

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Valladolid



***USUS ESCRIBENDI* O RETRATO ROBOT DE LA
ESCRITURA DE FRAY MELCHOR DE LA SERNA**

Trabajo Fin de Máster

Máster en Estudios Filológicos Superiores

Julio 2017

Jacqueline Martín Álvarez

Tutor: Francisco Javier Blasco Pascual

Departamento de Literatura española y teoría de la literatura

Índice

1. Introducción.....	4
1.1. Objeto de estudio.....	4
1.2. Objetivos.....	5
1.3. Metodología.....	7
2. Lengua de los Siglos de Oro.....	11
2.1. Las gramáticas de los Siglos de Oro.....	12
2.2. Cambios lingüísticos.....	16
2.2.1. Transformaciones fónicas.....	16
2.2.2. Transformaciones gramaticales.....	18
2.2.3. Transformaciones sintácticas.....	20
2.2.4. Transformaciones en el léxico.....	21
3. Fray Melchor de la Serna y la poesía de los Siglos de Oro.....	25
3.1. Fray Melchor de la Serna, poeta antipetrarquista.....	25
3.2. La poesía de fray Melchor de la Serna en la lírica del siglo XVII...29	
4. Fray Melchor de la Serna en el contexto de la poesía satírica.....33	
y burlesca de los Siglos de Oro	
4.1. La risa en las poéticas.....	33
4.2. Temas y motivos.....	36
4.3. Expresión de la comicidad.....	42
4.4. Literatura satírica y literatura burlesca.....	44
4.5. Fray Melchor de la Serna ¿poeta satírico o burlesco?.....	45
5. Poesía erótica de los Siglos de Oro.....	49
5.1. Definición de lo erótico.....	49
5.2. Censura, transición y recepción de la literatura erótica.....	51

5.3. Tradición y temas de la poesía erótica.....	54
5.4. Lenguaje.....	56
5.5. Anonimia.....	61
5.6. Principales autores y modelos.....	63
6. Producción y Transmisión de la poesía áurea.....	69
7. Análisis estilométrico	
7.1. Análisis de la traducción del <i>Arte de amar</i>	75
7.1.1. <i>Textalyser</i>	75
7.1.2. <i>Voyant</i>	77
7.2. Análisis con <i>Stylo</i>	83
7.3. Análisis de <i>Cómo han de ser amadas las mujeres</i>	90
7.3.1. <i>Textalyser</i>	90
7.3.2. <i>Stylo</i>	92
7.3.3. <i>Verbatims</i> coincidentes entre este texto y..... el <i>Arte de amar</i> .	98
8. Conclusiones.....	101
9. Bibliografía utilizada.....	103

1. Introducción

1.1. Objeto de estudio

En este estudio voy a mostrar algunas de las claves de la escritura de fray Melchor de la Serna, partiendo del análisis textual (tanto cuantitativo como cualitativo) de uno de los textos universalmente aceptados como obra del fraile benito: la traducción del *Arte de amar* del poeta latino Ovidio, lo que supuso un soplo de aire fresco para la literatura de los Siglos de Oro. Durante los siglos XII y XIII, los textos amorosos ovidianos se utilizaron por parte de la docencia escolástica para adoctrinar sobre la nueva concepción amorosa emergente procedente del amor divino cristiano: el amor cortés. Hasta el siglo XII, estas obras fueron empleadas por los moralistas medievales para ejemplificar el amor sensual, el cual hace a los hombres desviarse y alejarse de Dios. Por lo que, según los tratadistas medievales, el ser humano tenía un sistema amoroso dual: el amor carnal (propio de las obras de Ovidio) y el amor puro y virtuoso que conducirá al paraíso celestial. A principios del siglo XII, se implanta una nueva moralidad en la que se pone en duda este sistema dual y en donde se fusionan las dos dimensiones amorosas del hombre. De modo que la filosofía medieval impone el rechazo de la sexualidad en las reglas que se dictan en el *Ars amandi*, las cuales son reorientadas en la enseñanza escolástica hacia la obtención de la virtud a través del amor de la dama, en vez de centrarse en el amor carnal puro. Además, uno de los pilares básicos de los valores medievales es el libre albedrío de la filosofía cristiana, por lo que se emplearon obras como el *Remedia amoris* para ejemplificar las diferentes opciones que el hombre puede elegir (Canet Vallés: 2004).

Sin embargo, la obra amorosa de Ovidio fue desterrada de los modelos escolásticos (y, por consiguiente, del sistema literario) siendo sustituidas por las obras mitológicas de Ovidio, que gozaron de un éxito sin precedentes. En el Renacimiento español, aunque las huellas amorosas ovidianas pudieron rastrearse a través de autores como Mena, Madrigal, Cetina o Garcilaso, no se documenta ninguna traducción al castellano, a excepción de algunos fragmentos aislados del *Ars amandi* y de los *Amores* traducidos por Cristóbal del

Castillejo. Hasta que en 1580, año en el que data la primera traducción completa del *Ars amandi* y del *Remedia amoris*, atribuida precisamente a nuestro padre de la Serna (Arcaz Pozo: 2003). En la traducción del *Arte de amar*, fray Melchor incluso se proclama como digno sucesor de Ovidio y asume, dentro del tormentoso camino de la experiencia amorosa, el papel de maestro, un gentil experto que se presta a dictar una serie de preceptos que aconsejarán y conducirán a los amantes hacia la conquista. (Hutchinson, 2004: 154).

Durante este análisis se examinarán aquellos textos que, de una manera u otra, han sido relacionados con la pluma de fray Melchor de la Serna. De los cuales, aquellos que más se alejen a las características que aparecen en el texto de referencia, la traducción del *Arte de amar*, no servirán para el establecimiento de los usos de escritura de nuestro autor. En cambio, aquellos textos tradicionalmente atribuidos a fray Melchor y que más se aproximen a los rasgos que se presentan en el *Arte de amar*, adoptarán un carácter imprescindible para poder alcanzar nuestro objetivo principal.

1.2. Objetivos

Además del intento de establecer un *usus scribendi* de fray Melchor, en este estudio se mostrará la relación entre el texto indubitado y *Cómo han de ser amadas las mujeres*, el cual estudié en mi Trabajo Fin de Grado. Se trata de un poema escrito en octavas reales (al igual que la traducción del *Arte de amar*) y cuyo único testimonio encontrado hasta la fecha es el manuscrito 3.915 BNE, el cual compone el volumen IV de *Parnaso español*, una recopilación de poesías y obras dramática de diferentes autores, fechado entre el siglo XVII y principios del siglo XVIII. *Cómo han de ser amadas las mujeres* carece de título y se divide en tres partes en las que se dan instrucciones a los varones para conquistar a las mujeres en general, a las solteras y a las viudas. La semejanza en el contenido entre esta obra con el *Arte de amar* es sorprendente, especialmente con la primera parte de la obra ovidiana, en la que también se dan consejos para que los hombres

obtengan el amor de su amada. Incluso en *Cóom han de ser amadas las mujeres* se profundizan y desarrollan algunos aspectos que Ovidio trató brevemente, como la elaboración de tretas para derrotar a la dama desdeñosa.

El cumplimiento de estos dos objetivos conlleva el establecimiento de una serie de objetivos que, inevitablemente, surgen de un estudio de esta envergadura, como el familiarizarme con el uso de las diferentes herramientas estilométricas que analizan el texto. Esto conlleva la aplicación de un aspecto de la lingüística que tiene sus inicios en el siglo pasado (por lo que no ha tenido un desarrollo muy amplio) y tiene una escasa tradición dentro de los estudios literarios, a pesar de que esta rama de la lingüística puede ampliar considerablemente los horizontes de la investigación sobre la literatura, especialmente en aquellos casos de atribución que presentan muchos problemas para los investigadores. Por último, la obra de fray Melchor de la Serna se desenvuelve en pleno desarrollo de la literatura de los Siglos de Oro, el periodo de mayor esplendor en nuestras letras. Para entender las claves poéticas de nuestro autor, es necesaria la visión de su obra dentro del contexto en el que se inscribe, ya que su poesía es fruto de una serie de circunstancias literarias y se correlaciona con ciertos movimientos poéticos dentro del amplio panorama de la lírica áurea. Tengo la conciencia de que todos estos objetivos propuestos han sido satisfactoriamente cumplidos, sensación que se añade a la satisfacción de haber aprendido una perspectiva nueva y llena de posibilidades sobre la investigación de los Siglos de Oro. Para cumplir dichos objetivos, me he servido de una extensa bibliografía, a través de la cual he entendido en profundidad la compleja producción lírica que se originó durante el periodo más fructífero de nuestras letras. Además, he consultado diferentes artículos recientes sobre los programas estilométricos que me han servido de guía para manejar estas herramientas tan novedosas.

1.3. Metodología

La metodología seguida en este estudio ha sido, en primer lugar, el establecimiento de un corpus compuesto por varias obras relacionadas con fray Melchor de la Serna. Este corpus debe ser contextualizado dentro del extenso marco en el que se desarrolla, pues es imprescindible para comprender las claves de su poesía. Fray Melchor se encuentra dentro de una estética que atenta contra el movimiento poético predominante, la poesía petrarquista, y, por ello, se mueve dentro de los márgenes del sistema literario áureo. Sin embargo, en sus poemas se recogen numerosos elementos que pertenecen a esta lírica petrarquista de la que tanto parodia y reniega (tópicos, formas estróficas, modos de expresión...etc.). Además, Fray Melchor de la Serna fue uno de los mayores cultivadores de la poesía erótica áurea (la cual está gozando de una atención más que merecida por parte de los investigadores) y puede ser considerado como una especie de precursor de un género literario que se desarrollará posteriormente por los grandes poetas de los Siglos de Oro: la literatura satírica y burlesca, cultivada por autores como Lope de Vega, Luis de Góngora y Francisco de Quevedo. Para un mejor entendimiento de su obra, se ha realizado un estudio gradual de su lírica, desde su obra dentro de la gran producción poética de los Siglos de Oro hasta en la poesía satírico-burlesca áurea y, finalmente, la obra erótica de Fray Melchor dentro de la literatura erótica de los siglos XVI y XVII, un género literario mucho más restringido que los anteriores. Además, es necesario comprender los medios de difusión de la lírica de los Siglos de Oro (que provocan muchos problemas de atribución de los textos) y las características lingüísticas de los Siglos de Oro, ya que aparecen en los poemas que se han escogido para el corpus y, al fin y al cabo, es la lengua que analizan los programas informáticos utilizados para este estudio.

Tras la contextualización de la obra de la Serna, es necesario identificar las claves de escritura en el texto indubitado, la traducción del *Arte de amar*, a través de un análisis cuantitativo y cualitativo del texto. Me serviré en primer lugar de *Textalyser*, un software gratuito en línea que muestra el número de palabras totales, el número de palabras distintas, la complejidad léxica, la legibilidad, las sílabas medias por palabra, y el número de frases. También ofrece una relación de todas las agrupaciones de palabras y los valores de

legibilidad y de complejidad léxica, opciones basadas en multitud de parámetros que, aunque por sí solos no son significativos, son un elemento de gran importancia a la hora de establecer la autoría de un texto. Una vez que se han tomado los datos que ofrece *Textalyser*, se procede al análisis del *Arte de amar* con *Voyant*, un entorno informático de lectura y análisis estadístico de textos que calcula la cantidad relativa de elementos que parecen a lo largo de un corpus, pudiendo monitorizar la cantidad y frecuencia de las palabras concretas y de los n-grams¹. Además, *Voyant* posee herramientas que nos permiten conocer cómo se relacionan los términos buscados con otras palabras o n-grams del texto; esto resulta especialmente útil a la hora de establecer el estilo de un autor, ya que es algo inconsciente e imposible de imitar. También son especialmente relevantes para determinar el *usus scribendi* los *verbatims*, estructuras que se repiten en varias partes de un texto o en varios textos, sin alteración alguna.

Una vez que se han obtenido ciertos usos de escritura del *Arte de amar*, confrontaré este texto con otros textos dubitados, especialmente *Cómo han de ser amadas las mujeres*, además de otras obras que presentan un estilo y una temática cercanas a estas dos composiciones. Para ello utilizaré *Stylo*, que incluye funcionalidades de estilometría muy útiles a la hora de realizar análisis de obras, ya que nos permite la realización de gráficas que expresan los parecidos estadísticos entre varias obras. Es capaz de analizar patrones estadísticos que no se aprecian en una lectura, ni siquiera una cuidadosa, ya que mide el número de sílabas medias, las palabras más frecuentes, la puntuación y otros valores. Gracias a *Stylo*, podremos identificar aquellas obras que tengan una proximidad mayor al texto indubitado, las cuales serán analizadas de nuevo por *Textalyser* y *Voyant* para comprobar si las características que presentan coinciden con los usos de escritura de la traducción del *Arte de amar*, y así se podrán llegar hasta ciertas conclusiones acerca de fray Melchor de la Serna y las obras que han sido relacionadas con su ingenio, especialmente *Cómo han de ser amadas las mujeres*, uno de los textos en los que se centra mi estudio. Por último, se procederá a introducir los *Verbatims*² coincidentes entre los textos más próximos y la traducción del *Arte de amar* en el CORDE, una herramienta que nos ayudará a saber si

¹ Subsecuencia de n elementos de una determinada secuencia de texto.

² repetición de una misma estructura dentro de un texto.

los *verbatim*s son exclusivos del estilo de fray Melchor de la Serna, o por el contrario si se trata de expresiones generalizadas en la literatura áurea.

A pesar de que los programas informáticos suponen una ayuda esencial para el investigador a la hora de establecer una hipótesis sobre la autoría de un texto determinado, estos poseen ciertas limitaciones que hacen que el análisis obtenido con ellas no arroje resultados fiables en su totalidad. En primer lugar, ha de recordarse que la estilometría y las aplicaciones informáticas de la lingüística computacional son un campo muy nuevo, y, aunque estas herramientas han demostrado un gran potencial (y sin duda les aguarda un gran futuro), ahora mismo están aún en pruebas y todavía queda mucho para que la pequeña comunidad que los edita termine de actualizarlos y de incorporar todas las opciones y herramientas que deben tener. Relacionado con esto, la gran mayoría de los programas estilométricos actuales (algunos de ellos utilizados para este estudio) han sido diseñados para analizar textos en inglés, por lo que no tienen en cuenta elementos tan importantes para los textos castellanos (como la acentuación) y, en caso de incorporarlos, no están adaptados para el castellano antiguo. Como en este trabajo se manejan poemas de un autor que escribió, aproximadamente, a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, los resultados obtenidos deben ser tenidos en cuenta con el margen de error que puede darse al no contemplar estas herramientas el lenguaje áureo.

Han sido varias las personas que se han prestado a ayudarme en este proyecto de investigación, y a todas y a cada una de ellas les estoy profundamente agradecida. Y de todas estas personas me gustaría dar las gracias a Javier Blasco, quien me ha ayudado siempre con sus consejos y correcciones y ha sido un guía fundamental para iluminarme por el amplio y complejo mundo de los programas estilométricos. También quisiera mencionar a Ana y a José Luis, por haberme proporcionado la mayoría de la bibliografía que he necesitado. Y, como en tantas ocasiones, estoy inmensamente agradecida a mi familia: a Olga y a Vanessa, por su infinita paciencia, a Cris, a Montse y Cristian, por su cariño, y a Luis, por estar cuando siempre le he necesitado. Cada página ha tenido una parte de vosotros, porque todas ellas están dedicadas a vosotros. *Vale*.

