

La “musa burlesca” en materia religiosa: límites y controversias a partir de un certamen poético granadino de 1648

Inmaculada Osuna
(Universidad Complutense de Madrid)*

De chanza, Señor, os hablo,
todo el buen gusto me tiembla,
que no soy hombre de burlas
y sois diz que Dios de veras.

Libradme del Santo Oficio,
porque mi musa burlesca,
en lugar de confesada,
temo que viene confesa.

Así abría Jerónimo de Cáncer y Velasco un poema jocoso para una justa dedicada al Santo Cristo de la Fe (Solera, 90-91), al parecer la celebrada en 1633 en medio de enfervorizados desagrazos por un supuesto sacrilegio cometido contra un crucifijo en Madrid.¹ Estos versos se libraron, efectivamente, del Santo Oficio. Otros suyos no correrían la misma suerte. En todo caso, sugieren bien la situación en que debía de hallarse la musa burlesca que quisiera aventurarse, y no lo hizo poco, por materia sagrada.

La poesía jocosa o burlesca –usaré ambos términos como equivalentes, según fue frecuente en la época, pese a sus teóricas diferencias de matiz–² había experimentado en las primeras décadas del siglo XVII una notable expansión y aceptación social, en buena medida ligada al auge de una poética del artificio y del ingenio. Baste solo evocar la popularidad de esa faceta en los principales autores cultos del período, desde las letrillas de Góngora y Quevedo al Burguillos lopesco, por quedarse en los ejemplos más señalados, o avanzando en el tiempo, en otros convertidos en referentes para esta modalidad poética, como Anastasio Pantaleón de Ribera, Jacinto Polo de Medina o el propio Cáncer y Velasco. Análoga tendencia revela la creciente aceptación de esta poesía en actos de amplia proyección social. Así sucede en las academias, con gran presencia de esa vena, pese a que su elitismo social e intelectual le dejaba menor pretexto para presentarla como concesión a gustos menos selectos o vulgares; o también, como en el caso granadino del que trataré, en certámenes, donde el contexto celebrativo primaba la poesía grave, pero contrapunteada cada vez más con asuntos jocosos (Osuna 2005, 114-121).

La expansión de lo burlesco por materia tan sumamente delicada como la religiosa no solo debió sortear la particular sensibilidad individual sino también estrictos criterios censores institucionalizados, en el tenso compromiso entre posibilidades y límites que

* Este trabajo se enmarca en el proyecto “Sujeto e Institución Literaria en la Edad Moderna” (FFI2014-54367-C2-1-R), dirigido por Pedro Ruiz Pérez y Ángel Estévez Molinero y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

¹ Pulido (132-267) profundiza en lo ocurrido y las reacciones piadosas. El encabezamiento del romance de Cáncer remite a una justa que tuvo lugar en el convento de la Santísima Trinidad; con respecto a los poemas burlescos de esta y otras convocadas en 1632-1633 a raíz del sacrilegio, Pulido (261-262) ve en “el tono humorístico e irónico –frecuentemente la burla era tan sencilla que no alcanzaba ni siquiera el grado de la ironía–” un instrumento idóneo para difundir el ideario antijudío exacerbado por la situación, estimando que “la forma desenfadada y el contenido divertido” prevenía el posible aburrimiento entre los receptores.

² Sobre las precisiones terminológicas, véase Sáez; López Guil prefiere la denominación “cómico-festiva.”

generaron dos fuerzas opuestas: de un lado, la convicción, puesta en práctica en bastantes poetas, de que dicha materia no excluía del todo lo jocoso, que incluso ponía especialmente a prueba su pericia o ingenio para no incurrir en lo indebido; de otro, la conciencia –tanto externa como interna al autor, pues se trata de poemas que no reflejan oposición o crítica ni a la religión ni a sus principios rectores– de la necesaria atención a aquellas lindes infranqueables que, con diferencias cualitativas y de grado en la desviación (Vega 2013 y 2014), pasaban por lo escandaloso, ofensivo, malsonante o blasfemo, lo erróneo en materia de fe, lo hereje...

No es fácil recabar testimonios expresos de la presión inquisitorial ejercida sobre esta particular vertiente de la poesía burlesca, dispersa en forma de decisiones censorias o expurgatorias, o de informes o escritos acusatorios que la tomaran como instancia competente para una intervención. Algunos casos bien conocidos atañen a aspectos próximos pero de distinto cariz. Piénsese así en la delación inquisitorial de Juan de Pineda a raíz de la edición de Góngora publicada por Vicuña en 1627 (Alonso, XXX-XXXIX; Alcalá), por lo demás de escasas consecuencias en sus términos concretos, salvo por lo relativo a la anonimia formal del libro y a su “dedicatoria falsa,” sin previa aceptación, al Inquisidor General (Alonso, XL-XLI; Alcalá, 18-19). Las indicaciones de expurgo señaladas por Pineda para un par de sonetos sacros obedecen a motivos teológicos y recaen sobre textos de tono grave; las que afectan a sonetos, letrillas o romances burlescos abarcan lo escatológico y maloliente, lo lascivo o lo irreverente hacia sectores o individuos identificados del colectivo eclesiástico, pero no en poemas de asunto devocional o doctrinal. Y de modo análogo, con respecto al *Parnaso español* de Quevedo, publicado en 1648, sujeto a expurgo desde el índice de 1707: según ha analizado Fernando Plata, las indicaciones atañen en su mayoría a “alusiones religiosas en contextos pocos reverentes” (178), a menudo en poemas satíricos y burlescos, pero sin temática específicamente sacra: algunas jácaras escarramanescas, bailes, los romances “Comisión contra las viejas” o “Advertencias de una dueña a un galán pobre,” etc.³

En cambio, el caso de Jerónimo de Cáncer y Velasco (ca. 1608-1655) sí entra de lleno en los supuestos que he delimitado.⁴ Aparte de una escena de confesión en la comedia *La muerte de Baldovinos*, la presencia de sus *Obras varias* en el índice de 1707 (*Index* 1707, 478) se salda con el expurgo de sendas jácaras íntegras dedicadas a santa Catalina de Sena y a san Francisco (Solera, 39-42, 185-187), así como de varios pasajes muy localizados de otros poemas burlescos, casi todos asimismo hagiográficos.⁵ De unas

³ El soneto a santa María Magdalena que se mencionará después queda al margen de esta afirmación, ya que no fue incluido en las recopilaciones impresas de la poesía de Quevedo del siglo XVII (Alonso Veloso & Candelas, 68-69).

⁴ Para la fecha de nacimiento tengo en cuenta las recientes aportaciones de Martínez Carro & Rubio (593-594).

⁵ Las referencias del índice presentan desajustes con la foliación de los ejemplares de las *Obras varias* vistos (sobre las ediciones fechadas en Madrid, 1651, véase Solera, CXXIII-CXLII). En el FFL 9269 de la Universidad Complutense de Madrid (disponible en Google Books), no expurgado, los poemas íntegros censurados que el *Index* ubica en fols. 8 y 47 empiezan respectivamente en 11v y 70r (por errata: 66); y el pasaje para expurgo del fol. 50 está en 73v; en cambio, el volumen coincide con la foliatura señalada en el *Index* en fols. 27, 30 y 129. Frente a ese, el ejemplar BNE U/1355 (disponible en Biblioteca Digital Hispánica), parcialmente expurgado según el *Índice* de 1747, no diverge de la foliación indicada en el índice, salvo justo en esos folios (ahí 19r, 21r y 94r-94v). Por lo demás, debe tenerse presente que la primera parte del catálogo de 1707, hasta la letra K, estaba ya impresa en 1685 (Martínez de Bujanda, 155-169); la entrada “D. Jerónimo de Cáncer y Velasco,” en la letra G, responde, por tanto, a criterios vigentes entonces, y no a los que a veces se han supuesto específicamente dieciochescos. Además, en el índice de 1747 (*Index*, 499), la censura de la obra copia sin más el texto de 1707, con idénticas referencias de foliatura; y el de 1790 se limita a remitir al expurgatorio anterior (*Índice último*, 42). Noticias de más ejemplares expurgados pueden verse en Solera (CLIX-CLXVIII).

