

**LUCES Y SOMBRAS DE LA POESÍA JOCOSA HISPANA DEL BAJO
BARROCO**

Zoraida Sánchez Mateos

(Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de
Literatura Española. Valladolid, España)

zoraidasm2@gmail.com

**LIGHTS AND SHADOWS OF THE COMIC POETRY OF THE "BAJO
BARROCO"**

Fecha de recepción: 20.06.2019 / Fecha de aceptación: 11.12.2019

Tonos Digital, 38, 2020 (I)

RESUMEN:

La poesía del Bajo Barroco busca divertir y sorprender al público con versos picantes y cómicos. Su estilo popular, su temática intrascendente y los ecos de un glorioso pasado hicieron que no solo desapareciera de gran parte de las historias de la literatura española, también propiciaron que fuera duramente desprestigiada por la crítica. Esto hizo caer en el casi en el total olvido la transgresora obra de destacados poetas de este periodo, como León Marchante, José Pérez de Montoro o fray Damián Cornejo, que ofrecen poemas donde se subvierten los códigos petrarquistas y se buscan nuevos cauces de pensamiento y de expresión.

En el presente trabajo, se aportará una visión general del estado actual de la lírica hispana de la segunda mitad del siglo XVII y se intentará mostrar su interés literario y cultural a través de su análisis. Para lograr tales objetivos, se darán a conocer sus principales características, se expondrán algunos de los temas (sacros y profanes) más recurrentes en ella y se plantearán nuevas vías

para su divulgación y estudio. Gracias a esta investigación, se podrán desvelar algunas de las claves poéticas que permitieron crear un puente entre el esplendor de la lírica áurea y la poesía cultivada en el Siglo de las Luces.

Palabras clave: Poesía; Bajo Barroco; erótica; características; jocosa

ABSTRACT:

The poetry of "Bajo Barroco" seeks to entertain and surprise the audience with spicy and comic verses. His popular style, its inconsequential themes and the echoes of a glorious past made it not only disappear from most of the stories of Spanish literature, they also caused it to be harshly discredited by critics. This led to the almost total oblivion of the transgressive work of prominent poets of this period, such as Leon Marchante, José Pérez de Montoro or fra Damián Cornejo, who offer poems where Petrarchist codes are subverted and new ways of thinking are sought and of expression.

In the present work, will be provided a general vision of the current state of the Hispanic poetry of the second half of the 17th century and it will be show its literary and cultural interest through its analysis. To achieve these objectives, its main characteristics will be announced, some of the most recurrent (sacred and profane) topics will be exposed and new ways will be proposed for its dissemination and study. Thanks to this investigation, some of the poetic keys that allowed to create a bridge between the splendor of the golden poetry and the poetry cultivated in the Age of Enlightenment could be unveiled.

Keywords: Poetry; Bajo Barroco; erotic; characteristics; jocose

1. TRAS LAS HUELLAS DE UN PARNASO OLVIDADO

La recurrente imagen de la musa degradada y frívola que en la España de la segunda mitad del siglo XVII cantaba poemas prosaicos y

festivos esconde un complejo y casi desconocido mundo poético¹. En él conviven y se entremezclan elevados versos laudatorios con otros que desbordan humor y crítica² y que explotan con habilidad la convergencia y la divergencia entre lo "alto y lo bajo" (Nicolás, 1986: 85). León Marchante, Antonio de Solís, José Pérez de Montoro, Juan de Ibaso, Francisco de la Torre y Sevil y Damián Cornejo son algunos de los autores que en este periodo intentaron hallar nuevas formas expresivas (dotadas de un fuerte carácter performativo³) para entretener y sorprender a sus lectores y oyentes.

Sus poesías son un claro testimonio de los fuertes cambios sociales, filosóficos y literarios que se produjeron en su tiempo, pues exponen una nueva sensibilidad estética y una nueva forma de percibir la realidad⁴. En ellas, con frecuencia, se recrean temas cotidianos o intrascendentes a través de un estilo llano y descriptivo y formas métricas abiertas⁵. Todos estos elementos, sumados a los ecos de un espléndido pasado, promovieron que sus creaciones desaparecieran de gran parte de las historias de la literatura y que fueran duramente desprestigiadas por la crítica. Investigadores como Juan Manuel Rozas, Miguel Ángel Pérez o Russell

* Este artículo forma parte de los trabajos realizados en el seno del proyecto de investigación "Ovidio versus Petrarca: nuevos textos de la poesía erótica española del Siglo de Oro (plataforma digital y edición). (Ref. FFI2015-68229-P).

¹ La concepción negativa de la poesía compuesta en la segunda mitad del siglo XVII se remonta a mediados del periodo decimonónico. Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, en su *Historia crítica de la poesía castellana* (1869) consideró que estas eran fruto de una Musa degradada, que cantaba porque se divertía y no porque sintiese o admirase (Bègue, 2008: 21).

² A partir de 1640, la combinación de lo serio y lo jocoso "burlas y veras" da lugar a la modalidad "jocosería". Esta emplea lo humorístico con una finalidad edificante o moral, vinculándose así con el género satírico. Las características de esta vertiente de la lírica han sido investigadas por Alain Bègue (2018: 69-96).

³ La habitual exposición oral y pública del arte poética en academias, justas, certámenes y salones literarios promovió en el Bajo Barroco que la presencia del poeta fuera sustituida por "una retórica de *performance*" (Bègue, 2013: 64).

⁴ En las últimas décadas del siglo XVII, se produce una apertura y desarrollo de la ciencia, que conlleva el desplazamiento de la epistemología escolástica a la racionalista, que tuvo sus orígenes en "la duda metódica cartesiana, el sensualismo de Locke y las aplicaciones matemáticas de Newton sobre la naturaleza (Bègue y Matas, 2018: 14).

⁵ El impacto que tuvo el empleo de formas métricas flexibles y de un estilo prosaico en el desarrollo de la poesía del Bajo Barroco ha sido analizado por Alain Bègue (2018: 21-38).

Sebold consideraron las producciones líricas del Bajo Barroco (1650-1750)⁶ como desafortunadas evidencias “de un movimiento caduco cuando no muerto” (Bègue, 2010: 99).

A pesar de su opinión desfavorable, en las últimas décadas, han surgido varias iniciativas para reivindicar su valor cultural. Los diversos proyectos de investigación que han desarrollado PHEBO y CELES han permitido divulgar y estudiar las obras de dicho periodo. Estas muestran un cambio de pensamiento y de estética que dio lugar a “una forma de ingenio más sensible a las correspondencias triviales y cotidianas y a una poética de lo común, de lo sencillo, de lo familiar, aligerada o desprovista de la dificultad conceptista anterior” (Bègue y Matas, 2018: 14). Tales características son las que permiten trazar un puente entre la lírica áurea y la poesía cultivada en el Siglo de las Luces.