2. La lengua de los Siglos de Oro

A lo largo de los Siglos de Oro, la lengua castellana se constituye como una de las grandes lenguas del mundo moderno. Durante el siglo XVI, la configuración del Imperio español hizo que el emperador Carlos V quisiera convertir al español como el gran elemento unificador de sus amplios territorios y en la lengua de la política y diplomacia europeas. Así lo expresó el monarca en una carta escrita en 1536: “no espere de mí otras palabras que de mi lengua española, la cual es tan noble que merece ser sabida y entendida de toda la gente cristiana”. Además, la literatura española gozó de una gran difusión en el extranjero. Desde *La Celestina* hasta el teatro del siglo XVII, pasando por la literatura renacentista, la novela picaresca, los grandes autores místicos, políticos, pedagogos, moralistas... todos ellos fueron objeto de admiración de los autores europeos, quienes no tardaron en traducirlos e imitarlos. En Francia, los comediantes, para incrementar las ganancias, representaron las obras del Fénix de los Ingenios, y en Italia cuenta Valdés que “entre damas como entre cavalleros se tiene por gentileza y galanía saber hablar castellano” (1969: 15). Ejemplo de la influencia del español en Europa fue la introducción de vocablos castellanos en las lenguas extranjeras, especialmente en el italiano (*sforzo, grandioso, disinvoltura*) y el francés (*brave, grandiose, désinvolture*).

El redescubrimiento del mundo grecolatino durante el Renacimiento impulsó a los autores castellanos a resucitar el lenguaje de los clásicos y a aproximar su idioma a su lengua de origen, ya que los humanistas opinaron que el castellano era producto de una especie de corrupción del latín producida por el contacto entre los distintos pueblos de la Península Ibérica. Sin embargo, algunos autores renacentistas no ensalzaron las lenguas antiguas sino que se dedicaron a la dignificación y el cultivo de su lengua romance, como Pietro Bembo en Italia o Juan de Valdés y Antonio de Nebrija en nuestras letras. Los autores castellanos que dedicaron a esta tarea eran plenamente conscientes de que su lengua distaba mucho de la riqueza lingüística del latín y, por ello, empezaron a imitar la literatura de otras lenguas para mejorar su perfección formal. De todas las literaturas extranjeras, la que mejor sirvió como modelo para nuestros autores fue la literatura italiana, ya que cuenta con poetas que lograron crear un nuevo lenguaje más elevado. Garcilaso de la Vega y Juan

Boscán, entre otros poetas, fueron los artífices de la introducción de la nueva lírica italiana dentro de la literatura castellana y quienes consiguieron revolucionarla con nuevos modelos estróficos (como es el soneto, la octava real, la lira o la silva) y recursos que ampliaron los horizontes expresivos de nuestra lengua.

2.1. Las gramáticas de los Siglos de Oro

Una novedad respecto a épocas anteriores y que sirve como rasgo distintivo de la evolución del castellano medieval al castellano áureo es el carácter científico que adopta la lengua, que fue contemplada como un objeto de estudio. A finales del siglo XV, en 1492, Antonio de Nebrija escribió la *Gramática de la lengua castellana*, la primera gramática de una lengua “vulgar”, aunque también parte de su teoría se encuentra en sus *Introductiones latinae*. Esta obra se estructura en cuatro partes: ortografía, llamada en lengua romance como “ciencia de bien y derechamente escribir” (1989: 117), prosodia: “nos otros podemos la interpretar acento, o mas verdaderamente, cuasi canto” (1989: 117), sintaxis u “orden; a esta pertenece ordenar entre sí las palabras y partes de la oración” (1989: 118) y etimología o “verdad de palabras; considera la dignificación y accidentes de cada una de la oración” (1989: 117 y 118).

Cuando Nebrija escribe sus ideas gramaticales lo hace tomando como referencia la tradición gramatical grecolatina, especialmente de las aportaciones de Prisciano, Diomedes, Donato y Quintiliano, quienes le aportan la base teórica sobre la que elabora su gramática y la definición de esta disciplina como “Ciencia del bien hablar y bien escribir cogida del uso y autoridad de doctísimos autores” (1981: 214), definición distinta de la que aparece en *Gramática castellana*, considerándola como “arte de las letras” (1989: 118). Sin embargo, Nebrija no coincide con ellos en algunos aspectos de su concepción lingüística, como su discrepancia con la definición de las personas gramaticales de Prisciano. Además, a diferencia de sus modelos latinos, no elaboró una definición clara sobre la oración y en las *Introductiones latinae* reduce las diez partes de la oración de las gramáticas latinas a ocho:

cuatro declinables (pronombre, nombre, participio y verbo) y cuatro indeclinables (conjunción, preposición, interjección y adverbio). Sin embargo, en la *Gramática castellana* vuelve a las diez partes de sus modelos, aunque “nos otros, [...] no distinguiremos la interjección del adverbio y añadiremos con el artículo el gerundio [...] y el nombre participial infinito, el cual no tienen los griegos ni latinos” (1989: 175).

Una parte importante de la *Gramática castellana* la ocupa la labor ortográfica de Nebrija, siguiendo su empeño de dotar al español de un sistema gráfico inequívoco en el que cada letra debe representar única y exclusivamente a un único fonema, que será aquel que le fue encomendado en su origen: “las letras, y las bozes y los conceptos, y las cosas dellos han de concordar” (1989: 124). Según Nebrija, el castellano hereda el alfabeto latino y, cuando se traslada una lengua con una diversidad fonológica mayor, se produjeron muchas inexactitudes al intentar asignar una cantidad mayor de sonidos al mismo número de letras. Esta idea proviene del *Crátilo* de Platón, que veía la esencia del lenguaje en la adecuación entre lenguaje y la realidad en vez de en las formas, de manera que, a través de la realidad, se llega a la verdad y, en última instancia, a Dios. Nebrija, para llevar a cabo su sistema gráfico-fonético, toma las veintitrés letras del abecedario latino pero crea nuevas letras: *ç*, *ll*, *ñ*, *ch* con tilde y *j* y elimina otros grafemas innecesarios, como *q*, *k*, *y*. Además, Nebrija no se limitó a estudiar la gramática y la ortografía, sino que también se extendió a investigar sobre el léxico y, más concretamente, a la lexicografía. Nebrija publicó dos obras fundamentales dentro de este campo: el *Lexicon hoc est dictionarium ex sermone latino in hispaniensem*, o *Diccionario latino-español*, obra considerada como el primer diccionario en español y el *Dictionarium hispanum latinum*. A diferencia de las enciclopedias medievales, precursoras de los diccionarios, Nebrija suprime todos los elementos ornamentales y las largas explicaciones de carácter enciclopédico y estructuró de la manera uniforme las entradas, abreviaturas y la ortografía. Además, la innovación del gramático sevillano está en la idea de redactar un diccionario bilingüe a partir de una lengua viva, pues la finalidad de su obra era la de enseñar latín a aquellos que quisieran aprenderlo.

En general, las Gramáticas posteriores siguieron los modelos impuestos por el nebrisense: se interesan por la ortografía, la morfología flexiva y añaden notas de tipo sintáctico o retórico. La labor gramatical de Nebrija fue continuada por Cristóbal de

Villalón, donde pretende colocar al español a la altura de las lenguas hebrea, griega y latina a través de su obra, considerada por Villalón como la primera gramática de su lengua, ya que, en su opinión, Nebrija no hizo más que traducir la gramática latina. En su *Gramática castellana* (1558) hace una aportación que es considerada fundamental por los gramáticos españoles actuales: la distinción entre *oración* y *cláusula*, también entendida como *proposición*. La *oración* es la unidad gramatical y se define por los elementos que lo constituyen, mientras que la *cláusula* es la unidad de manifestación semántica y se explica por la estructura mediante la cual se expone “el contenido completo de la conciencia” (Lope Blanch 1983: 6). Las diez categorías oracionales que estableció Nebrija fueron reducidas por Bartolomé Jiménez Patón en sus *Instituciones de la gramática española* (1614), en solo cinco elementos: nombre, verbo, adverbio, preposición y conjunción; superando de esta manera a los gramáticos de los siglos posteriores, ya que estos siguieron la clasificación grecolatina que tenía un total de ocho categorías gramaticales. Mayor aún es la aportación de Gonzalo de Correas, quien señaló a la oración como centro de la investigación lingüística en vez de la palabra (tal como se estableció en el *Cratilo* de Platón) y dio cuenta de la complejidad que presenta el sistema lingüístico, anticipando tres siglos la sociolingüística.

Gonzalo de Correas es además conocido por proseguir con la tarea ortográfica que inició Nebrija en sus *Reglas de ortographia*. Coincide con él en muchas cuestiones, como el deseo de establecer una ortografía sencilla y fácil o la falta de correspondencia grafonética, pues en su opinión, faltan letras para algunos sonidos que se producen y se escriben letras para representar sonidos que no se emiten. Correas se mueve por un sentimiento antietimológico, ya que para él la etimología no es más que “una alegre curiosidad, i en rromanze eskusable, i de menos inportanzia, ke la accesion i uso komun de las palavras (...) Ke sin su orixen se puede pasar, komo se pasa en las mas, ke se inora” (1971: 61). Por tanto, para conseguir la reforma de la ortografía, el ortógrafo rechaza la escritura en base la tradición gráfica y se basa en criterios estrictamente fonológicos, sobre los que asentará las reglas de su obra “ke será de eskrivir, komo se pronunzia, i pronunziar, komo se eskrive” (1971: 39), lo que le permitió eliminar algunos signos gráficos innecesarios, como la *y* sustituida por *i*. En cuanto al campo de la lexicografía, la obra culmen es el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Sebastián de

Covarrubias, obra que tiene como predecesoras el *Universal vocabulario en latín y en romance* (1490) de Alfonso de Palencia y los dos *Vocabularios* de español y latín del nebrisense. La intención declarada del autor es la de elaborar un diccionario etimológico que mostrara los orígenes de las nobles palabras castellanas, ya que, a diferencia de Gonzalo de Correas, consideraba la etimología una disciplina indispensable para comprender el castellano, pues según él, el origen de las palabras está relacionado con su significado original y la etimología es una herramienta que ayuda al filólogo a descubrir el origen y el sentido de las cosas.

Dentro de la literatura humanística también hubo aportaciones valiosas para el estudio de la lengua. La más célebre de estas obras es sin duda *Diálogo de la lengua* (1535) de Juan de Valdés, donde se ensalza la lengua española, adjudicándola el mismo nivel que las demás lenguas de prestigio, sobre todo el latín. Para Valdés, no existen lenguas superiores ni inferiores unas de otras, sino que puede dignificarse de mejor o peor manera a través de la literatura. Además, *Diálogo de la lengua* es un testigo del estado de la lengua española durante el primer tercio del siglo XVI. En el aspecto de la fonética, se registran la fijación de los fonemas y sus vacilaciones, como las fluctuaciones en el timbre de las vocales, y se aconseja seguir las preferencias cortesanas, considerada como la norma de los hablantes cultos. Por ejemplo, respecto a las vacilaciones entre *a* y *e*, se muestra a favor de la última “porque assí me suena mejor y he mirado que assí escriben en Castilla los que se precian de scribir bien” (1969: 78). En cuanto a la gramática, se sustituyen las formas etimológicas *so*, *do* y *vo* por *voy*, *soy* y *doy* y enseña el buen uso de la unión entre el pronombre y el verbo, utilizando como ejemplos los verbos *poned* y *embiad* y el pronombre *lo*. Respecto al léxico, Valdés nos habla de algunas “voces impropias”, como arcaísmos, vulgarismos, arabismos, dialectismos procedentes de distintas regiones de la Península Ibérica y neologismos procedentes del latín, el griego o incluso el italiano. Por último, aparecen algunas teorías lingüísticas del momento y respalda la procedencia latina del español, teoría que había afirmado Nebrija.

2.2. Cambios lingüísticos

En los siglos XVI y XVII se produce la consolidación del español moderno. Los cambios producidos durante la Edad Media terminan por solidificarse, alcanzando un cierto grado de estabilidad, para lo cual contribuyeron además la imprenta, el progreso de la lengua literaria y la labor por parte de los gramáticos de selección de sonidos y formas coincidentes, lo que condujo a una fijación de los usos lingüísticos. Si bien es cierto que muchos usos rechazados del habla culta siguen perviviendo en el habla popular y se produjeron ciertas divisiones ante algunas transformaciones de tipo fónico, especialmente entre el español peninsular y el español atlántico.

2.2.1. Transformaciones fónicas

El cambio vocálico más importante es la reducción de las vacilaciones entre las vocales átonas. De esta manera, se desecha la /a/ en palabras como *renacuajo* o *rebaño*, la /i/ reemplaza a la /e/ incluso en cultismos como (*h*)*istoria* y la /u/ sustituye a la /o/ en *rufián*, *pulido* o *abundar*, aunque aún hay presencia de algunas vacilaciones, como *escuro/oscuro* y algunos cultismos con el sufijo -ión cuando la vocal átona era la /e/: *lección/licción* o *lesión* y *lisión*. Además, en algunos cultismos latinizantes se conserva la -e cuando iba precedida de un grupo consonántico, como *peçe* (<PISCE). Durante el siglo XVI y hasta el siglo XVII (aunque en menor medida) pueden registrarse casos de cierres de vocales en i, u: *quiriendo*, *sigún*, *cerimonia*...etc.

Los cambios fónicos más importantes de esta época son los que se producen en las consonantes, debido al cambio de modelo normativo, que destierra el viejo sistema medieval y señala variantes que eran propias del habla vulgar y dialectal como formas propias de la Corte. Durante esta época, los gramáticos manifestaron las confusiones

gráficas y los progresivos cambios que determinaron el paso del sistema fonológico medieval al moderno, aunque ya aparecen documentados en algunos textos del siglo XV. Durante algún tiempo, persistió la distinción medieval entre /b/ oclusivo y /v/ fricativo, aunque ya en el siglo XVII Covarrubias, al definir la letra *b*, dice que “muchas vezes le damos el sonido y aun la figura de la V” (1977: 319), lo que quiere decir que la antigua distinción tiende a simplificarse en el sonido oclusivo bilabial sonoro. También hubo vacilaciones en el proceso de aspiración de /f-/ latina, pues se registran duplicidades como *falda* y *harma* o *forma* y *horma*. Aunque, salvo cultismos y casos especiales, la *f* desapareció por *h*, incluso en la lengua rústica, donde se sustituyó hasta en aquellos casos en los que la /f/ precedía los diptongos /ue/, /ie/ (*huerte*, *hue*, *hiebre*). Además, la -d- intervocálica de las terminaciones verbales de la segunda persona del plural se debilita y termina desapareciendo, en primer lugar, en las formas verbales llanas (*queredes*>*queréis*, *acordades*>*acordáis*) y en el siglo XVII en las formas esdrújulas (*hicierades*>*hicierais*; *erades*>*erais*).

Uno de los cambios fonéticos más importantes dentro del consonantismo fue la extensión del ensordecimiento de los fonemas /ʒ/ (z), /ʒ/ (-s-) y /ʒ/ (g,j). El aflojamiento del sonido /ʒ/ derivó en una confusión de este sonido con el sonido dental sordo /ʃ/ (c, ç), estos sonidos pasaron de ser africados a ser fricativos y se fusionaron en un solo fonema interdental, el cual, a juzgar por los tratadistas de la segunda mitad del siglo XVI, se articulaba como la /θ/ (c o z). El sonido áptico-alveolar /ʒ/ se asimiló a su sonido áptico-alveolar sordo /ʃ/ (-ss-), y en los reinos de Sevilla y Córdoba se consolidó la confusión de estos sonidos con las fricativas predorso dentales o predorso interdentes procedentes de las antiguas africadas /ʃ/ y /ʒ/. Finalmente, las articulaciones áptico-alveolares se eliminaron en favor de las articulaciones dentales o interdentes, fenómeno que se concibió como *çeçeo* o *zezeo*, pues los sonidos triunfantes eran representados con las grafías ç y z. Además, con el ensordecimiento de las sibilantes sonoras, en la mayor parte de Andalucía los cuatro fonemas se redujeron a uno solo, cuyas variedades articulatorias se reducen en dos tipos: el dental (denominado *seseo*) y el interdental (también conocido como *ceceo*). Por último, en cuanto a las sílabas prepalatales, el sonido sonoro /ʒ/ sonorizó y vino a confundirse con su correspondiente fricativa sorda š/ (x) y, para evitar asimilarse con las sibilantes alveolares, se produjo una modificación de la articulación hacia la parte posterior

del aparato fonoarticulador, es decir, se convirtió en un sonido velar fricativo sordo /x/ (g, j). En los lugares donde se conservaba la [h] aspirada de la /f-/ latina, también se aspiró la fricativa velar /x/.