seguidillas a san Francisco se expurgan unos versos posiblemente estimados atentatorios contra la dignidad del santo (“Como el hábito quieren / besalle todos, / tiene rota la manga de dar de codo”) (Solera, 85); del poema al Cristo de la Fe ya citado, una copla que le achaca culpa, en tanto que creador también del fuego, en el agravio infligido contra un crucifijo por unos judíos, quienes tras azotarlo intentaron abrasarlo, si bien pasan sin expurgo, por ejemplo, juegos de palabras como “Pues no diréis que ignorabais / su resolución sangrienta, / que ya con la mala espina / andabais sobre la cabeza” (Solera, 93); y de una jácara a san Juan Evangelista, se manda suprimir una alusión algo chusca, aparte de doctrinalmente insostenible, a su bienaventuranza tras su martirio: “Y es opinión recibida / que hoy vive en un cuarto bajo, / que es un mismo paraíso / en invierno y en verano” (Solera, 196).⁶

La ausencia de índices expurgatorios entre 1640 y 1707, período de asentamiento y auge de la poesía burlesca de materia religiosa a juzgar por su reiterada presencia en certámenes, incluidos los de tema sacro, deja mayores noticias a otras vías de más difícil indagación, como la rebusca entre papeles manuscritos y edictos inquisitoriales o la detección de indicios implícitos. A este último respecto, piénsese muy especialmente en la ausencia de ciertos poemas burlescos en la difusión impresa de algunos autores o ciertas anomalías en volúmenes publicados, análogas, por ejemplo, a la que, años atrás, en 1605, delata la supresión de un poema de Quevedo en algunos ejemplares de la *Flores de poetas ilustres*, muy probablemente por irreverencia hacia la figura de María Magdalena (Alonso Veloso & Candelas, 67-69).⁷

Por su parte, el ámbito literario, aun sin perder de vista los criterios institucionalizados —máxime si pasamos al mundo del impreso—, pero sin un horizonte de actuaciones legales, sumó mecanismos propios de censura y autocensura y cauces particulares de crítica, de valor coercitivo más difuso y potencialmente delimitado. A modo de ejemplo, y de consiguiente acicate en la búsqueda de nuevos testimonios, traeré aquí los términos de una polémica desatada por un poema burlesco premiado en un certamen, los cuales pueden mostrar, en un contexto más personalizado, dialéctico y pormenorizado que el de los oficiales índices inquisitoriales, cómo el tratamiento jocoso en materia religiosa tuvo muy resbaladizos lindes interpretativos y chocó con claras divergencias de sensibilidad hacia lo considerado inapropiado para los referentes religiosos implicados.⁸

En septiembre de 1648 la Congregación de Sacerdotes de Granada convocó una justa poética para festejar la traslación de la Virgen de los Remedios a su nueva capilla en la parroquia del Sagrario, anexa a la Catedral. Entre las composiciones solicitadas, se propuso presentar poemas de doce quintillas burlescas con un asunto forzado que debía

⁶ En suma, buena parte de lo censurado en sus poesías atañe a lo que Alonso Veloso ha denominado “hagiografías germanescas” o “rufianescas” (2016, 14-20): de las cuatro incluidas en las *Obras varias*, dos totalmente censuradas, una solo expurgada en cuatro versos y otra por completo libre de objeciones, la dedicada a san Juan Bautista (Solera, 182-184).

⁷ Sorprende, por ejemplo, dada la popularidad de Anastasio Pantaleón de Ribera como poeta burlesco, que la reducida sección rotulada “Versos sacros” de sus *Obras impresas* (1634 [1631], 84v-92v) carezca de composiciones de tal naturaleza; aparte de otras de tono grave, sí hay dos procedentes de certámenes en honor de santos en la sección “Apéndice a los versos de Anastasio Pantaleón” (131r-182r), aunque ambas ceñidas al motivo jocoso de la petición de premio, del todo distanciadas de referentes religiosos. Por lo demás, se conjetura que la censura operada en el proceso de impresión de la *princeps* pudiera haber afectado a poemas burlescos luego “recuperados” en las ediciones de 1648 y 1670, concretamente a cuatro, pero ninguno de esos es de temática sacra (Balbín, XI-XII y XXI-XXII; Ponce, 38-43).

⁸ Ya realicé una breve presentación general de esta polémica (2006), que ahora retomo y amplifico aquí desde otro punto de vista.

aunar la mención al color moreno de la imagen y a dos circunstancias de esta: haber estado mucho tiempo en poder de turcos y hallarse ahora en lugar que antes fuera mezquita. En los organizadores primó, pues, la cautela usual en certámenes poéticos de motivo religioso: desplazar el tratamiento burlesco hacia aspectos, episodios o personajes colaterales a la figura objeto de devoción y susceptibles de una perspectiva que resaltara en ellos lo reprehensible o lo meramente risible por contravención de estándares estéticos o sociales (Osuna 2010b, 344-345).

Con todo, para este certamen granadino baste por ahora resaltar, por su evidente repercusión en la polémica, cómo el distanciamiento de la figura festejada fue ciertamente moderado. Se mantuvo, si no en la propia Virgen María, en una imagen que la representaba, y se orientó hacia tres elementos que, sin empañar su valor religioso, sugerían equívocas connotaciones negativas: el primero, el color moreno, por oposición a cánones de belleza vigentes, cuando no por resonancias sociales asimismo peyorativas (estrato social bajo o incluso marginado, dudosa limpieza de sangre, etc.); los otros dos, por representar lo erróneo en materia de fe, ya fueran los turcos, con los que la imagen vivió un metafórico cautiverio, o los musulmanes granadinos de antaño, frente a quienes se marcan distancias, al evocar el solar de la antigua mezquita, sobre la que se edificaron, como fue costumbre, la catedral y su parroquia anexa.

El primer premio del asunto lo obtuvo un poeta granadino, Juan Antonio de la Bella, pero se improvisó otro extraordinario para un poema llegado fuera de plazo, compuesto por Juan de Ibaso y Malagón, clérigo natural de Baza que años atrás había residido en Granada, donde aún mantenía contactos.⁹ Un participante no premiado, José de Miranda y la Cotera, madrileño,¹⁰ expresa en una carta privada a un amigo de Granada su negativa opinión sobre la composición de Ibaso;¹¹ al trascender a otros, esa carta enciende una polémica epistolar que se amplifica durante unos seis meses y por más de sesenta folios, en réplica y contrarréplicas, cada vez más prolijas, reiterativas y acres, y desde muy pronto marcadas por los recursos propios de la prosa burlesca.

El intercambio epistolar, del que se conocen dos copias manuscritas,¹² lo articulan tres cartas principales, además de la inicial de Miranda, transcrita en la primera para a continuación pasar a rebatir sus declaraciones. La identidad de los corresponsales, Alvaro de Luna y Alarcón y José de la Cruz, no está documentada en los respectivos entornos literarios; cabe, por tanto, la posibilidad de que fueran meras máscaras de los autores en conflicto.¹³ Primero, desde Baza, Luna y Alarcón, en carta a un presbítero o un abogado,¹⁴

⁹ Una presentación biobibliográfica básica puede verse en Osuna 2007, 93.

¹⁰ Algunos datos biográficos y de producción literaria, en Osuna 2006, 485-486.

¹¹ Incluyo al final en Apéndice los tres poemas.

¹² B2365 *Hispanic Society of America*, 3r-82r (mutilo de los dos primeros folios); y II/1542 Real Biblioteca, Madrid. El ms. 104-V2-25 de la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, 7r-9r, copia el poema de Ibaso con *marginalia* que aprovechan algunos pasajes de la defensa de Álvaro de Luna en su primera carta. Para las citas, salvo indicación contraria en *loci* específicos, manejo el manuscrito de la Real Biblioteca, modernizando, como en los demás textos de la época, grafías, acentuación y puntuación; también normalizo sin indicación expresa errores mecánicos evidentes y casos de ceceo o seseo.

