

PROBLEMAS TEÓRICOS EN TORNO A LA PARODIA. EL "APOGEO" DE LA PARODIA EN LA POESÍA ESPAÑOLA DE LA ÉPOCA BARROCA¹

Dr. Peter Ivanov Mollov

(Departamento de Estudios Iberoamericanos
Universidad de Sofía "San Clemente de Ojrid")

I. Problemas teóricos en torno a la definición de la parodia y sus puntos de contacto con formas afines

El fenómeno de la parodia literaria tiene su origen en una peculiar actitud de los autores respecto al mundo ideológico y estético de obras anteriores, orientada a revelar el envés de este mundo; es una interpretación cómica de lo serio, un enfoque nuevo, subversivo y ridiculizador de lo tradicional, lo convencional, lo topicalizado. A la vez, la parodia nace del afán de originalidad del parodista, de su deseo de encontrar su propio camino artístico, conculcando las preceptivas, negando la autoridad avasalladora de sus predecesores, ridiculizando los modelos consagrados.

Los inicios de la parodia literaria se remontan a la Antigüedad clásica y desde entonces hasta nuestros días la literatura ofrece las más variadas manifestaciones. La diversidad de técnicas ha hecho que en los estudios teóricos la idea de lo que constituye la parodia y, respectivamente, sus definiciones se multiplicaran desvelando nuevos

¹ **Resumen:** El presente trabajo está dividido en dos partes. En la primera se pasa revista a las principales interpretaciones del concepto de **parodia** y sus vínculos con otras formas afines como la sátira, la caricatura, lo grotesco. Se ha intentado llegar a una definición de la parodia que abarque todas sus posibles implicaciones. En la segunda parte se ofrece un panorama del **Barroco** español con sus aspectos políticos, sociales, culturales y literarios para explicar el florecimiento de la **literatura** satírica y concretamente de la parodia en dicha época.

aspectos y posibilidades estéticas del fenómeno; paralelamente se han ido forjando nuevos términos, cuya carga semántica no siempre llega a ser lo suficientemente clara y precisa, conduciendo así a una complicación cada vez mayor de la noción de parodia, de sus posibles clasificaciones y de su relación con otras formas de lo cómico. V. Rangel indica, con razón, que una de las dificultades principales con las que tropieza el estudioso de la parodia consiste en la inexistencia de fórmulas precisas para parodiar un texto y que el método de trabajo depende todavía de la intuición del investigador¹.

El crítico polaco Markiewicz, en su artículo "On the Definitions of Literary Parody"² analiza el concepto de parodia con que operan varios estudiosos para demostrar las contradicciones que existen en el empleo de este término. En su trabajo se hallan reunidas opiniones completamente divergentes acerca de la distinción entre lo burlesco y lo paródico, el travestimiento y el pastiche que demuestran de una manera categórica la escasa claridad terminológica y la arbitrariedad en su empleo. Papernoi, investigador y satírico, somete a un tratamiento burlesco las tentativas mismas de definir la parodia con exactitud, ofreciendo la siguiente definición: "la parodia es una obra en la que el parodista parodia lo parodiado"³.

Dejando aparte la aproximación humorística al problema, consideramos que es necesario examinar los problemas más importantes en torno a la parodia para precisar el alcance de los términos con los que vamos a operar en nuestro trabajo.

El teórico búlgaro Simeón Yánev⁴ defiende la necesidad de rehabilitar la idea globalizadora de la parodia, que se desprende de la *Poética* de Aristóteles, como una actitud dentro del sistema arte serio / arte no serio, una idea que a lo largo de los siglos se ha perdido por la vía de pretender abarcar todos sus aspectos, lo cual ha llevado a su desgajamiento. El primer impulso importante en este rumbo lo da la teoría del clasicismo que desintegra el concepto antiguo de parodia, haciendo distinción entre la parodia, el travestimiento, lo burlesco y el

pastiche. Lo mismo han hecho infinidad de teóricos posteriormente, complicando el problema de la definición del término en vez de contribuir a su esclarecimiento. Simeón Yánev vuelve a la integridad del concepto como expresión de una actitud ante el mundo o ante una obra de arte que trastrueca su valor original, un planteamiento que nos parece correcto y lo aceptamos por su utilidad para la aclaración del alcance del término.

Desde la *Poética* de Aristóteles, pasando por las importantes aportaciones del clasicismo y del formalismo ruso hasta los estudios contemporáneos, se perfila una condición indispensable para hablar de parodia: es la presencia de dos planos: el de lo parodiado y el de la parodia. Es menester aclarar en seguida que entre los dos planos ha de existir una inadecuación intencionada, como apunta Tinyanov⁵ o que la función en la obra paródica de una palabra marcada por los contextos precedentes debe estar invertida respecto a la función que tiene en dichos contextos, según Tsvetán Tódorov⁶. La parodia, pues, "desvaloriza el contenido o la forma de una obra existente, escrita con un propósito serio o dirigido a fines estéticamente superiores", en palabras de Rangel⁷.

Lo arriba expuesto evidencia la necesidad de una lectura doble del texto paródico, puesto que este constituye una transformación del modelo parodiado. Creemos que es esta precisamente la base del fenómeno de la parodia, sin perjuicio de la enorme diversidad de técnicas, matices y grados posibles que es tanta que hasta puede darse el caso de lo que Linda Hutcheon denomina "parodia de fuerza positiva"⁸ que no es llevada por una intención destructiva. En este tipo de parodia a menudo el enfoque paródico queda considerablemente atenuado por una actitud benévola ante lo parodiado. Algunas de las obras paródicas de Góngora (por ejemplo los poemas dedicados al mito de Hero y Leandro y al de Píramo y Tisbe) nos permiten confirmar la validez de esta opinión.

