

FRANCESCO COTTICELLI, FLAVIA GHERARDI
Y CARLOS MATA INDURÁIN (EDS.)

LA BURLA EN EL SIGLO DE ORO:
TEATRO, LITERATURA Y ARTES



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2023

FRANCESCO COTTICELLI, FLAVIA GHERARDI
Y CARLOS MATA INDURÁIN (EDS.)

*LA BURLA EN EL SIGLO DE ORO:
TEATRO, LITERATURA Y ARTES*

NEW YORK, IDEA, 2023

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATHIHOJA», 90

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY
AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS
Y SOCIALES, ESPAÑA)

SUBDIRECTORA (SERIE PROYECTO ESTUDIOS INDIANOS-PEI): MARTINA VINATEA
(UNIVERSIDAD DEL PACÍFICO, PERÚ)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

ROBIN ANN RICE (UNIVERSIDAD POPULAR AUTÓNOMA DEI ESTADO DE PUEBLA, MÉXICO)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA,

ESPAÑA / REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama Digital.

© De los autores

Este libro forma parte de los resultados del proyecto de I+D+i «La burla como diversión y arma social en el Siglo de Oro (II). Poesía política y clandestina. Recuperación patrimonial y contexto histórico y cultural» (ref. PID2020-116009GB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y «FEDER Una manera de hacer Europa».



ISBN: 978-1-952399-15-2

Depósito Legal: M-20257-2023

New York, IDEA/IGAS, 2023

DESLINDES DE LO BURLESCO EN LA OBRA
DE JUAN DE TASSIS, CONDE DE VILLAMEDIANA

Flavia Gherardi
Università di Napoli Federico II

Valdrá la pena dar pie a nuestra lectura remitiendo a una celeberrima cita:

—Yo, señor don Quijote —respondió el hidalgo—, tengo un hijo, que, a no tenerle, quizá me juzgara por más dichoso de lo que soy, y no porque él sea malo, sino porque no es tan bueno como yo quisiera. Será de edad de diez y ocho años; los seis ha estado en Salamanca, aprendiendo las lenguas latina y griega, y cuando quise que pasase a estudiar otras ciencias, halléle tan embebido en la de la poesía (si es que se puede llamar ciencia), que no es posible hacerle arrostrar la de las leyes, que yo quisiera que estudiara, ni de la reina de todas, la teología. [...]. Todo el día se le pasa en averiguar si dijo bien o mal Homero en tal verso de la *Ilíada*; si Marcial anduvo deshonesto o no en tal epigrama; si se han de entender de una manera o otra tales y tales versos de Virgilio. En fin, todas sus conversaciones son con los libros de los referidos poetas, y con los de Horacio, Persio, Juvenal y Tibulo, que de los modernos romancistas no hace mucha cuenta; y con todo el mal carriño que muestra tener a la poesía de romance, le tiene agora desvanecidos los pensamientos el hacer una glosa a cuatro versos que le han enviado de Salamanca, y pienso que son de justa literaria.

A todo lo cual respondió don Quijote:

—Los hijos, señor, son pedazos de las entrañas de sus padres, y así, se han de querer, o buenos o malos que sean, como se quieren las almas que nos dan vida. [...] y en lo de forzarles que estudien esta o aquella ciencia, [...]; *y aunque la de la poesía es menos útil que deleitable, no es de aquellas que suelen deshorrar a quien las posee*. La poesía, señor hidalgo, a mi parecer es como una doncella tierna y de poca edad y en todo estremo hermosa, [...] hala de tener el que la tuviere a raya, *no dejándola correr en torpes sátiras ni en desalmados sonetos*; no ha de ser vendible en ninguna manera, si ya no fuere en poemas heroicos, en lamentables tragedias o en comedias alegres y artificiosas; no se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran [...]. *Riña vuesa merced a su hijo si hiciere sátiras que perjudiquen las honras ajenas, y castíguele, y rómpaselas*; pero si hiciere sermones al modo de Horacio, donde reprehenda los vicios en general, como tan elegantemente él lo hizo, alábele, porque lícito es al poeta escribir contra la invidia, y decir en sus versos mal de los envidiosos, y así de los otros vicios, con que no señale persona alguna; *pero hay poetas que, a trueco de decir una malicia, se pondrán a peligro que los destierren a las islas de Ponto*. Si el poeta fuere casto en sus costumbres, lo será también en sus versos; la pluma es lengua del alma: cuales fueren los conceptos que en ella se engendraren, tales serán sus escritos; y cuando los reyes y príncipes veen la milagrosa ciencia de la poesía en sujetos prudentes, virtuosos y graves, los honran, los estiman y los enriquecen, y aun los coronan con las hojas del árbol a quien no ofende el rayo, como en señal que no han de ser ofendidos de nadie los que con tales coronas veen honradas y adornadas sus sienas¹.

Cuando, a la altura del capítulo 16 de la segunda parte, don Quijote le recomienda al caballero del Verde Gabán que: «*Riña vuesa merced a su hijo si hiciere sátiras que perjudiquen honras ajenas [...]*», está ofreciendo —*more cervantino*, esto es, por boca de su personaje— una *summa* de lo que a lo largo del siglo anterior, el XVI, se había venido teorizando y preconizando acerca de la inconveniencia de la sátira mordaz y personal, esa «bajeza que a infames premios y desgracias guía», esa ‘región’ sobre la que nunca voló la humilde pluma de Cervantes, según él mismo defiende en su *Viaje del Parnaso* (IV, vv. 34–36).