¹³ Por ejemplo, un Álvaro de Luna y Alarcón aparece como alférez de la milicia de Baza en 1638 y 1642 a propósito de las levas para las campañas de Portugal y Cataluña (Magaña, 511-512). Y no falta algún “José de la Cruz” si se busca entre nombres de religión en el panorama editorial madrileño (Simón 12, n° 2355, con un sermón en Alcalá en 1661). En ambos casos es problemática una identificación inequívoca con los acalorados corresponsales de la polémica, al menos con los datos por ahora disponibles.

¹⁴ El inicio de la primera carta solo se conserva en el manuscrito de la Real Biblioteca, con encabezamiento que identifica como destinatario al licenciado Bartolomé Ramón de Morales, abogado de la Real Chancillería (2r); en el interior de la misma, coherentemente, se refiere al presbítero D. Martín de Valcárcel en tercera persona (7r), mientras que en el otro testimonio figura un “v.m.” (“Vuestra Merced”) (B2365, 6r). Posiblemente, deba entenderse también en esa segunda persona no a Morales sino a Valcárcel, ya que, sin discrepancia entre ambos testimonios, en tres momentos posteriores se alude a la primera carta como

ambos identificables en el medio literario granadino, copia la de Miranda, que ha llegado a sus manos, y defiende a Ibaso, al que presenta reacio a responder a la crítica; para ello, Luna primero refuta las observaciones de Miranda y luego señala someramente los defectos de las quintillas no premiadas de este. También esa carta trasciende a terceros. Y desde Madrid, en defensa de Miranda, el maestro Cruz escribe replicando a Luna y Alarcón, quien, a su vez, le responde en la tercera carta del intercambio, la última conocida.

La controversia afectó a aspectos y criterios que rebasan lo relativo al tratamiento burlesco de lo religioso, aunque ese pudo ser el motivo más justificable públicamente, por atender a fines de más alto orden y en apariencia desligados del interés personal. Sin embargo, debió de entrar asimismo en juego el resquemor de Miranda hacia las decisiones del jurado; y tampoco pasa desapercibida la tensión centro-periferia en materia literaria, entre, por un lado, la actitud con que se expresan Miranda o Cruz, asumiendo representatividad en el entorno literario de la corte y una indisimulada consideración de superioridad de este frente al granadino, y por otro, la implacable ironía de Luna y Alarcón al respecto. Además, la controversia abunda, sí, en referencias a lo indecoroso o no de ciertas expresiones, pero también en censuras de índole lingüística o estilística (por ejemplo, el uso de términos que, por pretender un concepto ingenioso, o dejándose llevar por el “sonsonete” del verso, acaban no diciendo nada, bien analizados) o en reparos literarios (no ajustarse a los asuntos establecidos para las quintillas en la convocatoria; o no mantener coherencia en el color atribuido a la imagen, unas veces negro, otras tostado, trigueño, como humo, etc.). Para esta ocasión, obviando reparos literarios o lingüísticos no ligados al tema aquí abordado, me ceñiré a las censuras y réplicas relativas al estatus de la poesía burlesca, con sus posibilidades y límites, o las que analizan según criterios de decoro y ortodoxia religiosa el poema de Ibaso, del que me valdré como hilo conductor, si bien colateralmente mencionaré algunas derivaciones análogas a lo largo del cruce epistolar, sobre las quintillas no premiadas de Miranda o pasajes de las propias cartas que, al calor de la argumentación de ataque o defensa, se atrajeron reproches similares.

José de Miranda inicia su censura a las quintillas evocando la supuesta escena en que abrió la misiva llegada de Granada y las leyó ante unos amigos que enseguida reaccionaron, dispuestos a comentarlas,

de disparates tan horrendos como tienen, y hay quien dice que ha de gastar ocho pliegos de papel en el comento, porque no tienen verso que no merezca que le quemem. (3v)

Se apuntan ya, así, las dos directrices de la polémica: lo disparatado del poema, achaque que se expande por varios niveles literarios sin limitarse a lo temático, y lo culpable de sus versos, para los que, en ambivalente sugerencia, se reserva ese destino común a papeles desechables y a herejes considerados merecedores del rigor inquisitorial. La carta de Miranda (3v-4r), un tanto escueta, posiblemente por dirigirse a su corresponsal granadino desde la complicidad de la amistad y sabiendo su opinión sobre la parcialidad de las decisiones del jurado a propósito de otro poema, apenas entra en más consideraciones generales: enseguida se centra en la crítica de lugares concretos. Con todo, deja ya introducido un término clave para la posterior disquisición de los

dirigida a él: al inicio y hacia el final de la primera del maestro Cruz, y al comienzo de la segunda de Luna y Alarcón (II/1542, 15r, 41r y 43r; B2365, 13r, 45r y 47r).

corresponsales en liza, “disparates,” y unas pautas de desacreditación de las quintillas presentadas por uno u otro autor.

Álvaro de Luna y José de la Cruz, de no ser en realidad máscaras de los poetas cuestionados –solo Miranda aparece con palabras propias, sin mediaciones discursivas, en la carta inicial–, asumen la misma premisa que debieron de compartir estos al participar en ese asunto del certamen: la legitimidad del tema burlesco en materia religiosa. Sin embargo, no faltan significativos matices discrepantes.

Luna y Alarcón entra al trapo, no sin argumentos, que apuntan a la idoneidad del “disparate” en la poética burlesca, a diferencia de los “disparates,” “desatinos” o “simplicidades” (4v) en los que Miranda, a quien califica como “hombre que no sabe de burlas” (8v), ha incurrido en su lectura y crítica de las quintillas de Ibaso. Ya desde esa primera carta, el valedor de Ibaso afirma la relativa autonomía de lo burlesco, que, aun con sus límites, se impone a las convenciones lógicas y compositivas:

¡Válgame Dios, y qué lejos que está este hombre de gustar la sal de que se componen las chanzas festivas, que muchas veces, sin hallarse ingenio en ellas, descubren sazonado gusto y humor apacible en quien las dijo, casi deslizándose hacia delirios cuerdos y disparates concertados, y aun sin concierto, descubriendo en sí mismos que el que los dijo supo que lo eran! (8r-8v)

Como puede advertirse, ni aun el ingenio, concepto comúnmente asociado al auge de lo burlesco en la poesía bajobarroca (Bègue, 45-46), parece estimarse requisito necesario. Priman la risa, o la sonrisa, con función de distensión (ese “humor apacible”), y la contravención lógica, quizás mejor si apunta a un trasfondo lúcido (“delirios cuerdos y disparates concertados”), pero también “aun sin concierto”, siempre que su condición disparatada proceda no de la ignorancia o la impericia sino de la voluntad creativa del autor.

De especial interés parece la insistencia en el concepto de “buen gusto,” cualidad tantas veces aducida, desde el siglo XVIII a nuestros días, precisamente para descalificar la poesía jocosa de la época.¹⁵ A él apela Luna y Alarcón en varios momentos de su carta con la naturalidad de quien lo considera componente incuestionado de la poética de lo burlesco. Sus palabras dan por sentado que este tipo de poesía no solo no está reñida con el “buen gusto,” sino que incluso requiere especialmente de él, tanto en su composición como en la correcta interpretación de los textos y en la apreciación de la valía del autor por parte del receptor.

Así, justifica que el jurado permitiera la lectura pública de las quintillas de Ibaso, pese a llegar fuera de plazo, “por el ingenio y buen gusto que en ellas se descubre,” aunque luego, posiblemente pretendiendo dejar sentado un principio de autoridad, añade otra posible causa, “o por el crédito que a su autor le han granjeado estudios de más alta esfera” (3r), algo que su oponente no pasará por alto para aducirlo luego como motivo del premio y, por tanto, de parcialidad en el fallo (15r). Además, el “buen gusto” referido a otros poetas reaparece a propósito de dos de las citas de composiciones burlescas que salpican su argumentación, precisamente para sendos autores prestigiados, de especial asociación a este tipo de poesía: Polo de Medina, mencionado por antonomasia como “el buen gusto de Murcia” (7v), y Anastasio Pantaleón de Ribera (8v).