Citando las observaciones sobre la particularidad de la parodia relacionada con la existencia de un doble plano hechas por Tinyanov, Novikov afirma que es necesario tomar en consideración también un tercer plano: el del cotejo en la conciencia del lector del primero con el segundo⁹. Novikov subraya que la imagen cómica que da la parodia a la obra parodiada es la base sin la cual la parodia no podría existir y que cualquier otro elemento sería facultativo y prescindible¹⁰.

En cuanto a la comicidad como rasgo primordial de la parodia, hemos de añadir que Tinyanov no la considera como obligatoria y señala que existen parodias serias¹¹, una opinión válida, pues en no pocas obras paródicas lo que persigue el autor es degradar o humillar personajes, desvalorizar concepciones ideológicas y estéticas de otra(s) obra(s) sin buscar un efecto humorístico. Una afirmación similar hallamos en el artículo "Hacia la teoría de lo paródico" de Cleo Protocrístova¹².

A base de todo lo expuesto, adoptamos el concepto de parodia propuesto por Yánev y, por consiguiente, consideraremos como parodias todas aquellas obras literarias a las que subyace una actitud con respecto a una(s) obra(s) anterior(es), la cual se expresa en una transformación de su contenido y/o de su forma que puede abarcar una rica gama de matices, desde la imitación humorística o lúdica, la profanación y la degradación hasta la deformación y la sátira despiadada.

Cleo Protocrístova defiende la necesidad de una distinción entre "parodia" y "paródico". La primera, para ella, se reduce a la imitación burlesca de una obra; el segundo término constituye una actitud artística que podría afectar tanto a "un hecho artístico aislado", como a las singularidades de la estructura de la obra paródica misma¹³. Por nuestra parte, no juzgamos necesario hacer tal distinción, de acuerdo con el concepto de parodia que hemos adoptado.

Otro importante problema es el de la clasificación de los tipos de parodia. Se han impuesto tres principales criterios de clasificación: 1)

según el objeto de la parodia; 2) según la(s) finalidad(es) que persigue el parodista y 3) según el método utilizado.

Según el objeto, la parodia se suele dividir en tres tipos que Isaac Pasí ha definido así: 1) parodia de obras artísticas (aquí cabe también la parodia literaria); 2) parodia de personajes históricos; 3) parodia de ideas¹⁴. La parodia literaria, por su parte, puede apuntar a una obra concreta, a un grupo de obras o a todo un género literario. En cada uno de estos casos, puede afectar al plano ideológico, al plano formal o a los dos simultáneamente.

Según la finalidad que se han planteado los distintos autores, la parodia puede derivar hacia la sátira, la deformación caricaturesca y/o grotesca o tener un fin meramente humorístico o lúdico, con una amplia gama de matices intermedios.

Según el método, la mayoría de los teóricos distinguen entre parodia burlesca y travestimiento. La primera expone en un estilo elevado un asunto o tema "bajo", mientras que el segundo escoge un tema elevado recreándolo en un estilo bajo y vulgar, o, en palabras de Isaac Pasí, en el primer caso tenemos "un movimiento de arriba hacia abajo" y en el segundo "de abajo hacia arriba"¹⁵.

G. Highet hace la misma diferenciación de los tipos de parodia, pero sirviéndose de otros términos: "mock-heroic" y "burlesque parody". La primera, para él, es la que adopta una actitud fingidamente seria, un estilo retórico, elaborado, solemne, a veces ampuloso recreando un "tema bajo", quedando patente la intención paródica por medio del contraste entre tema y estilo; el segundo tipo emplea un lenguaje vulgar, ridiculizante, tratando un "tema elevado"¹⁶. El teórico habla también de parodia formal (imitación burlesca del estilo) y material (la forma se mantiene, pero el fondo es repugnantemente inapropiado a la forma)¹⁷.

En su estudio de las relaciones hipertextuales, G. Genette considera la parodia como una transformación con función lúdica, mientras que la del travestimiento es satírica, pero sin excluir otras

funciones como la irónica o la humorística¹⁸. Nos parece que en numerosos casos la parodia puede tener otras funciones y la del travestimiento no siempre es predominantemente satírica, por lo cual la clasificación citada requiere muchas salvedades.

J. Jump, por su parte, utiliza los términos "imitación burlesca baja" y "alta". A la primera corresponde, según él, el travestimiento del contenido de una obra concreta o de más de una obra; dentro de la imitación burlesca "alta" sitúa la parodia que adopta el estilo de una obra o autor para recrear un tema insignificante y la parodia de todo un género literario en que los recursos estilísticos propios de este género se aplican a un objeto bajo e insignificante¹⁹. Semejante terminología, según la cual la parodia es un tipo de imitación burlesca, suscita dudas y no está convincentemente argumentada.

Una clasificación interesante es la propuesta por Golopentia quien distingue las parodias de detalles o microtextos ("alotextos mínimos") y las parodias en todos los niveles (fónico, sintáctico, estilístico, etc.) hasta llegar a la sobresaturación ("alotexto óptimo")²⁰. Las manifestaciones del primer tipo son muy frecuentes, mientras que las de alotextos óptimos son escasas por su mayor complejidad y por exigir un grado de maestría e ingenio mayor por parte del autor. Ejemplos de este último tipo hemos encontrado en la poesía de Quevedo (merece destacarse el soneto *Este cíclope no siciliano* que parodia el estilo culto de Góngora).

