

**BARRAGÁN AROCHE, RAQUEL (2020), *OVIDIO Y MARCIAL EN LA RISA DE LA POESÍA BURLESCA DEL SIGLO DE ORO: PRECEPTIVA, ESTILOS Y MOTIVOS*, MÉXICO: COORDINACIÓN DE HUMANIDADES-DIRECCIÓN GENERAL DE DIVULGACIÓN DE LAS HUMANIDADES-UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, 447 P.**

**R**aquel Barragán Aroche dirige este nuevo esfuerzo en su biografía libresca para indagar acerca de qué huellas y lecciones de Ovidio y Marcial pueden rastreadse en la obra de los poetas del Siglo de Oro. Ha decidido averiguarlas deteniéndose en seis autores que constituyen, a su parecer, hitos en la transformación del género de las burlas en la literatura áurea. Los primeros tres poetas en los que abreva son Diego Hurtado de Mendoza, Luis de Góngora y Jacinto Polo de Medina, quienes se transforman en piedra de toque para la búsqueda de la materia ovidiana empleada en urdir burlas. Los otros tres —Baltasar del Alcázar, Francisco de Quevedo y Pedro Méndez de Loyola— son examinados a contraluz de los epigramas de Marcial traducidos, amplificados, reescritos. Sin embargo, antes del análisis, Barragán Aroche presenta un panorama teórico que servirá de brújula para cartografiar las burlas en el océano del prestigio literario.

El primer capítulo constituye, de esa manera, un trabajo de clara síntesis sobre la teoría y las consideraciones generales de la risa y lo ridículo en los tratadistas que conforman la fibra de la preceptiva hispánica, desde Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, pasando por Castiglione, Vincenzo Maggi, Alonso López Pinciano, hasta Francisco Cascales y otros. Barragán Aroche no se detiene en hacer un compendio de las ideas sobre la risa, sino que concatena explicaciones sobre por qué algunas ideas pasaron con mayor fortuna que otras o por qué en el ejercicio de traducción del italiano al español se omitieron algunos chistes delicados para la comunidad hispana. En este capítulo, también brinda una útil tipología de la risa que tendremos presente a lo largo del libro, desde las diferencias de intensidad entre la sonrisa, la risa y la carcajada, hasta la consolidación de la risa eutrapélica.

Acerca de lo burlesco, muestra que existió un caleidoscopio de aproximaciones, desde quienes consideraban en la burla la existencia sólo del arte, hasta aquellos que la estimaban como fruto sólo del ingenio, o quienes aseguraban que tales nociones, después del Renacimiento, quedaron fundidas o no bien distintas, tal como sucede

con Castiglione, que “proyecta con poco contraste la dupla clásica (*ars/ingenium*), que tendrá gran relevancia en el Barroco no sólo en las veras, sino también en las burlas, pues más allá de ser dos aspectos antagónicos, se llegarán a fundir ambos conceptos en el *ingenium*” (p. 50). El ingenio fue un concepto de gran peso entre los escritores áureos, y mediante su llave —pulida por los entronques clásicos— pudieron abrirse las puertas de la poesía burlesca, primero tímidamente, después con amplitud. La poesía burlesca entre los poetas del Siglo de Oro no estuvo en la cúspide de la valoración literaria; sin embargo, la autora evidencia que el hecho de que se practicara era un síntoma de que se veía en ella la oportunidad de desplegar el ingenio. Para legitimar su ejercicio, la inclusión de Ovidio y Marcial desempeñó un papel clave: aportaron argumentos, formas, temas y estrategias discursivas que permitían sortear el peligro de los señalamientos por la baja del género.