Sin embargo, ese “sazonado gusto” de las “chanzas festivas” (8r) no se circunscribe al ámbito del poeta y su obra; se correlaciona también con el “buen gusto”

¹⁵ Para la importancia de este concepto desde una perspectiva aristocrática de la risa en el siglo XVII, teóricamente distanciada de su vertiente popular, véase Roncero. Ejemplos de tal descalificación en los siglos XVIII-XIX, centrados en la poesía de tema religioso pueden verse en Alonso Veloso (6-8).

del receptor, de nuevo sintagma literal cuando Luna y Alarcón aduce una quintilla de un poema premiado en otro certamen, dedicado a san Ignacio: “apenas hay hombre de buen gusto que no la haya celebrado sin tener otro motivo que lo disparatado y humilde [de] sus versos” (8v).¹⁶

La defensa de la quintilla inicial de Ibaso, a propósito de “le hallaré las cosquillas / al gusto más urbano,” aparte de singularizar “hacer reír” como objetivo de lo burlesco (literalmente, “conseguir el fin que se pretende en el asunto burlesco del certamen”), retoma ese “buen gusto” del receptor. Según explica Luna de esos versos, del favor de la Virgen se espera que dicho propósito se logre no solo con los receptores idóneos de lo burlesco, es decir “los bien entendidos, a quienes tocó la urbanidad del buen gusto,” sino también con “los de genio y natural desabrido” (5v).

Por parte de Cruz no faltará la réplica, aunque localizada en otro punto del debate, al aludir a la relatividad personal de ese criterio; tratando del color de la tez real de la María histórica, no de sus imágenes, zanja la cuestión con un “y como quiera que de esto no tengamos certeza, dejémoslo o a la devoción o al buen gusto de cada uno, que si lo tiene buen[o], gustará de lo bueno” (34v).

De estos mismos pasajes se desprenden los rasgos propios de lo burlesco considerados fundamentales por Luna y Alarcón en la polémica: lo disparatado, ya reseñado, lo humilde, la menos consabida conexión con la “urbanidad” (5v), esto es: con la esfera de la sociabilidad,¹⁷ y el buen juicio necesario para la adecuada interpretación, como se ha visto en su referencia a la buena acogida por parte de “los bien entendidos.”

Otras observaciones atañen a los márgenes permitidos a la poesía burlesca. La postura de Luna y Alarcón subraya su relativa libertad de constricciones literarias: de estos poemas no se puede esperar gravedad, tampoco coherencia –en palabras suyas, el “rigor de uniformidad” (10v)–; y antes de pasar a criticar las quintillas de Miranda, deja claro que solo lo hace compelido por su anterior arrogancia, pues “miradas en general y como de estilo burlesco, donde se dispensa el rigor de los preceptos, les pudiéramos disimular algunas faltas” (11r).¹⁸

¹⁶ Concretamente cita el poema como impreso en un certamen, que cree salmantino, por la canonización del santo. Se conocen recopilaciones de justas por tal motivo en Madrid, Sevilla y Gerona, publicadas entre 1622 y 1623, pero en Salamanca solo he localizado la celebrada por su beatificación, en 1610 (Osuna 2010a, 347, 355-356). El poema con esa quintilla no se halla en ninguna de estas.

¹⁷ Recuérdese la contraposición clásica *urbanitas/rusticitas* (Amelang, 98-99), fundamental en la concepción de la risa de base ciceroniana, tan influyente en la tratadística al respecto desde el Renacimiento (Roncero, 293-296).

¹⁸ No me detendré en esa línea colateral de la controversia (11r-14r). Baste aquí mencionar que, de las doce quintillas del poema, Luna y Alarcón solo deja a salvo la primera y que casi todas sus objeciones a las restantes responden a criterios literarios. Sobre todo les reprocha que equívocos o alusiones no recaigan en los motivos propuestos para el asunto burlesco, sino en otros de la fiesta; también, las afirmaciones falsas (“y me desbautiza el ver / que ni agua tienen [*i. e.*: los “moros”] ni vino”), lo inconexo, falta de sentido u oscuridad de algunos versos o el uso de equívocos ya antiguos, presentes en Lope o Pantaleón de Ribera. En cuanto al decoro religioso, solo cabe señalar el irónico reparo sobre *desbautizar* (“Véase lo que [pue]de el mal ejemplo, y cuídese mucho del poeta, que de ver a los no bautizados está a pique de renegar desbautizándose.”, 11v) y la acusación de irreverencia en los versos “mucho fue salir morena / estando con solimán:” “Esta quintilla es bellaca redomada, y parece que se hizo para la vieja que se arrebola. ¡Harta decencia es, por cierto, ponelle a la Virgen solimán en la cara, aunque sea equivocado con el Gran Turco, que fue mucho, hablando de una morena, no ponelle pasas quien tan cerca anduvo de los botes y la redoma [...]. Mejor usó de este equívoco D. Juan de la Bella, pues dijo solamente que anduvo rodeada de uno y otro solimán, pero D. Josef le dio con él en la cara, y luego nos quiere enseñar a hablar con decencia de la Virgen” (13r).

José de la Cruz, en cambio, insiste más en la inferioridad de la poesía jocosa dentro de la jerárquica escala de la producción literaria, en sentido amplio. Distingue lo burlesco como materia “sujeta por juguete a la censura de ingenios jóvenes,” frente a géneros como el sermón y la disertación sobre un punto de Teología o Sagradas Escrituras; o en el ámbito poético, incluso frente a una canción real o versos heroicos latinos, para lo que considera “son menester algunas canas” (16r). En esa misma línea, reprocha la desproporción de erudición, textos y argumentación desplegada por Luna y Alarcón para la defensa de unas quintillas de tal condición (16r).¹⁹

No obstante, e incluso justo por esa posición de partida, el contexto burlesco agrava a sus ojos la posibilidad de entender en el texto una posible pulla (‘dicho agudo,’ pero según se desprende del texto, a veces con connotación obscena), en materia que no la acepta ni siquiera en género grave: “Pues ni el púlpito las excusa, aun vestido de gravedad y de estilo alto, ¿qué hará la quintilla que de antemano entra con nombre de burlesca?” (18r). Como señalará en otra ocasión sobre la que volveré luego, las quintillas burlescas requieren total claridad, para evitar interpretaciones que, aun siendo incorrectas, puedan inducir al receptor a pensar que se dice algo indecoroso o doctrinalmente erróneo (39v-40r). Por añadidura, Cruz postula una discriminación de partida en el tratamiento jocoso, según se aplique a materia sagrada o a la que estima propiamente burlesca, en atención al diferente respeto que exige la primera. En palabras suyas, “el estilo jocundo y chistoso no se opone a cierto linaje de alteza que pide su materia: consiste en que el concepto se explique con decencia, aunque la locución sea de avena grácil” (24r).²⁰

Para ilustrarlo, Cruz acude a un pasaje del *Buscón* de Quevedo. En él se ridiculiza a un viejo sacristán, compositor de chanzonetas para Navidad y el Corpus, quien, pretendiendo hacer alarde de su valía, cita una composición suya, con versos, entre otros, del siguiente tenor: “Y es el día de las danzas, / en que el Cordero sin mancilla / tanto se humilla / que visita nuestras panzas.”²¹ Sentencia Cruz, posiblemente sin asumir del todo la ironía quevediana: “Enmendábase esto con decir que visita nuestros pechos, o almas, o corazones, y por decir «panzas» hizo concepto del rastro al del cielo” (24r). Frente a este uso de un lenguaje meramente cómico y ridículo, elogia los conceptos de Alonso de Ledesma –aunque evita generalizar dejando alguna salvedad: “todos los más” de ellos– y de aquellos seguidores suyos que han obrado “con igual donaire y decencia” (24r).²²

Curiosamente, en esa misma línea de confrontación sobre el menor o mayor rigor literario exigido a los poemas burlescos, los correspondientes también discrepan en un aspecto de *dispositio*, ligado a una convención de los poemas burlescos de certamen. Se trata de la permisividad para salirse del tema o motivos señalados en la convocatoria, en

¹⁹ En el manuscrito de la Real Biblioteca, tras la primera carta de Luna y Alarcón, con otra letra y aprovechando el espacio libre de la última hoja y el vuelto, una nota anónima y sintética muestra su adhesión a los puntos de vista de Miranda y Cruz empezando, curiosamente, por este aspecto: “Esfuerzos de erudición más indignos ni más disparatados no leí en mi vida, pero la defensa de disparates no puede dejar de ser disparatada.” A partir de ahí critica la necedad de las quintillas defendidas, sus voces “más que bárbaras y más que indecentes para el asunto” y de colocación “desaliñadísima,” así como sus conceptos “insolentes,” para concluir que son “las quintillas, todas dignas de ser quemadas como sacrílegas y nefandas. Y el defensor debiera pasar por esta misma pena, pues, apoyando desatinos de tan mala raza, dice tener tanta falta de juicio como de cristiandad” (14r-14v).