Nosotros manejaremos el término parodia refiriéndonos a ambos métodos y en los casos en que un tema elevado se recrea en un estilo bajo hablaremos de degradación, puesto que el término travestimiento no se ha impuesto en la teoría y la crítica literaria española.

El tercer problema capital acerca de la parodia es lo que la diferencia de las formas afines de lo cómico tales como la sátira, la ironía, la caricatura, lo grotesco.

Linda Hutcheon señala una característica de la parodia que la distingue de la sátira: la parodia, según ella, no puede sobrepasar su

intencionalidad formal, a diferencia de la sátira que es “plus délibérément morale”²¹. Northrop Frye, a su vez, afirma que la sátira, a diferencia de la parodia, es llevada por una intencionalidad social²². Sin pretender rebatir la validez de semejantes distinciones, hemos de señalar que en las obras paródicas de Quevedo hemos encontrado no pocos casos en que la parodia sí tiene una intencionalidad social o moral y, por lo tanto, opinamos que las observaciones de los últimos dos teóricos citados son aplicables solo con respecto a determinadas obras.

Iván Slávov, en su estudio *La ironía en la estructura del Modernismo*, señala otra dificultosa distinción: la que se hace entre ironía y parodia. “En el arte clásico y realista –dice el crítico búlgaro– la ironía y la parodia son susceptibles de ser diferenciadas. [...] En nuestros días esto se hace cada vez más difícil y en ocasiones imposible: la ironía y la parodia no solo se mezclan, sino que se reflejan en la conciencia moderna hasta el punto de influir en su idea íntegra”²³. Aceptando esta opinión, debemos añadir que la misma dificultad concierne también a no pocos pasajes de la poesía española del Barroco.

En cuanto a la caricatura y lo grotesco, sus puntos de contacto con la parodia son numerosos: los tres se combinan con frecuencia, se “apoyan” recíprocamente, y en los casos en que se complementan, crean un todo orgánico.

A este respecto, nos parece oportuno citar aquí las palabras de Novikov, quien afirma que no deberíamos tratar de “encasillar” la parodia, puesto que “ella es una sólida prueba de que la literatura no puede ser reducida a una tabla dividida en casillas [...] y que todos los géneros evolucionan, entablándose entre ellos complejos y tensos diálogos que en ocasiones se convierten en conflictos irresolubles”. Creemos que el crítico ruso está en lo cierto y nos sumamos también a la afirmación que formula a continuación, diciendo que “la parodia ayuda a convencerse de que lo que hace falta no es una estricta clasificación de los géneros, sino una visión polifacética de todo el sistema de vínculos entre ellos”²⁴. Para terminar, citaremos a Iván Popivanov, quien, en su

Teoría de la obra literaria, hace una observación idéntica, diciendo que “en la variedad concreta de las bellas letras siempre se emplean las más diversas combinaciones. Trazar unos límites de una vez por todas sería erróneo”²⁵. Creemos que nuestra definición de la parodia corresponde precisamente a la concepción en que se basan las dos últimas afirmaciones citadas.

II. El Barroco español y la parodia

El estudio de la literatura española barroca es una tarea ardua y placentera a la vez. La dificultad proviene de la complejidad y del espíritu contradictorio que caracterizan a la época, de las múltiples facetas de su arte tenso y desgarrado, tan tenso y tan desgarrado como lo eran los tiempos en que nació. El investigador se enfrenta a una compleja visión del mundo, en que se combinan, pugnando entre sí, ideales y concepciones heredados del pasado renacentista y un nuevo sentir, cuya raíz es la desilusión del hombre ante una realidad precaria; se deja ver la falta de nuevas ideas que orienten el pensamiento hacia nuevos rumbos; se percibe un poderoso impulso de infringir los cánones establecidos, una inclinación a la búsqueda de la novedad en el artificio y la complicación estilística como medios de excitar la sensibilidad o la inteligencia y una tendencia a prescindir de toda medida. Debido a estas contradicciones que le son inherentes, el arte y la literatura del Barroco español sorprenden, fascinan, desconciertan, chocan. Pero en esto reside también el placer que ofrecen a quien desee penetrar en su complejidad y comprender su espíritu y su sentido.

Antes de centrarnos en lo estrictamente literario, nos parece oportuno pasar revista a los factores de índole política, social y económica que condicionan, en buena medida, la mentalidad del hombre –y del escritor– de la época barroca.

Desde la segunda mitad del siglo XVI, toda Europa Occidental y España, en particular, atraviesan una etapa decisiva en su historia: es la

época de la Reforma y la resistencia católica a esta que crea una fuerte tensión, provocando exacerbadas pasiones religiosas, es un período en el que la crisis espiritual se va agudizando para hacerse aún más patente en la centuria siguiente.

La pobreza, las enfermedades y las guerras continuas provocan un considerable descenso demográfico y, lógicamente, conducen a un crecimiento de la tensión social. En el caso de España, hay que añadir el progresivo debilitamiento político y la crisis económica que vive el país. El desastre de la Armada Invencible y el fracaso de las ambiciones imperialistas de los últimos años del reinado de Felipe II evidencian el alcance de la decadencia. El nuevo siglo se inaugura con la humillación de la Tregua de Doce Años (1609) y con el afianzamiento de una tendencia de nefastas consecuencias para el país: el creciente poder de validos corruptos. El ejemplo más drástico es la política de Felipe IV quien dejó las riendas del estado en manos de su favorito el conde-duque de Olivares, y este emprendió en Europa una política agresiva, cuyas consecuencias fueron los conflictos con Italia, Francia y Flandes, los levantamientos en Cataluña y Portugal, así como varias conspiraciones que paulatinamente condujeron al fin del poderío español.