Ahora bien, a la hora de soltar su razonamiento a su interlocutor, don Quijote resulta totalmente embebido de las ideas estéticas y teóricas que acerca de esta materia habían triunfado a principios del siglo anterior, orientando la praxis cultural, antes que literaria, de la sociedad europea hasta por lo menos el último tercio del siglo. En efecto, si por

¹ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, pp. 755–759. Los énfasis cursivos son nuestros.

un lado, debido al propio contexto político, en palabras de Rodrigo Cacho Casal (2007), en el Renacimiento «la literatura festiva vive un momento de esplendor, apoyada por un ámbito político que ampara y controla varias manifestaciones de lo ridículo», por otro lado este desarrollo de la poesía satírica y burlesca en toda Europa «y particularmente en España» (que al fin y al cabo había brotado del redescubrimiento y valorización humanista de todo lo antiguo), «impulsó también el análisis detenido de los géneros literarios risibles y, sobre todo, de su elemento esencial: la risa»². De la oratoria clásica, como sabemos, se recupera el precepto en virtud del cual se pueden resaltar las taras (físicas o morales del adversario), pero sin ofender ni hacer daño, sin malicia y sin «perjudicar las honras ajenas», según todavía amonesta un siglo después don Quijote-orador, desde su púlpito. Estas ideas, huelga recordarlo, de la dimensión literaria de la retórica antigua pasan a poblar el espacio de la sociabilidad, llegando a conformar el contenido de una serie de obras señeras en la formación del cortesano: del *De Sermone* (1509) de Giovanni Pontano al *Cortegiano* de Castiglione (1528), hasta el *Galateo* (1558) de Giovanni della Casa o el de Luis Gracián Dantisco (1593), en todas ellas se preconiza el ideal del *vir doctus et facetus*, ese «cortesano ideal [que] sabe manejar con destreza el arte de las burlas y motejar sin caer nunca en lo vulgar o en lo gratuitamente obsceno y escatológico»³. Una burla enmarcada en un contexto de corte y que don Quijote amolda a su mentalidad cortesano-caballeresca.

Sin embargo, como bien sabemos, estos temas y motivos dominantes en la literatura renacentista sufren en las décadas posteriores una profunda transformación debido —se me perdone la brutal simplificación— a la sustitución de la visión idealista «por una actitud de duda, de burla, de rechazo», una visión que —en acertadas palabras de María del Pilar Palomo— conlleva «el descubrimiento de una realidad no codificada por el Arte, una realidad vista y reflejada directamente»⁴. De ahí, que entre los variados rumbos artísticos que tomará la poesía del Barroco —esto es: las obras ceñidas a una actitud escapista e irracional como son la mística y ascética, las que aspiran a un frenético embellecimiento, o también las obras que revelan una posición estoica ante la fugacidad de

² Cacho Casal, 2007, §2.

³ Cacho Casal, 2007, §6.

⁴ Palomo, 1975, p. 20.

la vida y otras que defienden una actitud epicúrea⁵—, entre todas ellas, decía, se colocan las obras realistas, que satirizan y fustigan las llagas de la sociedad y los vicios humanos, y sobre todo las burlescas que distorsionan el sistema de valores renacentista, complaciéndose en destruirlo, recurriendo a lo grotesco, lo repelente y hasta lo escatológico y pornográfico. «Res vera agitur», diríamos con la sátira primera de Juvenal, refiriéndonos con ello al valor documental, de vida experimentada, del que indudablemente resulta cargada la sátira, en «Una época frágil, que hizo de la infamia, tanto como del honor, algo sustancial a la propia existencia comunitaria»⁶. Anthony Close, además, nos explica que toda esta superabundancia satírico-burlesca sale de los cauces de la cortesanía, en cuanto que:

A principios del xvii, debido sobre todo a la evolución de los modales y una mayor sensibilidad para todo tipo de injuria personal, estos chistes han casi desaparecido de la conversación cortesana, restringiéndose o desplazándose a otras esferas; tiroteos de motes o apodos entre criados, vayas callejeras, gallos y vejámenes académicos, poemas de circunstancia, matracas cantadas. Es decir, para soltar los chistes permitidos a sus abuelos, los cortesanos del reinado de Felipe III, si querían quedar bien en la sociedad elegante, debían recurrir a circunstancias burlescas que los justificasen e hiciesen patente su intención lúdica, dejando su cultivo por lo demás, a gente de sensibilidad menos puntillosa en materia del honor: la plebe, los estudiantes, los bufones, los enmascarados en tiempo de Carnaval⁷.

Ahora bien, frente a esta eclosión barroca de las «torpes sátiras y desalmados sonetos», el discurso serio, cuerdo y hasta grave en su articulación que don Quijote le dirige al caballero del Verde Gabán, revela sustentarse en presupuestos anacrónicos y en una visión —como toda su visión— si no totalmente superada, ciertamente ya en vía de serlo.

Tampoco deja de ser sorprendente que, a la hora de mencionar las sátiras que, sin limitarse a reprehender horacianamente los vicios en general, señalan a las personas, que «perjudican las honras ajenas» y que «a truco de decir una malicia, se pondrán a peligro que los destierren», Cervantes parece estar facilitando una definición perfectamente recortada sobre la figura de Juan de Tassis: casi un retrato del repugnante e

⁵ Mollov, 2006.

⁶ Bouza Álvarez, 2001, p. 110.

⁷ Close, 2003, p. 80.

insolente conde de Villamediana —autor de abominaciones, según el inclemente juicio de Astrana Marín⁸—, quien, por su *carne et error* sufrió, en efecto, más de un destierro.

