Vega*, t.III, Madrid, CSIC, 1958, pp.9-74.
- “Al filo de dos cuatrocentarios (1691-1962). Góngora y Lope o el examen de un desprecio y de una admiración”, *Punta Europa*, 65 (1961), mayo, pp.40-59.
- “Lope de Vega en las Justas Poéticas toledanas de 1605 y 1608”, *Revista de Literatura*, XXXII (1967), pp.5-104 y XXXIII (1968), pp.5-52.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, “Noticias inéditas sobre Fernando de Herrera y la academia sevillana en el *Hercules animoso*, de Juan de Mal Lara”, *Epos: Revista de filología*, 16 (2000), pp.133-156.

Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro, ed. Carlos Vaíllo y Ramón Valdés, Madrid, Castalia, 2006.

ETREROS, Mercedes, *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.

FERRI COLL, José María, “Burlas y chanzas en las academias literarias del Siglo de Oro. Los Nocturnos de Valencia”, *Actas del XIII Congreso de la Asociación*

Internacional de Hispanistas, eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Castalia, 2000, I., pp.327-335.

FLOWERS, Ruth C., *Voltaire's Stylistic Transformation of Rabelaisian Satirical Devices*, Washington, D.C., Catholic University of America Press, 1951.

FRAENKEL, E., *Horace*, Oxford, Clarendon Press, 1957.

FRENK, Margit, "El Cancionero sevillano de la Hispanic Society (ca.1568)", *Nueva Revista de Filología Hispánica* (1962), pp.355-394.

FRYE, Northrop,

– "The Nature of Satire", *University of Toronto Quarterly*, XIX (1944-45), pp.75-89.

– *Anatomía de la crítica: cuatro ensayos* ["El mito de Invierno"], Caracas, Monte Ávila, 1991.

FURLAN, Maurí, *La Retórica de la Traducción en el Renacimiento (Elementos para la constitución de una teoría de la traducción renacentista)*, Tesis Doctoral dirigida por la Dra. María Morrás Ruiz-Falcó y tutelada por el Dr. Jaume Juan Castelló, Universidad de Barcelona, Departamento de Filología Clásica, 2000 (Editada en soporte digital *on line* http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0719102-102658/TOL98.pdf).

GALLEGRO MORELL, Antonio, *Estudios sobre poesía española del primer Siglo de Oro*, Madrid, Ínsula, 1970.

GÁLLEGO, Julián,

- *El pintor de artesano a artista*, Universidad de Granada, 1976.

- *El pintor de artesano a artista*, Diputación de Granada, 1995.

GARCÍA AGUILAR, Ignacio, *Imprenta y poesía en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2007.

GARCÍA BERRIO, Antonio,

– *Introducción a la poética clasicista: Comentario a las "Tablas poéticas de Cascales"*, Barcelona, Planeta, 1975.

– *Formación de la Teoría Literaria moderna. La tópica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa editorial, 1977.

– "El 'patrón' renacentista de Horacio y los tópicos teórico-literarios del Siglo de Oro español", *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Universidad de Salamanca, 1982, pp.573-588.

– "Las letrillas de Góngora (Estructura pragmática y liricidad del género)", *Edad de Oro*, II (1983), pp.88-97.

GÓMEZ MORENO, Ángel, *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*, Madrid, Gredos, 1994.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa, *El sueño literario en España*, Madrid, Cátedra, 1999.

GRUPO μ , "Ironique et iconique", *Poétique*, 36 (1978), pp.427-429 .

- GUILLÉN Claudio,
 – *El Primer Siglo de Oro (Estudios sobre los géneros y modelos)*, Barcelona, Crítica, 1988.
 – “Sobre los comienzos de un género: hacia la oda en España”, *La Oda*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 1993, pp.149-173.
- HENDRIKSON, G. L., “Satura tota nostra est”, *Classical Philology*, XXII (1927), pp.46-60.
- HERRERO-GARCÍA, *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Madrid, Voluntad, 1939.
- HERRICK, M.T., *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism (1531-1555)*, Urbana, University of Illinois Press, 1946.
- HIGHET, Gilbert, *The anatomy of Satire*, New Jersey, Princenton University Press, 1962.
- HODGART, Matthew, *La Sátira*, Madrid, Guadarrama, 1969.
- HUTCHEON, Linda,
 – “Ironie et parodie: stratégie et structure”, *Poétique*, 36 (1978), pp.467-477.
 – “Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l’ironie”, *Poétique*, 46 (1981), pp.140-155.
- INFANTES, Víctor, “La crítica por decreto y el crítico censor: la literatura en la burocracia áurea”, *Bulletin Hispanique*, 102, 2 (2000), pp.371-380.
- JAKOBSON, Roman, “Lingüística y poética”, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984, pp.347-396.
- JAMMES, Robert,
 – *Études sur l’oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos, Institut d’Études Ibériques et Ibéro-américanos de l’Université de Bordeaux, 1967.
 – “À propos de Góngora et de Quevedo: conformisme et anticonformisme au siècle d’Or”, *La Contestation de la Société dans la Littérature Espagnole du siècle d’Or*, Université de Toulouse, 1981, pp.83-93.
 – *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.
- JAURALDE POU, Pablo,
 – “Alonso de Castillo Solórzano. ‘Donaires del Parnaso’ y la ‘Fábula de Polifemo’”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 82 (1979), pp.727-766.
 – “La poesía de Quevedo y su imagen política”, *Política y Literatura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Aragón y Zaragoza, 1988, pp.39-63.
 – “La poesía festiva de Quevedo: un mundo en libertad”, *Sobre poesía y teatro. Cinco estudios de literatura española*, ed. Cristóbal Cuevas, Málaga, UNED, 1989, pp.41-71.
 – “Góngora y Quevedo”, *Voz y Letra*, VIII/2 (1997), pp.119-140.

JOLLIFE, J. W., "Satyre: Satura: ΣΑΤΥΡΟΣ. A Study in Cofusion", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 18 (1956), pp.84-95.

KAGAN, Richard L., *Universidad y sociedad en la España moderna*, Madrid, Tecnos, 1981.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, "Problèmes de l'ironie", *Linguistique et Semiologie*, Travaux du Center de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, 1976, pp.9-45.

KERNAN, Alvín B., *The Plot of Satire*, New Haven and London, Yale University Press, 1965.

KING, Williard F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, RAE (Anejo X del BRAE), 1963.

KNOCHE, Ulrich, *La Sátira romana*, Brescia, Paideia, 1969.

KOLLER, H., "Die Parodie", *Glotta*, 35 (1956), pp.17-32.

KOSSOFF, Ruth H., "Lorenzo Palmireno, crítico literario", *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas* (celebrado en Burdeos del 2 al 8 de septiembre de 1974), I, A.I.H.-Inst. de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Univ. de Bordeaux III, 1977, pp.543-547.

KRISTEVA, Julia, *Semiótica/I*, Madrid, Fundamentos, 1978.

LABRADOR, José, y DIFRANCO, Ralph A., "Continuidad de la Poesía del XV en Cancioneros del XVI", *Juan Alfonso de Baena y su Cancionero: actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena*, eds. Jesús L. Serrano Reyes y Juan Fernández Jiménez, Ayuntamiento de Baena, 2001, pp.213-258.

LANCIANI, G., y TAVANI, G., *As cantigas de escarnio*, Vigo, Xerais, 1995.

La poesía zahiriente del siglo XV. Antología, ed. Kenneth R. Scholberg, Ferrol, Esquio, 1980.