2. TEMAS Y CARACTERÍSTICAS

2.1. La poesía religiosa cómica

Aunque se han hallado testimonios de lírica religiosa cómica en justas poéticas de finales del siglo XVI, no es hasta las últimas décadas del reinado de Felipe IV cuando esta comienza a cultivarse de forma regular⁷. El carácter lúdico que adquirieron las ceremonias eclesiásticas y el progresivo auge de la poesía jocosa en este periodo promovieron su producción. Itziar López ofrece una variada muestra de las creaciones atribuidas a poetas barrocos (Juan de Matos Fragoso, Damián Cornejo, León Marchante, Agustín de Moreto, Sebastián Rodríguez...) que entremezclan los temas sacros con el humor⁸.

⁶ Frente a conceptos como *barroquismo*, *postbarroco* o *barroco tardío* que transmiten juicios de valores o que conforman una historiografía de oposiciones y de exclusiones se ha extendido el uso de *Bajo Barroco*. Al igual que sucede en la Edad Media y en el Romanticismo, en el Barroco se puede distinguir “una articulación que sigue sus fases de ascenso, cénit y deriva final, con sus elementos respectivos de plenitud y de transición, diferenciados en las etapas alta y baja del proceso histórico” (Ruiz, 2012: 16).

⁷ La evolución de la poesía cómica en las justas poéticas granadinas del siglo XVII ha sido estudiada por Inmaculada Osuna. En las cuatro primeras aparece un asunto jocoso y, aunque del periodo que comprende de 1627 a 1650 no se posee documentación sistemática, en ninguna de las seis justas posteriores que se conocen “falta alguno; más aún, salvo en la más temprana, incluso aparecen dos o más, hasta cuatro, de tal naturaleza” (2007: 92).

⁸ En los poemas religiosos burlescos “la risa cumple dos funciones: es un ingrediente festivo (de *ludus*) y actúa cual aliado de la doctrina religiosa, en aras del *deseado delectare aut prodesse*. Es decir, los poetas

El fervor que despertaba la Virgen María en los Siglos de Oro, una devoción superior a la de cualquier otra entidad sagrada⁹, propició que la fuerte controversia sobre si estaba o no libre del pecado original¹⁰ se trasladara a la lírica burlesca. La justa celebrada en Granada (1650), en defensa de su pureza, contiene composiciones que tratan con comicidad los continuos y fallidos intentos del diablo de dañar la virtud de la Madre de Cristo. Entre estas, puede destacarse el siguiente romance de Juan Ibaso (Osuna, 2007: 106):

Madrugó en gracia María
contra el sueño del pecado,
y aunque tanto madrugó,
es cierto que pisó el sapo.
Por más insidias y redes
que armaste contra sus pasos,
nunca le anduviste cerca,
aunque siempre te has quemado
(vv. 33-40).

El poeta granadino impregna de un tono jocoso la teoría inmaculista que intenta justificar la pureza de María a partir de las desavenencias existentes entre ella y el Maligno¹¹. Pero el tratamiento humorístico de temas sacros no se restringe al ámbito de los certámenes literarios. Inmaculada Osuna (2007: 92) señala que también está presente en géneros

se valen de una de las modalidades de la risa en el ámbito cristiano: aquella intrascendente y juguetona destinada a aligerar la predicación, frente a la severa que reprehende al pecador” (Sáez, 2017: 78).

⁹ El culto exacerbado que tenía la sociedad barroca hacia las imágenes y reliquias religiosas hizo que los nombres de Dios, de la Virgen y de los Santos estuvieran “continuamente en los labios de todo el mundo, pero la Madre de Cristo inspiraba un fervor especial y acentuado, dando tono peculiar a la fe católica española. Era el culto más intenso y extendido, que arrancaba de la Edad Media” (Deleito y Piñuela, 1952: 29).

¹⁰ La bula emitida por Alejandro VII, en 1661, puso fin a una intensa y antigua polémica (surgida en el siglo XIV) entre maculistas e inmaculistas. Tras el dictamen papal, se declara que “la Virgen María fue preservada de pecado original en el primer instante de su concepción, que esta preservación constituye el objeto de la creencia, del culto y de la fiesta de este singular privilegio” (López, 2011: 30).

¹¹ La explotación ingeniosa del tema de la Inmaculada (como el empleo de títulos de comedias para desarrollarlo) y el desplazamiento de la burla hacia la figura del diablo (Bègue, 2013a: 27-39) o de los que estaban en contra de la defensa de la Concepción “dominicos” fueron algunas de las estrategias que los poetas bajobarrocos emplearon para evitar caer en la mofa “indecente”.

teatrales de devota inspiración y en la liturgia o paraliturgia a través de los villancicos. Estos eran textos creados para ser cantados en las capillas o iglesias y la música adquiría en ellos mayor importancia que la palabra¹².

León Marchante (1733a: 273) ofrece una interesante muestra de este popular y versátil género a través de los versos que retratan la Encarnación de Jesucristo: “Nació Dios humilde y pobre / como diestro jugador, / que para arrastrar después / quiso triunfar de menor” (vv. 41-45). El dramaturgo manchego asocia los populares juegos de cartas¹³ con una divinidad cristiana, una acción que podría ser interpretada como una irreverencia contra la fe católica¹⁴. Sin embargo, no hay que olvidar que los poetas del Bajo Barroco intentaban sorprender y entretener a sus lectores y oyentes mediante ingeniosas estrategias retóricas. Estas se construían a través de paranomasias, dilogías¹⁵, equívocos o disociaciones y se organiza mediante la aguda combinación de varios niveles de lectura¹⁶.

En el villancico del maestro León, se pueden distinguir dos niveles interpretativos (cada uno se corresponde con un tipo de discurso: el religioso y el profano), que se producen de manera simultánea. El primero haría referencia a la Encarnación de Cristo y el segundo a un conocido juego de naipes (López, 2011: 273). Cuanto mayor es la disparidad entre los

¹² Alain Bègue dedica un artículo a exponer las principales características relacionadas con la producción, transmisión y la recepción de los villancicos en el Bajo Barroco (2013: 99-126).