Ahora bien, de la obra del más afamado satirógrafo político del Siglo de Oro⁹, casi solo se suele recordar su praxis discursiva anclada en la *vituperatio ad hominem*, y regida por un desbordante *animus iniurandi*, por medio del cual nuestro Correo mayor del reino logra poner a disposición del resentimiento colectivo para con los representantes del poder nada menos que todo un modelo de discurso. Pero, cabe preguntarse, ¿qué pasa con lo burlesco? ¿Hay un Tassis que sea capaz de dejar el vapuleamiento mordaz y agresivo en favor de una más moderada «pedagogía de la burla»¹⁰?

Por lo que nos consigna la bibliografía crítica sobre esta veta de su obra, parece que no. Sin embargo, si buceamos un poco en los comentarios que acompañan las ediciones de sus textos, nos encontramos con que en distintos casos estos son presentados como: «soneto satírico de tono burlesco»; o también, «se trata de una décima satírica, pero de argumento burlesco»; o bien, como en el caso de un soneto *A la casa de una cortesana*, el poema es calificado de «casi burlesco». Es decir, que se acude a estos marbetes casi como si de forma inconsciente se quisiera defender la idea de una supeditación de lo burlesco a lo satírico, como si lo burlesco tan solo funcionara como una ornamentación o como arista de una estructura de mayor peso —lo satírico— que difícilmente se pueda deslindar de este.

Debido al carácter huidizo, ambiguo e incierto que revela este dato, se nos vuelve preciso ahondar en la cuestión con el propósito de intentar contribuir al reconocimiento de un estatuto más privativo del género, aun a sabiendas de que, a la hora de abordar los *corpora* textuales áureos, las modulaciones y distintas gradaciones de los fenómenos remarcados, tan típicas de la praxis versificatoria de la época, desautorizan el trazado de deslindes excesivamente rígidos.

⁸ Astrana Marín, 1945, pp. 309 y 23. Recojo la referencia de la valiosa tesis doctoral de Rouached (2009, p. 195): «El repugnante conde de Villamediana ensañábase en escribir sátiras y más sátiras. Quevedo no podía tener palabras de piedad para con aquel insolente, sino la justicia seca que pedían sus abominaciones».

⁹ Sobre la producción satírica del Conde, véanse nuestros trabajos anteriores: Gherardi, 2012, 2015, 2017 y 2020, a los que hay que sumar, como imprescindible, el ya mencionado Rouached, 2009.

¹⁰ La acertada definición es de Bouza.

Habrá que empezar, por ejemplo, desechando la idea, defendida por Luis Rosales (1969), por José Manuel Rozas (1987) y también por Ruiz Casanova (1991 y 1994), de que Villamediana no gusta de lo escatológico. Valgan al respecto, tan solo como rápido botones de la que será una amplia muestra, los versos de una décima:

A LA MEDIA ANNATA

Soltó un pedo una beata
 una tarde a su despecho,
 y haciéndole buen provecho
 le piden la media annata;
 y ella, que no lo dilata
 (el servir con gran prudencia),
 hizo muy gran reverencia
 y otro gran pedo solt ,
 y luego lo remitió
 al oficio de Canencia¹¹.

Y de otra:

A UNA DAMA QUE SE PEY , GORDA

Los ojos negros no son
 calambuco ni estoraque;
 la que puede con un traque
 apestar a una región;
 mi doña Luisa Colchón,
 más reverenda que un cura,
 botija con hendidura;

¹¹ Citamos por la edición de Ruiz Casanova, *Poesía inédita completa*, p. 141. En relación con el último verso el editor anota que «Desconocemos a qué o quién puede hacer referencia», sin embargo nosotros conjeturamos que se pueda referir a Gabriel de Canencia, quien ejerció la Servidumbre del Sumiller de la panadería de Su Majestad, uno de los oficios más sencillos dentro de la escala de las jerarquías palaciegas, y que en el contexto del poema funciona como referencia burlesca a las provisiones (de pedos/panes) que el Sumiller tenía que garantizar y que —se alude aquí afrentosamente— tenían que llegar hasta las propias manos del rey. A cargo del Sumiller, en efecto, estaba «no solo el pan destinado a la Casa, sino también manteles, servilletas, saleros y cubertería. Había de recibir el pan necesariamente del propio panadero, o de su criado, pero no de otra persona» (de la V lgoma y Díaz-Varela, 1958, p. 86). Como Canencia accedió a ese cargo en 1620, entonces este poema tiene que ser de los tardíos del Conde. Otras noticias en Martínez Mill n y Hortal Muñoz (dirs.), 2015.

son las faltas de la tal
de bestia de muladar
y perfumes de basura¹².

Sin necesidad de detenernos en el prodigio flatulente, se trata de versos en los que, como se ve, se condensan todos los procedimientos de 'agigantamiento' e intensificación de efectos (onomatopeyas: «traque»; antítesis: «perfumes de basura»; comparaciones tendenciosas: «más reverenda que un cura»; teatralidad: «hizo muy gran reverencia»; paralogismos de lenguajes otros: el administrativo-judicial de la primera décima... etc.), típicas licencias del código escatológico, encaminado a romper tabúes y a catapultar al hombre hacia un mundo que casi se podría calificar de infrahumano, en el que termina borrándose toda distinción ontológica entre lo ferino y lo humano.