En el siglo XVI empiezan a documentarse en zonas meridionales los primeros datos sobre el *yeísmo*, una confluencia entre los sonidos palatales aproximante /j/ y lateral /ʎ/. Este fenómeno se ha producido por el estrechamiento de la articulación del sonido /ʎ/ al ensordecerse el sonido prepalatal sordo /ʝ/. Un testimonio del *yeísmo* se encuentra en cartas que envió Sebastián de Pliego a España durante su estancia en América, donde escribe *vallan*, *salla*, ‘saya’ *hayarés*, *yamáis* y *alla* ‘haya’. También se documentan algunos fenómenos meridionales que se producen en posición final de sílaba, como la confusión entre /-l/ y /-r/ (*alçobispo*, *arcallería*, *Bercebú*, *leartad...*) y el aflojamiento de la /-s/ (*démole*, *mimo* ‘mismo’, *muetra*, *escriuano publicos...*). Otro fenómeno importante dentro del consonantismo áureo es la simplificación de los grupos consonánticos cultos /ct/, /gn/, /ks/, /mn/, /pt/.

2.2.2. Transformaciones gramaticales

En el nombre, hay un número mayor de cambios relacionados con el género que con el número, pues aumentaron las discordancias entre el género y sus desinencias características, como nombres masculinos en -a (*poeta*, *monarca*, *artista*) y femeninos en -o con el artículo femenino (*la método* o *la sínodo*). Por el contrario, en el número no hay variaciones, salvo algunos casos antiguos de plurales en textos jurídicos (*leis*, *reys*, *reis*, *leys*). En los gentilicios había una cierta resistencia a admitir la terminación femenina (ej: *provincia cartaginés*, *andaluces riberas*) y el superlativo -ísimo procedente del italiano se naturaliza, así, Garcilaso dedica al clarísimo Marqués de Villafranca y a su esposa la ilustre y hermosísima María en su *Égloga I*. En cuanto a los pronombres personales, conviven las formas *nos*, *vos* y *nosotros*, *vosotros* hasta que finalmente triunfan las formas compuestas y

el clítico *vos* se reduce en *-os*, especialmente cuando se une a los imperativos. Los demostrativos siguen contando con las formas duplicadas *aqueste*, *aquesse* y el relativo *quien* empezó a tomar forma distintiva para el plural *quienes*. Asimismo, la forma habitual de la conjunción copulativa medieval *et* adopta la forma *y*, lo que se convierte en un rasgo distintivo primordial a la hora de identificar un texto posterior a la Edad Media.

En cuanto a los verbos, en el imperativo alternan las formas con terminación en *-d* y las que no la tienen (*cantad/cantá; venid/ vení*), aunque también es habitual la metátesis de la *-d*-con la consonante inicial de un pronombre enclítico (*tenendos, yndos...*). Los numerosos verbos con terminación en *-es(c)er* se regularizan a lo largo de los siglos XVI y XVII al extender el sonido dentoalveolar de la segunda y terceras personas a la primera persona del indicativo y a todas las formas del subjuntivo, de modo que verbos como *conosco* o *naco* se convierten en *conozco* y *nazco*. A este fenómeno se une la desaparición de la terminación *-go* de verbos como *cuego>cuezo; espargo>esparzo* y adoptaron además a la extensión de *-zco*, produciéndose una evolución así: *introdugo>introduzgo>introduzco*. Además, la asimilación medieval de la */-r/* final de infinitivo y la */-l/* inicial del pronombre átono de tercera persona queda únicamente como recurso para la rima poética, dejando la forma no asimilada (*dezirle, preguntarla*) para la prosa y la lengua hablada. Asimismo, entre las desinencias de segunda persona del plural alternan las variantes con diptongo (*cantáis, tenéis, sois*), propias de la zona Peninsular y de la mayor parte de América, con las variantes contractas (*cantás, tenés, sos*) que se encuentran en aquellas zonas donde el *tú* no ha sustituido al *vos*, aunque también aparece en algunas obras literarias, como en el capítulo LIX de la segunda parte de *El Quijote de la Mancha*

Lo que real y verdaderamente tengo son dos uñas de vaca que parecen manos de ternera, o dos manos de ternera que parecen uñas de vaca; están cocidas con sus garbanzos, cebollas y tocino, y la hora de ahora están diciendo: «¡Coméme! ¡Coméme!». (Cervantes, 1986: 538).

2.2.3. Transformaciones sintácticas

Al periodo clásico pertenece la delimitación de los significados entre los verbos *aver* y *tener*, pues ambos verbos eran transitivos y denotaban pertenencia o posesión, por lo que se usaron indistintamente. Sin embargo, ya a principios del siglo XVII el verbo *aver* quedó relegado como verbo auxiliar, eliminándose de esta manera su transitividad. Así, en 1619, Juan de Luna afirma que este verbo “no sirve por sí solo [...] y así no diremos *yo he un sombrero*; pero en lugar de esto tenemos el verbo *tener*”. Al quedarse sin un valor positivo, el verbo *aver* amplió sus funciones como auxiliar, esto se ve a partir de la concordancia entre el participio y el objeto directo de los verbos compuestos (ej: *los había hecho*). Por su parte, el verbo *haber* se generalizó como auxiliar de los tiempos compuestos de verbos intransitivos y reflexivos, donde sustituye al verbo *ser*, que quedó desplazado del valor de ‘perfecto’. Además, en estos dos siglos quedan constituidas la estructura y las funciones del subjuntivo. En primer lugar, el subjuntivo apareció en oraciones de duda o posibilidad, acompañado de adverbios como *quizá* o *acaso*. Posteriormente, la terminación *-ra* pierde por completo su valor como pluscuamperfecto de indicativo y queda fija dentro de este modo verbal, primeramente teniendo un valor ‘anterior’ de pluscuamperfecto, donde alternaba con el sentido ‘no anterior’ que utilizaba la terminación *-se*; y después pasó a utilizarse en todos los usos de la terminación *-se*, de modo que ambas terminaciones se constituyeron como ‘imperfectos de subjuntivo’. Además, el futuro hipotético subjuntivo, cuya terminación es *-re*, entra en decadencia a partir de la segunda mitad del siglo XVI y se convierte en una forma arcaizante en el siglo XVII.

Durante los últimos años del siglo XV y los primeros del siglo XVI se vislumbran los primeros atisbos de un fenómeno relacionado con los pronombres átonos: el leísmo. En la Edad Media, el uso de los pronombres átonos estaba determinado por su valor etimológico. De esta manera, el dativo, indistintamente de su género, se indicaba con *le* y *les* (< ILLĪ, ILLĪS), el acusativo utilizaba *lo* (< ILLŪM, ILLŪD) para el neutro y el singular masculino, *la* (< ILLAM) para el singular femenino y *los* (< ILLŌS) y *las* (< ILLĀS) para los plurales. Como había una sola forma para el acusativo neutro y masculino, pronto comenzó a aparecer la forma *le* como acusativo masculino y pronto dominó en la

primera mitad del siglo XVI a todos los escritores de Castilla y León, a los que se sumaron todos los autores madrileños como Cervantes, Tirso de Molina o Quevedo. En cuanto a la evolución de las estructuras oracionales, cabe destacar la construcción de la oración completiva de infinitivo, las interferencias constantes entre los pronombres y adverbios dentro de las oraciones adjetivas y dos cambios principales dentro de las subordinadas sustantivas de verbo conjugado. En primer lugar, se generaliza la preposición *de* delante de la conjunción *que* en las oraciones completivas de sustantivo y adjetivo. Por ejemplo, en *El hombre práctico* de Francisco Gutiérrez de los ríos solo se encuentran dos ejemplos de la antigua forma queística, como “no aviendo duda que éste se considerara capaz de los manexos publicos” (2000: 116). En segundo lugar, la conjunción *que* desaparece cuando el verbo de la oración completiva está en modo indicativo.

2.2.4. Transformaciones en el léxico

Durante los siglos XVI y XVII, el español experimentó una de las épocas de mayor desarrollo de su vocabulario debido a la incesante actividad literaria del momento y a las relaciones políticas del Imperio español, lo que produjo la penetración de muchas voces extranjeras dentro del habla española, sobre todo de italianismos, ya que el contacto con la cultura y la política de Italia (especialmente con Sicilia, Cerdeña, Nápoles y Milán) era muy estrecho y dio entrada a palabras referentes a varias actividades. Al léxico de la guerra se insertan *escopeta*, *bisoño*, *parapeto*, *escolta*, *centinela* y *explanada*, mientras que en el campo de la navegación y el comercio, campos en los que eran maestros venecianos y genoveses, nos prestaron *banca*, *mesana*, *fragata* y *piloto* entre otras. Además, durante la primera mitad del siglo XVI, Italia se constituye como el centro del humanismo y de las artes, así el español adquirió una gran cantidad de términos literarios: *madrigal*, *(h)umanista*, *cuarteto*, *terceto comediante*, *bufón*, *novela*, *soneto*; pictóricos: *claroscuro*, *cartón*, *fresco*, *escorzo*; arquitectónicos: *balcón*, *cornisa*, *campanil*, *fachada*, *muralla*, *zócalo*, *cúpula*; y musicales: *soprano*, *concierto*, *lira*, *contralto*, *violín*. También se

incorporaron italianismos sobre la vida social: *cortesano, bagatela, bizarro, carnaval*, etc. Fue tal la cantidad de vocabulario italiano que no tardaron en surgir voces de protesta ante el exceso de expresiones ajenas a nuestra lengua, como la *Carta del Bachiller de Arcadia al Capitán Salazar*, escrita en 1547 y atribuida a Diego Hurtado de Mendoza:

¿Para qué decís *hostería*, si os entendería mejor por *mesón*? ¿Por qué *estrada*, si es mejor y más claro *camino*? ¿Para qué *forraje*, si es mejor decir *paja*? ¿Para qué *foso*, si se puede mejor decir *cava*? ¿Para qué *langas* y no hombres de *armas*? ¿*Emboscadas* y no *celadas*? ¿*Corredores* y no *adalides*? [...] Hable Vm. la lengua de su tierra (2007: 314).

También procede del francés vocabulario de tipo militar, como *bagaje, trinchera, recluta*, y del campo de la navegación: *abor, estribo, izar*. Sin embargo, la mayoría de los galicismos que se insertaron en el castellano están relacionados con prendas de vestir, procedente de los ambientes cortesanos, y términos de la vida cotidiana: *chapeo, manteo, peluca, pantufla, ponleví, servilleta, billete, carpeta*. De los territorios de habla catalana se incorporan prestamos de la navegación: (*timonel, pañol, escandallo*) y palabras de distintos campos léxicos: *bochín, clavel, foragido, bosquejar...etc.* Además, la conquista y colonización del Nuevo Mundo trajo multitud de léxico sobre un mundo totalmente nuevo. Algunos americanismos que alcanzaron una gran difusión fueron *cacique, canoa, huracán, tabaco, patata, tomate, chocolate y nagua*. Más limitadas fueron las influencias del portugués (*sarao, menino, mermelada*) y de las lenguas germánicas (*brindis, trincar, bigote*).

Los préstamos no solo procedieron de lenguas coetáneas al español, sino que, además, los humanistas españoles vuelven la mirada hacia la literatura grecolatina y, al traducir las obras de los grandes autores clásicos, toman de ella una gran cantidad de cultismos. Ya en las obras lexicográficas de Antonio de Nebrija se documentó una larga lista de cultismos que surgieron en la primera mitad del siglo XVI, entre los cuales se encuentran *circunloquio, exclamación, obstáculo, pésimo, emular*, etc. e incluso él mismo introdujo algunos de ellos (como *conversar, pronóstico, relatar, residuo, oratoria...*), a pesar de que se mostraba reacio a los cultismos, ya que prefirió traducirlos mediante una circunlocución. En el siglo XVII, los cultismos gozaron de gran importancia en la poesía culteranista al utilizarse como un medio de renovación del lenguaje poético. Los poetas

crearon una amplia serie de neologismos a partir de una grafía etimologizante (*obsuro, perphidia*) o se sirvieron de préstamos directos ya aceptados entre los poetas renacentistas para elevar sus obras a la altura de los grandes clásicos. Cobran especial importancia los *cultismos semánticos* de la poesía gongorina, vocablos castellanos en los que se insertan su significado etimológico. Aparte de la adopción de palabras grecolatinas o extranjeras, el desarrollo del léxico se produjo mediante los recursos propios de la lengua, como son la composición, la parasíntesis y la derivación, siendo este último el mecanismo que más voces produjo, a través de sufijos (los principales fueron *-a, ado/a, al, ancia/encia, azo, miento*) y prefijos. Otro recurso fue la admisión de palabras técnicas en el lenguaje habitual, como términos jurídicos (*privilegio*), filosóficos (*argumento, implicar*) o médicos (*elemento, humor*).

3. Fray Melchor de la Serna y la poesía de los Siglos de Oro

3.1. Fray Melchor de la Serna, poeta antipetrarquista

La obra de fray Melchor de la Serna se inserta dentro de un movimiento de reacción a la ya desgastada poesía petrarquista que estaba dominando la lírica del siglo XVI. Los poetas que se mantuvieron reacios a la poesía italianizante defendieron una poesía tradicionalista y permanecieron afianzados en los antiguos metros castellanos. Uno de los más sólidos antipetrarquistas españoles fue Cristóbal del Castillejo, conocedor del antipetrarquismo italiano debido al contacto epistolar que mantuvo con Pietro Aretino, una de las figuras más relevantes de la reacción petrarquista. Estos poetas rechazaban a los imitadores de Petrarca de dos maneras: expresando una desaprobación abierta o parodiando su código; esta última forma cobra especial importancia en la poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro, de la que hablaré más adelante. Castillejo, en contra de Boscán, Garcilaso y sus seguidores, escribe *Repreñión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano*, donde estos poetas son satirizados. En su poema *Contra los esclarecimientos de las coplas españolas que tratan de amores*, queda clara la idea de que Castillejo no está en contra de las formas italianas por sus estructuras formales, sino por la insustancialidad amorosa de la que hablan, ya que, en su opinión, provienen de una teoría del amor un tanto artificiosa:

Los requiebros y primores
¿quién los niega, de Boscán,
y aquel estilo galán
con que cuenta sus amores?
Mas trovada
una copla muy penada,
él mesmo confesará
que no sabe dónde va
ni se funda sobre nada (2004: 137).

Ante el claro agotamiento de unas formas que han sido utilizadas hasta la saciedad por parte de los seguidores de Boscán y Garcilaso, se percibe un intento de algunos autores de señalar modelos poéticos diferentes a Petrarca. El más importante de estos autores es Fray Luis de León, representante de la llamada escuela de Salamanca y traductor de los poetas clásicos, ejerciendo de intermediario entre la tradición grecolatina y los poetas contemporáneos. Dentro de sus traducciones, que tienen un carácter completamente libre, destacan dos conjuntos: Las traducciones de Virgilio, que contemplan las *Églogas* y las dos primeras *Geórgicas*, y las *Odas* y el *epodo* II de Horacio, considerada como una de las obras más importantes de fray Luis de León. Este autor también tradujo algunas obras aisladas, como la *Olímpica* de Pindaro, la elegía II, iii de Tibulo y un fragmento de la tragedia de *Andrómaca* de Eurípides. Fray Luis de León asumió la empresa de recuperar, con la mayor fidelidad posible, las obras más representativas de la cultura clásica, y así erigir a los poetas latinos como ejemplos de una poesía que necesitaba encontrar un nuevo modelo al que seguir e imitar, especialmente a Horacio. Fray Luis devuelve a la literatura la moralidad horaciana, basada en el ideal de vida austera en la que reside una paz bucólica, la cual debe preservarse ante la ansiedad del alma producida por la avaricia del ser humano. Esta moralidad está representada bajo los tópicos horacianos que, tras la traducción de las *Odas* por parte de fray Luis, invaden toda la literatura de los Siglos de Oro.