¹³ Los juegos de naipes se convirtieron en una popular forma de entretenimiento en las sociedad española de los siglos XVI y XVII, que dejó importantes huellas en la literatura picaresca y en el campo de la lírica. En este último, estuvieron presentes no tanto como tema, sino como motivo lingüístico para desarrollar ideas amorosas, políticas o culturales. Una muestra de su alcance lo ofrece la poesía de naipes a lo *divino*, la cual servía para honrar a Dios y a los santos. Jean-Pierre Etienne (1990: 55-104) realizó un extenso capítulo al uso del lenguaje naipesco en tales obras.

¹⁴ Para evitar cualquier tipo de censura, los poetas (además de emplear numerosas agudezas lingüísticas) solían eludir la confrontación directa con los referentes sagrados a través del personaje del “ciego” o desplazando la burla hacia diablos, judíos o herejes (Osuna, 2010: 355-366).

¹⁵ Un claro ejemplo de dilogía lo ofrece el villancico de Agustín Moreto, editado y comentado por López (2011: 184), al emplear el término *convite* como metáfora del Sacramento de la Eucarística y como banquete: “Dan un famoso cordero,/ con clavos sazonado,/ y se come en un bocado/ que ha remediado el de Adán/ya todos los dan” (vv. 6-10).

¹⁶ Itziar López estudia cómo se construyen y se entrelazan los diversos niveles de significación que conforman la poesía religiosa cómico-festiva: “el nivel I de significación, el más inmediato, estaba condicionado por el ‘asunto’ y el carácter religioso de la celebración, siendo consecuencia directa su gran homogeneidad en todas las composiciones, parece adecuado afirmar que lo que determinaba el acierto de la composición y, por tanto, la aprobación y la admiración del público, era la sorpresiva disparidad del nivel II respecto del I y la originalidad con la que establecían los enlaces entre ambos. Estando ya asegurada el carácter sacro del discurso del nivel I, resulta necesario que en el discurso del nivel II fuera diverso, si no opuesto” (2011: 138).

diversos niveles o más ingeniosa su interrelación, mayor es la admiración que el público puede sentir hacia la composición. No ha de extrañar, por tanto, que los escritores de la segunda mitad del XVII hagan que las entidades sagradas se sumerjan en la vida cotidiana del vulgo y sientan sus bajas pasiones¹⁷. Las siguientes quintillas, atribuidas a Damián Cornejo y a León Marchante¹⁸, recrean cómo el diablo (vestido de mujer) intenta tentar al fundador de la Orden Franciscana:

Entró de dama, sintiendo
que sentía sus desdenes.
Más él la dijo riendo:
"Oye, ángel, ya te entiendo,
aunque tantas uñas tienes.
No me quiebres la cabeza,
que aunque más hagas la cama
al delito, y a la torpeza,
eres solo oculta pieza
y quieres meterte a dama"
(vv. 40-50).

El empleo de expresiones populares, como "quebrar la cabeza" y "hacer la cama", es otra muestra del gusto por incluir en la poesía religiosa burlesca estructuras o palabras polisémicas. La primera haría alusión a la victoria de la Inmaculada Concepción sobre el demonio (al pisar el cráneo de la serpiente), mientras que la segunda serviría como referencia a la tentación carnal. Pero las entidades sagradas no solo sentían los deseos humanos, también podían adoptar rasgos y comportamientos propios de los bajos fondos sociales a través de los villancicos-jácaras. Alain Bègue (2014:

¹⁷ Las divinidades religiosas en la lírica cómico-festiva se convierten, con frecuencia, en sujetos que provocan o sienten deseos carnales. Estos se solían camuflar a través de populares metáforas relacionadas con la sexualidad. La siguiente letrilla de Juan de Ibaso, editada por Carreira (2006: 174), recurre a la imagen de la "flor" para retratar a San Nolasco como un atractivo foco de deseo: "Nolasco es la flor más bella / que en el prado esparce olor / pues sin dejar de ser flor / ha de amanecer estrella; / venid todas a comella" (vv. 4-9).

¹⁸ Las quintillas que comienzan con el verso "De Francisco por menor" han sido editadas a nombre de Marchante (León, 1733b: 319) y bajo la firma de Cornejo (Pörtl, 1978: 181). Pero este no es un caso aislado, existen numerosas composiciones sacras que se atribuyen a ambos autores.

125-155) describe las principales características de este género y aporta interesantes muestras de él, las cuales nos permiten corroborar cómo en el Bajo Barroco se explotaba al máximo el ingenio retórico para transmitir con humor hagiografías o eventos destacados en la liturgia católica.

A pesar de ello, la poesía cómico religiosa ha sido calificada por la crítica como impía (aunque mucha de ella fue compuesta por ilustres miembros del clero¹⁹) o se ha considerado como “un género menor, lúdico e intrascendente” (Osuna, *Juan* 93). No obstante, como se ha intentado mostrar en este breve esbozo, se trata de un interesante y poco conocido campo de estudio lingüístico y literario (por las múltiples y originales agudezas que emplea) y un importante testimonio cultural. En esta queda retratada una concepción de la lírica y de la fe muy distinta a la de siglos posteriores y, por tanto, ha de investigarse para poder ser correctamente valorada.

2.2. La poesía profana jocosa

Si los poemas sacros burlescos muestran cómo se vivía y entendía la religión católica en la España de siglo XVII, la poesía profana jocosa capta la frontera vedada por lo canónico. Los poetas ya no buscan embellecer ni imitar la realidad, intentan captar los aspectos oscuros y privados de esta para mostrar su complejidad y variedad. A través de las composiciones jocosas de Marchante, Cornejo, Torre y Sevil, Pérez de Montoro o Antonio de Solís el lector avisado puede jugar a desvelar los diversos niveles de lectura que admiten sus versos (mediante metáforas, dilogías, equívocos, eufemismos...) e indagar en los comportamientos o rasgos que se consideraban impropios o extravagantes en su época.

La inmoralidad, el erotismo y la transgresión del lenguaje y de los códigos petrarquistas que recrean los versos del Bajo Barroco son herederos

¹⁹ Varios de los autores que destacaron en el género de la poesía sacra cómica (Moreto, León Marchante, Cornejo, Sor Juana...) pertenecían al estado eclesiástico y sus “poesías se leían en celebraciones a las que asistían las autoridades, sin que faltasen representantes de la Inquisición. Emisor y receptor, por tanto, también tienen algo que decir, y algunas comicidades poseen una complicidad profesional” (Sáez, 2017: 81).

de los de Góngora y, sobre todo, de los Quevedo²⁰. Estos, al igual que gran parte de la lírica festiva precedente, se difundieron en su mayoría a través de manuscritos facticios y de cancioneros que contienen poemas de autoría anónima o dubitada. En las últimas décadas, este tipo de creaciones están siendo investigadas y divulgadas²¹. Gracias a ello, se están dando a conocer burlescas y picantes composiciones protagonizadas por damas livianas, cornudos, borrachos, feos, viejas o deshonestos miembros de la Iglesia. A continuación, se ofrece un breve esbozo de algunos de los temas más recurrentes en la poesía profana burlesca del Bajo Barroco con el propósito de conocer sus principales características y también ahondar en su trasfondo social.