LARA GARRIDO, José,

– "Sonetos mal atribuidos a Barahona de Soto", *Analecta Malacitana*, I (1978), pp.365-369.

– "La *Sátira a las damas de Sevilla* de Vicente Espinel: edición crítica y comentario literal", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 82 (1979), pp. 767-808.

– "Barahona de Soto y Herrera: clarificación de un tópico", *Archivo Hispalense*, LXIV, 197 (1981), pp.93-117.

– "*El Rosal*, cancionero epigramático de Rodrigo Fernández de Ribera: edición y estudio del Ms. 17524 de la Biblioteca Nacional de Madrid (con algunos excursos sobre problemas de transmisión y edición de las poesías de Baltasar del Alcázar)", *Voz y Letra*, III/2 (1992), pp.23-78.

La Sátira latina, ed. Guillén Cabañero, Madrid, Akal, 1991.

LAURENTI, J.L., y PORQUERAS MAYO, A., *Ensayo bibliográfico del prólogo en la literatura*, Madrid, CSIC, 1971.

LAYNA RANZ, Francisco,

– “Ceremonias burlescas estudiantiles (siglos XVI-XVII). 1.-Gallos”, *Criticón*, 52 (1991), pp.141-162.

– “La disputa burlesca. Origen y trayectoria”, *Criticón*, 64 (1995), pp.7-160.

LEE, R.W., *Ut pictura poesis. La teoría humanista de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, Colegio de México, (1950) 1984.

LÓPEZ BUENO, Begoña,

– *Poética cultista de Herrera a Góngora: estudios sobre poesía barroca*, Sevilla, Alfar, 1987.

– “El Brocense atacado y Garcilaso defendido (Un primer episodio en las polémicas de los comentaristas)”, *Templada Lira. Cinco estudios sobre poesía del Siglo de Oro*, Granada, Don Quijote, 1990, pp.101-133.

– “La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI”, *Edad de Oro*, XI (1992), pp.99-107.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco,

– “La epístola de Jorge de Montemayor a Ramírez Pagán”, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VI, Madrid, CSIC, 1956, pp.386-406.

– “Manifestaciones festivas de la literatura medieval castellana”, *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989, pp.63-118.

LÓPEZ, François, “Las malas lecturas. Apuntes para una historia de ‘lo novelesco’”, *Bulletin Hispanique*, 100, 2 (1998), pp.475-514.

LÓPEZ GRIGERA, Luisa, “Notas sobre ‘progymnasmata’ en la España del Siglo XVI”, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico (Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico)*, eds. J.M^a Maestre y J.Pascual Barea, Universidad de Cádiz, I, 2., 1993, pp.585-590.

LÓPEZ VIÑUELA, Ana Cristina, “Quevedo y ‘el pobre Lope de Vega’ en un soneto gongorino”, *Studia Aurea, Actas del III Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Toulouse-Pamplona, PUM., 1996, pp.377-385.

LLANO GAGO, María Teresa, *La obra de Quevedo, algunos recursos humorísticos*, Universidad de Salamanca, 1984.

LLERA, José Antonio, “Recorrido etimológico y lexicográfico de la voz *sátira*”, *Laurel. Revista de filología*, 7-8 (2003), pp.145-151.

MACRI, Oreste, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972.

MADROÑAL DURÁN, Abraham, *De grado y de gracias: vejámenes universitarios de los siglos de oro*, prólogo de Aurora Egido, Madrid, CSIC, 2005.

MARAVALL, José Antonio,

– “La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca”, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Crítica, 1972, pp.92-118.

– *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1980.

MARÍN, Diego, “Culteranismo en *La Filomena*”, *Revista de Filología Española*, XXXIX (1955), pp.314-323.

MARTÍNEZ ARANCÓN, Ana, *La batalla en torno a Góngora (Selección de textos)*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

MARTÍNEZ RUIZ, Francisco Javier,

– “Las epístolas horacianas de Diego Hurtado de Mendoza (desde una perspectiva pragmática)”, *Glosa*, 2 (1991), pp.197-211.

– “La epístola poética en las preceptivas del Siglo de Oro”, *La epístola*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 2000, pp.425-451.

MAS I USÓ, Pascual,

– *Justas, academias y convocatorias literarias en la Valencia barroca (1591-1705). Teoría y práctica de una convención* (Tesis doctoral dirigida por Evangelina Rodríguez en 1991), publicada en microficha, Universidad de Valencia, 1993.

– *Academias y justas literarias en la Valencia barroca*, Kassel, Reichenberger, 1995.

– *Academias valencianas del barroco. Descripción y diccionario de poetas*, Kassel, Reichenberger, 1999.

MATAS CABALLERO, Juan, “La pervivencia de modelos retóricos en el Siglo de Oro”, *Gramática y Humanismo. Perspectivas del Renacimiento Español*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993, pp.163-184.

MELE, Eugenio, y BONILLA SAN MARTÍN, Adolfo, “Dos cancioneros españoles”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, X (1904), pp.162-172 y 408-417.

MENA, Juan de, *Obras completas*, Barcelona, Planeta, 1989.

MÉNDEZ BEJARANO, Mario, *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, Sevilla, Padilla Libros, 1989.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas*, Madrid, CSIC, 1974.

MIDDLETON MURRY, J., *El estilo literario*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1956.

MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan, *Sobre la génesis del “Quijote”*, Barcelona, Araluce, 1930.

MOLL, Jaime, "Transmisión y público de la obra poética", *Edad de Oro*, IV (1985), pp.71-85.

MOLINER, María, *Diccionario de uso del español actual*, Madrid, Gredos, 1999.

MONTERO, Juan,

– "Damasio de Frías y Herrera: Nota sobre unos roces literarios", *Archivo Hispalense*, 206 (1984), pp.115-121.

– "Otro ataque contra las *Anotaciones* herrerianas: la epístola *A Cristóbal de Sayas de Alfaro* de Juan de la Cueva", *Revista de Literatura*, XLVIII, 95 (1986), pp.19-33.

– *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1987.

– "Sátira contra la mala poesía del Canónigo Pacheco: una coda bibliográfica", *Manuscrit.cao*, IV (1991), pp.61-65.

– "La Sátira contra la mala poesía del canónigo Pacheco: consideraciones acerca de su naturaleza literaria", *Estado actual de los estudios sobre Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 1993, pp.709-718.

– Estudio Bibliográfico sobre las *Anotaciones*... (ver: *Obras de Garcilaso*...).

MONTESINOS, José F., "La paradoja del 'Arte nuevo'", *Revista de Occidente*, II (1964), pp.302-330.

MORRIS, E.P., "The Form of the Epistle in Horace", *Yale Classical Studies* II, ed. A. M. Armón, New Haven, Yale University Press, 1931, pp.79-114.

MORROS MESTRE, Bienvenido, *Las polémicas literarias en la España del Siglo XVI: a propósito de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

MUECKE, D.C., "Analyses de l'ironie", *Poétique*, 36 (1978), pp.479-482.

NAVARRETE, Ignacio, *Los huérfanos de Petrarca: poesía y teoría en la España renacentista*, Madrid, Gredos, 1997.

NEWELLS, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis, 1974.

NICOLÁS, César, "Juegos verbales en la poesía satírica de Quevedo", *Quevedo y su centenario*, Cáceres, Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, 1980, pp.58-89.

NÚÑEZ RIVERA, Valentín,

– "Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento", *La Elegía*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 1996, pp.210-212.