Pasando a otro grado de manifestación villamediana de lo burlesco, menos inmediato, pero no menos eficaz, el soneto que va dedicado al alguacil de corte Pedro Vergel, y que forma parte de una serie bastante extensa de poemas que comparten el mismo tema, aunque en metro diferenciado, nos depara elementos reveladores acerca de la técnica de solapamiento entre lo satírico y lo burlesco:

SONETO A PEDRO VERGEL

La llave del toril, por ser más diestro,
dieron al buen Vergel, y por cercano
deudo de los que tiene so su mano,
pues le tiene esta villa por cabestro.

Aunque en esto de cuernos es maestro
y de la facultad es el decano,
un torillo, enemigo de su hermano,
al suelo le arrojó con fin siniestro.

Pero como jamás hombres han visto
un cuerno de otro cuerno horadado
y Vergel con los toros es bienquisto,
aunque esta vez le vieron apretado,
sano y salvo salió, gracias a Cristo:
que Vergel contra cuernos es hadado¹³.

¹² Villamediana, *Poesía impresa completa*, núm. 481, p. 930. También para esta décima Ruiz Casanova, en la anotación, defiende que «No es usual el tema de lo escatológico en Villamediana».

¹³ Villamediana, *Poesía impresa completa*, núm. 350, p. 439.

Este soneto, apuntamos arriba, integra una serie dedicada a Vergel (y a su mujer¹⁴) y corresponde a un ciclo de poemas motivados por una circunstancia histórica real¹⁵, mejor dicho, por una praxis cultural muy típica de la época: la celebración de las fiestas taurinas. En el *Semanario pintoresco*, Adolfo de Castro nos cuenta que estas fiestas habían sido prohibidas por la corte papal romana a lo largo del XVI, por ser un espectáculo sangriento y cruel, pero luego el papa Gregorio XIII levantó la prohibición y autorizó nuevamente las corridas de toros, aunque tan solo «para solemnizar de este modo a tal o cual santo por voto de los ayuntamientos»:

De forma que [dice don Adolfo] el lidiar toros en aquellos siglos de falsa piedad se tenía por materia de devoción y descarga de conciencia [¿será esta hipocresía la que quiere desenmascarar Tassis?]. Por voto en la villa de Madrid corríanse toros en el día de San Isidro.

¹⁴ Nos recuerda Martín Ortega (1965), con acaloradas palabras, que «Salas y Villamediana insinuaron, propalaron, afirmaron y desorbitaron en sus escritos acerca de la mujer del alguacil Vergel [...] Mas no hay que olvidar que ambos poetas, que marchaban a través de las sendas placenteras de la vida para saciar su sed de deleites en una orgía de todas las sensaciones, no tuvieron inconveniente en atizaran las honras de esas mujeres con sus versos, en una de las manifestaciones más sañudas, más sin escrúpulos que registra la historia del *satirismo* español del Siglo de Oro. Se advierte entre el diluvio de insultos el rencor personal, cuyo origen ignoramos, entre Pedro Vergel y don Juan de Tassis, este atrevido y mordaz poeta» (p. 19).

¹⁵ Acerca de la serie dedicada a Vergel, Rouached (2009, p. 404) recoge en su tesis doctoral lo siguiente: «des satires plaisantes écrites contre l'alguazil de la Cour, Pedro

Vergel, très souvent reproduites dans les manuscrits sous des combinaisons différentes. À ce jour, ces textes ont été édités de la façon suivante:

La llave del toril, por ser más diestro (sonnet) 856

Fiestas de toros y cañas (20 redondillas) 857

Acosado de los toros-esto no hizo novedad-porque viendo atrás el cuerno (3 redondillas) 858

Decid, guarda del toril (une redondilla) 859

Qué galán que entró Vergel (une redondilla) 860

Isidro si a nuestra tierra (une redondilla) 861

A los toros de Alcalá (une redondilla) 862

De un toro mal ofendido / Disfrazado en caballero / Que muera a cuernos Vergel / Vergel con razón sentido / Vergel, no te conocí / Que le perdiese el decoro

(6 décimas édités séparément) 863

Qué tiene el señor Vergel (3 décimas) 864».

No había edificios expresamente edificados para las corridas, pues se utilizaban las plazas públicas y por eso los ayuntamientos mandaban construir pablenques y tablados, tomándose poquísimas precauciones para los espectadores.

Hoy solo entran 8 toros a lidiar, en aquel entonces se metían cuarenta en las plazas y «casi todos morían»; en aquella época la gala y las bizarrías de los caballeros estaba en dar presta muerte a los toros. Los lances, ya desdichados, ya ridículos, daban pie a las murmuraciones y hablillas del vulgo.

Los alguaciles tenían la obligación de correr la plaza a caballo, pues no eran infrecuentes las embestidas de los toros contra ellos, puesto que no dominaban este arte de lidiar toros¹⁶.

A este tipo de circunstancia, en efecto, parece hacer referencia este soneto, dedicado al alguacil Vergel, quien era «muy distinguido en toda clase de ejercicios caballerescos», el mismo al que —señala don Emilio Cotarelo y Mori— el Fénix Lope de Vega celebró dedicándole una comedia suya: *El mejor mozo de España*¹⁷. Él también nos recuerda que:

El año 1622 fue para la villa de Madrid una serie continuada de fiestas. A mediados de junio las hubo muy notables para celebrar a San Isidro, al mismo tiempo que las de san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier, santa Teresa, con gran solemnidad de altares en la Plaza Mayor y calles de tránsito, procesiones, luminarias, máscaras y comedias, danzas y justas poéticas de cuyas fiestas nos ha dejado cumplida relación Lope de Vega, uno de los principales actores de ellas como de todas las que se celebraron en su tiempo. El 6 de julio de 1622, en el mismo marco, hubo corridas de toros con caballeros en plaza¹⁸.