2.2.1. El clero femenino

La fama de liviano y perverso que poseía el clero femenino y la frecuente presencia de varones en los conventos hispanos²² promovieron en los Siglos de Oro la creación de jocosos poemas protagonizados por las siervas de Dios. En ellos, se podían evocar picantes escenas²³, recrear los juegos de seducción entre religiosas y devotos²⁴ o plasmar las consecuencias, sociales y personales, que podían derivarse de sus encuentros íntimos. En el Bajo Barroco, uno de los autores que cultiva este

²⁰ Quevedo sabía que era necesario subvertir los códigos estilísticos y temáticos neoplatónicos para poder reivindicarse como único heredero de Petrarca. Por ello, vulgariza el lenguaje, desmitifica el amor, denigra a galanes y a damas y retrata elementos vulgares o inmorales: "las mujeres se convierten en prostitutas... Hay sonetos sobre comida y sobre gusanos que devoran cuerpos muertos, sonetos sobre pedos y ojos del culo, sonetos sobre sodomía" (Navarrete, 1997: 303).

²¹ La publicación de *Erótica hispánica* (1972) y de *Floresta de poesía erótica del Siglo de Oro* (1975) marcó el punto de partida de numerosos estudios, congresos, reediciones y proyectos centrados en la presencia del erotismo en la lírica española. En los últimos años, José Antonio Cerezo, Víctor Infantes, Ignacio Díez, José Labrador y Javier Blasco han liderado la mayoría de las investigaciones que se han hecho en este campo. Gaspar Garrote (2010: n.p.) las recopila en un corpus bibliográfico digital.

²² En los conventos españoles eran frecuentes las tertulias, las visitas de varones, los certámenes poéticos, los bailes, "las representaciones de comedias, autos y entremeses, no siempre bien purgados de dichos picantes y eróticos; y otras fiestas llamadas a *lo divino*, en las que había tanto de *demasiado humano*" (Deleito y Piñuela, 1952: 113).

²³ La lujuria que se atribuía al clero femenino llevó a los poetas auriseculares a recrear numerosos encuentros íntimos protagonizados por ardientes e insaciables religiosas. El siguiente soneto anónimo es una muestra de ello: "Soñaba cierta noche que tenía / entre mis piernas otra de una monja / que como sanguijuela o como esponja / me chupaba la sangre que tenía" (Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1984: 246).

²⁴ Los galanes de monjas solían enviar presentes a sus amadas para ganarse sus favores. León Marchante (1733b: 22) a través de unas atrevidas décimas cuenta la historia de un devoto que regala unos pollos (chicos y malos) a una religiosa: «Hija, recibe este par, /que el deseo los realza. / Echa a esos dos pollos calza» (vv. 5-7).

tipo de creaciones es León Marchante. El dramaturgo manchego en sus versos evoca con humor cómo las monjas se convierten en seres que incitan a la pasión. La siguiente décima (1733b: 124) la dedica a una franciscana que cantó "con primor" a uno de sus pretendientes:

De cualquier diestro compás,
pendientes a todos tienes
y al aire mismo detienes
con una voz que le das.
Mas si tu sola haces más
que la tropa religiosa,
sal al campo belicosa
y enmienda nuestra fortuna.
Ya que sin tropa ninguna,
sabes quedar victoriosa
(vv. 10-20).

El empleo de populares dilogías relacionadas con la sexualidad como "cantar"²⁵ o "luchar" pone de manifiesto la voluntad de los poetas de este periodo de establecer lugares comunes con sus lectores u oyentes. Estos debían conocer también la actitud poco recatada y deshonesto que, desde la Edad Media, se atribuía al clero femenino. Célebres textos literarios de dicho periodo definen a las novicias como "lascivas e ingeniosas en los amoríos (los *fabliaux*, el *Decamerón* de Boccaccio, etc.)... peligrosísimas en el amor: inmorales, traidoras, avariciosas y destructoras del hombre (Andreas Capellanus en su *De Amore*)" (Díez Fernández, 2003: 176).

Muchas de las características que se atribuyen a las beatas en la literatura medieval se recrean en la lírica festiva de la segunda mitad del siglo XVII. Damián Cornejo, obispo de Orense, cuenta en unas jocosas quintillas la historia de un hombre que se quedó ciego por acercarse

²⁵ El deseo de hacer "cantar" a una monja también es desarrollado por José Pérez de Montoro (1736: 280). En un jocosos romance, el dramaturgo setabense cuenta cómo un grupo de amigos visita un convento con la intención de lograr que las novicias se descubriesen o cantasen. Pero solo una accede a satisfacer sus anhelos: "sin gestos, ni ceremonias / empezó a cantar los Kiries / por el tono de la Gloria. / Era un Ángel la muchacha. / Ella se lo lució toda" (vv. 77-81).

demasiado a unas monjas. Las diversas agresiones y desdenes²⁶ que recibió, por parte de ellas, hacen que decida advertir al resto de varones sobre el peligro que puede suponer intentar gozar de sus favores: “Nadie con ellas se enrede, / y estén todos avisados, / que el que aquí ganar más puede / (y sin que blanca le quede) / saldrá con muchos cornados” (Martínez, Herrero y Sánchez, 2018: 80).

Pero las siervas de Dios no solo se muestran como seres agresivos o perversos, también se retratan como individuos que anhelan dar rienda suelta a sus instintos²⁷. Mientras que en las composiciones de corte petrarquista el género femenino es un simple objeto de deseo, en la poesía festiva este se convierte en un ser pasional y con iniciativa²⁸. José Pérez de Montoro (1736: 295-302) narra en un extenso y burlesco romance cómo cuatro novicias²⁹ deciden ir a visitar a sus amantes durante la noche. Para conseguirlo piden ayuda a dos estudiantes, que dicen conocer un pestilente unguento que les permitirá “volar” hacia donde están sus devotos. Tras embadurnarse el cuerpo con este, se disponen a iniciar su clandestino viaje:

¡Qué sería ver trocadas
aquellas gargantas lisas,
que estarían con el unto
puestas lo de abajo arriba!