El absurdo sistema económico, que se basaba en el empleo de las riquezas traídas de las colonias para la compra de productos manufacturados a otros países, llevó al estancamiento. Los prejuicios casticistas (recordemos sobre todo los estatutos de limpieza de sangre) y el desprecio por el trabajo fueron los factores fundamentales para tal situación.

Gran importancia reviste asimismo la posición de defensora del catolicismo que asume España. Este objetivo religioso y político a la vez aparece formulado claramente en las siguientes palabras del conde-duque de Olivares del año 1631: "Tener por el primer negocio de todos y anteponer a la defensa de los propios estados y a todas las materias de estado juntas el mantenimiento, conservación y aumento de la religión

católica”²⁶. Mas en realidad, esta postura se concibe por las otras naciones europeas como un afán de conquista y dominio que provoca una reacción agresiva tanto por parte de los países protestantes como de los católicos. El resultado al que conduce esta posición –que reviste una gran importancia también para el desarrollo de las artes y de la literatura– es que el país queda frustrado y marginado.

A consecuencia de esta nueva realidad socio-política, económica y espiritual, los valores y los ideales renacentistas van perdiendo su solidez anterior, y así la fe en el hombre, en la perfección de la Naturaleza, en la armonía universal parece quebrantarse.

Todo ello repercute en el campo literario, originando cambios considerables. Los temas y motivos dominantes en la literatura española renacentista sufren una profunda transformación debido a la sustitución de la visión idealista por una actitud de duda, de desilusión, de burla, de rechazo.

El arte barroco es, en gran medida, producto del desconcierto reinante, de unos sentimientos contradictorios y de un profundo desengaño. La literatura barroca –y más concretamente la poesía, objeto de nuestro estudio– será una proyección de este espíritu confuso de la época: será una literatura de contrastes, de desmesura, de pasiones violentas. Los rumbos artísticos que tomará serán bien distintos: la literatura mística y ascética que vuelve la mirada hacia Dios, la poesía escapista e irrealista que aspira a un frenético embellecimiento, las obras que revelan una posición estoica ante la fugacidad de la vida y otras que defienden una actitud epicúrea, las realistas que satirizan y fustigan las llagas de la sociedad y los vicios humanos, las burlescas que distorsionan el sistema de valores renacentista, complaciéndose en destruirlo, recurriendo a lo grotesco, lo repelente y hasta lo pornográfico. Y lo más singular y genuinamente barroco es que estas tendencias, tan diversas, contradictorias, opuestas, pueden darse en la obra de un mismo autor. Todos los colosos de las letras españolas barrocas –Góngora, Quevedo, Calderón, Gracián–, son ejemplos

emblemáticos de la nueva actitud del hombre del siglo XVII ante la realidad de su época y los ideales del pasado.

Consecuencia lógica de las circunstancias en que nace y se desarrolla la literatura española barroca es la proliferación de obras satíricas y burlescas, como ha demostrado Luis Rosales²⁷. Creemos que no se ha subrayado lo suficiente la importancia de estas obras en las bellas letras de la centuria decimosexta. De hecho, su proliferación viene explicada también, a nuestro parecer, por una diferencia fundamental entre la época renacentista y la barroca: si el Renacimiento produjo una literatura que revela una rigurosa selección de temas, motivos y aspectos de la realidad, la del Barroco se basa en el esfuerzo por combinarlos y contraponerlos. El Renacimiento elimina del arte y de la literatura los aspectos negativos de la vida: lo grosero, lo imperfecto, lo ridículo, lo asqueroso quedan excluidos del interés estético. En cambio, durante la época barroca la vida, con todo lo feo y desagradable que hay en ella, irrumpe en el arte. María del Pilar Palomo tiene toda la razón afirmando que el Barroco conlleva "el descubrimiento de una realidad no codificada por el Arte"²⁸, una realidad vista y reflejada directamente.

El auge de la literatura satírica y burlesca es una importantísima manifestación de la nueva visión del mundo, desengañada y hondamente pesimista, de los autores barrocos. Es más, la aproximación crítica a la realidad a través del humor resulta ser una manera extraordinariamente fructífera para que el poeta o escritor exprese su actitud ante los defectos individuales y colectivos que observa: ridiculiza los ideales que han perdido su vigencia, caricaturiza lo que le repugna, manifiesta su descontento atacando con un humor destructivo la realidad, en cuyos aspectos negativos parece encontrar su inspiración. Además, si aceptamos el conocido postulado psicológico de que el humor es un mecanismo de defensa del sufrimiento y que la comicidad puede ser una expresión disfrazada de un impulso agresivo y hostil, la presencia de tantas obras cómicas, festivas, satíricas y burlescas, justamente en la época de decaimiento del Imperio y en la producción

de autores que llevaron una vida marcada de limitaciones dolorosas, tendría una explicación convincente. Recordemos también las sugerentes páginas de Dámaso Alonso sobre la personalidad y la obra de Quevedo en las que llama su poesía burlesca "válvula de escape"²⁹ o las palabras de Francisco Ayala sobre la personalidad del poeta, según quien "esa crueldad implacable con que castiga al prójimo brota de su dolorido sentimiento de la miseria propia"³⁰.