²⁰ *Avena* (‘zampoña’) remite, en definitiva, al *humilis stylus* que la *rota virgiliana* atribuía a la poesía pastoril.

²¹ La cita completa remite, con algunas variantes y dos versos menos, al episodio del encuentro de don Pablos con un antiguo sacristán de Majadahonda (Cabo, 64-65).

²² Valga recordar que una edición de los *Juegos de Nochebuena moralizados* de Ledesma, la de Barcelona 1611, pronto apareció entre los libros prohibidos, en 1632, para ya no desaparecer de los siguientes índices, incluido el de 1790 (Martínez de Bujanda, 723), aunque fue su única obra afectada por la censura, por mucho que el conceptismo del autor haya sido comúnmente calificado de irreverente (Ors, 35-36).

una quintilla para la invocación y en otra para solicitar el premio, *topos* que adaptaba al peculiar contexto del certamen poético el recurso burlesco de la inversión de valores, anteponiendo motivaciones hedonistas, pragmáticas o egoístas frente a las más elevadas, ya fueran cívicas, morales o religiosas (Osuna 2005, 115). Para Cruz, posiblemente dando por supuesta la conveniencia de una férrea estructuración del poema, dichas funciones de invocación y pragmática aspiración al premio se corresponden con la primera y última quintilla respectivamente (18v); Luna y Alarcón, en cambio, cuestiona tal afirmación asegurando que no hay prescrita una posición fija (49v).

Antes de pasar a algunas de las censuras a las quintillas de Ibaso en cuanto a materia religiosa se refiere, dos afirmaciones del maestro Cruz pueden ilustrar la pauta de desconfianza hacia la poesía burlesca que preside sus críticas, en apoyo y desarrollo de las anteriores de Miranda: la primera, “como es difícil mezclar con lo dulce lo útil, así no es fácil juntar lo donairoso con lo decente” (21r); la segunda, “no es lo mismo querer el autor decir una cosa que haberla dicho, pues es necesario decirla con mucha claridad para que se entienda” (40r).

Los versos iniciales, “Virgen, si me dais la mano, / le hallaré las cosquillas,” se atraen el rechazo de Miranda por considerarlos alusivos a un gesto vulgar y aun obsceno: “esto no se le puede decir a una fregona, que es propia seña de lacayos y gente baja tomarla la mano y hacer una seña en la palma” (3v). Luna explica el sentido del pasaje y se muestra escandalizado de la interpretación dada por Miranda, que considera realmente indecorosa: *Pedir la mano* es expresión común para pedir favor, en este caso a la Virgen, y *hallar las cosquillas* significa ‘hacer reír,’ aquí al receptor; en absoluto se insinúa hacer cosquillas en la mano de la Virgen (5v). Por su parte, Cruz, siguiendo premisas que ya he mencionado, alega, de un lado, que, aun no habiendo querido decir el autor una pulla a la Virgen, la dice, y eso es incompatible con materia tan santa; de otro, que no basta que el posible equívoco se deshaga en el tercer verso: en el lector u oyente el entendimiento ya ha formado espontáneamente esa imagen ofensiva para la Virgen (17v-18v). Luna replica que debe contarse siempre con el significado completo, sin culpar al autor por los sentidos incorrectos que puedan provocar secuencias truncas: cercenando frases o períodos, aun de la Biblia “se harán jerigonzas” (46v).²³ Además, aunque no se borre del todo en el receptor la primera imagen espontánea producida por una lectura inconclusa, una vez deshecha tal impresión tras completar el período, esta no debe dar pie a una reprobación, algo que, como en este caso, requiere reflexión antes de formularse por escrito, no solo el impremeditado impulso inicial del entendimiento (46v).

La segunda censura de índole religiosa de Miranda cuestiona el adjetivo *beata* aplicado a la Virgen (4r). Quizás, como más tarde precisa el maestro Cruz citando a Covarrubias, la redujera al tipo de la “beata” de la época, una “mujer en hábito religioso, que fuera de comunidad, en su casa particular, profesa el celibato, y vive con recogimiento, ocupándose en oración y en obras de caridad” (19v). Lo cierto es que Miranda no lo explicita; tan solo propone otros epítetos más ajustados a la Virgen, lo cual añade una ramificación secundaria en la diatriba: junto con los, efectivamente, más comunes y ortodoxos de *piadosa* o *clemente*, el madrileño comete el desliz de mencionar el de *divina* (4r).

²³ *Hacer jerigonzas*: ‘ejecutar acciones ridículas o extrañas’ (*Aut.*); pero téngase en cuenta también la explicación que aporta Covarrubias para *jerigonza*: “Dijose *jerigonza*, cuasi *gregigonza*, porque en tiempos pasados era tan peregrina la lengua griega que aun pocos de los que profesaban facultades la entendían, y así decían *hablar griego* el que no se dejaba entender; o se dijo del nombre *gyrus*, *gyri*, que es ‘vuelta’ y ‘rodeo,’ por rodear las palabras, permutando las sílabas, o trastocando las razones; o está corrompido de *gyrgonza*, ‘lenguaje de gitanos’.”

En su primera carta, Luna conduce la defensa del término *beata* hacia contextos latinos, con citas o alusiones a autoridades (san Agustín, san Juan Damasceno, san Ildefonso), un decreto del Concilio de Trento y oraciones del misal, para conectarlo con la acepción de ‘bienaventurada’ y distanciarlo de su designación de la figura popular mencionada por Miranda (6v-7v). La caracterización, o más bien caricaturización, que Luna hace de esta última, delata una fuerte connotación popular, despojada de cualquier sublimación espiritual: “una mujer vestida de estameña, con su toca de beatilla y su punta de tercera, pero de falda y puchero seguro, por quien dijo el buen gusto de Murcia que se pasaría una vida: «Con más comodidad que una beata»” (7v).²⁴ Por último, entra en la cuestión decisiva, *ma non troppo*. Para defender que *beata* en castellano mantiene la acepción latina, acude a cierta argucia: la Virgen la usó para sí misma en el Magnificat (“Beatam me dicent omnes generationes”), y queda fuera de duda que los españoles forman parte de esas generaciones venideras; sin más, salda la cuestión con un inconcreto “fuera de que en nuestra lengua, prosas y versos están llenos de este título” (7v), algo que solo concreta un poco más en su última carta (51v-52r). Por otra parte, Luna no pasa por alto el epíteto *divina* propuesto por Miranda entre los que estima adecuados: resulta inapropiado por ser María criatura, no Dios, y porque

atribuirle divinidades humanas, de las que la exageración loca de los hombres ha dado a lo singular de algunas habilidades, es friolera grandísima y tratar a la Virgen como a Morales el farsante, Herrera el poeta y a Platón el filósofo, que a cada uno en su facultad lo llamaron *divino*, pero ya por decreto de la Inquisición está mandado borrar este título a Platón, y consiguientemente a los demás. (8r)²⁵

Otro punto de la polémica se centra en los versos “que el ser morena y María / no es ser ya Marimorena.” Miranda afirma que no forman ni un equívoco ni un concepto; y además resultan malsonantes aplicados a la Virgen (4r). De nuevo, una asociación de tipo popular ha atraído su censura: una mujer, según luego la define Cruz, “que ni es buena porque no quiso tomar un real ni mala por que se lo ofreciesen” (21r), tras haberla considerado Luna en su primera carta como una buena persona, “después que vi que en mi presencia muchos le ofrecieron dinero y no quiso tomar un real, siquiera para avellanas” (8r).²⁶

Luna había replicado ahí considerando ingeniosa y carente de indecencia la inversión de voces, argumentando que el término de una comparación negada no podía ser ofensivo, por bajo que este fuera, y que en este caso ni siquiera lo era. En su respuesta, el maestro Cruz insiste por otro flanco, sin terminar de excluir la indecencia: *no ser Marimorena* no quiere decir nada, habría valido cualquier juego de palabras con *morena*

²⁴ La caracterización popular da pie precisamente a su uso como tipo literario cómico o satírico, que en algunos contextos, como el del teatro breve o el villancico, establece correlación con el de la monja, de forma análoga a la de clérigo-sacristán (Llargo).