²⁶ Los galanes de monjas que aparecen en la poesía del Bajo Barroco suelen quejarse de la actitud desdeñosa de sus amadas. Tales réplicas, cuando son rebatidas, permiten dar voz a estas. Antonio de Solís (1732:163) escribe una redondilla en las que una novicia responde con habilidad a las críticas de su pretendiente: “Si maldecís nuestro amor, / por qué en él buscáis, en vano, / lo que halláis en el mundano./ Habláis como pecador” (vv. 8-12).

²⁷ La lujuria que, desde el Medievo, se atribuía al clero femenino llevó a los poetas auriseculares a recrear numerosos encuentros íntimos protagonizados por ardientes e insaciables religiosas. El siguiente soneto anónimo pone de manifiesto el fuerte deseo sexual que en el imaginario popular se asociaba a las beatas: “Soñaba cierta noche que tenía / entre mis piernas otra de una monja / que como sanguijuela o como esponja / me chupaba la sangre que tenía” (Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1984: 246).

²⁸ El tono desenfadado, el lenguaje cercano y, sobre todo, la parodia que se hace en la poesía festiva de gran parte de las claves amorosas del petrarquismo permitieron retratar al género femenino desde una perspectiva más íntima y humana que la promulgada por el canon. Gracias a ello, pueden observarse las diferencias físicas y morales que hay entre las pálidas y contemplativas damas que aparecen en la lírica neoplatónica y las saludables y activas mujeres que suelen protagonizar los poemas eróticos (Sánchez. 2015: 67-82).

²⁹ Aunque en el título del poema impreso las protagonistas son nombradas como “damas”, en el cuerpo de este se denominan “novicias” y en el título del texto que aparece en el manuscrito 4098 de la BNE (f. 57) se alude a ellas como “monjas”.

En fin, de aquella manera,
se fueron muy presumidas
de que con aquel olor
si no volaban, subían
(vv. 244-256).

La bochornosa y prosaica escena que protagonizan las jóvenes (al intentar elevarse) es una muestra de cómo las monjas se convierten en un foco de mofas, aunque el suyo no es un caso aislado. En la poesía festiva del Bajo Barroco, la mujer deja de ser un símbolo de belleza y perfección. Los poetas crean composiciones en las que “las damas aparecen pedigüeñas, comilonas y feas, embarazadas con numerosos hijos y con no menos amantes, o se purgan y tienen sífilis³⁰” (Bègue, 2008: 23). A través de ellas, el género femenino se humaniza y ocupa nuevos espacios sociales, los cuales permitirán sentar las bases de un modelo poético de feminidad más igualitario³¹.

2.2.2. Pinturas humanas

Una de las manifestaciones en la que mejor se evidencia la desidealización del género femenino en la poesía bajobarroca es en las “pinturas de damas”. Estas son fruto de la estrecha vinculación que, desde la antigüedad clásica, se estableció entre la pintura y la escritura poética. Las creaciones que combinaban ambas “ecfrásis” gozaron de cierto prestigio entre los escritores auriseculares, quienes veían en esta práctica, por un lado, la posibilidad de atrapar la realidad³² (de una forma que conmovía al

³⁰ El deseo de transgredir el ideal de feminidad neoplatónico y de captar los aspectos más desagradables y controvertidos de la realidad lleva a los poetas a retratar a mujeres que padecen enfermedades venéreas. Damián Cornejo describe en un soneto las terribles secuelas físicas que la sífilis ha dejado en una joven: “Un mal francés, Marica, tan grosero / contigo anduvo y te paró tan flaca / que a tu boca, sin dientes, dejó vaca / y a tu cuerpo, sin carne, hizo carnero” (Marañón, 1993: 28).

³¹ La deconstrucción jocosa de la dama permite superar la cosificación de la mujer, que empieza a ganar autonomía y a colocarse a la altura del varón: “La nueva materialidad de la mirada desengañada empuja a la rehumanización de la figura femenina desde su carnalidad, pero incorporando a la vez la consideración de un intelecto compartido por ambos sexos y desplegado en el juego de la sociabilidad. Traducida en intercambio (de galanteos, billetes y versos), en ella la mujer empieza a cobrar voz, y los modernos modos de seducción pasan del código retórico tradicional... al espacio de la tertulia o los usos del salón” (Ruiz, 2014: 503).

³² Los poetas barrocos declaran que “la fuerza de la pintura está en su posibilidad de captar la vida. Ello nos hace comprender cómo la realidad que al Barroco preocupa penetrar y dominar no se encuentra en

público con facilidad y fuerza) y, por otro, la oportunidad de ofrecer “ingeniosos efectos de espejo y exaltaciones” (Civil, 1981: 420).

Los múltiples retratos que Lope y Quevedo realizaron sobre mujeres feas³³ pudieron servir como modelo a los poetas del Bajo Barroco para realizar extensos y caricaturescos lienzos femeninos³⁴. La burla que en ellas se hace del físico y de la conducta de las mujeres no solo responde a la voluntad de subvertir el canon petrarquista, también es una reivindicación de las teorías de Aristóteles y de Cicerón sobre la risa. Estas defendían que el humor se relaciona con la fealdad del cuerpo o del alma y que su empleo debía ser eutrapélico³⁵. La siguiente décima de Torre y Sevil (Alvar, 1987: 213) muestra cómo se podía entretener al lector o al auditorio con un divertido retrato sin dañar la moral o el decoro:

Clori, pelota te cuento
cosida con piel de zorra
y en la vanidad de viento.
El bote es de tu unguento,
las rayas son los extraños
de tus rugas, desengaños;
tus tratos son los reveses,
las faltas serán tus meses
y los tantos son tus años.

la región platónica de la esencias, sino en la cambiante y dramática esfera de la vida” (Maravall, 1975: 506).

³³ Marcella Trambaioli realiza un estudio comparativo sobre los retratos femeninos burlescos de Lope de Vega y Quevedo y recoge algunas de las imágenes más recurrentes que en ellos se emplean para mofarse de las mujeres: “Con respecto al bestiario femenino, si en la correspondiente *amplificatio* conceptista de Quevedo se acumulan águilas, serpientes, arañas, caballos, ballenas, cornejas, urracas y grifos, entre otros animales verdaderos y fantásticos, en la escritura lopesca desfilan especialmente caballos, jabalíes, gallos, águilas, serpientes, perros, gansos y arpías” (2015: 301).

³⁴ Antonio de Solís describe con detalle en el romance “Retrato de Flora” el estrafalario físico de una mujer poco agraciada: “tus brazos, como tus muslos, / está de Dios que se escondan, / porque de haldas y de mangas / se salen de mi parola.../ Tu barba mueve al respeto / porque autoriza y adorna” (1732: 118).