Al intento de aportación de modelos poéticos se suma la labor de fray Melchor de la Serna, quien compartió con fray Luis de León el mismo ambiente universitario en Salamanca. A diferencia de fray Luis, fray Melchor escogió a Ovidio como modelo a partir de la traducción de sus obras amorosas. Nuestro autor rescató la faceta amorosa ovidiana de la marginalidad a la que estaba sometida tras ser erradicada de los modelos escolásticos, a pesar de que las obras amorosas de Ovidio fueron material docente durante los siglos XII y XIII. Hacia 1580, fray Melchor tradujo el *Ars amandi* y del *Remedia amoris*, obras con las que comparte muchas características su obra. Fray Melchor es autor de una poesía amorosa que choca con la concepción amorosa establecida, basada en el amor cortés medieval en la que se estiliza un avance espiritual, que consiste en la idolatría por una mujer idealizada. Tanto fray Melchor como Ovidio abogan por un amor en el que se prescindir de toda

espiritualidad y reivindican la sexualidad y carnalidad, aportando a la concepción amorosa establecida de un carácter más humano.

Además, en contraposición con la poesía petrarquista, existe una poesía “que se atreve a contravenir los presupuestos básicos del petrarquismo, una poesía que [...] da preeminencia a una mirada tolerante (cuando no hedonista) del placer” (Blasco 2017: 15). La poesía erótica³ intenta sobrepasar las restricciones verbales que impone la poesía italianizante, pues esta se limitaba a expresar únicamente el amor visto desde una perspectiva espiritual, en la que queda desprovisto de toda carnalidad, a través del código lingüístico del amor cortés. Donde más se alejan erotismo y petrarquismo es en la visión de la mujer, como muestran los versos del poema quevediano “Majestuosa hermosura de semblante disimulado” y unos versos de nuestro fray Melchor de la Serna:

Esa benigna llama y elegante,
que inspira amor, hermosa y elocuente,
la entiende l'alma, el corazón la siente,
aquélla docta y éste vigilante. [...]

Los misterios del ceño y del semblante
y la voz del silencio que, prudente,
pronuncia majestad honestamente,
bien los descifra mi respeto amante.
(1999: 511)

-¿Qué hacéis, hermosa? -Mírome en el espejo.
-¿Por qué desnuda? -Por mejor mirarme
-¿Qué veis en vos? -Que quiero acá gozarme.
-Pues, ¿por qué no os gozáis? -No hallo aparejo
-¿Qué os falta? -Uno que sea en amor viejo [...]
(Alzieu, 1984: 13)

El bello sexo en la tendencia neoplatónica, basándose en las reglas impuestas por los teólogos auriseculares, era idealizado y literariamente convertido en algo inalcanzable para el ser humano, a pesar de que no tenía voz ni capacidad de actuación. Por el contrario, la mujer de la literatura erótica (que es la que seguramente deseaban los hombres en la intimidad), tiene un carácter fuerte, ya que es capaz de dar rienda suelta a sus impulsos carnales y que se caracteriza por ser sexualmente insaciable, muchas veces dotada de una conducta juguetona que se muestra a través del tono irónico con el que es descrita. Dentro del encuentro sexual, el hombre es superior y logra conseguir a su rival por la fuerza mientras que la mujer debe fingir una cierta resistencia, coincidiendo con los roles asignados dentro de la sociedad del momento. Sin embargo, en este enfrentamiento, la

³ Sobre este tema hablaré largamente en el apartado 5.

mujer saca todo su ingenio y potencial físico ante el hombre, asemejándose a la figura de un guerrero.

En toda la producción atribuida al fraile de la Serna aparecen estas formas antipetrarquistas, desde la parodia de la nueva poesía hasta el cultivo de una lírica erótico festiva que provocará la admiración de muchos autores coetáneos. Además, enriqueció su poesía con elementos tomados de la antigua lírica popular, especialmente la tendencia al simbolismo, entendido como “un conjunto de símbolos arcaicos a través de los cuales la naturaleza, los elementos, las plantas, los animales se identifican con la vida sexual humana” (Frenk, 1993: 329). Ejemplo de símbolo procedente de la lírica popular es la imagen del viento como la representación del impulso sexual masculino en algunos de sus sonetos. Las viejas cancioncillas populares, aunque recogen muchos motivos de la naturaleza, rechazan los elementos de la vida cotidiana, a excepción de las prendas de vestir, especialmente las prendas femeninas, que están llenas de connotaciones sexuales. Este tema también lo recoge fray Melchor y aparece en muchos de sus sonetos, como “Alzó el aire las faldas de mi vida”, incluido en el *Jardín de Venus* por Alzieu, Jammes y Lissorgues:

Alzó el aire las faldas de mi vida,
y vi la servillica colorada
y la calcica angosta y estirada,
con un hermoso cenojil ceñida.

Mis ojos fueron luego de corrida
por ver la cosa en fin que más agrada;
pero, de la camisa delicada,
les fue la dulce vista defendida.

¡O camisa cruel y rigurosa!
¿Por qué no me dejaste ver aquello
en que tan poco te iba que lo viesse?

Mas creo debe ser tan bella cosa
que estás tú mesma enamorada dello,
y por tanto lo encubres de celosa (2000: 176)

Sin embargo, a pesar del carácter antipetrarquista de la poesía del vicentino, en sus composiciones pueden observarse motivos típicos de la poesía de la que tanto se burla y reniega. Por ejemplo, en algunos de sus sonetos del *Jardín de Venus* se siguen los numerosísimos poemas en los que se detallan los rasgos físicos de la dama, donde se

describe a la mujer siguiendo un enfoque descendente y se detiene en aquellos elementos que están expuestos a la mirada contemplativa del enamorado: los cabellos, el rostro, la boca el pecho, las manos...etc. de modo que la mujer queda deshumanizada y transfigurada en un mero elemento carnal. Incluso en los poemas en los que aparecen solo las partes más íntimas de la figura femenina no es más que una imitación del modelo petrarquista (Walters, 1993). También fray Melchor trata el tema de la dama desdeñosa, propia de la lírica del amor cortés, si bien es cierto que, según nuestro autor, la resistencia femenina es necesaria para aumentar la excitación que antecede el encuentro sexual. También utiliza formas estróficas introducidas por los poetas petrarquistas, como el soneto, estrofa que aparecen en la mayoría de las composiciones del *Jardín de Venus*, o la octava, con la que están escritas la traducción del *Arte de amar* o *Cómo han de ser amadas las mujeres*.

3.2. La poesía de Fray Melchor de la Serna en la lírica del siglo XVII.

La obra de fray Melchor de la Serna será un camino en el que se inscribirán las obras de los grandes autores, como Lope de Vega, el poeta más prolífico y brillante de la literatura de los Siglos de Oro. Algunas de sus composiciones se enmarcan dentro de la estética antipetrarquista, como el siguiente soneto, donde Lope atenta contra esta poesía desde una perspectiva paródica:

A Temis consultó Venus hermosa,
viendo que el niño Amor no se aumentaba,
y que con otro, que esperando estaba,
se aumentaría, respondió la diosa.

Parió Venus a Anteros y, enfadosa,
también por lo bizarro gregueziba,
pues que correspondencia se llamaba,
y crecieron los dos edad dichosa.

Tus dientes fueron ya perlas de Oriente,
Filis, pero la edad (¡cruel sentencia!),
los de la encía superior desmiente.

No hay verdadero amor si hay diferencia;
porque aún para comer, de diente a diente,
es fuerza que ha de haber correspondencia. (2008: 315)

Al igual que los sonetos petrarquistas, el enamorado intenta convencer a la amada de la reciprocidad amorosa, utilizando para ello los *exemplum* de la mitología clásica. Sin embargo, la imagen de la diosa Venus “guegueziba” de una manera bizarra rompe con la idealización mitológica y, al mencionar los dientes podridos de Filis (nombre común de la dama bucólica), desarticula la asociación *perlas-dientes*. Si bien es cierto que Petrarca, Garcilaso y Herrera también aparecen en sus largos poemas descriptivos, entre los cuales destaca *La Circe*, un poemario escrito en 1624 que se asemeja a *La Filomena*, un volumen misceláneo cuyos poemas principales hablan sobre los mitos de Filomena y Andrómeda. En este poemario se narra la historia de Ulises, desde su partida de Troya hasta que vence a la hechicera Circe, e incluye una serie de epístolas en verso, cuyos orígenes se remontan a Horacio. Aparte de sus largos poemas, también Lope quiso consagrarse dentro de la poesía culta como el poeta épico español por excelencia. Entre sus epopeyas la más conocida es *La Dragontea* (1598), su primer poema épico en el que se recogen las piraterías inglesas de Richard Hawkins y Francis Drake en América.

Además, Lope de Vega retoma las formas y la poesía popular de los poetas tradicionalistas, con la clara intención de ennoblecerla. Compuso incontables villancicos, seguidillas, coplas, cantares populares de boda, de vendimia, de bienvenida...etc. y muchas de estas composiciones las cuales incluso aparecen dispersas en sus comedias junto con refranes, como el cantar de siega incluido dentro de *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*, o la canción popular de bienvenida que tocaron los músicos para celebrar la entrada del gobernador en *Fuenteovejuna*. Además, fue uno de los autores más dotados del *Romancero nuevo* y, dentro de estos, estuvo estrechamente relacionado con el romancero morisco en la fase temprana de su producción, concretamente entre 1583 y 1590. Estos romances camuflan la vida del poeta, quien se disfraza del moro Gazul o de Zaide para expresar su agonía por el abandono de su amada Elena Osorio, ya que todas

estas composiciones tratan sobre el rechazo de una bella mora hacia un pretendiente apuesto y pobre que sufre de amor. Posteriormente, Lope substituyó los romances de ambientación morisca por un romancero pastoril, aunque algunos teóricos sostienen que se compusieron al mismo tiempo. El moro enamorado se transforma en un pastor melancólico llamado Belardo (aunque en ocasiones es substituido por Celindo, Salicio o Alanio) que vive obsesionado por una dama inalcanzable llamada Filis o Belisa.

La poesía de Góngora busca la renovación del lenguaje poético y la aproximación de la creación literaria barroca a los grandes maestros latinos, ya que estos se constituyeron como modelos poéticos gracias a la labor de fray Luis de León y fray Melchor de la Serna. Por ello, Góngora introdujo cultismos léxicos y sintácticos procedentes del latín, algunos de los cuales ya estaban consolidados dentro del lenguaje literario gracias a las traducciones de las obras clásicas (Cano Aguilar, 1992: 251). Además, en algunos de sus sonetos se subvierte de manera paródica la estética petrarquista, como es el siguiente soneto:

No destrozada nave en roca dura
Tocó la playa más arrepentida,
Ni pajarilla de la red tendida
Voló más temeroso a la espesura;

Bella ninfa la planta mal segura
No tan alborotada ni afligida
Hurtó de verde prado, que escondida
Víbora regalaba en su verdura,

Como yo, Amor, la condición airada,
Las rubias trenzas y la vista bella
Huyendo voy, con pie ya desatado,

De mi enemiga en vano celebrada.
Adiós, ninfa crüel; quedaos con ella,
Dura roca, red de oro, alegre prado. (1949: 78)

En este poema se rechaza la actitud contemplativa del amante, quien se libera de la sumisión que produce el amor y huye de la ninfa. Además, el sufrimiento placentero que produce la experiencia amorosa no es ensalzado como comportamiento canónico del ser humano. La semilla sembrada por fray Melchor de la Serna no solo se percibe en Góngora

y Lope, sino también en Francisco de Quevedo, el maestro conceptista por excelencia y quien más desarrolló la poesía satírico y burlesca áurea, cuyos antecedentes se encuentran en nuestro autor y de la que hablaremos en el siguiente apartado.

4. Fray Melchor de la Serna en el contexto de la poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro.

4.1. La risa en las poéticas.

“Al igual que la literatura, la risa parece ser una controlada y gratificante liberación momentánea de las restricciones que diariamente nos son impuestas” (López Cruces: 2003). Durante mucho tiempo, el humor literario quedó excluido de las preceptivas y se colocó al margen del canon literario, pues el humor se consideró inapropiado para ocuparse de los “grandes temas” del género humano.

La reflexión sobre este fenómeno tiene sus inicios en los grandes filósofos griegos, quienes teorizaron sobre la risa desde un prisma culto, despreciando la risa popular por no ser característica de los hombres cultos y educados. Platón no escribió ningún tratado sobre la risa pero mostró su postura en algunos de sus diálogos como en la *República*, donde afirma que “es inaceptable que se presente a hombres de valía dominados por la risa, y mucho menos si se trata de dioses.” (1988: 153), de modo que, en opinión del pensador, la risa queda relegada a la expresión de las ideas banales a manos de personajes vulgares, generando fealdad. Aristóteles heredó esta visión negativa de la risa como instrumento propio de los espíritus bajo, pero añade un aspecto nuevo: la *eutrapelia*, la risa moderada que no debe dañar a la persona objeto de ella. La *eutrapelia* (autorizada nada menos que por Santo Tomás) justifica el uso del humor por parte del hombre culto, que evita reírse de las desgracias ajenas. Por tanto, el Estaragita se muestra partidario de una risa educada utilizada de una manera contenida, idea que tuvo mucha importancia en la doctrina cristiana medieval a través de Santo Tomás de Aquino.

La percepción de Cicerón sobre la risa es de suma importancia para la tradición posterior, especialmente en *De oratore*, tratado donde el autor latino vuelca todo su saber respecto a lo cómico. Al contrario que sus predecesores, ve a la risa como un instrumento rentable para el orador, contemplando la risa desde un punto de vista retórico en vez de moral. El papel del orador reside en expresar de manera agradable lo desagradable,

retomando el humor eutrápico de Aristóteles. En función del *decorum*⁴, distingue dos tipos de humor: el primero es un humor aceptable, dirigido a ciudadanos y hombres libres, que está lleno de propiedades positivas: elegancia, cortesía, inteligencia...etc. por otra parte, la segunda risa remite a un humor soberbio, sucio y malicioso dirigido a esclavos y campesinos. Además, el humor puede estar presente durante todo el discurso (*cavillatio*) o a través de breves comentarios (*dicacitas*). También distingue los tipos de gracias en dos: las gracias basadas en las palabras (*verba*) y las gracias basadas en las acciones (*res*), que incluye a las historias graciosas y la imitación, recomendando precaución respecto a la imitación, pues, en caso de que el orador exagere, corre el peligro de actuar como un bufón. A su vez, elabora una lista de recursos para cada tipo de gracia, lista que servirá de referencia para los preceptistas del humor. (Roncero López: 2006)

Tras Cicerón, no se retoma el tema de la risa hasta mediados del siglo XV, cuando la figura del cortesano de la poesía cancioneril debe tener como cualidad indispensable la de ser gracioso, evitando siempre el humor grosero. Así lo afirma Suero de Ribera en su “regla del galán”:

Ha de ser imaginativo
el galán e dormidor,
donoso, motejador,
en las poquedades bivo,
con grant presunción altivo,
disimulador en risa,
mostrándose en toda guisa
a los groseros esquivo. (1968: 107)

No obstante, en la nueva risa cortesana se entremezcla la alta y baja cultura, pero prevalece la idea de que el humor es de los estratos inferiores. Además, fue en este ambiente donde llegó *El cortesano* de Castiglione, traducido por Boscán, donde se sigue todas las ideas recogidas en *De oratore*, como la distinción de la risa aceptable/grosera y la *eutrappelia* aristotélica, aunque incorpora a las manifestaciones del humor ciceronianas

⁴ Principio retórico que designa la adecuación de un estilo o lenguaje a un género, público o tema determinado.