²⁵ Valga de ejemplo de ese reparo hacia el calificativo aplicado a Platón el citado por Pardo (13), de 1612.

²⁶ No he podido confirmar si hay línea de continuidad entre la Marimorena evocada por Luna y Alarcón y las explicaciones que se han dado para la posterior acepción de ‘riña, pendencia’ del término, ya presente en *Autoridades* (1734), primera aparición documentada en el *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* [31/07/2017] en su corpus de diccionarios. Zuaznívar (4), y más tarde Montoto (II, 154-155), a la cabeza de otros posteriores, sugirieron que ese sentido derivara del carácter desabrido de una Mari Morena, tabernera del siglo XVI que motivó una causa legal “por tener en su casa cueros de vino y no quererlos vender.” Lo cierto es que varios textos literarios del siglo XVII, y algunos del XVIII, traslucen una anécdota asociada a una Marimorena, asimismo popular, bastante más próxima a la mención de Luna y Alarcón que al supuesto personaje de carácter alborotador aducido; valga de ejemplo el del entremés de Sebastián Rodríguez de Villaviciosa, *La casa de vecindad* (1661): “«Tomad un real para comida y cena,» / y tomó un real, sin ser Marimorena” (*apud CORDE* [31/07/2017]).

(20r-22v). El problema ya no radica tanto en su condición de término de comparación supuestamente indigno, como se veía en el reproche de Miranda, sino en que *no ser Marimorena* no entraña alabanza a la Virgen. Aduce un ejemplo *a contrario*, con negación de una condición también negativa: si se dice de la Virgen no ser pecadora ni esclava del demonio, no tener pecado original, sí se desprende de ello una cualidad positiva que constituye elogio, su gracia original en su concepción (22v-23r). Pese a esta objeción, en su segunda carta Luna se ratifica en la oportunidad del juego de palabras con *Marimorena*, cuya defensa, bastante difusa entre descalificaciones, no parte ya tanto de su justificación por sí mismo, como de su cometido de preparar el concepto clave que cierra la quintilla, la expresión “negra de buena” (53r), antes glosada y aplaudida por su contendiente:

“Negro de bueno” decimos está el vestido, aunque sea verde, “negro de bueno está el aposento,” por lo acomodado; como también decimos “amargo de bueno,” alabando cualquier guisado dulce o picante: y así está bien dicho a la Virgen “sois negra de buena,” quier lo diga por la santidad, quier por la hermosura. (20v)

Entre las censuras de Miranda sorprende la relativa a la voz *pobrete* (4r). En la carta del maestro Cruz la crítica se orienta hacia dos niveles: el semántico y el relativo al concepto formulado. El acusado matiz peyorativo atribuido apenas se advierte si se acude a *Autoridades*, que lo registra como ‘desdichado, infeliz y abatido’ o como ‘sujeto inútil y de corta habilidad, ánimo o espíritu, pero de buen natural’. En cambio, Cruz precisa en el vocablo un alto grado de deterioro personal o incluso moral, al parecer tampoco percibido por Luna y Alarcón:

es pobrete un hombre más astroso que pobretón. “Pobrete” llamamos al menguado no solo en fortuna, sino también en el ánimo, en el trato, en el estilo. Y aun connota también infamia, por ser vocablo usurpado en la cárcel entre la horrura de los presos. (24v)

Sentada la base semántica, Cruz concluye que con esta voz se forma un concepto inadecuado en el verso, pues atribuir a la Virgen poder para “remediar pobres” reduce su capacidad de intercesión, sin considerar que todos, sea cual sea su condición social, pueden acogerse a su remedio (26v-27r). En su respuesta Luna insiste en la adecuación de *pobretes* en quintillas burlescas, y refuta que atribuirle el poder de remediar a estos excluya su intercesión universal: de hecho, engrandece el poder de su favor, subrayando su eficacia aun en los “abatidos y humildes” (55v-56r).

La censura de Miranda también se detiene en los versos “y aunque no fuera embarcada, / con lo que tenéis de pez / hicierais vuestra jornada.” Su argumentación reincide en la bajeza de los términos de comparación, aparte de señalar su incoherencia. Interpreta en esa quintilla que se asocia a la Virgen con la pez usada para calafatear navíos, hecho que califica de “herejía,” por comparación que califica de “sucio y bajo;” también, que se da a entender en esos versos la disparatada idea de que por esa pez pudo hacer la travesía (4r). En su primera carta, Luna y Alarcón de nuevo acusa a Miranda de una mala interpretación del texto, en este caso no por extracción aislada de una secuencia, como en la primera quintilla, sino por darle un erróneo sentido causal a la preposición *con*, cuando solo expresa una cualidad concomitante, y por obviar que no identifica la tez de la Virgen con lo negro de la pez, sino solo con “algo” de ella, con algún grado de negrura:

lo que la quintilla dice es que la Virgen, para venirse por la mar, no había menester bajel, pues con lo que tiene del pece [...] que es poder andar sin riesgo de las aguas, pudiera venirse aunque no fuera embarcada, y juntamente, con viveza de ingenio, equivocando el nombre, hace relación a la pez, tomando de ella solamente el color. (9r)

Además, para él el equívoco no comporta indecencia: la pez solo es tomada por “algo” de su color y los peces aparecen a veces como figura o símbolo marianos, aunque aquí solo se evoque la virtud sobrenatural de la imagen de ir sin riesgo sobre las aguas (9v). Su detallada y erudita exposición enreda más la polémica. En su respuesta, el maestro Cruz insiste en los desajustes lógicos del equívoco que ha pretendido encajar Ibaso con los dos sentidos de *pez* y en el énfasis de Luna en la distinción entre las preposiciones *con* y *por*: el autor no expresa qué atribuye de los peces a la Virgen; el entendimiento, en nuevo acto espontáneo, busca en la otra acepción; sin embargo, el color de la pez tampoco explica la travesía, y el supuesto equívoco viene a no decir nada (27v-32v). La consiguiente réplica de Luna prácticamente reitera, con prolijidad y nuevos ejemplos y erudición, lo ya dicho en su primera carta y la idea, ya esgrimida a propósito de otros pasajes, de que lo humilde de un término de comparación no envilece la imagen, pues puede servir para encarecer una cualidad, haciendo abstracción de otras propiedades negativas que pueda tener (56r-59r).

De forma análoga, el reproche de Miranda a la bajeza de las comparaciones alcanza al “humo” de la quintilla final, aunque ahí prima la censura por la disparidad de colores asignados a la tez de la Virgen (4r). Atendiendo al aspecto más vinculado a los criterios de decoro, Luna zanja la cuestión remitiendo a un pasaje del Cantar de los Cantares: “sicut virgula fumi” (10r-10v). Ante esto, Cruz cuestiona la apelación a pasajes de tan intrincada interpretación simbólica, y más aún con términos que, según ya se ha visto con *beata*, bien pueden ser calcos latinos –él se ha manifestado partidario de traducir el pasaje “como varita de perfume” y no “como varita de humo”–, pero no son percibidos como tales por el receptor no versado en la lengua clásica, como podía ser el de unas quintillas burlescas (39r-40r).²⁷

De todo este recorrido se desprende, pues, que las discrepancias sobre el respeto debido al asunto religioso giraron en este caso, sobre todo, en torno a las comparaciones relativas a realidades desagradables (la pez, el humo), las evocaciones populares o de cierta marginalidad social (como Marimorena, las beatas o los pobretes) y posibles sentidos obscenos, que ni siquiera parecen haberlo sido en el poema en cuestión (*dar la mano, hacer cosquillas*).