³⁵ Cicerón promulgó que el humor no debía causar dolor o destrucción ni tampoco traspasar los límites de lo moralmente permitido, para que el escritor u orador nunca descendiera a la categoría de bufón o de payaso (Roncero, 2006: 297).

La cómica y clara comparación que realiza el dramaturgo catalán entre una anciana y una pelota desea lograr la complicidad del público. Este debía saber hallar la comicidad en la acumulación de metáforas sobre las anomalías físicas³⁶ que sufre la mujer y en las alteraciones psíquicas que a estas se asociaban. Además, tenía que estar familiarizado con el estilo prosaico, distante y frívolo que tales composiciones presentaban³⁷ y que se acrecentaba al tratar temas banales o personajes vulgares o con vicios. La pintura de un tudesco borracho, atribuida a Cornejo (Pörtl, 1978: 59) y a León Marchante (1722: 185), evidencia el gusto por desarrollar este tipo de temática y escritura en el Bajo Barroco:

Como es de Baco vasallo,
y no hay vino que no emboque,
 él un ojo tiene aloque,
y el otro es ojo de gallo.
En el pescuezo y carrillos,
granos tiene a barrabás,
 porque fuera lo demás
 pedir uvas sin granillos
 (vv. 9-16).

El aglutinamiento de conceptos vinculados con el mundo del vino (Baco, uva, granos, granillo, aloque y ojo de gallo) sirve para mostrar tanto el alcoholismo que sufre el protagonista como para recalcar su demacrado estado físico. Pero no solo mediante los retratos burlescos se buscaba captar lo feo o lo extravagante, la poesía de la segunda mitad del siglo XVII manifiesta un especial interés por describir lo marginal y lo anecdótico.

³⁶ Los retratos de personas que sufren alguna anomalía física, especialmente relacionada con la estatura, no solo despertaba el interés de artistas como Velázquez o Ribera. Poetas de la segunda mitad del siglo XVII como Juan Gaspar (Peinador, 2010: 13), Antonio de Solís (61), León Marchante (1722: 183) o Damián Cornejo (s.f.: 71) escribieron composiciones jocosas protagonizadas por personas de baja estatura.

³⁷ La degeneración poética que atribuyeron los críticos decimonónicos a las composiciones del Bajo Barroco está vinculada con la falta de sentimentalidad y con el desmesurado valor estético que en ellas se otorgaba a la agudeza incompleja. Esta fue definida por Baltasar Gracián como el desarrollo de una obra en estrofas unidas únicamente por un hilo temático, que aglomera un indeterminado número de conceptos (Bègue, 2008: 30).

2.2.3. Poesía circunstancial

Basta observar títulos como "A una dama que después de haber padecido un gran corrimiento, se sacó una muela y se sangró", de José Pérez de Montoro (58), o "A una doncellita que decía serlo, y procuraba encubrir el preñado con la mantilla o capotillo"³⁸, de Tafalla y Negrete (1706: 61), para comprobar cómo los poetas bajobarrocos intentaban llevar "la casuística hasta su máxima amplitud" (Bègue, 2008: 22). Dentro de esta, el género femenino posee un papel destacado.

El fuerte apetito sexual que se atribuía a las mujeres, desde la antigüedad clásica³⁹, hace que encarne poesías jocosas en las que se revelan sus más íntimos deseos. Antonio de Solís (1736: 162) compone unas seguidillas que cuentan cómo las damas de palacio muestran su anhelo de dar rienda suelta a sus pasiones mediante la alteración de una cláusula del Padre Nuestro: "Marido nuestro piden, / y no pan nuestro, / porque allí ni aun sin Ceres / se enfría Venus. / Y las que más aciertan/ a ser devotas/piden pan, pero piden / pan de la boda" (vv. 9-16). El poeta alcalaíno juega con la polisemia de la palabra *pan* para ofrecer varios niveles de lectura, esta se vinculaba con los órganos sexuales de ambos géneros y con la prostitución.

La lírica circunstancial también nos ofrece composiciones jocosas en las que se detalla la realización de actos carnales con meretrices⁴⁰. Estos encuentros pueden o no ser gozosos, pues ponen de manifiesto "la

³⁸ El miedo a ser repudiadas por sus familias y por la sociedad llevaba a las jóvenes solteras, educadas bajo los encorsetados preceptos del catolicismo, a ocultar la pérdida de su virginidad. La necesidad de esconder el agravio cometido contra su honra dio lugar, en el Bajo Barroco, a múltiples composiciones festivas. Puede destacarse (por su ironía y comicidad) el romance de Torre y Sevil titulado "Quejas a un marido que la primera noche de desposado le parió su mujer habiéndosela dado por doncella" (1987: 216).

³⁹ De acuerdo con Platón, el útero de las mujeres necesitaba tener un frecuente contacto con el semen del hombre para poder mantener su correcto equilibrio. Tal necesidad provocaba que se desplazara en "búsqueda de alimento". Si no lo hallaba, causaba la "sofocación uterina o histérica". Esta peligrosa enfermedad afectaba, principalmente, a mujeres mayores que eran vírgenes, a las jóvenes viudas y a aquellas que no tenían hijos. A lo largo del Medievo, se propusieron diversas y polémicas curas. El remedio más común era el casamiento. No obstante, si este no era posible, se aconsejaban fumigaciones vaginales, las frotaciones internas realizadas por parteras o el uso de supositorios (Moral, 2008: 136).

⁴⁰ El oficio de ramera era considerado en el periodo aurisecular un pecado menor, pues ayudaba a garantizar el bien común: evitaba faltas tan graves como la sodomía, la pederastia, el adulterio, el incesto o las violaciones (Vivas, 1988: 56).

imposibilidad de conciliación entre amor, placer y libertad” (Díez Fernández, 2003: 167). El siguiente soneto de fray Damián Cornejo es un ingenioso testimonio tanto de de la fugacidad e intrascendencia de realizar sexo con prostitutas como de la parodia que se hace en muchos poemas del Bajo Barroco de la poesía neoplatónica y del amor cortés (Martínez, Herrero y Sánchez, 2018: 105):

Esta mañana, en Dios y en hora buena,
salí de casa y víneme al mercado.
Vi un ojo negro, al parecer rasgado,
blanca la frente y rubia la melena.
Llegué y le dije: “Gloria de mi pena,
muerto me tiene vivo tu cuidado.
Vuélveme el alma, pues me la has robado
con ese encanto de áspid o sirena”.
Pasó, pasé; miró, miré; vio y vila.
Dio muestras de querer. Hice otro tanto.
Guiñó, guiñé; tosió, tosió; seguila.
Fuese a su casa, y sin quitarse el manto,
alzó, llegué, toqué, besé, cubrila,
dejé mi dinero y fuime como un santo.