– "Rodríguez Fernández de Ribera traductor de Marcial. Edición de la *Centuria de epigramas*", *Revista de Literatura*, LV, 109 (1993), pp.169-225.

– "La poesía de Baltasar del Alcázar. Catálogo de las fuentes textuales (I). Manuscritos", *Voz y Letra* VIII/1 (1997), pp.53-113.

– "La poesía de Baltasar del Alcázar. Catálogo de las fuentes textuales (II). Impresos e índices", *Voz y Letra* VIII/2 (1997), pp.75-116.

- “Tradición retórica y erotismo en los *paradoxa enkonmia* de Hurtado de Mendoza”, *El sexo en la literatura*, ed. Luis Gómez Canseco, Laura Alonso Gallo y Pablo Zambrano, Universidad de Huelva, 1997, pp.99-122.
- “Para la trayectoria del encomio paradójico en la literatura española del Siglo de Oro”, *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Siglo de Oro*, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, pp.1133-1143.
- “Juan de la Cueva en sus epístolas poéticas”, *La epístola*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 2000, pp.257-294.
- *Razones retóricas para el Lazarillo. Teoría y práctica de la paradoja*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

OEHRLEIN, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993.

OLSON, David R., *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento*, Barcelona, Gedisa, 1998.

OROZCO DÍAZ, Emilio,

- “La polémica de las *Soledades* a la luz de nuevos textos. Las *Advertencias* de Almansa y Mendoza”, *Revista de Filología Española*, XLIV (1961), pp.29-62.
- “Aspectos desconocidos de la polémica de las *Soledades*. Una carta inédita de don Antonio de Lujanes, amigo de Góngora”, *Miscellanea di studi ispanici*, di Instituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana dell’ Università di Pisa, I (1962), pp.105-135.
- “Los comienzos de la polémica de las *Soledades* de Góngora. Comentarios y conclusiones ante textos desconocidos”, *Romanisches Jahrbuch*, XIII (1962), pp.277-291.
- *En torno a las “Soledades” de Góngora: estudios, ensayos y edición de textos críticos de la época referentes al poema*, Universidad de Granada, 1969.
- *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.

OSUNA RODRÍGUEZ, Inmaculada,

- *Poética Silva. Un manuscrito granadino del Siglo de Oro*, Universidad de Córdoba, 2000.
- *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: la “Poética Silva”*, Sevilla, Universidades de Sevilla y de Granada, 2003.

PASTOR, J.F., *Las apologías de la lengua castellana*, Madrid, Los Clásicos Olvidados, 1929.

PAULSON, Ronald, *The fictions of satire*, Baltimore (Maryland), The Johns Hopkins Press, 1967.

PEALE, C.George, “La Sátira y sus principios organizadores”, *Prohemio*, IV, 1-2 (1973), pp.189-210.

PELLICER, Juan Antonio, *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles*, Madrid, Antonio de Sancha, 1778.

PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad, “Los *contrafacta* de la *Ode ad Florem Gnidí*”, *Revista de Literatura*, LVII, 114 (1995), pp.363-400.

PÉREZ LASHERAS, Antonio,

– *Fustigat Mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Universidad de Zaragoza, 1994.

– *Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Anexos de Tropelías, Universidad de Zaragoza, 1995.

PERIÑÁN, Blanca, *Poeta Ludens. Disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardini, 1979.

PFANDL, Ludwig, *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII: introducción al estudio del Siglo de Oro*,

– Barcelona, Editorial Araluce, 1929, 1942 y 1954.

– Madrid, Visor, 1994.

Poesía crítica y satírica del siglo XV, ed. Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Castalia, 1991.

Poesía de la Edad de Oro, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 2003.

Poesías líricas del Siglo de Oro, ed. Elías L. Rivers, Madrid, Cátedra, 1994.

Poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro, ed. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Madrid, Espasa-Calpe, 2002.

POLLARD, A., *Satire*, London-New York, Methuen, 1970.

PORQUERAS MAYO, A.,

– *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, CSIC, 1957.

– *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid, CSIC, 1965.

– *El prólogo en el manierismo y barroco español*, Madrid, CSIC, 1968.

POZUELO CALERO, Bartolomé,

– “La oposición sermo/epístola en Horacio y en los humanistas”, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico (Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico)*, eds. J.M^a Maestre y J. Pascual Barea, Universidad de Cádiz, I., 2, 1993, pp.837-850.

– *El licenciado Francisco Pacheco. Sermones sobre la instauración de la libertad del espíritu y la lírica amorosa*, Universidades de Cádiz y Sevilla, 1993.

– “De la sátira epistolar y la carta en verso latinas a la epístola moral vernácula”, *La epístola*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 2000, pp.61-100.

PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI (I.-Andáis tras mis escritos) y (II.- Aquel valor que respetó el olvido)*, Madrid, Cátedra, 1^a ed.1984-1987 y 2^a ed.1991-1999.

PRIETO DE PAULA, Ángel L., “El modelo italiano en la formación de las academias literarias españolas del primer barroco: los ‘Nocturnos’ como paradigma”, *Relaciones*

culturales entre Italia y España (III Encuentro entre las universidades de Macerata y Alicante), Universidad de Alicante, 1995, pp.133-178.

PROFETI, Maria Grazia, “El micro-género de los sonetos de sátira literaria y Quevedo”, *La Perinola*, 8 (2004), pp.375-395.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, vigésima primera edición, 1999.

RENNERT, Hugo A., “Two spanish manuscript cancioneros”, *Modern Language Notes*, X, 7 (1895), pp.195-196.

REYES CANO, José María, “Documentos relativos a Juan de la Cueva: nuevos datos para su biografía”, *Archivo Hispalense*, LXIV, 196 (1981), pp.107-135 .

REYES CANO, Rogelio, *Estudios sobre Cristóbal de Castillejo*, Universidad de Salamanca, 2000.

RICO GARCÍA, José Manuel,

– “La epístola de Cetina a Diego Hurtado de Mendoza”, *Philologica Hispalensis*, IV, 1 (1986), pp.255-274.

– “La epístola poética como cauce de las ideas literarias”, *La epístola*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 2000, pp.395-423.

– *La perfecta idea de la altísima poesía: las ideas estéticas de don Juan de Jáuregui*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Área de Cultura, 2001.

RIVERS, Elías,

– “The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literatura”, *Hispanic Review*, 22 (1954), pp.177 y ss.

– “El problema de los géneros neoclásicos y la poesía de Garcilaso”, *Garcilaso, Actas de la IV Academia Literaria Renacentista*, dir. Víctor García de la Concha, Salamanca, Ediciones de la Universidad, 1986, pp.49-60.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza, 1983.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., y GALINDO BLASCO, E., *Política y fiesta en el barroco*, Universidad de Salamanca, 1994.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Teoría e Historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal, 1974.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco,

– *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, RAE, 1903.

– *Pedro Espinosa: estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, (1907) edición facsímil, Universidad de Málaga, 2004.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro*, Barcelona, Ariel, 1974.