(*dicacitas* y *cavillatio*) las burlas, introduciendo la tradición italiana de la *beffa*. Las *beffas* estaban presentes en todos los extractos sociales y tenían distintos grados, desde la agresión y el sadismo hasta la risa ligera, estas últimas son las recomendadas por Castiglione, pues la risa no debe humillar al burlado. A partir de *El Cortesano*, todas las poéticas españolas que tratan sobre la risa continúan con la tradición moralista de Aristóteles y Cicerón, aunque han cambiado al público al que se dirigen desde el *Galateo español* de Gracián Dantisco: ya no se preocupan por el noble que vive en la Corte, sino por el individuo que se preocupa por adquirir las buenas costumbres. Además, ninguno de ellos tuvo en cuenta la risa popular salvo el Pinciano, quien la recogió levemente en algunas anécdotas y chistes en su *Filosofía antigua poética*.

Los poetas del Siglo de Oro supieron apreciar las ideas que recibieron de los pensadores clásicos a través de los textos teóricos de su época. Sin embargo, a la hora de escribir sus obras, se olvidaron del humor culto para dedicarse por completo al humor que exigía el vulgo, siguiendo los preceptos de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (vv. 40-48):

y, cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces (que suele
dar gritos la verdad en libros mudos),
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto. (2006: 42)

Este alejamiento de los textos teóricos se debe al cambio de poética que se operó en el siglo XVI, en el que el *docere*, es decir, la obligación que tiene una obra de enseñar a través de las palabras adecuadas, pierde importancia en función del *delectare*, la capacidad de agradar y gustar al lector. Además, se extiende una concepción positiva de la risa, basada en el papel que tuvo en la literatura cortesana: el hombre culto, debe tener la obligación de entretener y divertir al público, utilizando para ello su inteligencia. Según esta nueva visión, los autores de los siglos XVI y XVII se sintieron con la obligación de

entreteener al público para distraerlo de la grave crisis hacia la que a pasos agigantados caminaba el Imperio español, por lo que la literatura humorística pasó a convertirse en uno de los géneros literarios más exitosos del Barroco.

4.2. Temas y motivos

Uno de los temas más recurrentes de la poesía satírica y burlesca áurea es la degradación de la mujer, sobre las que pesan las ambivalencias que hacia ella se llevaban manejando desde hacía algún tiempo: por un lado, la mujer, en el retrato que de ella hacen los petrarquistas, es la reencarnación de las mejores cualidades del ser humano (belleza, inteligencia, bondad, dulzura...); por otro lado, la mujer es un ser lleno de maldad que provoca el sufrimiento del hombre. La negación de la mujer, su conversión en motivo de burla, tiene sus raíces en los poetas satíricos latinos como Marcial o Juvenal, quienes arremetían contra todo tipo de mujeres, independientemente de su clase social, y aconsejaban a los hombres que evitasen casarse, pues todas las mujeres no podían ser fieles. Gran importancia tuvo también la tradición medieval, con obras como *El Corbacho* del Arcipreste de Talavera, cuya segunda parte tiene como núcleo central los vicios de las damas, o el *Sendebarr*, también conocido como “libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres”, cuya última frase es la más conocida de la obra: “aunque se tornase la tierra papel, e la mar tinta e los peçes d'ella péndolas, que non podrían escrevir las maldades de las mugeres” (2006: 158). Según Matthew Hodgart (1969), la sátira se establece en todo lo que está fuera del elogio de la mujer como símbolo de la pureza impuesta por la doctrina religiosa sobre el modelo de la Virgen María, y se establece sobre los dos pilares tradicionales de la castidad y la docilidad, es decir, dos cualidades que relacionadas ambas con el plano sexual, lo que provoca aún más risa en los receptores.

La sátira abarca todos los tipos de mujeres presentes en la sociedad, sin excepción alguna, y todas ellas son caprichosas, lascivas, hipócritas, pérfidas, envidiosas...etc. Ejemplo de personaje femenino degradado es la beata, quien, a pesar de ser un personaje religioso, es criticada por su devoción interesada, pues solo se dedica a vender maquillaje y

aprovecharse de la hospitalidad ajena para comer sin pagar. Además, esta astuta mujer lleva el hábito para esconder su cuerpo acuciado por el paso del tiempo y únicamente frecuenta la iglesia para tener un sitio en el que dormir y para encontrar a alguien con el que continuar sus discursos. También hay muchas críticas hacia las mujeres por su abuso en el uso de los cosméticos para parecer más bellas, aunque éstos solo produzcan un engaño pasajero en el hombre al ocultar su feo rostro bajo una gran capa de maquillaje; así como por su obsesión por lucir vestidos nuevos, que llevan al esposo a la ruina. Tirso de Molina en *La Santa Juana* arremete contra los afeites:

Cara hay que ha gastado en mudas
de huevos una banasta,
cien cantarillos de miel,
veinte confines de pasas;
pues qué ¿Si al Solimán pasas
turco del rostro cruel
que la destruye y jabelga?
Pues el sebo que hace hermosas
las manos ya es tanto y tal,
que sin ser de Portugal
las puede llamar sebosas.
Eso es lo que yo más llevo
de su engañoso arrebol.
¿Por qué ha de ser luna y sol
lo que es solimán y sebo? (1968: 845)

Otra de las cualidades que les atribuyen los poetas burlescos es su necesidad constante de pedir cosas a los hombres, generalmente vestimentas y dinero, y, en caso de que el hombre no se lo conceda, disponen de unas manos “tan blancas que me deslumbraban, pues me sacaron mis dineros, y tan largas que alcanzaron desde su posada hasta la mía, donde estaba mi baúl” (2007: 81), según el *Lazarillo* de Juan de Tolosa. Incluso el hombre debe guardarse de la mujer dentro del matrimonio, en el que nunca debe casarse por amor si ella no aporta dinero en el casamiento, pues puede provocar la ruina del marido. Se recomienda buscar una esposa con dote en caso de que el marido tenga

suficientes rentas para mantenerlos a los dos, y aún así debe tener cuidado de ocultar la dote a su mujer, pues de esta manera no tiene ninguna autoridad frente a él.

De todos los modelos femeninos que aparecen en la sátira, el más encarnizado es sin duda la vieja tercera de amores, también conocida como alcahueta. Este modelo aunaba todos los defectos de su género con antecedentes en el personaje latino de la malévola *lena*, que intervenía en los amores entre los jóvenes por sus propios intereses. Pero no fue hasta el personaje de Celestina de la obra de Fernando de Rojas, y su precedente directo en la Trotaconventos del *Libro del buen amor*, donde este personaje invade toda la literatura aurea. Se trata de un personaje que destaca por su astucia, su inteligencia y sus malas intenciones, todo ello puesto de manifiesto a través de sus técnicas de persuasión, demostrando un dominio absoluto de la palabra. Su principal ocupación es la de conseguir que una persona sienta pasión amorosa por su cliente, utilizando para ello la magia, aunque también “perfuma tocas, hace solimán y otros treinta oficios. Conoce mucho en hierbas, cura niños y aun algunos la llaman la vieja lapidaria” (2012: 116), según palabras de Lucrecia en *La Celestina* de Fernando de Rojas. Su aspecto físico es deforme y tosco, reflejo de su perversa personalidad que pueden sugerir el trato que establecen las viejas con el diablo, asociándose con la imagen de las brujas medievales, o de la sífilis, enfermedad muy extendida durante el siglo XVI y XVII. Un ejemplo de retrato de este personaje es “El auctor a una puta vieja alcahueta” de Sebastián de Horozco:

Putta vieja embaiadora,
ponzoñosa serpentina,
maldita encandiladora,
heredera y sucesora
de la vieja Celestina.

Gastaste tu juventud
en ser una puta cantonera,
y agora en la senectud
estando en el ataúd
vives de ser cobertera.

Sonsacando mil mozuelas
y albergándolas a todas,

frailes y mozos despuelas,
dando casa, cama y velas
para hacer torpes bodas.
No hay mozo ni despensero
que a tu casa no se acorra,
cayendo con su dinero;
pues guarde del rocambo
y azotes con miel y borra. (2010: 635 y 636)

Las mujeres no fueron las únicas protagonistas de la poesía festiva, sino que también fueron objeto de burla “personajes de poca monta, bajos oficios, seres marginados, sujetos a algún tipo de exclusión social o cultural” (Arellano 2002: 25). La sátira de oficios tiene su origen en las Danzas Macabras medievales, en las que la Muerte inicia un baile con personajes ordenados según sus diferentes estamentos sociales, dando prioridad a las jerarquías más altas de la escala social. Este género evolucionó hasta los poemas jocosos de los siglos XVI y XVII, donde puede verse un amplio repertorio de personajes ridiculizados, como “Que pida a un galán Minguilla”, poema de Góngora en el que se satiriza a un total de 22 personajes. En cuanto a la sátira de oficios, los más parodiados son los oficios relacionados con la justicia, sobre todo alguaciles, jueces y escribanos, pues es bastante popular su condición de corruptos. También son sujetos frecuentes de burla los médicos, figura satirizada desde Marcial, quienes tienen afición de alargar intencionadamente la enfermedad de sus pacientes para sacar beneficios; en muchos poemas aparece el médico acompañado del boticario, quien se encargaba de vender medicamentos caducados. Los bajos oficios también fueron objetos de burlas, de esta manera, había muchos poemas que acusaban a los pasteleros de hacer sus pasteles con desperdicios, o a los taberneros de echar agua al vino.

La sátira de oficios más célebre de los Siglos de Oro es la que aparece en *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, la obra filosófica más conocida de Quevedo. Está compuesta por cinco partes (“Sueño del Juicio Final”, “El alguacil endemoniado”, “Sueño del Infierno”, “El mundo por de dentro” y “Sueño de la muerte”), en las que se examina tal cantidad de tipos de oficios que da la sensación de que toda la humanidad está siendo juzgada, especialmente

en el primer sueño, donde el narrador ve en primera persona como los muertos reviven y, al darse cuenta de que era el día del Juicio Final, “los lujuriosos no querían que los hallasen sus ojos por no llevar al tribunal testigos contra sí, los maldicientes las lenguas, los ladrones y matadores gastaban los pies en huir de sus mismas manos” (1991: 73). Ante sus ojos, ve como los resucitados son juzgados y muchos de ellos son condenados directamente por sus oficios, como los sastres o los taberneros. En el “Sueño del Infierno”, el narrador se encuentra con los condenados, formados no solo por los oficios caricaturizados en el primer sueño, sino también por personajes grotescos y marginales de la sociedad del siglo XVII: cornudos, zurdos, prostitutas, moriscos, mendigos, damas, negros, contrahechos...etc. Los personajes más satirizados de este episodio son las viejas y los sodomitas, quienes son comparados con los mismos diablos del infierno:

En todo el infierno están, que esa es gente que en vida son diablos, pues es su oficio traer corona de güeso. De los sodomitas y viejas, no solo no sabemos dellos, pero ni queríamos saber que supiesen de nosotros, que en ellos peligran nuestras asentaderas, y los diablos por eso traemos colas, porque como aquellos están acá, habemos menester mosqueador de los rabos; de las viejas, porque aun acá nos enfadan y atormentan, y no hartas de vida, hay algunas que nos enamoran. Muchas han venido acá muy arrugadas y canas y sin diente ni muela, y ninguna ha venido cansada de vivir. Y otra cosa más graciosa, que si os informáis dellas, ninguna vieja hay en el infierno, porque la que está calva y sin muelas, arrugada y lagañosa de pura edad y de puro vieja, dice que el cabello se le cayó de una enfermedad, que los dientes y muelas se le cayeron de comer dulce, que está jibada de un golpe, y no confesará que son años si pensare remozar por confesarlo. (1991: 214)

Los elementos escatológicos son omnipresentes en la sátira. Su comicidad se basa en la ruptura de los eufemismos, provocando sorpresa y risa en el lector, y el motivo más frecuente dentro de este tema es la comparación del rostro con el culo, pues ambas partes del cuerpo tienen en común el “ojo” y, de esta manera, se muestran las dos caras del hombre: la faceta pública y la oculta, aunque podemos encontrar en otros poemas aspectos relacionados con el cuerpo y sus necesidades (digestión o enfermedades) y elogios a los excrementos o a las ventosidades. Lo escatológico cobra especial importancia en la obra de Quevedo, tanto en su obra poética como sus textos en prosa, como muestra de su buen estado mental y como respuesta al odio al cuerpo presente en la sociedad que se acentuó con el cristianismo, según Juan Goytisolo. En una de sus obras más famosas, *El Buscón*, los elementos fecales son esenciales en la trama porque muestran una imagen del hombre

animalizada, recordando al lector que el hombre solo es un animal que tiene necesidades y defendiendo a un hombre más humanizado en contra del proceso alienador al que se está sometiendo el hombre al renegar de sus necesidades elementales. Además, todos los seres humanos tienen estas necesidades, independientemente del estamento al que pertenece, de modo que se está imponiendo sobre la jerarquía social piramidal en la que hay diferencias entre clases una visión social igualitaria.

Maria Grazia Profeti distingue tres clases de obras escatológicas en la poesía quevediana: a) los poemas del ojo del culo, al que el poeta llama *flatus* o “cercañas”; b) epitafios contra sodomitas y c) ataques contra Góngora y el culteranismo. Los poemas pertenecientes al primer apartado son los menos escandalosos de los tres, debido a su larga tradición literaria que se remonta a los epigramas griegos, y en ellos se entremezclan palabras vulgares (*putos, cágame, cuescos, mierda, pedo, atezado mojón duro*) con términos literario y poéticos, como *sol rojo* o *ruiseñor*, y mensajes que tienen un doble sentido: *detrás de todos me ando, secretas, heder...el negocio, perseguirme...etc.* Es muy conocida su obra *Gracias y desgracias del ojo del culo, dirigidas a Doña Juana Mucha, Montón de Carne, Mujer gorda por arrobos*, considerada como el culmen de su afán por lo obscuro y lo impúdico. En los epitafios anti-homosexuales, la combinación entre voces malsonantes, literarias y ambiguas del primer apartado se enmarca dentro de alusiones bíblicas y mortuorias, propias de la poesía fúnebre encomiástica, como el Epitafio nº 637, que contiene referencias a episodios bíblicos, como el del horno de Babilonia y concluye con la variación del epitafio latino que suele ponerse en los féretros: “Requiescat in culo, mas no en pace” (1981: 649). Además, muchos de ellos están protagonizados por italianos, correspondiéndose con el estereotipo que tenían de afeminados y homosexuales, como el “Epitafio a un italiano llamado Julio”.

A diferencia de los apartados anteriores, lo escatológico en las sátiras contra Góngora no tiene un papel lúdico, sino que se utiliza para atacar y degradar al culteranismo, utilizando lo degradante como máxima ofensa. En primer lugar, ataca la suciedad de Góngora, así en “¿Que lleva el señor Esgueva?” asemeja los poemas que escribe el autor con los residuos que transporta el río de Valladolid o en otros poemas añade que su obra solo sirve como papel para limpiarse, otorgándole el título de “doctor en mierda, graduado

en pujos” en uno de sus epitafios. Relacionado con la suciedad, también criticaba a Góngora por no tener “pureza de sangre”, es decir, provenir de descendencia judía, de lo cual era un claro signo su gran nariz, que aparece hiperbolizada en muchos de los poemas de Quevedo (como el famoso soneto “Erase un hombre a una nariz pegado”). No solo Góngora era criticado por Quevedo en cuanto a su dudoso linaje y su obra, también le acusaba de ser “poeta de bujarrones y sirena de nabos” (1981: 1167), es decir, homosexual. Todas las críticas están concentradas en una silva en la se incluyen fragmentos de las *Soledades* y de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, como explica Profeti:

Se reseñan en efecto aquí el tema de la ascendencia judía (w. 50, 53, 56, 57, 62, 114, 118), el alarde cultista (w. 29- 30, 100-101, 125-135), la afición al juego de los naipes (w. 92-96, 118); y repetidamente se le echa en la cara a Góngora su vejez, en relación a la cual (otra obsesión de Quevedo) aparecen algunos tics estilísticos muy interesantes. El tema anal y la coprofilia aparecen en dos lugares (w. 42-49 y 67-85) según formulaciones consabidas; en el segundo fragmento se verifica además una identificación cara-ano muy típica y repetida (véase la « antípoda faz » del soneto 832 antes mencionado). (Profeti, 1980: 842-3).