Otro factor de suma importancia es el afán de originalidad basado en el alejamiento y la violación de los preceptos clásicos, en la ruptura con el concepto de ponderación, en la búsqueda de un sello propio en la ridiculización de los modelos consagrados y en el ingenio y la expresión retorcida, considerados como unos altos valores literarios. Muchos textos renacentistas van dirigidos a un lector culto, mas no presentan dificultades particulares de comprensión porque no ha sido esta la intención de su autor. En estos textos también encontramos una riqueza de figuras retóricas, pero en su integridad estas no "estorban" la lectura, el mensaje no tiene el propósito de confundir ni de retar las capacidades intelectuales del receptor. La estética barroca, y sobre todo la conceptista, que alcanza su cumbre en las formas de lo cómico, tiene otra pretensión: la dificultad, el ingenio, la búsqueda de una ambigüedad del mensaje que requiere la colaboración activa de un lector erudito y sutil, capaz de descifrar el texto artístico y, salvando los escollos con los que tropieza en su lectura, llegar a comprenderlo. Nos parece que, aparte del alarde de ingenio, esta novedad que trae consigo el Barroco tiene que ver también con la censura y las restricciones en los años de la Contrarreforma en contraste con la relativa libertad de expresión en los comienzos del Siglo de Oro. De ahí la necesidad de encubrir el mensaje mediante todos los recursos de la retórica y la ambigüedad, como apunta certeramente Fernando Lázaro Carreter³¹.

Todo ello explica el hecho de que la literatura satírica y burlesca del Barroco español sea tan enriquecedora, original e impresionante, ofreciendo al lector un ilimitado despliegue de agudeza conceptual –que

a menudo vuelve herméticas las obras-, y un dominio extraordinario de los medios de ridiculización y degradación. Nos parece que precisamente el campo de lo cómico es el que mayores dificultades presenta al lector y al estudioso de las letras del siglo XVII.

Su importancia en la literatura española barroca queda patente también por el hecho de que hay toda una pléyade de autores barrocos que descuellan con sus obras cómicas: los hermanos Argensola, el conde de Villamediana, Lope de Vega, Góngora, Quevedo, Pantaleón de la Ribera, Polo de Medina, Francisco de Trillo y Figueroa, Juan de Salinas, Jacinto Alonso Maluenda, etc. Las dos figuras más destacadas entre ellos son, sin duda, Francisco de Quevedo y Villegas y Luis de Góngora y Argote, unos de los mayores genios de lo cómico no solo de su época y de su país, sino de todos los tiempos y a escala mundial. La ingeniosidad, originalidad y mordacidad de su lengua son verdaderamente increíbles y su dominio de los más variados recursos de ridiculización es asombroso. Al mismo tiempo son los máximos representantes de la parodia barroca que, como trataremos de demostrar a continuación, tiene importantes manifestaciones en la época.

La poesía petrarquista del Renacimiento italiano había trazado un camino para el desarrollo de la poesía y los géneros, temas, motivos, ideas y formas consagrados por ella se habían convertido en un canon, en un modelo a seguir. Los poetas renacentistas españoles adoptaron este modelo, encauzando su talento dentro de las preceptivas del petrarquismo, basadas, a su vez, en la tradición literaria grecolatina. Con el tiempo la constante repetición de los tópicos y el automatismo a que condujo este canon fue desgastando la poesía, llevándola irremediablemente a su ocaso.

La literatura del Barroco español hereda toda esta tradición estética y literaria y no la abandona, mas la transforma y enriquece. Uno de los rumbos de transformación fue la parodia que es, en realidad, el reverso barroco de casi todas las formas, temas y motivos

estereotipados del Renacimiento. La parodia es una especie de reacción al idealismo anterior, una manifestación del desencanto de la realidad y, también, una de las expresiones del cansancio estético. En el Barroco cambia asimismo la actitud frente al concepto de imitación: si esta consistía durante la época renacentista en el esfuerzo del artista por acercarse al modelo clásico recreándolo, con el Barroco se transformó en una rivalidad, en un deseo de superar el modelo, siendo una de las formas de hacerlo la de degradarlo.

Uno de los motivos más parodiados, dada la frecuencia de su tratamiento en la lírica renacentista, fue el de la descripción de la amada que, en la mayoría de los casos, representa su desidealización burlesca. Si en la poesía renacentista esta poseía una belleza perfecta, reflejo de la divina, en la barroca se convierte en un ser absolutamente real, marcado por todos los caracteres de su condición mortal: el autor barroco se fijará en el envejecimiento de su cuerpo, en los estragos inevitables que causa el paso del tiempo y lo inútil que es tratar de disimularlos, ridiculizando de este modo las tópicas imágenes y metáforas renacentistas de la belleza femenina. En consecuencia, se produce también un rebajamiento del sentimiento amoroso, destruyéndose por medio de la parodia el estereotipado modelo platónico del amor idealizado. La producción poética de Quevedo ofrece brillantes manifestaciones de descripciones llenas de una comicidad atroz. Lope de Vega, por su parte, con un fino humor, escribe varios sonetos dedicados a Juana la lavandera en sus *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, en los que trata con fingida dignidad temas completamente frívolos, rebajando motivos petrarquistas ya desgastados³².

No escapan a la burla tampoco los ideales del amor cortés, expresados en la tradición oral del romancero viejo, ni los excesos idealizantes de los cultivadores del romance nuevo o los convencionalismos neoplatónicos de los romances pastoriles y la figura

idealizada del musulmán en los moriscos. Los mejores ejemplos los encontramos en la producción romanceril de Góngora.