El espontáneo y breve encuentro carnal con una misteriosa “ninfa” comienza con un popular refrán de origen religioso “En Dios y en hora buena”, que se irá cargando de ironía conforme la acción avance. El veloz esbozo que se hace de la “amada” mezcla características del ideal petrarquista de feminidad “blanca la frente y rubia la melena” (v. 4) con rasgos de belleza que se atribuían a la mujeres árabes “un ojo negro, al parecer rasgado⁴¹” (v.3). Esta atractiva descripción no solo la alejan de Laura o de Isabel Freyre, también su comportamiento es distinto.

⁴¹ En el manuscrito 4135 de la BNE (fol. 155) se halla la variante *tapado* (v. 3). Este adjetivo hace más explícita la alusión a las *tapadas*, que eran prostitutas que recurrían a la estrategia de cubrirse la mitad del rostro para hacerse pasar por damas y para incrementar el interés masculino (Deleito y Piñuela, 1966: 64).

Frente a estas mujeres idealizadas del Renacimiento que permanecían impasibles a los ruegos del varón, la protagonista de Cornejo posee una personalidad activa y juguetona: "Pasó, pasé; miró, miré; vio y vila / Dio muestras de querer. Hice otro tanto" (vv. 9-10). El tono solemne y el lenguaje grandilocuente con el que el hombre se dirige a la meretriz, en el segundo cuarteto, recalcan la burla que realiza el autor palentino del "fino amor" en el presente soneto (Díez Fernández, 2003: 222). Esta se acrecienta tras mostrar la rapidez con la que ella accede a los deseos del yo poético. La lacónica ejecución del acto sexual culmina con el pago de los servicios prestados⁴² y con una nueva y subversiva referencia religiosa "fuime como un santo" (v.15).

3. NUEVAS VÍAS INVESTIGACIÓN

Gracias al intenso y continuo trabajo de análisis y de edición que están realizando importantes grupos de investigación, como PHEBO y CELES, se están dando a conocer las características estilísticas y temáticas de la lírica del Bajo Barroco. A partir de estas, se puede indagar en la evolución de los géneros poéticos y del canon áureo, pues son Francisco de Quevedo y los poetas de la segunda mitad del siglo XVII "más que los autores del Siglo de Oro estricto, quienes marcan la pauta en el oscuro comienzo del Siglo de las Luces" (Álvarez, 2014: 14).

El interés que despertaron estos, en el primer tercio del setecientos, quedó reflejado en las múltiples copias manuscritas que se hicieron de las composiciones festivas de Damián Cornejo y en las diversas ediciones o reimpressiones de las poesías póstumas de Tafalla y Negrete (1706), Antonio de Solís (1716 y 1732), León Marchante (1722 y 1733), Pérez de Montoro (1736) y Sor Juana (1706, 1709, 1714 y 1715).

Pero la célebre autora mexicana no fue la única mujer que cultivó la poesía profana en este periodo, hubo otras poetisas que también se

⁴² El dinero entregado a una meretriz en los Siglos de Oro tenía una función purgativa. Se creía que si se cobraban sus servicios, no se cometía delito ni pecado (Cantizano, 2007: 29).

adentraron en ella y que compusieron poemas burlescos y eróticos. Adrienne Martín (2008: 247-267) pone de manifiesto que el verso festivo femenino comparte muchísimos temas con el de poetas varones: la mofa de ciertos tipos, características, deformaciones físicas o circunstancias particulares, retratos burlescos y la parodia del amor cortés y del petrarquismo. Sin embargo, se aleja de asuntos escatológicos o sexuales en los que la mujer es denigrada y se adentra en otros como la maternidad⁴³, la burla de las ocupaciones femeninas tradicionales, la moda o la dureza de la vida conventual⁴⁴.

Los nuevos roles de género que muestran las creaciones en verso del Bajo Barroco son solo una pequeña muestra del interés que puede tener su estudio y divulgación. Por ello, se ha de continuar indagando en el valioso testimonio literario y cultural que estas ofrecen sobre una sociedad cambiante, que intenta establecer un puente entre el culto a la antigüedad y la necesidad de avanzar hacia nuevos cauces de pensamiento, estudio y expresión. Este largo camino de luces y sombras hacia una nueva teoría del lenguaje y del discurso poético, como se ha intentado demostrar en este trabajo, nos ha dejado obras que no son ni una "prolongación ni una supervivencia del movimiento del XVII, sino una manifestación viva, arraigada en el gusto de la época" (Bègue, 2010: 43).

4. BIBLIOGRAFIA

Alzieu, P., Jammes R., Y. Lissorgues (1984). *Poesía erótica del siglo de oro*. Barcelona: Crítica.

Alvar, M. (1987). *Edición y estudio del Entretenimiento de las Musas de Don Francisco de la Torre y Sevil*. Valencia: Universidad de Valencia.

⁴³ El embarazo, encubierto por los poetas jocosos por representar las consecuencias de la lascivia femenina, adquiere un nuevo enfoque en el romance "Periquillo el de Valencia" de Catalina Ramírez de Guzmán. Adrienne Martín analiza cómo la poeta extremeña muestra y enfatiza los aspectos físicos y emotivos de la maternidad y del parto y cómo plantea, en tono cómico, la estimación superior que se concedía a los bebés varones en la época (2008: 253).

⁴⁴ Mientras que en la poesía festiva escrita por hombres las monjas son un foco de deseo o de burlas masculinas, poemas como "A la miseria de las provisoras", de Sor Marcela de San Félix, desvelan la escasez de comida en los conventos y retratan cómo era la vida cotidiana en estos (Martín, 2008: 265).