4.3. La expresión de la comicidad.

Aunque la lengua de la comicidad ofrece mucha variedad, Patrizia Botta indica que el lenguaje cómico áureo se presenta bajo cuatro formas principales. La primera de ellas es la onomástica burlesca, es decir, el chiste producido por los nombres de los personajes, quienes tienen un nombre característico que les llevará a cumplir con lo que significa su nombre (como el malhumorado don Iracundo, de la obra *Malcasado* de Vicente Suarez de Deza). Los autores que utilizan mucho este recurso muestran un profundo conocimiento lingüístico, pues tiene que jugar con morfemas, raíces y desinencias. *Don Quijote de la Mancha* es un magnífico repertorio de nombres ridículos que inevitablemente saca más de una risa en el lector, a pesar de que muchos de ellos no son fáciles de interpretar. Los nombres más rocambolescos de todos son los nombres de los monstruos, como el gigante *Caraculiambro* del primer capítulo de la novela. Este nombre, cuyo origen

se encuentra en el gigante Culambar de *El palmerín de Inglaterra*, se compone de *cara*, *culo* y *ambro* y se refiere a un monstruo cuyas partes traseras y delanteras están unidas, si interpretamos *ambro* como 'ambo' (unidos, juntos). Tampoco el nombre del héroe se libra del ingenio de Cervantes:

Este nombre lanza la historia del héroe sobre un modo burlesco: "Quixote" es "armadura femorale" según Nebrija y símbolo del deseo amoroso que nunca afloja, según un antiguo cancionero castellano, elementos paródicos ambos si recordamos que designan al que Cervantes define en su prólogo como el "más casto enamorado" y a quien Sancho presenta como "el matador de las doncellas" (II, 72). No cabe duda de que, de entrada, este nombre de don Quijote, por evocar un "muslo armado", es un emblema cómico, y constituye la perfecta antítesis del ícono del "brazo armado", de un "Lanza/ rote" [...] En virtud de esta explicación del nombre "Quijana" como designación del héroe cuerdo frente al héroe loco "don Quijote", podemos entrever la doble serie onomástica ideada por Cervantes para deslindar la trayectoria de su protagonista, que tuvo primero un juicio sano ('Que es sano', Quisano/ Quijano), y después se volvió loco ('Que es zote', Quizote/ Quijote) para volver finalmente a su estado inicial de cordura recuperando su nombre de "Alonso Quijano, el Bueno" (en el sentido de 'sano'). (Reyre, 2005: 732-733)

La lengua erótica ha sido fuente de comicidad por tener precisamente un carácter prohibido. Por supuesto, los autores no hacían una referencia directa al material erótico sino que este estaba encubierto a través de las metáforas y los dobles sentidos, como muestra el abundante léxico sobre el miembro viril (badajo, zanahoria, estaca, llave, cirio, tienta, lagarto...) y el sexo femenino (cofre, cueva, flor, horno, quillotro...). En las obras cómicas, el componente erótico puede vislumbrarse en los comentarios jocosos de los criados o del gracioso, personajes sobre los cuales recae el componente humorístico de estas obras. Además, los protagonistas de estas historias suelen ser personajes esperpénticos que traen consigo valores negativos, de modo que la burla tiene como base una intención moral. En la *Lozana andaluza*, obra condenada por la censura, se relatan las correrías de una prostituta andaluza en Roma, utilizando para ello un lenguaje directo, desnudo y sin medida, retratando el habla real de la Roma de principios del siglo XVI. El episodio más famoso de esta obra es "El episodio de la cama", donde la protagonista se acuesta con Rampín. Aunque se muestra al lector el encuentro sexual, no se utilizan expresiones vulgares sino que todo se expresa de un modo sugerente, utilizando tres campos léxicos como eufemismos: el de la comida (*nabo*, *miel sabrosa*, *queso*, *apetito...*), el de la caza (*cazar*,

soltar las riendas, la liebre está echada...) y el de los torneos y los toros (*en el coso que tengo, enlodar...*).

Las deturpaciones fonéticas o deformaciones de palabras producidas por malentendidos suelen estar provocadas por personajes iletrados ante palabras cultas. Normalmente se utilizan sonidos muy similares a los de la palabra original pero subvirtiendo completamente el significado de la palabra. Don Sancho, escudero de don Quijote, es un campesino que no entiende las palabras de su señor y las transforma, como la deformación del bálsamo de Fierabrás en el remedio de *Feo blas*. Al igual que la onomástica, es una muestra del conocimiento lingüístico por parte del autor y es muy difícil de trasladarse de una lengua a otra. La última de las cuatro formas del lenguaje lingüístico es el chiste lingüístico, cuya efectividad reside en un mensaje inesperado que rompe las expectativas del receptor. Muchas veces el chiste se crea a través de los juegos de palabras, como el chiste de Quevedo en el *Sueño del Infierno*: “Sisones son despenseros, y los despenseros sisones” (1984: 179), en el que queda ligado el sentido de sisón (que tiene un sentido doble, pues es un tipo de pájaro y a la vez una persona que sisa, es decir, roba) con despensero a través de figuras retóricas como la antanaclasis o la epanadiplosis.

4.4. Literatura satírica y literatura burlesca

A pesar de ambos géneros se ocupan de la risa, existen diferencias entre lo satírico y lo burlesco. Tradicionalmente, estos términos aparecieron en los estudios literarios como conceptos indisolubles. De esta manera, González de Salas, al estudiar la *Musa VI*, dice que Quevedo “canta poesías jocosas, que llamó burlescas el autor, esto es, descripciones graciosas, sucesos de donaire y censuras satíricas de culpables costumbres, cuyo estilo es todo templado de burlas y veras”; y José Manuel Blecua, en su edición de la poesía del mismo autor, titula los poemas jocosos como “poemas satíricos y burlescos”. Las poéticas de los Siglos de Oro están de acuerdo en definir a la sátira como aquella poesía que intenta

corregir los vicios en base a una censura moral, utilizando para ello lo jocoso, y en reducir a la poesía burlesca a la risa, de acuerdo con la finalidad lúdica del humor. En cambio, Robert Jammes diferencia lo satírico y lo burlesco, en cuanto a los valores que defiende cada una: la sátira se apoya en los valores reconocidos de la época, mientras que lo burlesco ensalza los valores negativos, o como él define, los “antivalores”, lo que aporta a lo burlesco un carácter subversivo que choca con la sátira, pues esta defiende el orden establecido. Ignacio Arellano opina que Jammes se equivoca al intentar distinguir estas dos nociones basándose en la intención del autor. El concepto de sátira debe estar ligado con su intencionalidad moral, de acuerdo con los razonamientos de las poéticas áureas, pero la poesía burlesca debe caracterizarse de acuerdo con el estilo. Por tanto, lo burlesco y lo satírico son términos que pertenecen a ámbitos diferentes, así que “más que de poemas satíricos opuestos a poemas burlescos habría que hablar de poemas más o menos satíricos expresados en estilo más o menos burlesco” (2006: 341). De este modo, un poema con intención moral puede tener un estilo jocoso, adoptando un carácter burlesco y satírico a la vez, por ejemplo el famoso poema de Quevedo “poderoso caballero es don Dinero”; en el que claramente se hace una crítica a la excesiva mercantilización y al dominio del dinero, en el que las palabras están bañadas por una mirada burlona⁵.

4.5. Fray Melchor de la Serna ¿autor satírico o burlesco?

Dado que la literatura burlesca y la literatura satírica presentan tantas diferencias entre ellas, ¿A cuál de ellas pertenece la obra del vicentino? ¿Fray Melchor tiene una preocupación didáctica o simplemente se deleita a través del humor? En muchas de sus novelas eróticas, el motor principal gira en torno a engaños, cornudos, burlados y

⁵ La poesía satírica y la burlesca no solo se diferencian por cuestiones estilísticas o morales, sino también se distinguen en su historia. La poesía satírica es un género cuyos orígenes se encuentran en la literatura clásica, concretamente como reacción a la tragedia de los poemas heroico, mientras que la poesía burlesca surge en pleno Renacimiento italiano, cuando se recuperaron las formas humorísticas clásicas de la mano de Francesco Berni, considerado este autor como el padre de la poesía burlesca

burladores, y, además, todas ellas presentan un fuerte componente humorístico que las otorga un carácter desenfadado (Martin: 2003). La *novela del cordero* se retoma la historia de Pitas Payas del *Libro del buen amor*, en la que un marido, para asegurarse de la fidelidad de su esposa mientras está fuera, pinta un cordero en el vientre de la mujer, quien, con ayuda de su amante, dibuja un gran carnero con una potente cornamenta para engañar a Pitas Payas al volver de su viaje, de modo que el protagonista queda burlado ante los amantes y castigado por sus celos. En *El sueño de la viuda*, una historia de amor lésbico y de transformación de mujer a hombre, es una clara parodia de las *Metamorfosis* de Ovidio, ya que trata el mismo tema pero la conversión no llega a cumplirse, sino que se suplementa a la dama colocándole el órgano sexual que le falta. Además, en esta novela también se argumenta en torno a un engaño, pues las criadas consiguen engañar a la viuda de que la sirvienta transformada se ha reconvertido en mujer.

La más extensa de las composiciones de fray Melchor es *La novela de las madejas*, donde nuestro autor explota e intensifica la consabida burla en la que un marido inútil e impotente es engañado y castigado por su mujer, quien destaca por su astucia. Narra la historia de tres mujeres casadas que se disputan unas madejas de hilo, de manera que aquella que elabore la mejor burla para su marido, será la ganadora. Aunque las tres historias siguen el patrón arquetípico de este tipo de tramas, están llenas de elementos totalmente novedosos, especialmente en la segunda de las tres burlas, en la que la mujer finge estar a punto de morir y manda a su marido buscar a un fraile benito⁶ (y amante de la dama) para confesarla. Tras acostarse con la esposa, el fraile se deja los paños y el marido sospecha, así que la mujer se excusa diciendo que los paños son los que utiliza el fraile en sus curaciones, elevando una prueba del adulterio en una especie de escapulario milagroso. Esta es una de las principales novedades que aporta fray Melchor: la transgresión paródica del convencionalismo religioso. Esta genialidad del fraile benito también aparece en *La novela de la mujer de Gil*, obra que también presenta la fórmula tradicional de la burla hacia el marido cornudo por parte de la esposa y el amante. En el primer encuentro carnal

⁶ También fray Melchor de la Serna perteneció a la orden de San Benito ¿Se habrá inspirado en su experiencia vital?

entre la protagonista y el amante, los movimientos de brazos y piernas evocan las gesticulaciones y ceremonias que hace el clérigo durante la misa

No solo el contenido de las obras erótico festivas del padre de la Serna es jocoso, sino que también dan cabida a la parodia de otros géneros literarios, como la invocación burlesca a las musas al principio de *La novela de las madejas*, lo cual en sí es una caricatura de los inicios épicos grecolatinos. Además, estas historias de engaños y burlas están escritas en octavas reales, estrofa tradicionalmente asociada con el género épico, de modo que este contraste intensifica el contenido jocoso. Las novelas en verso de Serna están ingeniadas y diseñadas para deleitar y no albergan ningún tipo de lección moral, de modo que se sitúan dentro de las características de la literatura burlesca y se alejan de la concepción de la literatura satírica.

5. Poesía erótica de los Siglos de Oro

5.1. Definición de lo erótico

En el estudio de la literatura erótica de los Siglos de Oro han surgido conceptos sobre los cuales ha habido bastantes imprecisiones, como la relación entre erotismo y pornografía, disputa que tiene una larga tradición entre los estudiosos de lo erótico. El término “pornografía” se concibió en el siglo XIX, por lo que la aplicación de un término tan reciente a una literatura anterior resultaría anacrónica. Tanto la literatura pornográfica como la erótica hablan de la sexualidad desde la época en la que están escritas y en las que han cambiado los valores morales:

La famosísima oposición es un invento moderno que no se corresponde con la antigua división, más neta pero no inequívoca, que separaba lo honesto de lo deshonesto. Sin embargo, esta última formulación no sólo se reviste de un marchamo más histórico, sino que señala a la base relativista sobre la que se levanta, pues lo honesto y lo deshonesto varían en función de las épocas, los territorios, las culturas, los temas, el formato y un muy largo etcétera (Díez y Cortijo, 2010: i)

Muchos autores han intentado hacer una distinción entre erotismo y pornografía basándose en el grado de obscenidad y explicitud. Así, García Sánchez y Bartanán cree que “identificar erotismo con amor y la belleza [...] tiene que contraponerse a la agresión vulgar de lo obsceno y a la solapada provocación de la pornografía” (1975: 7) y Ana María Moix indica que “el texto pornográfico apela a la sexualidad; el erótico, a la sensualidad” (1992: 205). Para Claudio Guillén, la obscenidad es relativa según el lector y el momento en que lee la obra y distingue la pornografía de lo erótico en base al componente visual, más importante en lo pornográfico que en lo erótico, pues este se nutre más de la sugerencia. En todo caso, todas estas definiciones tienen carácter excluyente, apoyándose en la oposición entre ambos términos. Camilo José Cela elimina esta antítesis en su *Enciclopedia del erotismo*, donde define al erotismo como el elogio de la sexualidad pura y a la pornografía como una fase obligatoria dentro del erotismo:

Llamo erotismo, en este trance de hoy, al apetito sexual contemplado en sí mismo o en función de los signos, zonas erógenas, situaciones y objetos capaces de fijar su atención o despertarlo de su sueño. El erotismo no es solamente el hambre sexual [...] es la exaltación –y aún la sublimación– del instinto sexual, no siempre ni necesariamente ligada a la función tenida en el habitual uso de los conceptos y las palabras, por sexual [...] La destilación del erotismo origina una tensión del espíritu que tanto puede conducir a la obra de arte como al crimen; la lujuria, la obscenidad y la pornografía, entre otras situaciones, no son sino etapas en cuyo conocimiento deberemos adentrarnos. (1990: 13 y 14)

Ignacio Díez Fernández intenta solventar toda esta cuestión analizando la distinción entre estos dos conceptos y basándose en una serie de variables. La primera de ellas es la relativa al nivel de explicitud, criterio en el que se basaban algunas de las definiciones anteriores, y el nivel de complacencia del lector. Esta variable es la más objetiva y la más determinante a la hora de identificar un texto dentro de lo erótico o sexual, aunque depende de cuestiones culturales y personales. La segunda funciona en torno a lo “aceptable” y lo “inaceptable”, y varía en función de los valores morales establecidos. Otras variables están relacionadas con el ámbito de lo público y privado y con la clase social que consume el texto erótico pero no son útiles en la crítica literaria, pues dependen de la ideología y los prejuicios del investigador.

En definitiva, al intentar definir el concepto de “erotismo”, ha surgido la necesidad de explicar también el término “pornografía”, lo que ha generado diferentes líneas de pensamiento sobre su significado y su relación. Por un lado, hay opiniones integradoras que intentan liberarse de los prejuicios establecidos y aplicar el término “pornografía” al estudio del erotismo (Díez Fernández y Camilo José Cela). Por otro lado, las opiniones excluyentes ven al erotismo y a la pornografía como dos categorías contrapuestas y no relacionables entre sí (Sánchez y Bartanán, Moix y Guillén).

5.2. Censura, transmisión y recepción de la literatura erótica

Los principales responsables del rechazo de la literatura erótica son los prejuicios, concretamente los religiosos y morales. Muchas religiones buscaban como objetivo vital la unión espiritual con Dios, despreciando lo carnal, así que cuerpo humano dejó de ser alabado y quedó relegado al terreno del pecado. De modo que la literatura erótica, que es aquella que habla de la sensualidad y de la corporeidad en todo su esplendor, no tardó en ser menospreciada por aquellos que velaban por el mantenimiento de las buenas costumbres. También la literatura erótica debe enfrentarse a prejuicios dentro de la literariedad, concretamente con aspectos relacionados con la calidad literaria. Muchas veces ha sido acusada de ser una literatura de mala calidad, alegando que la mayoría de los lectores tienen una cultura escasa, que se ocupa de temas banales muy alejados de las grandes ideas y de los temas serios. Esta opinión tan arraigada es errónea, pues, en primer lugar, aunque la literatura erótica tenga un consumo más fácil (al igual que otras literaturas), durante muchos siglos fue leída principalmente por las minorías dominantes de la sociedad. Además, en la literatura erótica se ha reconocido una calidad particular por integrar otros temas y tradiciones y no es requisito indispensable para pertenecer a lo literario el tener una alta calidad.