Precisamente por ese supuesto peligro de la poesía burlesca de rebajar el prestigio de un escritor —explica Barragán Aroche—, el antiguo editor de Diego Hurtado de Mendoza decidió no incluir entre sus obras completas los epigramas más salaces. La razón que esgrimió fue la de no manchar con tal género el elevado tono del resto de su poesía. Sin embargo, tanto él como muchos de los autores del Siglo de Oro tuvieron una postura ambigua frente a la práctica de la poesía burlesca, pero se valieron de la apelación a los temas ovidianos y a las estructuras epigramáticas traídas fundamentalmente desde Marcial para legitimar su escritura burlesca.

En el segundo capítulo, Barragán Aroche estudia a tres poetas con diferentes estilos poéticos y que trabajan con la mitología ovidiana: Diego Hurtado de Mendoza, Luis de Góngora y Jacinto Polo de Medina. La investigadora hace una cala en los criterios de selección: “Pese a que se cuenta con un gran número de epilios mitológicos, he optado por dar prioridad a esta triada, que presenta no sólo una forma de enunciación distinta, sino también diferentes vehículos rítmicos” (p. 125). A mi parecer, un aparato mayor sobre los criterios de selección haría más sólido lo significativo de la muestra, pero es encomiable el juicio en la selección entre la ingente cantidad de poemas y poetas que podrían haberse estudiado. Además, uno de los criterios es el desarrollo y la variedad de los “vehículos métricos”; sin embargo, aunque a lo largo del libro sí existen las reflexiones sobre este aspecto, sería muy interesante (quizás es ya una curiosidad personal) desarrollar algo más cuando las composiciones estudiadas poseen versos irregulares, acentuaciones discordes o lecciones que cambian la escansión del verso y que, en conjunto, revelan algo de la pericia del escritor en el arte de componer.

El primer apartado lo dedica a Diego Hurtado de Mendoza y hace, además, algunas anotaciones previas importantes: que la recepción de las *Metamorfosis* de Ovidio, entre los escritores áureos hispanos, comenzó en un tono serio, aunque no exento de breves intermisiones burlescas, y que, luego, evidenciando su desgaste y su consecuente censura en las preceptivas, fue asimilado de lleno en la escritura jocosa. La investigadora deja en claro que, si bien Luis de Góngora fue el modelo de la escritura de fábulas mitológicas jocosas, no fue el precursor, sino que, antes de él, ya otros autores como Juan de la Cueva, Baltasar del Alcázar o Diego Hurtado de Mendoza habían ensayado el tratamiento de temas mitológicos bordeando las burlas. Los escritores áureos retomaron de Marcial la estrategia perenne en la escritura del epigrama de escribir un cierre fulminante —el *fulmen in clausula*— en uno o dos versos finales, y Hurtado de Mendoza, en sus sonetos epigramáticos, se vale de esta estrategia para desplegar la risa en los motivos mitológicos. En la exposición, Barragán Aroche acierta en ir destejando cada uno de los motivos literarios y las estrategias burlescas relacionados con los sonetos que estudia: la imprecación a los dioses, tratarlos como inferiores y calificarlos como poco virtuosos; los equívocos; las oscilaciones entre lo culto y lo popular; la parodia petrarquista o la “degradación léxica” (p. 150); en suma, marca una tendencia hacia un estilo cargado de virulencia.

El segundo apartado —el relativo a Luis de Góngora— está dedicado a analizar el estilo híbrido de la “Fábula de Píramo y Tisbe”, entre humilde y sublime. Góngora le prodigó a esta obra —importante por ser un modelo de la fábula burlesca— un cariño especial; era, según él, la obra a la que más primores le concedió y más satisfacciones le dio, aunque no la más repasada y mejor valorada entre los estudiosos de hoy. En el análisis detenido que lleva a cabo la autora se hallan aclaraciones importantes para los estudios gongorinos; por ejemplo, contradice al antiguo comentador Cristóbal Salazar Mardones, quien sostuvo, en relación con los versos “citarista dulce, hija / del Archipoeta rubio”, que se trataba de la musa Clío. La autora propone, en cambio, que la citarista es Terpsícore. Entre los estudiosos de Góngora, las interpretaciones acerca de este asunto son variadas: algunos afirman o ensayan que se trataba de Erató, musa de la poesía erótica, representada también con una cítara, y quizá con buenas razones, pues una apuesta central del poema son los amores de Píramo y Tisbe; algunos otros consideran que pudo haber sido alguna de las musas apoloides, que personificaban cada una las cuerdas o notas de la cítara de Apolo: Hípate, la cuerda alta; Apolonis, la cuerda media, y Cefiso, la cuerda baja. Los argumentos de Barragán Aroche son convincentes en este punto, pero, incluso si no lo fueran, poco cambiaría el curso del libro, ya que las conclusiones son firmes: la construcción del estilo heroicómico