- ROMERA NAVARRO, Miguel,
 – “La defensa de la lengua española en el siglo XVI”, *Bulletin Hispanique*, 31 (1929), pp.204-255.
 – “Querellas y rivalidades en las academias del siglo XVII”, *Hispanic Review*, IX (1941), pp.494-499.
- ROSENHEIM, Edward, *Swift and the Satirist's Art*, Chicago University Press, 1963.
- ROSES LOZANO, Joaquín, *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las “Soledades” en el siglo XVII*, Madrid, Tamesis, 1994.
- RUBENS, E.F., *Sobre el capítulo VI de la primera parte del Quijote*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1959.
- RUBIO LAPAZ, Jesús,
 – “La evolución clásico-espiritual de las ideas estéticas en las academias sevillanas del Siglo de Oro a partir de dos textos inéditos”, *Archivo Hispalense*, LXXV, 229 (1992), pp.153-172.
 – *Pablo de Céspedes y su círculo: Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Universidad de Granada, 1993.
- RUIZ PÉREZ, Pedro,
 – “La cuestión de la lengua castellana: aspectos literarios y estéticos en los siglos XV y XVI”, *Gramática y Humanismo. Perspectivas del Renacimiento Español*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993, pp.119-143.
 – “Cervantes y los ingenios andaluces. Notas de poética”, *Cervantes y Andalucía: biografía, escritura, recepción*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Ayuntamiento de Estepa, 1999, pp.84-112.
 – “Aristarcos y Zoilos: límites y márgenes del impreso poético en el siglo XVI”, *Bulletin Hispanique*, 102, 2 (2000), pp.339-369.
 – *La distinción cervantina. Poética e historia*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, pp.38-57.
 – “Pedro Espinosa: cuestiones de transmisión, fortuna crítica y poética histórica”, *Studia Aurea*, 1 (2007) [<http://www.studiaeurea.com/articulo.php?id=65>].
- SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1960.
- SÁNCHEZ ALONSO, B., “Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo”, *Revista de Filología Española*, XI (1924), pp.32-62 y 113-153.
- SÁNCHEZ BLANCO, Francisco, “Los comienzos de una estética del gusto en el Renacimiento español”, *Revista de Literatura*, 102 (1989), pp.395-409.
- SÁNCHEZ PÉREZ, Aquilino, *La literatura emblemática española: (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Sociedad General de Librería Española, 1977.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés,
 – “Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)”, *Revista de Filología Universidad de la Laguna*, 1 (1982), pp.35-445.

– “La epístola moral en el Siglo de Oro”, *La epístola*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 2000, pp.129-150.

SCHOLBERG, Kenneth R.,

– *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, 1971.

– *Algunos aspectos de la sátira en el siglo XVI*, Berne, Peter Lang, 1979.

SCHWARTZ LERNER, Lía,

– *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1983.

– *Quevedo: Discurso y Representación*, Madrid, José Porrúa Turanzas S.A., 1984.

– “Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género”, *Edad de Oro*, VI (1987), pp.215-223.

– “Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los *Diálogos* de Bartolomé Leonardo de Argensola”, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Universidad de Salamanca, 1993, pp.75-93.

– “Bartolomé Leonardo de Argensola: las voces satíricas de un humanista aragonés”, *Calíope* (Texas), 8 (2002), pp. 51-74.

SERRANO Y SANZ, Manuel, “Un cancionero de la Biblioteca Nacional”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IV, 10, Madrid (Octubre, 1900), pp.577-598.

SHEPARD, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970.

SIEBER, Harry, “Clientelismo y mecenazgo: hacia una historia cultural literaria de la corte de Felipe III”, en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, I, pp.409-417.

SIMÓN DÍAZ, José,

– *Siglo de Oro: Índice de Justas Poéticas*, Madrid, CSIC, Cuadernos Bibliográficos 5, 1962.

– *La poesía mural en el Madrid del Siglo de Oro*, Madrid, Ayuntamiento e Instituto de Estudios madrileños, 1977.

– *Textos dispersos de autores españoles. I. Impresos del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, Cuadernos Bibliográficos 36, 1978.

– *El libro español antiguo*, Kassel, Reichenberger, 1983.

– “La poesía mural, su proyección en Universidades y Colegios”, en *Homenaje al profesor Domingo Ynduráin. Estudios sobre el Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Nacional, 1984, pp.479-499.

STAGG, Geoffrey, *Cervantes revisa su novela: Don Quijote, I parte*, [Separata de los] Anales de la Universidad de Chile, [140], 1966.

STROSETZKI, Christoph, *La literatura como profesión: en torno a la autoconcepción de la existencia erudita literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel, Reichenberger, 1997.

SUITNER, F., *La poesia satirica e giocosa nell' età dei Comuni*, Padova, Antenore, 1983.

TERRACINI, Lore,

– “Crítica literaria ¿Historia literaria?”, *Literatura en la época del emperador. Academia Literaria Renacentista*, V-VII, Universidad de Salamanca, 1988, pp.37-51.

– “Nebrija y Valdés críticos literarios”, *Gramática y Humanismo. Perspectivas del Renacimiento Español*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993, pp.145-162.

THIOLIER-MÉJEAN, S., *Les poésies satiriques et morales des troubadours du XII e siècle à la fin du XIII e siècle*, París, Nizet, 1978.

TORRE, Lucas de, “De la Academia de los Humildes de Villamanta”, *BRAE*, II (1915), pp.198-218.

TORREROS, Esteban, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes (1785)*, Madrid, Arco/Libros, 1987.

TORRÉS-ALCALÁ, A., *Verbi Gratia: los escritores macarrónicos en España*, Madrid, José Porrúa Turanzas S.A., 1984.

TUBAU, Xavier,

– “Aristóteles y el lugar de Lope en la historia literaria”, *Anuario Lope de Vega*, 11 (2005), pp.233-242.

– *Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego de Colmenares*, Pamplona, Universidad de Navarra; Madrid, Iberoamericana; y Frankfurt am Main, Vervuert, 2007.

VALCÁRCEL RIBERA, Carmen, “La sátira contra la mala poesía del canónigo Francisco Pacheco”, *Manuscrit.cao*, I (1988), pp.9-30.

VAN ROOY, C. A., *Studies in classical satire and related literary theory*, Leiden, Brill, 1966.

VIDEIRA LOPES, G., *A Sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Edit.Estampa, 1994.

VIVES COLL, Antonio, *Luciano de Samosata en España (1500-1700)*, Valladolid, Sever-Cuesta, 1959.

VEGA RAMOS, M.J., “‘De Ridiculis’. La teoría de lo ridículo en la poética del siglo XVI”, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico (Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico)*, eds. J.M^a Maestre y J. Pascual Barea, Universidad de Cádiz, I., 2, 1993, pp. 1107-1118.

VINDEL, Francisco, *Influencia de las fiestas religiosas en el Siglo de Oro*, Madrid, Imprenta Góngora, 1946.

VITSE, Marc,

- “Góngora, poète rebelle?”, *Contestation de la société dans la littérature espagnole du Siècle d’Or : Actes du Colloque de la Recherche Scientifique 15-16-17 Janvier*, Université de Toulouse-le-Mirail, 1981, pp.71-81.
- “Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III”, *Criticón*, 11 (1980), pp.5-142.

Vivir el Siglo de Oro: poder, cultura e historia en la época moderna: estudios en homenaje al profesor Ángel Rodríguez Sánchez, Universidad de Salamanca, 2003.

VOLLÜLLER, “Hittheilungen aus spanischen Handschriften. I: Oxford All Souls Coll. N°189”, *Zeitschrift für Romanisch Philologie*, III, Halle (1879), pp.80-90.

VOSSLER, Karl, *Lope de Vega y su tiempo*, traducción de Ramón de la Serna y Espina, Madrid, Revista de Occidente, 1933 (2ª ed.1940).