- Álvarez Amo, F. (2014). *Las obras poéticas líricas (1738) de Eugenio Gerardo Lobo: Edición y estudio*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Bègue, A. (2008). Degeneración y prosaísmo de la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del XVIII: análisis de dos nociones heredadas. *Criticón*, 103-104, 21-38.
- Bègue, A. (2010). Albores de un tiempo nuevo: la escritura poética de entre los siglos (XVII-XVIII). En A. Egido (Coord.) *La luz de la razón: literatura y cultura del siglo XVIII: a la memoria de Ernest Lluch* (pp. 37-69). Zaragoza: FC.
- Bègue, A. (2013). Tres o cuatro villancicos de las mejores letras transmisión y recepción de los villancicos en el Barroco tardío. *Criticón*, 11, 99-126.
- Bègue, A. (2014). La jácara en los villancicos áureos. En L. Lobato y A. Bègue (Coords.) *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro* (pp. 125-155). Madrid: Visor Libros.
- Bègue, A. (2018). Parece que jocosero / se me introduce el estilo. La modalidad jocoseria como expresión de modernidad entre Barroco y Neoclasicismo. En A. Bègue y C. Mata Induráin (Coords.) *Hacia la Modernidad. La construcción de un nuevo orden teórico literario entre Barroco y Neoclasicismo (1651-1750)* (pp. 69-96). Vigo: Academia del Hispanismo, 2.
- Bègue, A. y Mata Induráin, C. (2018). Introducción. En A. Bègue y C. Mata Induráin (Coords.) *Hacia la Modernidad. La construcción de un nuevo orden teórico literario entre Barroco y Neoclasicismo (1651-1750)* (pp. 13-22). Vigo: Academia del Hispanismo, 2.
- Cantizano, F. (2007). *El erotismo en la poesía de adúlteros y cornudos en el Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Complutense.
- Carreira, A. (2006). Juan de Ibaso y Malagón: inventario y muestra de su obra poética. En O. Gorsse y F. Serralta (Coords.) *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse* (pp. 155-178). Toulouse: Université de Toulouse II-Le Mirail.
- Pörtl, K. (1978). *Das lyrische Werk des Damián Cornejo (1629-1707)*. München: Wilhelm Fink.

- Cornejo, D. (s. f.). *Obra poética Padre Cornejo*. Manuscrito no publicado. Recuperado 15 Enero, 2019: <http://bdh-rd.bne.es>
- De Solís, A. (1732). *Varias poesías sagradas y profanas*. Madrid. Imprenta de Manuel Fernández. Recuperado el 12 Febrero, 2019: <https://books.google.es/books>
- Deleito y Piñuela, J. (1952). *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe: santos y pecadores*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Díez Fernández, I. (2003). *La poesía erótica de los Siglos de Oro*. Madrid: Ediciones del Laberint.
- Etienvre, J. (1990). *Márgenes literarios del juego: una poética del naipes siglos XVI-XVIII*. Londres: Tamesis.
- Garrote, G. (2010). E-bibliografía y esquema para una historia de la literatura erótica (o sexual) española. *Anmal*, 29, s.p. Recuperado 17 Marzo, 2019: <http://www.anmal.uma.es/numero29>
- López, I. (2011). *Poesía religiosa cómico-festiva del bajo barroco español: estudio y antología*. Bern: Peter Lang.
- Maravall, J. (1975). *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- Marañón, M. (1993). Sonetos satíricos atribuidos a Damián Cornejo en los mss. de la Biblioteca Nacional de Madrid. *Manuscr. Cao*, 5, 25-37.
- León Marchante, M. (1722). *Obras poéticas póstumas que a diversos asuntos escribió el maestro León Marchante*, 1. Madrid: Real Capilla de su Majestad. Recuperado el 22 Febrero, 2019: <http://bdh-rd.bne.es>
- León Marchante, M. (1733a). *Obras poéticas póstumas que a diversos asuntos escribió el maestro León Marchante*, 2. Madrid: Real Capilla de su Majestad. Recuperado el 21 Febrero, 2019: <http://bdh-rd.bne.es>
- León Marchante, M. (1733b). *Obras poéticas póstumas que a diversos asuntos escribió el maestro León Marchante*, 3. Madrid: Real Capilla de su Majestad. Recuperado el 25 Febrero, 2019 de: <http://bdh-rd.bne.es>

- Martín, A. (2008), La poesía burlesca femenina y la revisión del canon. En P. Ruíz. *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro* (pp. 247-267). Vigo: Academia del Hispanismo.
- Martínez, M., Sánchez, Z., Herrero, J. (2018): *Aquel coger a la dama a oscuras: La mujer en la poesía erótica de los Siglos de Oro*. Valladolid: Agilice Digital.
- Moral, P. (2008). El cuerpo del deseo. El discurso médico medieval sobre el placer sexual. *Studium Medievale: Revista de Cultura visual - Cultura escrita*, 1, 135-147.
- Navarrete, I. (1997). *Los huérfanos de Petrarca: poesía y teoría en la España renacentista*. Madrid: Gredos.
- Nicolás Rubio, C. (1986). *Estrategias y lecturas. La anamorfosis de Quevedo*, Extremadura: Universidad de Extremadura.
- Osuna, I. (2007). Juan de Ibaso y las formas burlescas en justas poéticas a mediados del siglo XVII. *Criticón*, 100, 91-114.
- Osuna, I. (2010). Las oraciones y coplas de ciego como motivo burlesco culto en la poesía religiosa del siglo XVII. En J. Olivares. *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII* (pp. 335-366). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Peinador, J. (2010). Los Fragmentos del Ocio, de Juan Gaspar Enríquez de Cabrera. (Ms.3.956). *Manuscr. Cao*, 1, 1-14.
- Pérez de Montoro, J. (1736). *Obras poéticas líricas humanas*. Madrid: Imprenta de Antonio Marín. Recuperado 18 abril, 2019: <http://www.cervantesvirtual.com>
- Roncero, V. (2006). El humor y la risa en las preceptivas de los Siglos de Oro. En I. Arellano y V. Roncero (Coords.) *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro* (pp. 285-328). Sevilla: Renacimiento.
- Ruiz, P. (2012). Para la historia y la crítica de un período oscuro: la poesía del Bajo Barroco, *Caliope*, 18, 9-25.
- Ruiz, P. (2014). De Solís a Lobo: la mujer en la poesía bajo barroca. En A. L. Martín y M.C. Quintero (Coords.) *Perspectives on Early Modern Women in Iberia and the Americas. Studies in Law, Society, Art and*

- Literature in honor of Anne. J. Cruz* (pp. 486-505). Nueva York: Escribana Books.
- Sáez, A. (2017). El perdón de la Magdalena: erotismo y pintura en un soneto de Quevedo. En P. Marín Cepeda (Coord.) *En la concha de Venus amarrado: erotismo y literatura en el Siglo de Oro* (pp. 107-120). Madrid: Visor Libros.
- Sánchez, Z. (2015). En la calle, honestos ángeles y, en la intimidad, Venus retozonas. En J. Blasco (Ed) *Lasciva est nobis pagina* pp. 67-82). Vigo: Academia del Hispanismo.
- Tafalla y Negrete, J. (1706), *Ramillite poética de las discretas flores*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. Recuperado el 6 Marzo, 2019 de: <https://books.google.es/books>
- Vivas, A., Arias, L. (1998). Fuentes documentales para el estudio de la prostitución en los siglos XVI y XVII en el Archivo y Biblioteca de Salamanca. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 22, 51-62.