El carácter religioso, casi divino, de la circunstancia se reverbera en el microcosmos del texto a la hora de referir la salvación milagrosa del jinete, socorrido en la embestida de su homólogo, el torillo, por el mismísimo Cristo y por su hado (hadado). Huelga subrayar que la sorna y la mofa que sufre la víctima es tanto más intensa cuanto más hiperbólica y exaltada —«jamás hombres han visto...»— es la experiencia descrita: un espectáculo inusitado y casi sobrenatural.

¹⁶ Castro, 1852, pp. 135-136.

¹⁷ En la página siguiente (la 134) don Emilio da cuenta de cómo especialmente lució Pedro Vergel en la justa, hasta el punto de que, muerto el toro, recibió gracias y alhajas de los nobles y autoridades presentes.

¹⁸ Cotarelo y Mori, 1886, p. 133.

Tampoco hace falta subrayar que, a partir de la segunda estrofa, nuestro poemilla nos arrastra al terreno de un tema —el de los cuernos— que, junto con el de los cornudos, «alcanza todos los ámbitos de la sociedad española del Siglo de Oro, desde los más cultos hasta los más populares»¹⁹. Un tema que, además, en la vertiente literaria es fruto de la trabazón entre distintas tradiciones, desde la antigua (Juvenal, Marcial, la *Antología griega*) hasta la medieval y popular, aunque en este caso el soneto se aparta del tópico mayoritario, el del maridillo consentido que acepta los cuernos con tal de vivir a costa de los amantes de su esposa. Baste pensar, por ejemplo, para esta última tipología, en el paradigmático Diego Moreno de Quevedo. Aquí, más bien, el tópico se aprovecha para realizar un retrato grotesco, en el que el autor de «numerosas hazañas taurinas»²⁰ es igualado a la bestia, al fin de mofarse, con malicia, de sus comportamientos, y concretamente de uno: el hacer galas de sus habilidades como jinete.

El texto se deja apreciar por una doble dimensión temporal —presente/pasado— que se justifica en virtud de un distinto desarrollo discursivo. Los verbos pretéritos (que rigen sus correspondientes oraciones, casi todas de movimiento) remiten al ‘relato’, pues narran secuencialmente la acción con su circunstancia concreta: 1. «La llave del toril *dieron* al buen Vergel»; 2. «un torillo [...] al suelo *le arrojó*»; 3. «aunque esta vez *le vieron*»; 4. «sano y salvo *salió*». Estos son los hechos, que remiten a la idea de que, si no fuera por la intervención divina, Vergel no se salvaría de la res enfurecida. Sin embargo, es en la dimensión de los verbos de presente en donde estriba la carga burlesca del texto. En efecto, la mofa desarrollada por el soneto está anclada en un patrón retórico discursivo de tipo apodíctico, puesto que el ataque se realiza por medio de fórmulas que, gracias a la imponente del presente, suenan a sentencias: 1. «en esto de cuernos *es maestro*», 2. «de la facultad *es decano*», 3. «con los toros *es bienquisto*», 4. «Vergel contra cuernos *es hadado*», las cuatro (el verbo *tener* de los vv. 3 y 4 responde a la misma función) —al igual que las oraciones anteriores— distribuidas a lo largo de las cuatro estrofas.

¹⁹ Cacho Casal, 2003, p. 168.

²⁰ Martín Ortega, 1965, p. 78. El capítulo sexto del librito va dedicado enteramente a las empresas taurinas del alguacil. Nos recuerda el autor que «No había en los tiempos en los que vivió Vergel lidiadores profesionales y en regocijo de la fiesta los caballeros hacían ostentación de su destreza y buscaban frecuentemente motivo para organizar y celebrar estas fiestas de toros con ocasión de aniversarios de santos patronos de villas y ciudades, ya en las bodas y en los nacimientos de príncipes y de reyes» (p. 74).

Además, lo que descuella de la lectura del soneto es que no se necesita arropamiento retórico, sino mínimo, para realizar el propósito burlesco. Realmente, el componente figural se reduce a la dilogía «le arrojó con *fin siniestro*», en donde la expresión se refiere al mismo tiempo al golpe habilidoso del animal (en correlación, no en oposición, a «diestro» de v. 1), o bien a soluciones sintácticas de paralelismo (los vv. 12 y 14), o de geminación («un cuerno de otro cuerno») pero también al propósito oculto (y real) de la ofensa. En otros términos, podemos afirmar que el solapamiento de las dos dimensiones temporales tiene como consecuencia que la burla en cierta medida se desvirtualiza, se convierte en realidad aprensible a los ojos de todos, hasta el punto de universalizarse en el presente discursivo. Además, la alusión a la presencia de un público auditorio («jamás hombres han visto», «le vieron»), llamado a descodificar la comparación (identificación) entre el hombre y el animal, tiene como efecto el de volver la que en principio sería sátira política en burla festiva.

A las propias celebraciones del día 6 de julio de 1622, en las que parece ser que fue don Juan de Tassis quien le prestó el caballo a Vergel²¹, deben referirse las redondillas que leemos a continuación y que, a la par de las formas genéricas mencionadas anteriormente, reúnen una serie de tópicos, todos ellos reconocibles como privativos del elogio paradójico. El género fue codificado por los letrados cortesanos italianos a lo largo del xvi (Grazzini, Doni, Lando, Garzoni, Tassoni), luego pasó a España por mediación de Cetina y Hurtado de Mendoza, y finalmente fue aprovechado, con soluciones ya consolidadas, por los ingenios barrocos del xvii y, especialmente, por Quevedo, quien «da excelente muestra de su habilidad en el arte del encomio paradójico y de la modalidad adoxográfica en la que el género se sustenta»²².