VRANICH, Stanko B., *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*, Valencia-Chapel Hill: Hispanófila, 1981 [donde se incluye el artículo: “Críticos, critiquillos y criticones (Herrera el sevillano frente a Sevilla)”, anteriormente en *Papeles de Son Armadans*, 92, 1979, pp.29-55].

WARDROPPER, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1985.

WEINBERG, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University Press, 1963.

WOODHOUSE, William, “Hacia una terminología coherente para la poesía satírica del Siglo de Oro”, *Actas del 8º Congreso Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986, pp.749-753.

WORCESTER, David,

- *The Art of Satire*, Cambridge Mass., Harvard UP, 1940.
- *The Art of Satire*, Nueva York, Russell & Russell, 1960.

ZAMORA LUCAS, Florentino, *Lope de Vega, censor de libros. Colección de aprobaciones, censuras y prólogos del Fénix, que se hallan en los preliminares de algunos libros de su tiempo, con notas biográficas de sus autores*, Larache, Artes Gráficas Boscá, 1941.

***ANEXO DE FUENTES MANUSCRITAS, POEMAS Y FUENTES BIBLIOGRÁFICAS A TENER EN CUENTA POR INDICACIÓN DEL TRIBUNAL DE TESIS DOCTORAL.**

FUENTES MANUSCRITAS NO COTEJADAS (ordenadas según el número de poema):

- Ms. 3952 BNM, ff.63v-66v (tx. 3); y 50r-53r (núm. 4).
- Ms. 3778 BNM, ff.58v-59 (tx. 12).
- Ms. RM 6213 RAE, f.138 (tx.14). Descrito por Rodríguez Marín en “El Cancionero manuscrito de 1615”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XII (1958), pp.181-198.
- Ms. 3778 BNM, ff.78v-96v; y Ms. 6685 BNM, 227 (tx. 17).
- Ms. 3778 BNM, ff.54v-56 (tx.19).
- Ms. 3778 BNM, f.56v (tx.20).
- Ms. 3778 BNM, ff.57-58v (tx.21).
- Ms. 3778 BNM, f.59 (tx,22).
- Ms. 3778 BNM, ff.59v-60 (tx.24).
- Ms. 3778 BNM, f.60 (tx.25).
- Ms.17951 BNM, f.182-182v (tx.31).
- Ms. 10920 BNM (tx.47).
- Ms. 3925 BNM, f.198v; y Ms. 10573 BNM, f.42v (tx. 69).
- Ms. 10920 BNM, f.102v (tx.82).
- Ms. 1952 BNM, f.222; Ms. 3919 BNM, f.120; Ms. 4067 BNM, f.51v; y Ms.10387, f.233v (tx.89).

OTROS POEMAS A CONSIDERAR PARA EL CORPUS O RELACIONADOS:

- Ms. 3909 BNM, 385v-388v. *Canción de don Hernando de Acuña a don Luis Zapata, sobre la traducción de Orlando.*
- Ms. 19387 BNM,
 - f.25-26 *Romance contra esta sátira de Oquendo hecho por un estudiante: “Unmana mi musa un poco”.*
 - f.26-28 *Romanse en respuesta de este hecho por un amigo de Oquendo.*
 - f.189v y ss. *Sonetos de don Xptobal Flores y Alonso Álvarez rrepondiendose el uno al otro* [coinciden en buena medida con los que ya han sido indicados con anterioridad].
- Ms. RM 6723 RAE, *Tesoro poético del siglo XVII*, p.95. *Soneto de un poeta de Sevilla a otro: “Ola Bartolo gran majadero, ola / asno con cola de uno al otro polo...”*.
- Ms. RM 6925 RAE, *Libro de diversas curiosidades*,
 - f.70 [coplilla en respuesta al diálogo de un bachiller que pregunta a un doctor por qué llaman al papa papa sinedo onbre y llaman papo al de la mujer, bajo el título] *Siendo hombre nuestro papa: “Por cierto la copla es tal / y sus pies son*

tan ruines / quella a menester sal / y ellos unos escarpines / para que güelan mal”).

- f.72v [se refiere a los consonantes forzados propuestos para una justa al Santísimo Sacramento, “momo” y “Constantinopla”, sigue un segundo por las mismas consonantes de carácter más obsceno]: “Tú que le buscas consonante a momo / imitando a los ombres como el mico”.
- 73v-76 [poemas de la polémica de Juan de Alcalá y Jorge de Montemayor, que hemos indicado en nota al pie] “Monte fértil lusitano”; “So palabras de loor”; “Montaña seca y nublosa”; o “Tu sopla fue sin sabor”. También pueden encontrarse en el *Cancionero sevillano de Lisboa*.
- Ms. RM 6215 RAE, *Cancionero del siglo XVII*, p.133 (f.86) [nos caben sospechas de una datación tardía, podría ser de la década de 1680] *Soneto del Padre Zigarundo*: “Quien ser Poeta de valor procura / por solo regalar su entendimiento”.
- Ms. RM 6227 RAE, *Rosal de divinos versos*, f.139-171[*Sentencia en la justa literaria que vuo en Seuilla sobre las Poesías de la navidad de aquel año. Pronunciada el día de Pascua de Reyes del año de 1592*]: “En tal confusión me veo / y en un conflicto tan fuerte (...) / porque al fin no en todos hallo / cosa tan digna de loa (...) / Ellos fueron seis o siete / y todos tan imperfectos / que no tienen de sonetos / sino solo el sonsonete (...)”.
- Ms. II-531 Biblioteca del Palacio Real de Madrid, *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, nº 404 y ss [intercambio de poemas cortesanos (1552) sobre unas coplas intituladas *Entrando doña Ysabel de Borja (...) en el Monasterio de Sant Pablo de Valladolid, cayó en una reja que está a la puerta*] *Viendo esta copla por algunos caballeros cortesanos, ofendidos de la media postrera*: [Juan Coloma] “Caístes por levantaros”; [Bernardino de Ayala] “El principio fue muy bueno”; [Don Rodrigo Girón] “El árbol se á secado”.
- *Epístola de Iranzo contra Jorge de Montemayor* (véase a continuación “Montero, Juan”).
- Poema de Lupercio Leonardo de Argensola, *A quien aprecia mucho sus obras*, en la edición de Blecua (ob.cit., núm. XXII del Apéndice).

***POEMAS DE SENTENCIAS DE JUSTAS:

- CATALÁ DE VALERIOLA, Bernardo,
 - *Iustas poeticas hechas a devocion de D. Bernardo Catalan de Valeriola, al ilustrisimo y ezcelentisimo Sr. D. Francisco de Rojas Sandoval, duque de Lerma, marqués de Denia y de Cea, conde de Ampudia, comendador mayor de castilla, sumiller de Corps, caballero mayor del Rey nuestro señor y de su Consejo de Estado, etc.*, Valencia, Juan Chrysóstomo Garriz, 1602 (BUV: R- 1/32).
 - *Autobiografía y Justas poética de Bernardo Catalá de Valeriola. Precedidas de un prólogo de Salvador Carreres Zacarés y una introducción del Barón de San Petrillo*, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1929 (2/27875).
- REBULLOSA, Fr. Jaime, *Relación de las grandes fiestas qve en esta civdad de Barcelona se han hecho, a la Canonización de su hijo San Ramón de Peñafort (...)*

- Dirigida a los Consellers y Consejo de la misma Ciudad de Barcelona*, Barcelona, Jaime Cendrat, 1601, pp.397-401 y pp.427-442 (BNM, Áfr. 4349).
- TÁRREGA, Francisco, *Relación de las fiestas que el Arçobispo y Cabildo de Valencia hizieron en la translación de la Reliquia del glorioso S. Vicente Ferrer a este santo templo*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1600, h. la p.304 y ss (BNM R/12414).
 - Ms. RM 6227 RAE, *Rosal de divinos versos*, f.139-171 [Navidad, Jesuitas, en Sevilla, 1592] *Sentencia de la justa literaria* (...)

OTRAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- CONDE PARRADO, Pedro; y GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier; “Ravasio Téxtor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica” (*Tonos. Revista de Estudios Filológicos*, núm. 4, 2002), <http://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/ravasio.htm> (16/08/2010; 14:07).
- LARA GARRIDO, José, *Alonso Álvarez de Soria rui señor del hampa*, Torremolinos, Revista Litoral, 1987.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, “Epístola y sátira en el Siglo de Oro español”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, vol.III, Cádiz / Alcañiz, CSIC, 2002, pp.1885-1898.
- LÓPEZ CAYETANO, Eugenia F., “Los progymnasmata de Juan de Mal Lara y Pedro Juan Núñez”, *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos (21-25 de septiembre de 1999)*, coord. Emilio Crespo y María José Barrios, III, 2001, pp.363-369.
- *Marcial-Quevedo*, edición y prólogo de Ana Martínez Arancón, Editorial Nacional, Madrid, 1975.
- MONTERO, Juan,
 - “Una epístola olvidada de Juan Iranzo, poeta sevillano, contra Jorge de Montemayor”, en *A zaga de tu huella: homenaje al profesor Cristobal Cuevas*, coord. SalvadorMontesa Peydró, vol. 1, 2005, pp.123-136.
 - “Problemas textuales en la Sátira del Licenciado Francisco Pacheco (primera entrega)”, en *Sevilla y la literatura. Homenaje al Profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*, eds. Rogelio Reyes Cano, Mercedes de los Reyes Peña y Klaus Wagner, Universidad de Sevilla, 2001, pp.303-314.
- MONTERO, Juan, y SOLIS DE LOS SANTOS, José, “La Macarronea sevillana del Licenciado Pacheco”, en *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, Universidad de Sevilla, 2005, vol. I, pp.636-666.
- SOCAS, F.; y ESCOBAR, J.B., “Un tratado renacentista sobre el epigrama: de toto eo poematis genere, quod epigrama dicitur de Tomas Correira (Venecia, 1569)”, *Humanistica lovaniensia: journal of neo-latin studies*, 54 (2005), pp.157-187.

Índice de Autores:

Nº del poema en *corpus*:

Anónimos	22, 28*, 32*, 59, 97 – 99* 100 y 109
*poemas con alguna atribución	
Autoría incierta	42 – 45, 56 y 96
Varias atribuciones	54 y 92
Acuña, Hernando de	31
Alcázar, Baltasar del	33, 66 y 80
Arbolanche, Jerónimo	16
<i>(El) Balordo, académico</i>	38
Barahona de Soto, Luis	23, 40 y 41
Boscán, Juan	2
Castillejo, Cristóbal de	3 - 10
Cervantes Saavedra, Miguel de	71 - 79
Cueva, Juan de la	35 – 37, 51, 52 y 81
<i>Cuevas, N.</i>	27
Espinosa, Pedro (de)	70
Fernández de Ribera. Rodrigo	107 y 108
Fernández Manrique de Lara, Luis (Condestable de Castañeda).	93
Góngora y Argote, Luis de	47, 49, 57, 61, 65, 84 – 86, 90 y 91
Góngora y Argote, Luis de (<i>atribuidos a</i>)	46, 58, 82 y 110
Ledesma, Manuel de	39
Leonardo de Argensola, Bartolomé	94, 112 y 113
Leonardo de Argensola, Lupercio (<i>atribuido a</i>)	55
<i>Licenciado Ximénez</i>	24
Liñán de Rianza, Pedro	18

Lomas Cantoral, Jerónimo de	29
Mendoza y Tovar, Juan Hurtado de	1
Montemayor, Jorge de	11, 13 y 14
Mosquera de Figueroa, Cristóbal	34
Ochoa, Juan de	50
Pacheco, Francisco (Canónigo de Sevilla)	26
Pacheco, Francisco (el pintor)	68 y 69
Pamones, Francisco	53
Quevedo y Villegas, Francisco de	60, 62, 63, 87 – 89 y 111
Ramírez Pagán, Diego	15
Rey de Artieda, Andrés	67
Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de	101 - 105
Sánchez de las Brozas, Francisco (el Brocense)	30
Silvestre Rodríguez de Mesa, Gregorio	12, 17, 19 – 21 y 25
Tassis y Peralta, Juan de (<i>atribuido a</i>)	106
Vega Carpio, Lope Félix de	48, 64, 83 y 95

Índice de primeros versos:**Nº del poema en *corpus*:**

A los acentos roncós de mi canto	41
A ti, Lope de Vega, el elocuente	46
A tu musa y a tu seta	107
Al lagartillo bermejo	21
Anacreonte Hespáñol, no ái quien os tòpe	86
Andrando soy, a quien un mal poeta	45
Aquél cuya virtud tu lengua infama	29
Aquel supremo señor	17*
Aquí yace el caballero	78
Asado habías de estar poeta crudo	43
Casi estoy maravillado	24
Calla, Alonsillo, calla, y calle Flores	59
Como aun los versos mas bellos	103
¿Cómo estáis, Rocinante, tan delgado?	73
De dos archipoetas conocidos.	81
De la copla que me toca (De la copla que a mí toca)	1
Deje la compostura, so García	109
Descubiértose ha un hurto de gran fama	28
Descúbrense poetas, cuya fama	30
Desde la blanca Citia al pardo Lusco	58
Desmedido soneto	20
Después que Apolo tus coplones vido	65
Después que viste Amor jubón de raso	55

De vuestra torpe lira	31
Dicen don Luis que me a escripto	111
Dijiste que me enviarías	102
Dime, Esquivilla	63
Dos curas se os ofrecen, alma pura,	15
Dueñas, vengado estaré a costa vuestra	27
E dado en unos días a esta parte	51
El calvatuerno que adornó a la Mancha	74
El juez superior	17*
El proceso mal trovado	8
El que hablar en ti ya no querría	13
El que las coplas hizistes	7
Embustiste, Lopillo a Sabaot	57
En el soberbio trono diamantino	76
En justa y con justicia la sentencia	92*
En la justa muy justa la sentencia	92*
En lo sucio que has cantando	62*
En los versos que has cantado	62*
Es la comedia espejo de la vida	67
Esplendores, celajes, riguroso	96
Estando conmigo a solas	3
Esta que veis de rostro amondongado	75
Flujo tienes de lengua, poeta crudo	42
Gaspar, no imaginéis que con dos cartas	64
Haz un soneto que levante el vuelo	66

Hermano Lope, borramé el soné	82
He dado en unos días...	(véase: E dado...).
Huyendo va la poesía	36
Io en justa injusta expuesto a la sentencia	91
La música cuatrotonda	38
La poesía donosa	101
Largo tiempo avian vivido	37
Las dulces flores que las musas pisan	39
–Lope dicen que vino, ¡no es posible!	54
Majadero, descosido	19
–Martín Lucero, ¿viste este otro día	93
Musa, que sopla i no inspira	61
Música le pidió ayer su albedrío	84
Muy grande locura ha sido	22
¿No es, señor, graciosísimo donaire	40
¡O, hi de puta! ¡Vil! ¿Tal se consiente	98
¡Oh!, ¿quién te desollará?, azote crudo	43
Olla guisada al sol, dijo un sofista	35
Padilla, ved qué gran mal:	33
Pintó un Gallo, un mal pintor	69
Poeta de O! qué lindicos	87
Poetas graduados en sonetos	50
Por tu vida Lopillo que me borres	47
Pues la Sancta Inquisición	4
Pues que tenéis entendido	80