de Góngora en esta fábula está caracterizada por su precisión y riqueza conceptual, la mezcla de tonos o el uso de la oscuridad para aparentar inocuidad de la burla.

Aún más, este apartado sobre Góngora constituye una verdadera y sólida aportación a la tradición de interpretaciones de la “Fábula de Píramo y Tisbe”. Cuando analiza el “barco de vistas”, Barragán Aroche explica —con la rigurosidad del detalle— cómo se imbrican tres sentidos en el concepto: uno marítimo, uno amoroso y otro legal que no se había detectado hasta ahora. Ya en un artículo de hace más de treinta años, Antonio Pérez Lasheras, entre los pocos que se habían detenido en el tema, evidenció detenidamente la relación que establece Góngora con el Derecho y con las estrategias burlescas en esta fábula, pero dejó muchos pasajes fuera. El uso de terminología jurídica en el desarrollo de la poesía burlesca tiene una importancia innegable, y en Góngora el uso no se limita a los socorridos “proveídos” y a las frecuentes “cámaras”, sino que constituye un tejido de conceptos más complejos que revelan su destreza poética. Tal aspecto jurídico de la obra de Góngora —tarde, mal o nunca atendido por el gremio filológico— constituye aquí un motivo para demostrar la capacidad creativa del poeta granadino en tejer burlas y veras, así como para subrayar la capacidad analítica de la autora.

El tercer apartado estudia finamente a Jacinto Polo de Medina. Conocido por ser un poeta homenajeado por Sor Juana, también se halla en este engarce de poetas burlescos que propone la autora, por fundar una estela de imitadores de su fórmula burlesca: Miguel de Barrios, Gabriel del Corral, fray Gonzalo de San Miguel, Antonio de Solís, entre otros. Algunos autores han considerado a Polo de Medina como un imitador de Góngora y de Quevedo; sin embargo, son rastreables sus propias direcciones y su habilidad en estrategias retóricas como la epanortosis, la erotema o las marcas metapoéticas y metaestilísticas. Aunque tiene composiciones de orden serio que recuperan mitos clásicos, abreva en la escritura de poesía burlesca mediando la parodia o la imitación de modelos como el petrarquismo y el gongorismo o poniendo en marcha las desviaciones de los mitos ovidianos. Al respecto, Barragán Aroche anota que “[a]unque como poeta es mediano, se convierte en el modelo” (p. 236) gracias a esos juegos metapoéticos que se alejan de las convenciones hipernormadas, que en lugar de describir unos ojos como auroras dirá que son simplemente de color negro o que para describir las mejillas evitará usar las rosas, evidenciando y haciendo mofa de las convenciones poéticas y del trabajo artístico. El segundo capítulo termina con un epílogo que recoge concomitancias de los tres estilos, y en el que se remarca el hecho de que aparezca una voz poética ficticia cada vez más audible y que busque dialogar con su audiencia.