Como es de esperar, la hebra de redondillas elaborada por Tassis aprovecha el andamiaje de una relación de sucesos en versos, en la que el tono cronístico se combina con un *ductus* pretendidamente épico, encaminado a dar testimonio de las «ilustres hazañas» que protagonizan los denodados jinetes. Un narrador aparentemente neutral da cuenta, según el esquema de la toma “en directo” que delata la adopción del presente

²¹ Cotarelo y Mori, 1886, p. 134.

²² Una vez más la referencia obligada es al exhaustivo volumen de Cacho Casal, 2003, en donde, a lo largo de las páginas 167-189, el estudioso da cuenta del abanico de funciones y modelos que marcan el uso, en clave adoxográfica, precisamente del motivo de los cuernos.

narrativo (en incoherente alternancia con jalonados pretéritos, según es propio de estos géneros populares) de la escena que se materializa a los ojos del lector-espectador:

A DON PEDRO DE VERGEL, ALGUACIL DE CORTE

Fiestas de toros y cañas
hizo Madrid a su rey,
y por justísima ley
llenas de ilustres hazañas.

La suma de todas ellas,
con ardimiento gentil
engrandeció un alguacil
con mil circunstancias bellas.

[...]

Miró al toro con desdén
Vergel, y el toro repara
que ve con cuernos y vara
un *retrato de Moisés*²³.

Este es el punto de calado de un motivo muy popularizado dentro de la iconografía europea, y también recogido por la literatura subversiva: el del Moisés cornudo (baste pensar en el Moisés de Miguel Ángel), representado con dos cuernos en la frente debido, como se sabe, a un error en la traducción que del hebreo realizó san Jerónimo en su *Vulgata* en correspondencia de un pasaje del *Éxodo* (cap. 34, 29-35) en el que se especificaba que Moisés desprendía rayos de luz de su frente, mal traducido como 'cuernos' en razón de la coincidencia homográfica (*karan*) entre rayos y cuernos. En la vertiente literaria más comprometida con nuestro género, el motivo es aprovechado en una comedia en prosa de Pietro Aretino, *La Cortigiana* (1525, reelaborada en 1534), verdadero hito de la literatura irreverente, en donde sin embargo se ofrece otra justificación para el detalle figurativo, la que defiende que fue el propio Dios quien dotó a la luna y a Moisés con los cuernos de los que les derivaría cierto prestigio, al igual que más tarde lo haría Góngora, esta vez en clave seria, a la hora de valorar que las armas (los cuernos) de la frente de Zeus-toro eran «luciente honor del cielo»:

²³ Villamediana, *Poesía impresa completa*, núm. 454, p. 853.

Perché le corna sono antiche e vennero di sopra, e credo che Domenedio le ponesse a Moisè di sua mano, e così alla Luna, e per averle l'uno e l'altra, non son perciò quel che pare essere a te, anzi la Luna con le corna onora il Cielo, e Moisè il testamento Vecchio...²⁴

Menos refinado, aunque precisamente por eso más burlesco, es el típico juego verbal basado en el elemento toponomástico (Cornualla)²⁵ que remite a los cuernos, con la función de desprestigiar el propio título nobiliario (en este caso la *diminutio* se aplica al título de rey) al que se acompaña en relación perifrástica y que con buena probabilidad cuenta con un pasaje del *Orlando Furioso* como hipotexto directo o mediado:

Duda el toro la batalla,
y no sabe, en tanto aprieto,
si ha de perder el respeto
al rey de cornualla.

Ariosto, *Orlando Furioso*:

il cimier di Cornovaglia

Más trillada todavía, la referencia hiperbólica a la cornucopia como símbolo de abundancia. Se precisan hasta tres redondillas para desarrollar la idea de Vergel productor de cuernos seriales («dos cuernos contra un millón [...] los toros de dos en dos»):

El toro tuvo razón
en no osar acometer,
pues mal pudo él oponer
dos cuernos contra un millón.

Mal gobierno fue, por Dios,
sabiendo que se embaraza
la fiesta, echar en la plaza
los toros de dos en dos.

²⁴ Aretino, *La Cortigiana*, en *Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino*, p. 336.

²⁵ Algo parecido ocurre cuando en el juego verbal entran, como alternativa a los antropónimos o a los topónimos, los correlatos objetivos: es el caso del cuerno utilizado por nuestro Correo Mayor del reino quien, nos recuerda una vez más Rouached (2009, p. 44), «fut accusé par ses ennemis d'utiliser les postes dont il avait la charge pour diffuser ses satires:

Tarsis con necio desvelo
solicitáis nuestra mengua
y en todo os sirve de lengua
el cuerno de vuestro abuelo (núm. 85, vv. 31-34).

La corne est ici l'instrument qu'utilise le postillon pour se frayer un chemin».

No causes tan grande inopia
al mundo, toro cruel,
que, si matas a Vergel,
*destruirás la cornucopia*²⁶.

La concentración de los referentes numerarios (dos, un millón, de dos en dos) en un espacio textual muy reducido constituye una señal más de lo que apuntamos al principio: el elemento de mayor originalidad que marca el empleo que Villamediana hace de esta serie de imágenes estriba en el hecho de que el texto sale de la «apología del “cornudo de bien”»²⁷, nos pone frente a un deslizamiento del antiguo motivo del marido cornudo fuera del espacio referencial habitual del matrimonio (no se alude a ni se insiste en la actividad concubinaria de la esposa), para arrastrarlo a otro terreno, el de la sátira contra el mal gobierno, y, al hacerlo, el escarnio procurado por medio de la antonomasia (Vergel en tanto ‘cuerno’ ambulante) resulta como falto de argumentación interna.