Puf, puf, ¿qués lo que hiede?, ¿quién se queja?	97
¿Qué bestia habrá que tenga ya paciencia	26
Qué desventura ha venido	12
Que donoso casamiento	23
Que humanos ojos quedarán enjutos	95
Que Lupercio, Liñán, o que Padilla	99
¿Qué mágica a tu [su] voz venal se yguala	94
Que os fatigue a vos la bella	25
Que un idiota discante de Padilla	100
Que vaian a la fuente del Parnaso	110
Quien puede ser en fuerças tan indómito	32
¿Quién se podrá poner contigo en quintas	90
Reposa aquí Dulcinea	79
Reverendo, honrado frayle	2
Rompe la niebla de vna gruta oscura	70
Sacó un conejo pintado	68
Sancho panza es aqueste, en cuerpo chico	77
Seas capilla, pluma o bonete	48
Señor, aquel Dragón de inglés veneno	49
Señor, de vuestra alegría	11
Señor Maestro la voluntad mía	16
Si aspiras al laurel, muelle poeta	112
Si de llegarte a los bue	71
Si es poeta el ser ladrón	108
Si es que a pie vas, caminante	105

Sin nuestra respuesta os fuisteis	9
Si quieres por un Píndaro venderte	52
Sonetos, mis señores, yo he notado	14
Soy Sancho Panza, escude-	72
Tu romanze, Andrés, leí	106
Tuya es, oh! Lucio, esa canción sin duda	113
Unas coplas me embiaste	5
Unas coplas vuestras vi	10
Un farsante bachiller	104
Vengas, Lope, con bien, Vega apacible	56
Vil escuadrón mordaz, chusma poética	53
Vimos, señora Lopa, su Epopeya	85
Vos que coplas compóneys	60*
Vuestras coplas recibí	6
Vuestros coplones, cordobés sonado	89
Ya que coplas componéis	60*
Yo en justa injusta...	(véase: Io en justa...).
Yo, Juan Bautista de Bivar, poeta	18
Yo que no sé de la, de li, ni le	83
Yo quisiera, señor, tener paciencia	34
Yo te untaré mis obras con tocino	88

Índice de rótulos

Nº del poema en *corpus*:

<i>A Belisa sobre dos curas malos poetas que la servían.</i>	15
<i>A cierto señor que le envió la Dragontea de Lope de Vega.</i>	49
<i>A Cristoval de Sayas de Alfaro, aquíe[n] en una Academia anotaron un Soneto, i hizieron una inventiva contra la Poesia. Epistola.</i>	35
<i>A don Luis de Góngora</i>	111
<i>A don Francisco de Quevedo [y su traducción del Anacreonte].</i>	86
<i>A la “Arcadia” de Lope de Vega Carpio.</i>	47
<i>A la Hierusalem de Lope de Vega.</i>	85
<i>Al Contador Gaspar de Barrionuevo. Epístola.</i>	64*
<i>Al dicho Lope de Vega satirizandole en los libros que escriuió.</i>	82
<i>Al Ingenio de un poeta, en Academia. Los Humildes contra Maldonado.</i>	38*
<i>Al Jurado de Córdoba Juan Rufo.</i>	18
<i>Al libro de Don Quijote de la Mancha. Urganda la desconocida.</i>	71
<i>Al Padre Pineda, de la Compañía de Iesus, que en un Certamen Poético premio a otro primero que a Don Luis de Góngora.</i>	91
<i>A Lope de Vega.</i>	46
<i>A Lope de Vega cuando vino de Castilla el año de 1602.</i>	56
<i>Alfa & Omega, contrahecho.</i>	57
<i>A Miguel Musa que escribió contra la canción de Esgueva.</i>	61
<i>A otro, por lo mismo.</i>	7
<i>A otro por otro tanto.</i>	6
<i>A Padilla.</i>	33
<i>A un buen caballero, y mal poeta, la lira de Garcilaso contrahecha.</i>	31

<i>A un hombre que hacía muchas coplas y sonetos muy malos, y matava al autor que se las alabasse.</i>	13
<i>A un maestro más teólogo que trovador, que entre otros muchos hizo unas coplas al dicho macho.</i>	8
<i>A un mal poeta.</i>	107
<i>[A uno que cantaba con los dientes añudados].</i>	113
<i>[A un pedante que recalcaba los vocablos].</i>	112
<i>Bartolomé a un letrado trovador.</i>	94
<i>Carta al Ilustrísimo Señor Marqués de Cuéllar sobre la comedia.</i>	67
<i>Carta en terçetos, satírica, enviada p Figueroa a un su amigo suyo. M.</i>	34
<i>Contra el mesmo.</i>	63
<i>Contra los encarecimientos de las coplas Españolas que tratan de amores.</i>	3*
<i>Contra los malos poetas afectados y oscuros en sus poesías.</i>	40*
<i>[Contra los poetas líricos o Cuando quitaron las comedias en Sevilla].</i>	50
<i>Contra los que dexan los metros castellanos y siguen los italianos.</i>	4*
<i>Contra un poeta que usaba mucho de estas voces en sus poesías.</i>	96
<i>Décimas [de Miguel Musa] contra la sátira que hizo Góngora que dice “¿Qué lleva el señor Esgueva? Yo diré lo que lleva”.</i>	60
<i>Definición de poeta.</i>	108
<i>Del autor en respuesta.</i>	29
<i>Del Burlador, académico de la argamasilla, a Sancho Panza.</i>	77
<i>Del Cachidiablo, académico de la Argamasilla, en la sepultura de don Quijote. Epitafio.</i>	78
<i>Del Caprichoso, discretísimo académico de la Argamasilla, en loor de Rocinante, caballo de don Quijote de la Mancha.</i>	76
<i>Del Donoso, Poeta entreverado, a Sancho Panza y Rocinante.</i>	72

<i>Del Paniaguado, académico de la Argamasilla, “In laudem Dulcineae” del Toboso.</i>	75
<i>Del Tiquitoc, académico de la Argamasilla, en la sepultura de Dulcinea del Toboso. Epitafio.</i>	79
<i>De vn Cauallero que llamò soneto a vn romance.</i>	84
<i>De uno metiendo pazes entre dos, Christóbal Flores y Alonso Alvarez.</i>	59
<i>Diálogo entre Babieca y Rocinante.</i>	73
<i>Don Luis de Góngora saviendo se ejercitava en el arte de la pintura.</i>	90
<i>Donoso dislate de Pedro Espinosa, poeta de buen humor.</i>	70
<i>El Monicongo, académico de la Argamasilla a la sepultura de don Quijote. Epitafio.</i>	74
<i>Embiaron al autor diez sonetos hechos a la muerte de Feliciano de Silva, y él los bolbió a embiar, poniéndoles al cabo este soneto.</i>	14
<i>[En burla de los soneteros escuros y sus enrevesados comentaristas].</i>	66
<i>En contradicción de los que escriben siempre o lo más de amores.</i>	3*
<i>En defensa del padre Pineda contra Góngora.</i>	92
<i>Entre dos valientes al mismo propósito de Lope de Vega.</i>	54
<i>Epigrama I.</i>	68
<i>Epigrama II.</i>	69
<i>[Epigrama a un cómico que recitaba sin arte].</i>	103
<i>[Epigrama a uno que le envió los romances de un pariente].</i>	101
<i>[Epigrama a un soneto muy valiente].</i>	102
<i>Epístola. A Don Juan de Arguijo</i>	51
<i>Epístola al Contador Gaspar de Barrionuevo.</i>	64*
<i>Epitafio a un mal farsante grave y hablador.</i>	104
<i>Epitafio a un poeta cómico, durísimo en los versos y melancólico en los conceptos.</i>	105