Dentro de los géneros literarios es la poesía, género que ha gozado de un mayor cultivo en los Siglos de Oro, donde se encuentran más ejemplos de obras eróticas, pues tiene una extensión bastante reducida, puede transmitirse oralmente con facilidad y es el género que más escapa del control de la censura. Sin embargo, sí que es apreciable el erotismo en otros géneros, como en el comentario que hace Sancho ante Dorotea cuando esta se presenta como la princesa Micomicona en la primera parte del *Quijote*, dando a entender la excitación que siente al contemplar la belleza de la princesa: “Pues ¡monta que es mala la reina! ¡Así se me vuelvan las pulgas de la cama!” (Cervantes 1986: 376). Ejemplo de erotismo también es *La Celestina*, donde el impulso erótico es el móvil principal de la acción y lleva a los personajes hasta la muerte.

A diferencia del resto de literaturas, la literatura erótica, al situarse en las orillas del sistema literario, tuvo unos canales de transmisión y un consumo diferentes, además de un mayor control. Durante siglos, el Estado, para garantizar un férreo control ideológico, mantuvo un sistema de censura religiosa y política que se encargaba de eliminar todos aquellos vestigios que supusieran una amenaza de los valores imperantes, por lo que, dado su contenido, muchos autores de este género tuvieron que utilizar recursos para encubrir el contenido “moralmente no lícito”⁷. Junto a este control externo, hay que tener en cuenta que los autores se aplicaban a sí mismos una especie de autocensura, un sistema de control impuesto para que sus obras lograsen ser publicadas y mucho más difícil de detectar para los estudiosos de la literatura. Sin embargo, a pesar de estar mucho más restringida, la poesía erótica tuvo una difusión extensa en los Siglos de Oro, llegando a gozar de cierto reconocimiento, pero siempre a través de la limitada difusión que supone la transmisión manuscrita

Debido a esta amenaza constante, cabe pensar que la transmisión de los poemas eróticos se hacía de manera oral a través de los círculos privados tan habituales en la poesía de los Siglos de Oro, como los de las Academias o los grupos de amigos del autor. Sin embargo, también pueden encontrarse versiones impresas de los poemas eróticos sueltos dentro de colecciones (Díez Fernández: 2003). Otro método de difusión impresa de la poesía erótica es la falsificación del pie de imprenta, que protege la identidad del impresor en caso de que el texto sufra alguna persecución de la censura, si bien es cierto que este mecanismo es más frecuente con obras de carácter religioso o político. Un ejemplo de obra en la que se falsifica el pie de imprenta es la primera edición de la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores* (1612), en la que se aprovecharon la portada y dedicatoria de otro volumen publicado en Valencia. Frente a los mayores sistemas de control sobre la difusión impresa, el manuscrito supone una vía de difusión menos vigilada, si bien es cierto que su grado de difusión es más limitado. Según Díez Fernández, la transmisión manuscrita tiene un alcance mayor de lo que parece gracias al préstamo y la copia.

⁷ Me remito a lo que digo en las páginas 71-73.

Ya sean impresos o manuscritos, los cancioneros suponen un medio de circulación de la poesía de los Siglos de Oro, por lo que la poesía erótica también se ha servido de este sistema, apareciendo mezclada con composiciones de otras temáticas y autores, lo que puede ayudar a que el contenido erótico pase más desapercibido. Sin embargo, no se sabe exactamente si este método de filtración se hizo intencionadamente o si simplemente es fruto de la recopilación. Los cancioneros del Siglo de Oro se reimprimieron en el s. XIX, siglo en el que se publicaron cancioneros de temática totalmente erótica, sin integrar composiciones de otros temas. La reimpresión decimonónica de los cancioneros de los Siglos de Oro ha permitido que muchos textos eróticos hayan llegado hasta nuestros días.

Al igual que la transmisión de los textos eróticos fue muy diversa, la recepción de la literatura erótica tuvo un carácter heterogéneo, dependiendo de la época y del soporte de transmisión. Bellón indica que “Nos encontramos pues, con una situación muy probable de autores de minorías (todos lo eran) y público minoritario, sobre todo si se compara con la función social de la literatura en fechas más recientes” (1974: xxix), aunque debe tenerse en cuenta que la literatura del Siglo de Oro estaba destinada a las minorías, las cuales estaban compuestas principalmente por estudiantes universitarios, el público cortesano y los frailes de los conventos. Un testimonio que nos permite reconstruir el perfil de los lectores de la poesía erótica de los Siglos de Oro es el diario de Girolammo de Sommaia, un estudiante italiano de la Universidad de Salamanca que anotó con sumo detalle la circulación de las obras de fray Melchor de la Serna, autor consagrado dentro de este género. Gracias a este diario, podemos saber que la mayoría de los lectores pertenecían al público universitario, pues eran estos los principales receptores de la difusión de obras eróticas que estaba a cargo del estudiante italiano.

Dentro de la recepción de la literatura erótica, el público femenino podría ser menor que el público masculino, si bien es cierto que se desconoce el perfil completo de los lectores al transmitirse principalmente los textos eróticos por vía oral o por manuscritos. Desde sus inicios, la literatura erótica fue concebida para un público masculino de carácter libertino y procedente de la aristocracia; además, fueron estos los principales poseedores de la mayoría de textos impresos que circularon de forma privada. Sin embargo, se desconocen las manos por las que pasaron los manuscritos y los poemas populares y hay

algunos testimonios que permiten pensar que las mujeres también fueron consumidoras de este subgénero literario, desde el *muyun*, un poema árabe que describe las relaciones sexuales, hasta la corte de los Reyes Católicos, donde hombres y mujeres compartían un mismo lenguaje erótico, según Ian Macpherson:

A finales de siglo, sabemos que en la corte de los Reyes Católicos [...] se podía comentar abiertamente las relaciones entre los sexos, en las fiestas, las reuniones y las tertulias de la corte, y - gracias al poder de la metáfora- sin recurrir a ninguna palabra obscena u ofensiva, dado que ya existía una especie de cifra comprendida perfectamente por ambos sexos. (1993: 32).

5.3. Tradición y temas de la poesía erótica.

La poesía erótica de los Siglos de Oro es fruto de una larga tradición, aunque ha desarrollado nuevos temas y motivos en los s. XVI y XVII, como los cornudos o la vida sexual en los conventos, ya que las bases culturales han cambiado a lo largo del tiempo. Esta tradición tiene sus inicios en la poesía clásica con autores como Catulo o Marcial⁸, y la poesía aurea comparte con ella el sentido del hedonismo y la utilización excesiva de temas mitológicos para ensalzar lo erótico, siguiendo la *imitatio* de los modelos clásicos propia de los s. XVI y XVII. Desde sus inicios, la mitología tiene un fuerte componente erótico, pues muchas historias hablan de los amores entre los mortales y los dioses, como los incontables amores que tuvo Zeus. Además, pueden servir al lector como un incentivo para actuar como los personajes de las historias que tanto le atraen, como este soneto anónimo que publicó Frédéric Serralta sobre el mito de Ganímedes:

Supo Juno que Jupiter hiciera
a su paje de copa mil favores,
mil regalos, mil besos, mil dulzores

⁸ Ovidio, a pesar de que sus obra amorosa fue trascendental en la literatura erótica posterior, no sirvió como precedente a los autores eróticos áureos hasta 1580, año en el que fray Melchor de la Serna lo tradujo de forma completa al castellano.

y quisiera ser Juno la copera.

Arde celosa, rabia y desespera
viendo que goza el mozo sus amores,
y así juró de agualle los favores
so pena de no ser quien era ella.

Guárdose Ganimedes, mas no pudo,
que asióle de las faldas los dobleces
y allí en su cama le acostó desnudo;

y después que vengó sus verriondeces
Juno le dijo con mirar ceñudo:
Toma, rapaz, no me quites mis veces. (1994: 1.120 y 1.121)

A esta tradición clásica se une la tradición erótica árabe, la literatura erótica europea y la literatura erótica medieval. En primer lugar, el islam, al contrario que el cristianismo, no tacha de inmoral a la sexualidad y aprueba todo tipo de goces dentro del matrimonio (como ejemplo de erotismo árabe, recuérdese el *muyun* que he mencionado anteriormente). Además, las literaturas europeas tienen un contenido erótico muy extenso, especialmente de la italiana, donde destaca la lírica de Pietro Aretino. Por su parte, el erotismo en la literatura medieval estuvo presente en las jarchas hispanoárabes, traducciones de otras lenguas, romances, poemas latinos, cantigas de escarnio gallegas....etc. Podemos encontrar vestigios de literatura erótica hasta en la épica, como el *Romanz del infant García*, donde doña Sancha utiliza su cuerpo para conseguir que se vengue el asesinato del último conde de Castilla. En el *Cantar del Mío Cid*, el poema épico más importante de nuestra literatura, también tiene cabida la sexualidad, especialmente en tercer cantar, “La afrenta de Corpes”, en el que los infantes de Carrión intentan manchar la honra de su suegro mediante una afrenta sexual (Deyermond: 1988)

Gracias a los cancioneros, Ignacio Díez Fernández ha podido identificar los temas más recurrentes de la poesía erótica de los Siglos de Oro, aunque la lista que ha elaborado no es definitiva ni determinante, pues todavía quedan por descubrir textos que cambien nuestra perspectiva de la poesía erótica. Díez Fernández, basándose en el estudio del

Cancionero moderno de obras alegres, señala los siguientes temas: el cuerpo y contenidos relacionados (vestimenta, higiene...), prostitución, voyerismo⁹, masturbación, violación, virginidad, homosexualidad (tanto masculina como femenina), el sexo y el placer que produce (especialmente en la mujer), elogio del falo, la dama pedigrüña, bestialismo, la vida sexual en el ámbito religioso (frailes, curas, monjas y beatas), la vida sexual en el extranjero (costumbres y valores) y cornudos. Este último tema pudo surgir en respuesta al tema del honor, valor fuertemente arraigado en la sociedad de los Siglos de Oro, y la misoginia, aunque los cornudos pueden servir como ejemplo de la perversión de las licenciosas mujeres.

5.4. Lenguaje

Uno de los rasgos más característicos de la poesía erótica aurea española es su humor, rasgo que cobra menos protagonismo en las literaturas eróticas del resto de Europa. La risa, al igual que lo erótico, traspasa los límites del orden establecido y subvierte la realidad. Además, pudo considerarse como un medio para burlar la vigilancia de los censores que se encargaron de mantener los controles ideológicos. La poesía jocosa erótica es una mofa contra los valores de la honra y la ortodoxia religiosa de la España a través de los personajes de los frailes libidinosos, responsables de la infidelidad de las esposas lascivas, y los maridos cornudos. Pero ante todo, se constituye como una parodia del amor petrarquista, dando más importancia a lo físico y sexual que al enamoramiento, a la vez que prescinde de la elevación del tema amoroso y de las convenciones sociales en torno al amor, es decir, el matrimonio. Los amantes dejan de tener atributos físicos perfectos para tener cuerpos con claras connotaciones sexuales, como narices puntiagudas, culos de gran tamaño, pechos excesivos, manos gigantes...etc. para resaltar el aspecto carnal, en torno al cual se crea la imagen amorosa en el otro. La unión entre el mundo humorístico y lo erótico cobra especial importancia en el mundo carnavalesco, donde impera una violencia

⁹ “Actitud propia del voyerista. El voyerista es una persona que disfruta contemplando actitudes íntimas o eróticas de otras personas”. (Diccionario de la Real Academia de la Lengua).

establecida y se invierten el orden corriente de las cosas, sumiéndolo todo en una fiesta continua y desenfrenada. Este caos está personificado por una serie de figuras en las que sus miembros corporales están alterados y entre ellos reina una sociedad anárquica. (Caro Baroja, 1979: 50-51).

Gran importancia en la literatura de los Siglos de Oro fueron las burlas de los maridos cornudos, cuyo propósito principal es la risa y el entretenimiento dentro del ámbito sexual. El móvil de la acción de estas obras es el engaño, llevado a cabo por una esposa insatisfecha para castigar un defecto del marido, generalmente su impotencia sexual, su edad o sus celos descontrolados. Adrienne L. Martin clasifica estas obras en dos tipos: la burla de la cama y la burla de la llave. La primera burla tiene como núcleo el encuentro sexual en el que una de las dos personas ignora la identidad de la otra. La persona burlada no se da cuenta de que han sustituido a la persona con quien esperaba acostarse. El segundo tipo de burla, la burla de la llave, contiene una moraleja, consejos para tratar mejor a las damas y un hombre castigado por la protagonista, quien siempre dice la verdad de manera irónica, convirtiéndose de esta manera en un agente activo en cuestiones de amor y burlas. Es muy significativo que el causante de la burla sea una llave, instrumento que tiene una larga tradición como símbolo fálico en la literatura erótica, por tanto, el falo es el protagonista de estas historias en las que acaba siendo un falo burlado.

“El prevenido engañado” de María de Zayas es una obra en la que podemos encontrar tanto el esquema de burla de la cama como el esquema de la llave: doña María obliga al misógino Don Fadrique para que se acueste con su marido y, tras una larga noche en la que Fadrique consiguió evitar el encuentro sexual, descubre que su acompañante no es el marido de doña Ana sino doña Violante, prima de doña Ana y amante de Fadrique, y las damas se burlan de él. En este episodio se cumple el esquema de la cama en la que el engañado sufre una doble burla, pues es obligado a acostarse con quien él creía que era un hombre y pasa la noche con su amante sin que haya un encuentro sexual entre ellos. Además, en otro episodio de la novela, Fadrique debe esconderse en el armario de la habitación de una de sus múltiples amantes ante la llegada inesperada de su esposo. La mujer entonces propone un juego a su marido que consiste en escribir todos los objetos de

la casa hechos con hierro y, cuando este le pide la llave, ella le dice de manera irónica todo lo que ha hecho antes de su llegada, de modo que sigue el esquema de la llave de Adrienne L. Martin. Otro ejemplo del esquema de la llave es el famoso entremés cervantino *El viejo celoso*, en el que los celos irrefrenables del marido le llevan a encerrar a su joven esposa y a no perder de vista la llave con la que la mantiene cautiva. Esta obra está plagada de juegos y dilogías con las nociones de la llave como objeto que tiene la facultad de abrir y cerrar, tanto la casa como el cuerpo de la joven dama.

La mayor parte del contenido erótico de estas obras se expresa mediante el juego de palabras que ejercen de eufemismos perfectamente válidos para los términos innominables. Además, no solo sirven como forma alternativa de representación de lo erótico sin atentar contra los peligros de la censura, sino que la poesía erótica burlesca necesita un componente lúdico-expresivo. Estos recursos suponen un auténtico reto para el autor y una manera de agudizar el ingenio, elevando la calidad de la literatura erótica hasta niveles que, de lo contrario, no podrían haberse alcanzado. Las técnicas más utilizadas son la metáfora, la alusión y la dilogía, que permiten expresar encubiertamente temas que resultarían escandalosos para los moralistas. Un ejemplo de los juegos que encubren el componente erótico y da juego al lector es este soneto del *Cancionero Antequerano*:

Yace en Asia Menor, región desierta,
un encantado abismo, cueva oscura;
la fama general de esta aventura
de tres hermanos el valor despierta.

Dijo el mayor: “Aunque es cosa cierta
ser esta empresa peligrosa y dura,
el entrar yo solo será ventura
y quedaros vosotros a la puerta”.