Esta nueva actitud ante la tradición literaria que vemos plasmada en la poesía española barroca, viene a ser una manifestación tanto de la desengañada y pesimista visión del mundo de los autores de la época, como de su afán de conseguir mayor originalidad por medio de la deformación y la ridiculización de esta tradición.

Otro blanco de la parodia será la mitología grecorromana que se había convertido en un indispensable acervo de temas y figuras que el arte poético explotaba al máximo; la posición paródica del poeta barroco se manifestará aquí en una profanación de la mitología que tanta admiración había suscitado en los autores renacentistas, en la adopción de una nueva perspectiva desmitificadora ante el contenido, basada, en palabras de María del Pilar Palomo, en "la deformante luz de la caricatura"³³. Muy acertada nos parece también la observación de Helmut Hatzfeld de que el Renacimiento "creía seriamente en un mensaje venido de la Antigüedad y su simbolización mitológica de las normas arquetípicas de la vida", mientras que el Barroco busca los valores en la experiencia vital, usando "los tradicionales modelos humanístico-mitológicos como contraste, objetos de ironía, anacronismos absurdos"³⁴. Igualmente válida es la interpretación que propone Emilio Orozco: "en el desarrollo del cuadro mitológico comprendemos ese fuerte tirón de la vida que lo descompone y hasta vacía de su ideal contenido"³⁵.

Paradójicamente, esta misma mitología grecolatina seguía considerándose como un modelo de perfección y eso lo demuestra incluso la producción de poetas que contribuyeron a su degradación. Ejemplos de semejante actitud ambigua nos ofrece también la obra de Quevedo, pero el caso más emblemático es, sin duda, el de Góngora. Citemos a este respecto su *Fábula de Polifemo y Galatea*, en la que la idealización de los amantes y la belleza con que el autor recrea el mito de su desgraciado amor alcanzan dimensiones nunca vistas y

recordemos al mismo tiempo la *Fábula de Píramo y Tisbe* en la que el mito y sus héroes aparecen parodiados.

En general, durante el Barroco abundan las parodias de fábulas mitológicas: el poema en silvas de Polo de Medina dedicado al mito de Apolo y Dafne y sus dos romances *Fábula de Pan y Siringa* y *A Vulcano, Venus y Marte*, los dos romances que imitan el mito de Hero y Leandro y los otros dos sobre el de Píramo y Tisbe de Góngora, los sonetos paródicos de Quevedo, el romance *Leandro y Hero, fábula entretenida* de Francisco Manuel de Melo, algunas poesías festivas de Baltasar del Alcázar, etc.

Robert Jammes ofrece una muestra de este cambio de sensibilidad con respecto a los mitos clásicos en su *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro* y Foulché Delbosc recoge uno que otro soneto anónimo que sigue la misma tendencia. Entre las figuras mitológicas que en estas obras se ridiculizan, hallamos a Vulcano, "el herrero sucio" (soneto núm. 47) y a Penélope, "la bujarrona" (soneto núm. 49). Pero quienes reciben el mayor desprecio de los sonetistas son el niño-dios del amor y su madre Venus, los cuales aparecen tachados de "machín dios azotado", "lendroso", "rapaz mocososo", "hijo de una gran puta", "chiquillo merdosillo" y "bagasa"³⁶.

Aun siendo la parodia mitológica barroca un fenómeno predominantemente poético, no faltan recreaciones burlescas en prosa como *La hora de todos* de Quevedo que demuestra hasta qué punto podía llegar la deformación de los dioses olímpicos en manos de un excelente caricaturista.

La literatura del Renacimiento español, al igual que la de otros países europeos, había producido una poesía épica que, distanciándose de la tradición popular, imitaba el ejemplo de las grandes epopeyas clásicas (la *Eneida* de Virgilio, la *Farsalia* de Lucano, etc.) o modelos italianos (por ejemplo la *Jerusalén liberada* de Torquato Tasso). La obra maestra del género fue *La Araucana* de Alonso de Ercilla, inspirada en un episodio de la conquista del Nuevo Mundo. Los autores barrocos se

esforzaron por continuar el cultivo del género épico, mas sus creaciones demuestran precisamente la falta en su época contemporánea de motivos dignos de exaltación patriótica. Aparecen poemas de asunto legendario-caballeresco como *El Bernardo* de Bernardo de Balbuena o religioso como *La Cristiada* de Diego de Hojeda. Mas los ejemplos más representativos son *La Dragontea* y *La Jerusalén conquistada* de Lope de Vega. El primer poema narra las correrías del pirata inglés Francis Drake contra la marina española. La inadecuación del espíritu patriótico que irradia la obra queda patente por el hecho de que en la muerte del corsario nada tuvo que ver el heroísmo español. El segundo poema recoge una legendaria tradición según la cual Alfonso VIII de Castilla había participado en la Tercera Cruzada. El argumento, basado en unos eventos históricamente falsos, desentona de la artificiosa solemnidad que satura la obra.