Quizás nada hubiera movido, como afectan Miranda y Cruz, a la actuación inquisitorial, pero el acre intercambio epistolar puede ilustrar convenientemente el escurridizo terreno de lo religioso burlesco, aun entre quienes lo practicaron en tiempos

²⁷ Resuena en tal observación la discriminación, habitual en los criterios censorios, según el lector potencial. Si en los índices se manifiesta, para ciertas obras, en la distinta permisividad según se trate del texto latino o de versiones vernáculas, aquí aflora como reconocimiento de una diversa competencia interpretativa entre quienes pueden reconocer el intertexto bíblico latino y quienes no; con todo, se trata de una distinción destinada a ser neutralizada a continuación, apelando a la heterogeneidad intelectual de los potenciales receptores de esta poesía: “Ansí que saber Escritura es muy bueno para saber fundar su imitación de epítetos, comparaciones, metáforas y otros tropos y figuras, como quie[n] en efeto la sabe porque la versa y maneja; ma[s] a veces nuestro idioma castellano, como no las comprehende, no las explica, y trasladadas a quintillas, y más jocosas, que piden toda claridad, no luego las p[uede] aprehender, quanto menos comprehender, ni aun el buen romancista, que no está obligado a e[s]tos estudios; no luego quienquiera apercibe las alusiones a la Escritura, y más del libro de los Cantares, que es tan difícil como el Apocalips[i]” (39v).

de visible aceptación. El extremado matiz subjetivo del juicio literario y el marco polémico avivado por intereses o simpatías personales sin duda pudo llevar a argumentos o criterios sesgados, o a declaraciones acaloradas hasta incluso llegar al insulto, que no habrían aflorado en consideraciones más reposadas y de contexto expositivo más neutro. En contrapartida, las cartas aportan hoy una enriquecedora lectura de los poemas según parámetros operativos en la época, con una minuciosidad en matices difícil de alcanzar por otros medios críticos como diccionarios o pasajes paralelos en testimonios literarios del momento. Además, la notable erudición desplegada en la explicación de un poema burlesco, aunque sin duda forzada por la situación, también advierte del sustrato teológico posible en este tipo de composiciones. Los comentarios intercambiados desvelan hasta qué punto, bajo la aparente facilidad jocosa y entre juegos de palabras a menudo trillados, pudo subyacer un compatible trasfondo de erudición teológica; por supuesto, un sustrato teológico en buena medida vulgarizado, pero potencialmente evocable, ensanchado, entre aquellos entendidos que no desdeñaron las sutilezas de esta poesía, no solo lingüísticas, tan desconcertantes en su delicada posición con respecto al decoro religioso, entonces y ahora.

Apéndice

La justa granadina celebrada en honor de la Virgen de los Remedios no llegó a la imprenta, y se conocen muy pocos poemas resultantes de la misma. Transcribo aquí, modernizando grafías, acentuación y puntuación, los dos más directamente implicados con la polémica, las quintillas de Juan de Ibaso y las de José de Miranda, junto con las que recibieron el primer premio de ese asunto burlesco, de Juan Antonio de la Bella. Para las dos primeras composiciones me valgo de la copia incluida en las cartas de la polémica, según el mismo testimonio que he ido manejando hasta aquí, el ms. II/1542 de la Real Biblioteca; para la tercera, del ms. 104-V2-25 de la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March (8r-8v).

Juan de Ibaso y Malagón

Virgen, si me dais la mano, le hallaré las cosquillas al gusto menos urbano y os haré doce quintillas mejor que Quintiliano.	5
Si alabo ese color bueno en coplas de monta en banco, a esotro no lo condeno, que antes es dar en el blanco acertar en el moreno.	10
Ya por la salvilla lloro: dádmela, Virgen beata, y diré que, por decoro, las manos tiene de plata la morena que yo adoro.	15
Vuestro color no os dé pena, que el ser morena y María no es ser ya Marimorena, y vos, de noche y de día, siempre sois negra de buena.	20
En el Sagrario hizo empeño Dios de igualaros consigo y, en su círculo pequeño, si tomó el color de trigo, os dejó el color trigueño.	25
Aunque ese color tostado os lo causó el resplandor, yo sé bien que no es prestado y que es vuestro ese color, porque no es color robado.	30
De asiento tenéis ya silla para remediar pobretes, y causa gran maravilla ver que de muchos bonetes os han hecho una capilla.	35
A Mahoma dedicada estaba esa casa bella	

y hoy se ve muy enmendada,
 porque, como estáis en ella,
 ya no hay Mahoma en Granada. 40
 Cautiva, pero no errada,²⁸
 os tuvo el turco una vez,
 y, aunque no fuera embarcada,
 con lo que tenéis de pez
 hicierais vuestra jornada. 45
 Parece que gusto os daba
 el vivir allá en Turquía
 entre aquella gente brava,
 que desde el “Ave, María”
 distis en esto de esclava. 50
 Y aunque se rían de mí,
 podré decir sin recelos
 que fuistis, estando allí,
 la morena de más cielos
 que tuvo el campo turquí. 55
 Ya más tiempo no consumo,
 ya pongo fin al tratado,
 ya premiado me presumo,
 puesto, Virgen, que os he dado
 alabanzas como humo. 60

José de Miranda y la Cotera

Hoy, Virgen, he de contar
 de una historia malo y bueno,
 porque nada he de olvidar,
 ni aun vuestro rostro moreno
 en blanco se ha de pasar. 5
 Virgen piadosa y clemente,
 a vos me dedico todo;
 con moros sois impaciente,
 si bien es verdad que es gente
 que cautiva con su modo. 10
 Vos mi amparo habéis de ser,
 que yo a moros no me inclino
 por su seta y proceder,
 y me desbautiza el ver
 que ni agua tienen ni vino. 15
 Fue vuestra casa algún día

²⁸ Entre las dos opciones gráficas posibles, opto por el verbo que subraya cómo la imagen se mantuvo al margen del “error,” ya sea el del pecado, refiriéndose a la Virgen, ya sea el de materia de fe, por su entorno musulmán. En todo caso, el autor juega con el equívoco *errar/herrar*, situado junto a *cautiva*.

mezquita, que sin ninguna
 luz adoración había,
 y el ser noche allí se vía
 en que el moro iba con luna. 20

A un falso profeta daban
 adoraciones y ruegos,
 y así la luz no buscaban,
 que el zancarrón que adoraban
 los tuvo cojos y ciegos. 25

Mas ya en aquel sitio hallamos
 la Aurora, a quien hacen salva
 luces por quien nos guiamos,
 pues es forzoso veamos
 en cualquier clérigo el alba. 30

Tanto su fe se adelanta
 que en obras echan el sello,
 pues os darán, Virgen santa,
 no tan solo la garganta,
 mas también la loba y cuello. 35

Al veros libre, María,
 de turcos, sus vidas y almas
 os dan todos, Virgen pía;
 a hallaros yo en Berbería,
 ¡oh, cómo os trujera en palmas! 40

En una nave os librasteis,
 viniendo por centinelas
 muchas que vos der[r]otasteis,
 que, como sois luz, llegasteis
 acompañada de velas. 45

Lo moreno que serena
 vuestro rostro es nuestro imán,
 y admira color tan buena:
 mucho fue salir morena
 estando con solimán. 50

Diré de hoy más de aquí,
 de turcos ya sin recelos,
 que en Sierra Nevada vi
 la morena de más cielos
 que tuvo el campo turquí. 55

Seais a la nueva capilla
 bienvenida, salve, salve,
 premiando al que a vos se humilla,
 que yo os rezaré una salve
 por que me deis la salvilla. 60