En el tercer capítulo, “Marcial: pérdida del decoro”, pasa examen a otros tres autores: Baltasar del Alcázar, Francisco de Quevedo y Pedro Méndez de Loyola, y finalmente estudia a detalle un motivo literario frecuente en burlas: el de la negra-blanca. Marcial es el eje conductor ahora, un poeta que para los autores estudiados abasteció de herramientas legitimadoras de la poesía burlesca y que afirmaba en el epigrama XLIX del libro IV que los grandes lectores alababan las tragedias, pero leían las composiciones burlescas. En la escritura epigramática, Marcial reafirmaba, además, su capacidad de acercarse a los lectores por su sencillez y brevedad punzante, o, dicho de otro modo, con poemas con una narración breve y un cierre aguzado (el *fulmen in clausula*), a los que se adicionaba el lenguaje lascivo. Éste será un punto también discutido por Barragán Aroche, ya que los autores áureos recuperaban la justificación de Marcial para el uso del léxico lascivo mediante el tópico de la *vita proba*: “*lasciva es nobis pagina, vita proba*” (nuestra obra es lasciva, mas nuestra vida es proba). El recurso —enseñanza del poeta bilbilitano— fue la oscuridad del equívoco y el doble sentido para que el lector se quedara con la parte deshonesto y el autor no fuera manchado por el señalamiento inmoral. De ese modo, Marcial fue adquiriendo una paulatina aceptación y legitimación entre los poetas españoles —en gran medida y como se demuestra en este estudio— por el papel desempeñado por las academias literarias donde se le daba revuelo mediante su constante reescritura.

En cuanto al primer poeta, Baltasar del Alcázar —heredero de Diego Hurtado de Mendoza y Sebastián de Horozco—, Barragán Aroche observa su trabajo en la recepción por medio de la traducción y *amplificatio* del modelo. Por ejemplo, en el poema de Marcial sobre la tuerta Filis, el autor sevillano lo traduce cambiándole el nombre por Catalina y agregando detalles, ausentes en el original. En su ejercicio como traductor, aprovecha la materia y las posibilidades léxicas de Marcial, nutre sus epigramas con el ejército de personajes típicos (el impotente, la prostituta, la vieja hetera, la tuerta, la casta), con equívocos (puerta, pie, boca, dedo, jugar, etc.) o con juegos de palabras (*oculus/culus*). Los elementos expuestos sirven de apoyo para la interpretación que la investigadora hace del poema “Magdalena me picó / con un alfiler el dedo”, donde explicita la vinculación con las dilogías que empleaba Marcial: *dedo*, *picar* y *chupar*, y que para la crítica de Francisco Rico y algunos otros editores pasó —a su juicio— desapercibida. Finalmente, extrae de Baltasar del Alcázar una micropoética del epigrama claramente tomada de Marcial: si los epigramas no pican o excitan, no gustan.

En la poesía de Francisco de Quevedo —el segundo poeta analizado en este capítulo—, la traducción de Marcial también tuvo su lugar, pero en su caso fue una

operación distinta a la de Baltasar del Alcázar. Quevedo se valió sistemáticamente de eufemismos y equívocos a la hora de traducir a Marcial, y lo que en éste resultaba una explícita proposición sexual, en la traducción de Quevedo se presentaba con frases cercanas o periféricas; por ejemplo, en lugar de *verga*, elige poner *pieza*. Barragán Aroche sostiene que Quevedo elabora “una variante especular de los epigramas de Marcial” (p. 330), pero que se modifica de manera anamórfica —propuesta terminológica de la autora—, ya que se deforma según donde se halle el dechado o el lector.

El último poeta que se analiza en este capítulo es Pedro Méndez de Loyola, otro participante asiduo de las academias literarias y cuya producción epigramática responde a esa necesidad del ingenio. En algunas de las composiciones que aquí se estudian son patentes los motivos tomados de Marcial. En este caso, la autora apela a testimonios documentales que se produjeron en el seno de tertulias donde Méndez de Loyola estuvo presente y cuyo punto de partida para el ejercicio poético fue Marcial. El poeta se vale también de estrategias similares a sus pares: los equívocos, las amplificaciones, la dificultad o la oscuridad del doble sentido; sin embargo, algunos de sus temas o motivos son originales: no los toma ni de Marcial ni de Catulo, que constituyeron la fuente principal. Finalmente, Barragán Aroche se detiene en problematizar el recurso al enigma epigramático, por el que “se aludía mediante juegos de palabras, el significado salaz” (p. 348). En la convergencia de los tres autores, la investigadora distingue algunas características, como el hecho de que se valen de equívocos de una manera mucho más velada que en Marcial, que opera un oscurecimiento del léxico lascivo, que las traducciones del poeta bilbilitano poseen cierta “pátina de pudor” (p. 350).