En cambio, en una época en que los fracasos políticos y militares y la decadencia contrastaban fuertemente con la gloria y el espíritu heroico del período anterior, era explicable y lógico que proliferasen las obras en las que una actitud burlesca o satírica se impusiera sobre el afán de glorificación. Esta nueva visión encuentra su expresión en la parodia del estilo elevado y laudatorio del que se servían los poetas para cantar las hazañas y victorias de otros tiempos. Brillantes ejemplos a este respecto son la *Gatomaquia* de Lope de Vega, *La Mosquea* de José de Villaviciosa, el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* de Quevedo, así como algunos romances de Góngora. La primera obra, una espléndida parodia de la altisonante épica culta, relata los amores de los gatos Zapaquilda y Micifuf que pretende obstaculizar otro gato, Marramaquiz. Este rapta a la novia y la encierra en su castillo. Micifuf asedia el castillo y salva a su amada. El asunto heroico queda reducido al absurdo mediante la animalización de los personajes, cuyos nombres cómicos refuerzan el efecto paródico. La misma técnica sigue *La Mosquea*, una graciosa narración de la lucha entre las moscas y las hormigas. El *Poema heroico* de Quevedo es una deformación arriscada

de la épica italiana, tan imitada por los escritores españoles durante el Siglo de Oro, en la que el autor, aprovechándose de los procedimientos típicos de estas obras, degrada el mundo de lo noble para urdirlo en lo infrahumano. Los romances gongorinos se burlan de los ciclos legendarios y de los romances morisco y carolingio.

Tampoco escapan del tratamiento humorístico y paródico los temas existenciales. "¡Que se nos va la Pascua, mozas, que se nos va la Pascua!", exclama Góngora en una letrilla invitando en tono jocosos al ser humano a que goce de los placeres de la vida antes de que se haya convertido "en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada", tal y como escribe en su célebre soneto que trata, ya en tono serio, el mismo tema de la fugacidad de todo lo terreno. Y Quevedo, dándose cuenta de lo precaria que es la vida humana, de la debilidad del hombre y la miseria que le rodea, afirma con el desenfado naturalista que le es tan propio que "la vida empieza en lágrimas y caca", curioso reverso burlesco y jocosos de la gravedad de sus reflexiones sobre la existencia humana que encontramos en su poesía y prosa filosóficas.

También algunos clichés del lenguaje administrativo e incluso de paradigmas estereotipados típicos de los textos religiosos se ven sometidos a veces a distorsiones burlescas o paródicas, aunque los dardos de la burla nunca se dirigen a la fe misma³⁷.

Las enemistades personales fueron otro acicate para la ironía, la sátira y la parodia. Elocuente prueba de ello son las numerosas composiciones poéticas (descollando entre estas las de Quevedo y Góngora, los dos grandes adversarios irreconciliables) cuyo objetivo era desvalorizar la obra ajena³⁸.

Trazado este panorama general de la parodia durante la época española barroca, nos parece evidente que la transformación subversiva de los valores consagrados viene a ser uno de los medios preferidos de los autores para expresar la desilusión y el escepticismo que imperan en la mentalidad y el espíritu de aquel momento histórico. Estas características, junto con la tendencia al ingenio ya aludida,

condicionaron un florecimiento inaudito de la parodia que no volvería a producirse a semejante escala en las letras españolas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alonso, D. "El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo". En *Poesía española*. Madrid, Gredos, pp.494-580, 1976.

Arellano, I. *Poesía satírico-burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*. Madrid, Iberoamericana, 2003.

Ayala, F. "Hacia una semblanza de Quevedo". En *Cervantes y Quevedo*. Barcelona, Barral, pp.235-271, 1974.

Celma Valero, M.P. "Invectivas conceptistas: Góngora y Quevedo". En *Studia Philologica Salmaticencia*, Nº 6, pp.59-61, 1982.

Cossío, J.M. "Las rimas del licenciado Tomé de Burguillos". *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* Nº III, 1921.

Elliott, J. H. *El conde-duque de Olivares y la herencia de Felipe II*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1977.

Foulché-Delbosc, R. "136 sonnets anonymes". *Revue Hispanique* Nº VI, pp.328-407, 1899.

Frye, N. *Anatomy of Criticism*. New York, Atheneum, 1970.

Genette, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982.

Golopentia, G. "Grammaire de la parodie". *Cahiers de linguistique théorique et appliquée* Nº VI, pp.167-181, 1969.

Hatzfeld, H. *Estudios sobre el barroco*. Madrid, Gredos, 1964.

Hight, G. *The Anatomy of Satire*. Princeton, Princeton Univ. Press, 1962.

Hutcheon, L. "Ironie et parodie: stratégie et structure". *Poétique*, Nº 36, pp.467-477, 1978.

Hutcheon, L. "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie". *Poétique*, Nº 46, pp.140-155, 1981.

Jump, J. D. *Burlesque*. London, Methuen, 1972.

Lázaro Carreter, F. "Quevedo: la invención por la palabra". En V. García de la Concha (ed.) *Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp.9-24, 1982.

Markiewicz, N. "On the Definitions of Literary Parody". En *To Honour Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his 70th Birthday*, vol. 2, Paris, The Hague, pp.1264-1272, 1967.

Novikov, V. *Kníga o parodii*. Moskva, Sovetskii pisatel, 1989. *Libro sobre la parodia*. Moscú, Sovetskii pisatel, 1989.

Orozco Díaz, E. *Manierismo y barroco*. Salamanca, Anaya, 1970.

Palomo, P. *La poesía de la edad barroca*. Madrid, SGEL, 1975.

Papernoi, E. *Za zdorovoi smeji. (Opit nauchnopolularnava pasobia)*. Moskva, Yunost, 1964. *Para una risa sana. (Intento de un manual científico-popular)*. Moscú, Yunost, 1964.

Pasí, I. *Smeshnoto*. Sofia, Nauka i izkustvo, 1972. *Lo cómico*. Sofia, Nauka i izkustvo, 1972.

Popivanov, I. *Teoria na literaturnata tvorba*. Sofia, Balgarski pisatel, 1987. *Teoría de la obra literaria*. Sofia, Balgarski pisatel, 1987.