Juan Antonio de la Bella

Virgen niña sin cuidado,
 a quien, mirándola *secum*,

el bello arcángel legado
 le dijo “Dominus tecum”,
 sin haber estornudado; 5
 mirad, Reina sin mancilla,
 moreno sol de Castilla,
 que importa, así Dios me salve,
 para que yo os dé una salve,
 que me deis una salvilla. 10
 Dádmela, estrella bañada
 de mil morenos albores;
 seréis en esta vegada,
 como de los pecadores,
 de salvillas abogada. 15
 Y por que el deseo aplaque
 y a otras quintillas dé jaque,
 cuando olor del cielo os vi,
 dadme una musa menjuí,
 Madre de Dios, de estoraque; 20
 que sois, aunque negra, hermosa,
 y más allá de cantueso,
 azucena, lirio y rosa.
 Virgen, ya estamos en eso,
 pero yo voy a otra cosa, 25
 y es que, aunque luces dispense
 vuestro color celebrado,
 del mismo es fuerza que piense
 que es, Virgen, por lo Tostado,
 vuestro color abulense. 30
 Mas diréis, Señora mía,
 cuando admiro sombras grandes
 en vuestra fisonomía,
 que no es lo mismo que en Flandes
 haber estado en Turquía. 35
 Verdad es, niña sagrada,
 mas ya todos os dirán
 que vuestra faz turquesada
 siempre anduvo rodeada
 de uno y otro solimán. 40
 Y aunque con turcos afanes
 quisieron sus ademanes
 dejaros obscurecida,
 vuestra tez agradecida
 se burla de solimanes. 45
 Bien le hicistis la mueca
 a tanto infiel temerario,
 porque andar a planta seca
 desde Turquía al Sagrario
 es andar de ceca en Meca. 50
 Vos venistis a ocupar

casa que fue de varones
tan alarbes en amar
que en materia de adorar
todos eran zancarrones. 55

Y aunque en ella fue ilustrada
la alcuña de lo [sic] Granada,
de quien mil héroes escucho,
los de ahora son gran mucho,
y los de entonces, gran nada. 60

Obras citadas

- Alcalá, Ángel. “Góngora y Juan de Pineda: escaramuzas entre el poeta y el inquisidor.” En *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*. 4 vols. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986. 1-19. III.
- Alonso, Dámaso ed. Luis de Góngora. *Obras en verso del Homero español que recogió Juan López de Vicuña* [1627]. Ed. facs. Madrid: CSIC, 1963.
- Alonso Veloso, María José. “La hagiografía germanesca en el siglo XVII: las jácaras de Cáncer, Solís, Pérez de Montoro y sor Juana.” *Boletín de la Real Academia Española* 96 (2016): 5-35.
- Alonso Veloso, María José & Manuel Ángel Candelas Colodrón. “Los poemas de Quevedo incluidos en la *Primera parte de Flores de poetas ilustres* (1605) de Pedro de Espinosa.” *Calíope* 13.2 (2007): 63-80.
- Amelang, James. “Ciudad: punto de encuentro de dos mitos de espacio.” En Georges Duby ed. *Los ideales del Mediterráneo: historia, filosofía y literatura en la cultura europea*. Barcelona: Icaria, 1997. 97-125.
- Balbín Lucas, Rafael de ed. Anastasio Pantaleón de Ribera. *Obras*. Madrid: CSIC, 1944.
- Bègue, Alain. “Albores de un tiempo nuevo: la escritura poética de entre siglos (XVII-XVIII).” En Aurora Egido & José Enrique Laplana eds. *La luz de la razón. Literatura y Cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2010. 37-69.
- Cabo Aseguiolaza, Fernando ed. Francisco de Quevedo. *La vida del Buscón*. Madrid: Real Academia Española, 2011.
- CORDE. *Corpus diacrónico del español*. Accesible on-line: <<http://www.rae.es>> [consultado el 31/07/2017].
- Index librorum prohibitorum ac expurgandorum novissimus. Pro universis Hispaniarum Regnis Serenissimi Ferdinandi VI*. Madrid: Manuel Fernández, 1747.
- Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar para todos los Reinos y Señoríos del Católico Rey de las Españas el Señor Don Carlos IV*. Madrid: Antonio Sancha, 1790.
- Llargo Ojalvo, Eva. “La monja/beata como personaje teatral en los villancicos paralitúrgicos.” *Analecta Malacitana* 37 (2014): 133-154.
- López Guil, Itziar. *Poesía religiosa cómico-festiva del Bajo Barroco español. Estudio y antología*. Berna: Peter Lang, 2011.
- Magaña Visbal, Luis. *Baza histórica*. Ed. Antonio García-Paredes Muñoz. Baza: Asociación Cultural de Baza y su Comarca, 1978.
- Martínez Carro, Elena & Alejandro Rubio San Román. “Una nota biográfica sobre Jerónimo de Cáncer y Velasco.” *Revista de Literatura* 77 (2015): 585-595.
- Martínez de Bujanda, Jesús. *El índice de libros prohibido y expurgados de la Inquisición española (1551-1819)*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2016.
- Montoto y Rautenstrauch, Luis. *Personajes, personas y personillas que corren por las tierras de ambas Castillas*. Sevilla: Tip. Gironés, 1921. 2 vols.
- Novissimus Librorum prohibitorum et Expurgandorum Index pro Catholicis Hispaniarum Regnis Philippi V Reg. Cat*. Madrid: Tipografía de la Música, 1707.
- NTLLE. *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*. Accesible on-line: <<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>> [consultado el 31/07/2017].
- Ors, Miguel d'. *Vida y poesía de Alonso de Ledesma: contribución al estudio del conceptismo español*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1974.

- Osuna, Inmaculada. "Manifestaciones de la perspectiva burlesca en la fiesta religiosa barroca: algunos ejemplos granadinos del siglo XVII." *Rilce* 21.1 (2005): 109-147.
- . "Una polémica en torno a un poema burlesco de Juan de Ibasso para la justa granadina a la Virgen de los Remedios (1648)." En Anthony Close ed. *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. Madrid: AISO, 2006. 483-488.
- . "Juan de Ibasso y las formas burlescas en justas poéticas a mediados del siglo XVII." *Criticón* [Volumen monográfico: *La poesía burlesca del Siglo de Oro*] 100 (2007): 91-114.
- . "Las justas poéticas en la primera mitad del siglo XVII." En Begoña López Bueno ed. *El canon poético en el siglo XVII. IX Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla | Grupo PASO, 2010a. 323-365.
- . "Las oraciones y coplas de ciego como motivo burlesco culto en la poesía religiosa del siglo XVII." En Julián Olivares ed. *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010b. 335-365.
- Pardo Tomás, José. "Censura inquisitorial y lectura de libros científicos. Una propuesta de replanteamiento." *Tiempos Modernos* 9 (2003-2004): 1-18.
- Plata Parga, Fernando. "Inquisición y censura en el siglo XVIII: el *Parnaso español* de Quevedo." *La Perinola* 1 (1997): 173-188.
- Ponce Cárdenas, Jesús ed. Anastasio Pantaleón de Ribera. *Obra selecta*. Málaga: Universidad de Málaga, 2003.
- Pulido Serrano, Juan Ignacio. *Injurias a Cristo. Religión, política y antisemitismo en el siglo XVII*. Alcalá: Universidad de Alcalá de Henares, 2002.
- Ribera, Anastasio Pantaleón de. *Obras*. Madrid: Francisco Martínez, 1634.
- Roncero López, Victoriano. "El humor y la risa en las preceptivas de los Siglos de Oro." En Ignacio Arellano & Victoriano Roncero López coords. *Demócrito áureo: Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*. Sevilla: Renacimiento, 2006. 285-328.
- Sáez, Adrián J. "La vuelta del camino o la máscara de Demócrito: apostillas de poesía religiosa burlesca." *Versants* 60.3 (2013): 71-82.
- Simón Díaz, José. *Bibliografía de la Literatura Hispánica*. Madrid: CSIC, 1950-1994. 16 vols.
- Solera López, Rus ed. Jerónimo de Cáncer y Velasco. *Obras varias*. Zaragoza: Prensas Universitarias | Instituto de Estudios Altoaragoneses | Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, 2005.
- Vega, María José. "Notas teológicas y censura de libros en los siglos XVI y XVII." En Cesc Esteve ed. *Las razones del censor: Control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013. 25-53.
- . "Escandaloso, ofensivo y malsonante. Censura y vigilancia de la prosa espiritual en la España del Siglo de Oro." *Criticón* 120-121 (2014): 137-154.
- Zuaznávar y Francia, José María de. *Noticias para literatos acerca de los archivos públicos de la hoy extinguida Sala de Señores Alcaldes de Casa y Corte, y del Repeso Mayor de Corte*. San Sebastián: Imprenta de Ignacio Ramón Baroja, 1834.