Para rematar el capítulo, la autora se detiene en el motivo de la negra-blanca, desde Marcial hasta los autores del Siglo de Oro. En este sentido, rastrea también algunos momentos de uso del motivo de la negra que quiso ser blanca entre los poetas italianos, como Francesco Berni, cuyo soneto, “Alla sua donna” se torna “paradigma para algunos poetas españoles” (p. 354). En el motivo se conjugaron algunos elementos como la burla de su color como rasgo de fealdad, el escarnio por su intención de querer ser blanca o como un pretexto para construir una parodia al petrarquismo. El motivo de la negra —sigue Barragán Aroche— fue un elemento que apareció inicialmente en el teatro, tanto con connotaciones negativas como positivas. También señala que en la poesía —sobre todo en el ámbito burlesco— surge la negra considerada fea y moralmente cuestionable, la cual es nombrada con los términos *carbón*, *escoria* o *perra*, tal como sucede con Alonso del Castillo Solórzano en los *Donayres del parnaso*. En la *Boda de negros*, de Francisco de Quevedo, el motivo

también se alza negativamente: “tan pobres son que una blanca / no se halla entre todos ellos”, donde la dilogía *blanca* tiene el sentido de mujer blanca y el de moneda de vellón. Quevedo abreva en las estrategias comunes para urdir la burla: referirse a su esclavitud, a su pobreza y a su hipersexualización. En la antípoda, las consideraciones positivas también corren por la vía de los motivos tomados de las burlas. Barragán Aroche sostiene que los términos usados en las burlas se reutilizan para la reivindicación; en otras palabras, este ejercicio constituye una valoración paradójica, pues se valora positivamente por medio de adjetivos negativos.

En términos generales, en esta obra se echa de menos que la autora se detenga en los diferentes problemas de edición en los poemas que analiza, ya que, en algunos casos, éstos son de atribución dudosa o han sido objeto de polémicas sobre el asunto. Por ejemplo, el enigma “Las dos somos hermanas producidas”, atribuido a Quevedo, también se le ha arrojado a Pedro Méndez de Noyola. Entre quienes asumen la autoría de Loyola está Kenneth Brown —el editor al que recurre Barragán Aroche—, quien sostiene la autoría de Loyola basándose en “el estilo”. Sin embargo, quizás esta aproximación a las lecturas formativas de Marcial o de Ovidio pueda significar la conformación de una

herramienta más para la determinación de la autoría, discutida —por cierto— por Fernando Plata Parga, quien muestra lo poco sólido de los argumentos de Brown.

Por último, cabe señalar también que las diversas informaciones periféricas y las notas que ha agregado la autora a pie de página hacen más delectable el recorrido por la obra de los poetas que ilustran el esfuerzo central del libro. Si bien en esta reseña poco se puede dar cuenta de la inmensa riqueza de terminología y de conceptos valiosos para los estudios sobre la risa, así como de las aportaciones que ofrece para cada autor estudiado, quiero pensar que sí invita a leer y releer el libro con el gozo del que participé mientras repasaba cada uno de los poemas y los estudios de la autora. Este tomo es un valioso fruto de largos años de recorrer la poesía burlesca áurea y de mantenerse atenta —como pocos— a las vetas formidables de Marcial y Ovidio.

**JOSÉ DE JESÚS PALACIOS SERRATO**

ORCID.ORG/0000-0002-4519-6786

El Colegio de México

jjpalacios@colmex.mx