Protocrístova, K. "Kam teoriata na parodiinoto". *Literaturna misal*, Nº 3, 71-91, 1985. *Hacia la teoría de lo paródico*. *Literaturna misal*, Nº 3, pp.71-91, 1985.

Rangel, V. "Dos aspectos de la parodia quevedesca". *Revista de Literatura* Nº XLI, pp.151-166, 1979.

Rosales, L. *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*. Madrid, Cultura hispánica, 1966.

Slávov, I. *Ironiata v strukturata na modernisma*. Sofía, Nauka i izkustvo, 1979. *La ironía en la estructura del modernismo*. Sofía, Nauka i izkustvo, 1979.

Tinyanov, U. *Poetica. Istorija literaturoi. Kino*. Moskva, Nauka, 1977. *Poética. Historia de la literatura. Cine*. Moscú, Nauka, 1977.

Todorov, T. "Tipología de los hechos de sentido". En Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1975.

Yánev, S. *Parodiinoto v literaturata*. Sofia, Nauka i izkustvo, 1989. *Lo paródico en la literatura*. Sofia, Nauka i izkustvo, 1989.

NOTAS

¹ Rangel, V. "Dos aspectos de la parodia quevedesca". *Revista de Literatura* Nº XLI, p.152, 1979.

² Markiewicz, N. "On the Definitions of Literary Parody". En *To Honour Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his 70th Birthday*, vol. 2, Paris, The Hague, pp.1264-1272, 1967.

³ Papernoi, E. *Za zdorovoi smej. (Opit nauchnopopuliarnava pasobia)*. Moskva, Yunost, 1964, 36, 1964.

⁴ Yánev, S. *Parodiinoto v literaturata*. Sofia, Nauka i izkustvo, 26-81, 1989.

⁵ Tinyanov, U. *Poetica. Istoria literaturoi. Kino*. Moskva, Nauka, 201, 1977.

⁶ Todorov, T. "Tipología de los hechos de sentido". En Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, p.297, 1975.

⁷ Op.cit., p.151.

⁸ Hutcheon, L. "Ironie et parodie: stratégie et structure". *Poétique*, Nº 36, p.468, 1978.

⁹ Novikov, V. *Kniga o parodii*. Moskva, Sovetskii pisatel, 13-14, 1989.

¹⁰ Ibid., p.24-25.

¹¹ Op.cit., p.201.

¹² Protocrístova, K. "Kam teoriata na parodiinoto". *Literaturna misal*, Nº 3, 76, 1985.

¹³ Ibid., p.91.

¹⁴ Pasí, I. *Smeshnoto*. Sofia, Nauka i izkustvo, 221, 1972.

¹⁵ Ibid, p.215.

¹⁶ Highet, G. *The Anatomy of Satire*. Princeton, Princeton Univ. Press, pp.103-107, 1962.

¹⁷ Ibid., p.70.

¹⁸ Genette, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, p.37, 1982.

¹⁹ Jump, J. D. *Burlesque*. London, Methuen, pp.18-39, 1972.

²⁰ Golopentia, G. "Grammaire de la parodie". *Cahiers de linguistique théorique et appliquée* Nº VI, pp.167-181, 1969.

-
- ²¹ Hutcheon, L. "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie". *Poétique*, Nº 46, p.143, 1981.
- ²² Frye, N. *Anatomy of Criticism*. New York, Atheneum, p.322, 1970.
- ²³ Slávo, I. *Ironiata v strukturata na modernisma*. Sofía, Nauka i izkustvo, 200, 1979.
- ²⁴ Op. cit., p.33.
- ²⁵ Popivanov, I. *Teoria na literaturnata tvorba*. Sofia, Balgarski pisatel, 137, 1987.
- ²⁶ Elliott, J. H. *El conde-duque de Olivares y la herencia de Felipe II*. Valladolid, Universidad de Valladolid, p.81, 1977.
- ²⁷ Rosales, L. *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*. Madrid, Cultura hispánica, pp.11-94, 1966.
- ²⁸ Palomo, P. *La poesía de la edad barroca*. Madrid, SGEL, p.20, 1975.
- ²⁹ Alonso, D. "El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo". En *Poesía española*. Madrid, Gredos, p.528, 1976.
- ³⁰ Ayala, F. "Hacia una semblanza de Quevedo". En *Cervantes y Quevedo*. Barcelona, Barral, p.244, 1974.
- ³¹ Lázaro Carreter, F. "Quevedo: la invención por la palabra". En V. García de la Concha (ed.) *Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp.10-11, 1982.
- ³² Cossío, J.M. "Las rimas del licenciado Tomé de Burguillos". *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* Nº III, p.322, 1921.
- ³³ Op.cit., pp.26-27.
- ³⁴ Hatzfeld, H. *Estudios sobre el barroco*. Madrid, Gredos, p.370, 1964.
- ³⁵ Orozco Díaz, E. *Manierismo y barroco*. Salamanca, Anaya, p.37, 1970.
- ³⁶ Foulché-Delbosc, R. "136 sonnets anonymes". *Revue Hispanique* Nº VI, pp.328-407, 1899.
- ³⁷ Se pueden encontrar varios ejemplos en el trabajo fundamental de Ignacio Arellano *Poesía satírico-burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*. Madrid, Iberoamericana, 2003.
- ³⁸ La "batalla poética" entre Quevedo y Góngora ha sido estudiada en un excelente artículo por Celma Valero, M.P. "Invectivas conceptistas: Góngora y Quevedo". En *Studia Philologica Salmaticencia*, Nº 6, pp.59-61, 1982.