Así lo prueba también una última arista del motivo tópico, el «triunfo de los signos»²⁸:

[...] pero no saldrás con lauro;
¡huye, toro, que te atajan!
mira que sobre ti bajan
Aries, Capricornio y Tauro.

[...]
Mercedes esperar pudo
con que a todos se anteponga
Vergel, pues le dan que ponga
el mismo Tauro en su escudo.

²⁶ Para tener constancia del carácter recurrente del motivo, baste con recordar un terceto de Quevedo: «Porque es su cornucopia tan florida, / que trae desvanecido su riqueza / al que tiene este erario de por vida» respecto del cual, y de su contexto poemático de conjunto, Schwartz comenta que «Se trata, en verdad, de un retrato de cornudo, en el que se desarrolla la serie de imágenes esperadas, conceptos cristalizados para designarlo, por donaire, con metáforas basadas en nombres de animales que poseen cuernos: el unicornio, el buey, el toro, e, inevitablemente Acteón-ciervo...» (1989, p. 560).

²⁷ Cacho Casal, 2013, p. 172.

²⁸ Recabo la expresión, una vez más, de Quevedo, cuya afinidad compositiva con Villamediana, al menos en el terreno de lo burlesco, cuenta con numerosas manifestaciones: «Doctrinemos al fin nuestro paciente, / ya que en Capricornio de este hibierno/ se ha recogido a vida penitente/ el triunfo de los signos:/ Toro, Capricornio y Aries».

De estos peligros externos,
cuál sea más grande ignoro:
verse en los cuernos del toro
o en el toro de los cuernos.

En ocasión oportuna
anduviste, Vergel, hombre;
y colocaste tu nombre
*en los cuernos de la luna*²⁹.

Al igual que ocurría con los ejemplos anteriores, tanto las imágenes como las expresiones convocadas en este poema cuentan con antecedentes españoles (Cetina, Góngora, Quevedo...) o italianos (Doni, Garzoni, Aretino...), pertenecientes al mencionado predio del elogio paradójico y, sin embargo, en su conjunto confirman que el interés de Tassis por el recurso se guía no tanto por la estética de la risa trivial —en sí mismo demasiado débil si asumido como móvil de la creación—, sino sobre todo por su blanco polémico y por su finalidad política: la avaricia y la mala gestión del bien público hacen que la coincidencia entre el hombre-cuerno real y el metafórico, rematada por el detalle de su copiosidad, en lugar de desprender una idea de abundancia efectiva, remite más bien a su negación, a una inopia constitucional e insanable, logrando así invertir tanto retórica como semánticamente —lo que es propio, se ha dicho, del género burlesco— los elementos convencionales del tópico³⁰. La burla villamediana, por tanto, es efectiva y no mero ornamento, y, a la par que las sátiras puras del Conde, lejos de ser inocua, se ofrece (y se utiliza) como zahiriente arma de protesta.

²⁹ La perífrasis aparece tal cual en un conocido soneto de Quevedo, «Cuando tu madre te parió cornudo / fue tu planeta un cuerno de la luna», verdadera exaltación *ex contrario*, por la concentración obsesiva de la imagen, de la cornamenta burlesca. Pero no se nos olvide que don Francisco no solo hizo mofa de los demás en tanto cornudos, sino que se auto-aplicó el elogio paradójico en los términos que demuestra este prodigioso clímax ascendiente: «soy proveedor de testas de ganado, cornudo óptimo, máximo y eterno, y soy la quintacuerna destilado».

³⁰ Según la utilísima y acertada disertación de Fasquel, 2007, §15: «Podríamos decir que en cualquier texto paródico lo fundamental es frustrar el horizonte de expectativas del lector, frustración evidentemente virtual cuando desde el título se indica el carácter de contrafactum del poema. Esta frustración puede conseguirse, por ejemplo, mediante la inversión de los elementos convencionales de un topos, como la descripción de la joven dama o del paisaje. También se rebaja con medios lingüísticos, atribuyéndole al personaje un discurso cuyo registro no casa con su condición. En este sentido, la cuestión de la interlocución puede ser fundamental en algunos poemas burlescos».

BIBLIOGRAFÍA

- ARETINO, Pietro, *Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino*, ed. de Giovanni Aquilecchia, Giuseppe Crimi, Angelo Romano, Marco Faini y Danilo Romai, Roma, Salerno editrice, 2010.
- ASTRANA MARÍN, Luis, *La vida turbulenta de Quevedo*, Madrid, Editorial Gran Capitán, 1945.
- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias: oficio de burlas*, Madrid, Temas de hoy, 1991.
- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001.
- CACHO CASAL, Rodrigo, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003.
- CACHO CASAL, Rodrigo, «El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro», *Criticón*, 100, 2007, pp. 9-26. Publicado en línea el 5 de enero de 2020. URL: <<http://journals.openedition.org/criticon/8931>>; DOI: <<https://doi.org/10.4000/criticon.8931>> [consultado el 21 septiembre de 2021].
- CASTRO, Adolfo de, «Fiestas de toros en Madrid», *Semanario pintoresco español*, 17-18, 1852, pp. 135-136.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols.
- CLOSE, Anthony, «La comicidad burlesca como arma satírica en el Siglo de Oro español», en *Satire, politique et dérision (Espagne, Italie, Amérique Latine)*, ed. M. Blanco, Lille, Université Charles de Gaulle-Lille III, 2003, pp. 75-87.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *El Conde de Villamediana. Estudio biográfico-crítico con varias poesías inéditas del mismo*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1886.
- FASQUEL, Samuel, «La enunciación paradójica y las estrategias del discurso burlesco», *Criticón*, 100, 2007, pp. 41-57. Publicado en línea el 5 de enero de 2020. URL: <<http://journals.openedition.org/criticon/9054>>; DOI: <<https://doi.org/10.4000/criticon.9054>> [consultado el 12 septiembre 2021].
- GHERARDI, Flavia, «“Yo os diré lo que me han dicho”: las “voces” satíricas del Conde de Villamediana», en María D’Agostino, Antonio Gargano y Flavia Gherardi (eds.), «*Difícil cosa el no escribir sátiras*». *La sátira en verso en la España del Siglo de Oro*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2012, pp. 227-253.
- GHERARDI, Flavia, «La “saña escrita”: instancias de realidad en la sátira política del Conde de Villamediana», *Hispania Felix. Revista hispano-rumana de cultura y civilización de los Siglos de Oro*, 6, 2015, pp. 97-126.