<i>Exemplar poético.</i>	81
<i>Exemplo de los Esdruxulos.</i>	32
<i>Glosa de la Bella.</i>	12
<i>Haiendo vn poeta echo vn romanze satírico contra otro pobrete, le respondio con estas. Dézimas.</i>	106
<i>[Juan de la Cueva contra Juan de Arguijo, en ocasión de su hospitalidad para con la Marquesa de Denia].</i>	52
<i>“La Bella” glosada por el dicho de un amigo.</i>	80
<i>[Motejando de bravucón a un fulano García].</i>	109
<i>Otra del Licenciado Ximénez.</i>	24
<i>Otra de Luys de Soto, contra esta.</i>	23
<i>Otra de un fraile, contra esta.</i>	22
<i>Otro a unas licencias de damas.</i>	99
<i>[Otro contra la poesía].</i>	55
<i>[Otro contra Lope de Vega y su fama].</i>	58
<i>Otro. [En defensa de la Marquesa de Denia].</i>	53
<i>Otro en respuesta.</i>	100
<i>Otro recado falso contra otro.</i>	10
<i>Otro, sétimo en respuesta del sexto.</i>	45
<i>Otro sexto en respuesta del quinto.</i>	44
<i>Quarto en respuesta del tercero de DM. Otro.</i>	42
<i>Quevedo contra Góngora.</i>	88
<i>Quinto en respuesta del cuarto.</i>	43
<i>Recado falso y respuesta en nombre de unas monjas a un cierto trobador.</i>	9
<i>Réplica de Quevedo a Don Luis de Góngora.</i>	89

<i>Reprehensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano.</i>	4*
<i>Respondio el Maestro Sanchez, en las espaldas del mismo papel. Pone se el nombre del author contrario, con algunas propiedades del mismo.</i>	30
<i>Respuesta a un cauallero que le embió una copla mal trobada.</i>	5
<i>Respuesta de Boscán al Frayle en nombre del Almirante.</i>	2
<i>Respuesta de Don Francisco de Quevedo a Don Luis de Góngora.</i>	87
<i>Respuesta de don Francisco de Quevedo contra el mismo poeta, por ciertos versos que hizo contra un tal Musa.</i>	62
<i>Respuesta de Don Ioan de Mendoza echando la culpa d'esta copla a dos criados del almirante, que uno escriuía muy bien y el otro trobava mejor.</i>	1
<i>Respuesta del autor.</i>	16
<i>Respuesta de Lope.</i>	48
<i>Respuesta de Lope de Vega.</i>	83
<i>Respuesta de Lope por las mismas consonantes.</i>	95
<i>[Respuesta de Luis de Góngora].</i>	65
<i>Respuesta de Silvestre.</i>	25
<i>Romance, como los Poetas conquistaron el Parnaso y lo ganaron y Apolo, y las Musas huyeron del.</i>	37
<i>Romance, como los Poetas siguieron a la Poesía, y lo que le pasó con ellos.</i>	36
<i>[Sátira II. A Gregorio Silvestre].</i>	41
<i>Sátira. Al Ingenio de un poeta, en Academia. Los Humildes contra Maldonado.</i>	38*
<i>Sátira apologética en defensa del divino Dueñas.</i>	26*
<i>Sátira contra la mala poesía.</i>	26*
<i>Sátira contra Morales y la “Farsa del Ramillete”.</i>	97
<i>Sátira contra Velásquez y su compañía y contra Morales fingiendo le defiende desta primera.</i>	98

<i>Sátira del divino Soto contra los malos poetas afectados y oscuros en sus poesías. Al duque de Sesa.</i>	40*
<i>Sátira quinta, a un mal poeta y bermejo.</i>	21
<i>Sátira, segunda. A un texedor, que le escribió, reprendiéndole, por las coplas pasadas.</i>	19
<i>Sátira tercera.</i>	20
<i>Sátira a un mal poeta.</i>	39
<i>Soneto al Doctor Graçia por unas estanças que compuso en alabanza de los jurados [de Valencia].</i>	93
<i>Soneto contra las “Anotaciones” del Maestro Sánchez, quando por primera vez se imprimían. Hallose entonces en casa de un caballero de Salamanca.</i>	28
<i>Soneto en respuesta.</i>	27
<i>Un clérigo necio, trovador, confiado y corcovado se alabó que, passando por delante de su dama, le había tosido, y dicho “ce, gentil hombre”. Al qual se enviaron estas coplas.</i>	11
<i>Visita de amor.</i>	17*
<i>Visita de presos de cárcel de amor.</i>	17*

ÍNDICE GENERAL.

[Preámbulo].....	2-3
I.- Introducción: la sátira contra los malos poetas (1554-1610)	4-12
-Historia y configuración del género: la invectiva y la sátira latina	13-28
-Una conceptualización de “sátira” a “satírico” en la preceptiva áurea.....	29-43
-Conceptos y fuentes para la determinación del género	44-54
II.- Aproximación a un corpus: la sátira contra los malos poetas (1554-1610)	55-60
-INVENTARIO DEL <i>CORPUS</i> TEXTUAL “LA SÁTIRA CONTRA LOS MALOS POETAS” (1554 - 1610) EN ORDEN CRONOLÓGICO.....	61-183
-TEXTOS DE AMPLIA Y / O INCIERTA CRONOLOGÍA.....	184-207
-APÉNDICE: MANUSCRITOS E IMPRESOS GONGORINOS DEL S.XVI-XVII.....	208-224
III.- Estudio de la sátira: contexto, intención y naturaleza (teoría y textos)	225
-Contexto histórico-literario de la sátira contra los malos poetas (de la práctica del enfrentamiento a la notoriedad pública).....	226-245
-Una idea de “mala poesía”: estrategia y/o finalidad en el arte.....	246-266
-De lo ético-moral a lo satírico-burlesco: la sátira contra la mala poesía.....	267-276
IV.- Análisis del <i>corpus</i>	277
- De la disposición del <i>corpus</i> por períodos literarios.....	278-300
- Categorías de análisis: tablas y estadísticas del <i>corpus</i>	301-324
- Taxonomía y relevancia del género: la sátira contra la mala poesía.....	325-337
V.- Conclusiones	338-354
Bibliografía	355
- Fuentes primarias. Manuscritos.....	356-367
- Fuentes bibliográficas empleadas para la descripción de manuscritos.....	368
- Ediciones antiguas y modernas	369-377
- Direcciones de internet.....	378-379
- Estudios y ediciones.....	380-403
- Fuentes primarias.....	380
- Fuentes secundarias.....	386
* Anexo de fuentes manuscritas, poemas y fuentes bibliográficas a tener en cuenta por indicación del tribunal de tesis doctoral.....	404-406
Índices alfabéticos (autores, primeros versos y rótulos).....	407-419
Índice general.....	420