- GHERARDI, Flavia, «A cada valido se le llega su poeta: Rodrigo Calderón en la poesía de Villamediana, entre escarnio y alabanza», en Luciana Gentili y Renata Londero (eds.), *Sátira y encomiástica en las artes y letras del siglo XVII español*, Madrid, Visor Libros, 2017, pp. 103-118.
- GHERARDI, Flavia, «Si no fuera por su cuarto, no valiera España un maravedí», en Federica Cappelli y Felice Gambin, «*Poderoso caballero*». *Il denaro nella letteratura spagnola dal Medioevo ai Secoli d'Oro*, Pisa, ETS, 2020, pp. 131-146.
- MARTÍN ORTEGA, Alejandro, *Pedro Vergel: alguacil de Casa y Corte de su Majestad*, Madrid, Gráfica Clemares, 1965.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José, y HORTAL MUÑOZ, José Eloy (dirs.), *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía Hispana*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2015.
- MOLLOV, Peter Ivanov, «Problemas teóricos en torno a la parodia. El “apogeo” de la parodia en la poesía española de la época barroca», *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 11, 2006, s. p., <<https://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/12-parodia.htm>>.
- PALOMO, María del Pilar, *La poesía de la edad barroca*, Madrid, SGEL, 1975.
- ROSALES, Luis, *Pasión y muerte del Conde de Villamediana*, Madrid, Gredos, 1969.
- ROUACHED, Philippe, *Poesie et combat politique dans l'œuvre du Comte de Villamediana*, thèse pour obtenir le grade de Docteur, dir. Mercedes Blanco, Paris, Université de Paris Sorbonne, 2009.
- SCHWARTZ LERNER, Lía, «De la erudición noticiosa: el motivo de Acteón en la poesía áurea», en Antonio Vilanova Andreu (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), 1992, vol. 1, pp. 551-562.
- VÁLGOMA Y DÍAZ-VARELA, Dalmiro de la, *Norma y ceremonia de las reinas de la Casa de Austria*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1958.
- VILLAMEDIANA, Juan de Tassis, conde de, *Villamediana. Obras*, ed. de Juan Manuel Rozas, Madrid, Castalia, 1987.
- VILLAMEDIANA, Juan de Tassis, conde de, *Poesía impresa completa*, ed. de José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1991.
- VILLAMEDIANA, Juan de Tassis, conde de, *Poesía inédita completa*, ed. de José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1994.

C o l e c c i ó n B a t i h o j a



Este volumen recoge las ponencias presentadas en el congreso «*La burla en el Siglo de Oro: teatro, literatura y artes*», que se celebró en Nápoles en octubre de 2021. En el encuentro se abordaron diversos aspectos de la burla como fenómeno singular y característico de la producción teatral, musical y literaria de los siglos XVI al XVIII, fenómeno que se impuso como relevante estrategia narrativa y poética, célula primordial y recurso permanente tanto del espectáculo erudito como de las manifestaciones de la *Commedia dell'arte*, fórmula de entretenimiento estructural para la expresión —directa o indirecta— de críticas al mundo y a las sociedades de la Edad Moderna. Los diez ensayos examinan autores y obras correspondientes a distintas manifestaciones artísticas, que se ofrecen al lector como atalayas o puntos de mira privilegiados para poder valorar en su complejidad el tema propuesto.

Francesco Cotticelli es profesor de Disciplinas de las artes escénicas en la Universidad de Nápoles Federico II. Se ocupa principalmente de historia del teatro de los siglos XVII y XVIII, de la *Commedia dell'Arte* y su difusión en Europa, de Metastasio y su papel en la cultura dieciochesca, y de la tradición del teatro en Nápoles de la edad barroca hasta nuestros días.

Flavia Gherardi es Catedrática de Literatura española en la Universidad de Nápoles Federico II. Dirige la revista *SigMa* y es secretaria de *Cuadernos AISPI*. Su investigación se centra en la narrativa en prosa de los siglos XVI y XVII (novela pastoril, novela corta, *Quijote*, prosa de ideas etc.) y la poesía del Siglo de Oro (Quevedo, Villamediana, relaciones hispano-italianas...).

Carlos Mata Induráin, Catedrático acreditado, es investigador y Secretario del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y Secretario del Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA). Sus líneas de investigación se centran en la literatura española del Siglo de Oro (comedia burlesca, Calderón, Cervantes y las recreaciones quijotescas, etc.).