Conténtase los dos, entra el valiente,
vuelve y revuelve al uno y otro lado,
mas su braveza y brío poco vale,

porque vencido queda, y sin ver gente,

el que entró tan robusto y alterado,
debil, remiso y cabizbajo sale. (Alzieu, 1984: 107)

En este soneto hay un repertorio de términos alusivos a los órganos sexuales femeninos: “encantado abismo”, “cueva oscura” y “puerta”. Además, los tres hermanos del poema son los tres componentes del aparato sexual masculino, de los cuales el más valiente entra de estos valientes personajes entra en la “cueva”, mientras los otros dos se quedan afuera, imitando el encuentro sexual. Tras este, el hermano mayor sale cabizbajo, símbolo del miembro viril una vez que ha finalizado su encomiable tarea. También encontramos varios términos que hacen referencia al encuentro sexual, como “impresa peligrosa”, “vuelve y resuelve al uno y al otro lado” y “su braveza y su brío poco le vale”.

En ocasiones, el sentido erótico de una palabra depende del contexto, no de las metáforas y alusiones. Fue una práctica habitual en la poesía erótica aurea utilizar vocabulario común y situarlo dentro de un texto erótico, por lo que la palabra se carga de sensualidad, como *A la zanahoria* de Diego Hurtado de Mendoza, donde se utiliza una simple hortaliza para alabar el poder sexual del falo. El lector de la poesía erótica tiene que cumplir un papel más importante que el lector de otros géneros en el proceso de interpretación de una obra, pues debe descodificar correctamente el mensaje oculto. Aunque, en ocasiones, la correcta interpretación de un poema es imposible de realizarse, debido a la alteración en el significado de una palabra, la ubicación de un texto erótico entremezclado con textos no eróticos y la contaminación del contexto. Sin embargo, se han encontrado poemas en los que el lector no debe realizar ningún trabajo interpretativo, pues en ellos se rechaza la codificación del mensaje erótico y hablan de la sexualidad de una manera abierta. Por ejemplo, en los sonetos de *I modi*, Aretino describe detalladamente los órganos sexuales, transgrediendo los límites del escándalo.

Sin embargo, no toda la producción erótica de los Siglos de Oro es humorística o tiene como objetivo principal la risa, pues también existe un erotismo serio, aunque es menos abundante. La mayoría de este tipo de composiciones serias se centra en ofrecer una descripción detallada y pausada del encuentro sexual y de los órganos que proporcionan el placer. Además, pueden considerarse como obras “más puramente eróticas” que los textos

eróticos burlescos, ya que la jocosidad y el chiste pueden contrarrestar la intensidad erótica. Ejemplo de erotismo serio es el soneto de Gregorio Silvestre

Habiendo sido ya más combatida
mi ninfa que en el mar la dura roca,
Amor la fuerza, hiere y provoca
a darse entre mis brazos por vencida.

Y allí del mismo amor mío encendida,
con sus hermosos labios bebe y toca
el ayre más caliente de mi boca
haziendo de dos almas una vida,

y un alma de dos cuerpos moradora,
y dos cuerpos en uno más trabados
que jamás yedra estuvo en olmo alguno.

Suspende este milagro, Amor, ahora:
que no estemos jamás menos ligados
que Sálmacis y Troco hechos uno. (Alzieu, 1984: 147)

Este soneto tiene una carga erótica muy fuerte, sobre todo en la primera estrofa; el combate amoroso y la herida que infringe en ella el Amor la llevan al abandono en los brazos de su amante. El tema principal es la unión de los amantes en el beso, que se corresponde con la tradición neoplatónica, según la cual en el beso se producía el intercambio de las almas.

Durante el s. XVI se desarrolla el Humanismo renacentista, que intenta definir la dignidad del hombre al afirmar todos los componentes de la naturaleza humana, liberándose de todas las restricciones impuestas por las religiones. El Humanismo y la literatura erótica están estrechamente relacionados, pues la literatura erótica reivindica y expresa la naturaleza corpórea del ser humano. Por eso, no es de extrañar que muchos autores que escribieron obras neoplatónicas también cultivaran el género erótico. El mejor ejemplo de todos es Diego Hurtado de Mendoza, uno de los mayores cultivadores de la

poesía erótica en el s.XVI y, en opinión de muchos un prototipo del hombre renacentista, como el soneto de Antonio Hurtado de Mendoza elogiando al poeta:

Si en el inclito Conde de Tendilla
humilla Marte la triunfante espada,
(a Mendoza del Sol la venerada
planta) el Sol mismo por Don Diego humilla.

Goza del uno la mejor cuchilla
que honró a Castilla y asombró a Granada,
del otro aquella pluma celebrada,
que envidia a Italia dio, gloria a Castilla.

A los dos Roma tuvo para afrenta
de Césares, y Tulios (dos extremos)
que en su mayor grandeza España cuenta.

Libros del Conde a su valor tenemos,
en vos la gloria, que Don Diego aumenta
pues famoso otra vez por vos le vemos. (2007: 93)

En toda su obra en prosa, puede percibirse su personalidad humanista, fruto de la lectura de los clásicos y de su relación con los artistas, filósofos, y literatos de la época, lo que aporta a su obra erótica un carácter culto, convirtiéndolo en un erotismo inteligente (Diez Fernández, 2003: 98).

5.5. Anonimia.

La mayoría de los poemas eróticos que se conservan hoy en día carecen de autor, ejemplo de ello es *Poesía erótica del Siglo de Oro*, considerada como la base de las ediciones modernas de la poesía erótica áurea. Llama la atención que, de los 136 poemas recopilados, ninguno de ellos tiene autoría, aunque muchos de ellos tienen notas con atribuciones dudosas sobre su autor. El poema erótico anónimo más conocido del Siglo de Oro es la *Carajicomedia*, un poema obsceno compuesto por varias manos en el que se

relatan los esfuerzos de Diego Fajardo, un anciano impotente, de recuperar su virilidad visitando los prostíbulos más importantes de Castilla. Esta parodia del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena fue recogida por Hernando del Castillo en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* y no contiene ninguna referencia a sus autores, pues estos se ocultaron bajo los pseudónimos de “fray Bugeo Montesino” y “fray Juan de Hempudia”, aunque Govert Westerweld opina que el autor de esta obra es Juan del Encina.

Los manuscritos y cancioneros recogen numerosos poemas eróticos anónimos, lo que permite pensar que fue una práctica muy extendida en los Siglos de Oro, sobre todo teniendo en cuenta el intenso control por parte de la censura, de modo que la anonimidad es un sistema de protección para los autores. La anonimidad supone todo un reto para los investigadores de la poesía erótica, sobre todo a la hora de determinar la autoría de un texto. También son problemáticas las falsas atribuciones que se han encontrado en varios cancioneros y manuscritos, como el siguiente soneto, actualmente atribuido a Fray Melchor de la Serna aunque aparece como un poema de Quevedo en el mn. 4067 BNM:

Tu cabello me enlaza ¡ay, mi señora!
y tu hermosa frente me entenece,
la lumbre de tus ojos me escurece,
y tu nariz me enciende de hora en hora.

Tu pequeñuela boca me enamora,
tu cuello un alabastro me parece,
tus pechos leche que ya mengua y crece,
y en medio están dos bultos de una aurora.

Tu vientre llano y liso, allí es mi gloria;
tus blancas piernas, donde vivo y muero;
tu pie chiquito, donde pierdo el seso.

Mas adonde me falta la memoria,
y no se comparallo como quiero,
es en lo que es mejor que todo eso.(Gallego, 2012: 68)

5.6. Principales autores y modelos

A pesar del predominio de los textos eróticos anónimos, se han podido conocer los nombres y la obra de algunos poetas eróticos del Siglo de Oro. El “autor paradigmático en el campo erótico” (Díez Fernández 2003: 70) es Pietro Aretino, quien destacó por su escandalosa biografía y por *I modi*, su obra más distinguida, también conocida como *Los dieciséis placeres*, un conjunto de grabados retratando diferentes posturas sexuales acompañados por sonetos. Su obra fue absolutamente novedosa, pues dejó a un lado los modelos clásicos, referentes en la descripción de las posturas sexuales (sobre todo el *Ars amandi* de Ovidio), y creó un estilo erótico propio, concediendo importancia al diálogo durante los encuentros sexuales y otorgando un papel activo a la mujer. Dentro del ámbito español, las figuras del erotismo más reconocidas son Diego Hurtado de Mendoza, Sebastián de Horozco y Baltasar del Alcázar.

Diego Hurtado de Mendoza es considerado como uno de los principales precursores de la poesía erótica de los Siglos de Oro y gran cultivador de este género. A diferencia de muchos autores, su obra ha persistido junto con las atribuciones, aunque también tiene algunos problemas de atribución debido a la circulación manuscrita de sus obras y al escaso conocimiento sobre la poesía aurea. La extensa poesía erótica de este autor puede clasificarse en: versiones de Ovidio; burlas de dioses y héroes; sátiras; encomios paradójicos¹⁰; narraciones y parodias petrarquistas. A esta diversidad temática se le añaden una gran diversidad de formas literarias (elogios, burlas, sátiras, narraciones...) y estróficas (octavas, sonetos, quintillas, tercetos encadenados...). En la mayoría de sus composiciones predomina una intención humorística, que destierra la seriedad característica de la poesía petrarquista y abarca los valores tradicionales, aunque no por ello se convierte en una poesía de protesta. Este humor subvierte los múltiples motivos y personajes de la literatura grecolatina que integra en su obra, fruto de su carácter renacentista, lo que exige un lector culto que sea capaz de disfrutar de todos los juegos e intenciones del poeta.

El cancionero de Sebastián de Horozco contiene un gran muestrario de canciones que ofrecen un profundo retrato de la sociedad del s.XVI: prostitutas, capados, viudas

¹⁰ Recurso literario que consiste en elogiar lo aparentemente indeseable

deformes, enfermos, curas, maridos cornudos, homosexuales y sifilíticos son solo algunos de los numerosos personajes que aparecen bajo la mirada burlesca que impera en toda la obra. Los poemas burlescos tratan algunos de los temas más frecuentes de la poesía erótica del Siglo de Oro, como la prostitución, la virginidad, la homosexualidad, la dama pedigüeña, los maridos cornudos y los curas y monjas. También abarca el tema de la misoginia pero desde un punto de vista muy ambiguo, pues en algunos poemas trata a las mujeres con odio y desprecio propios de la tradición misógina medieval, acusándolas de ser el origen de muchos pecados y las responsables de las enfermedades venéreas que asolan la sociedad de su época. Sin embargo, en otros poemas muestra una actitud profemenina, ensalzándolas por su evidente superioridad sexual. El poema más conocido del cancionero tiene el curioso nombre de “los privilegios de la compañía del grillimón que el auctor embió a vn amigo suyo que nuevamente estaba tocado dél” y habla sobre la sífilis, una de las principales preocupaciones de la sociedad y de la poesía erótica de los s. XVI y XVII. En clave burlesca, se invierte la estigmatización que pesa sobre los infectados, quienes pasan a formar parte de un grupo selecto que goza de ciertos privilegios, como la posibilidad de extender el mal y el incumplimiento de ciertas obligaciones sociales.

Baltasar de Alcázar es conocido por ser uno de los principales cultivadores de los epigramas, a partir de los cuales se puede elaborar un listado de los temas de su poesía erótico-burlesca: frailes lascivos, la caricatura de la despedida petrarquista, maridos cornudos por culpa de los religiosos u otros oficios como los sastres, hombres impotentes, el cansancio físico que produce el encuentro sexual y las mujeres libinidosas. Este último tema permite al poeta la recreación de motivos de la poesía popular como *la malamaridada* y *la morenica*. Su preferencia por lo llano y la expresión desnuda le llevan a enmarcar su erotismo en el mundo de la taberna donde reina Inés, prostituta y musa del poeta, lo que da un carácter antipetrarquista a su obra.

Además, hubo muchos poetas que, sin ser considerados poetas pertenecientes a este género, insertaron contenido erótico en su obra. Garcilaso de la Vega es considerado como el representante en lengua castellana de la poesía petrarquista, una poesía que, aunque comparte con la poesía erótica el tema amoroso, no da cabida a la sensualidad. En cambio, podemos encontrar un cierto contenido erótico en sus poemas, aunque no está

expresado abiertamente sino que debe sustraerse a través de la interpretación y, aún así, solo puede percibirse un tenue sensualismo, como el soneto XXII, que ha provocado una gran controversia entre los estudiosos:

Con ansia estrema de mirar qué tiene
vuestro pecho escondido allá en su centro,
y ver si a lo de afuera lo de adentro
en apariencia y ser igual conviene,

en él puse la vista; mas detiene
de vuestra hermosura el duro encuentro
mis ojos, y no pasan tan adentro,
que miren lo qu'el alma en sí contiene.

Y así, se quedan tristes en la puerta
hecha por mi dolor, con esa mano,
que aun a su mismo pecho no perdona;

Donde vi claro mi esperanza muerta,
y el golpe que os hizo amor en vano
*non esservi passato oltra la gonna.*¹¹ (Díez, 2012: 337)

En este soneto, el poeta se siente absolutamente fascinado ante los pechos descubiertos de la dama, observados bajo una mirada totalmente erótica. Aunque no está muy claro que, cuando sugiere que quiere conocerla profundamente, se refiera al alma o al cuerpo. Según Antonio Prieto, este soneto es donde mejor se ve la sensualidad en Garcilaso de la Vega, quien olvidó su objetivo primordial al mirar los pechos de su amada. En cambio, Fernando de Herrera desecha el último verso y cree que el poeta no sale de la admiración de la belleza espiritual. En todo caso, en este soneto no hay presencia de un contenido erótico, sino de una cierta sensualidad. También podría apreciarse una leve sugerencia erótica en el soneto XXIII, cuando el poeta anima a coger “de vuestra alegre

¹¹Traducción del italiano: “no haber pasado más allá de la falda”.

primavera el dulce fruto, antes que el viento airado cubra de nieve la hermosa cumbre”, correspondiéndose con la larga tradición de la comida como símbolo del sexo femenino.

Por supuesto, no hay que olvidar la lírica erótica de fray Melchor de la Serna, una de las más sobresalientes dentro de este género. A él le pertenece la primera traducción completa del *Arte de amor* y del *Remedia amoris* del poeta latino Ovidio, lo que supuso un soplo de aire fresco para la literatura amorosa y erótica áureas. La influencia ovidiana en la obra del vicentino puede percibirse a través de las constantes alusiones al ilustre poeta y a través de los “gustos generales” que expresa en varios de sus poemas, siguiendo el conformismo y la pluralidad que muestra Ovidio en su *Arte de amar*, aunque, a diferencia de él, fray Melchor no busca el amor, tan requerida por los necios, sino únicamente el placer y la carnalidad en estado puro, ya que el mundo se sustenta en ellos. (Hutchinson, 2003: 185). En este deleite de la pluralidad, fray Melchor reduce la amplia variedad femenina en la función sexual, siguiendo los versos de Diego Hurtado de Mendoza:

E ciento te me emplea
y préstales un rato tus alhajas
que todas son unas en las partes bajas (2007: 485)

Entre su obra original destacan *El Jardín de Venus*, una colección de poemas en los que se percibe un erotismo descarado vestido de un humor desenfadado. Por supuesto, debido al carácter erótico de esta obra, este corpus ha ido apareciendo en diversos manuscritos, entre los cuales varía el orden de los textos e incluso el índice de textos pertenecientes, lo que ha llevado a los investigadores a sumergirse en una ardua labor de configuración de la obra. Y aún así no es completamente certera la autoría de nuestro autor, ya que las iniciales F.M.D.S o la firma del “fraile benito” o “el vicentino” no aparecen en todos los poemas. A Fray Melchor de la Serna también se le atribuyen una serie de obras en las que giran en torno a la burla del marido cornudo por parte de la esposa sagaz: *El sueño de la viuda*, que cuenta con otra versión incompleta titulada *El célebre sueño de la viuda de Aragón*, la *Novela del corderito* y la *Novela de las madejas*. También podría ser de su autoría un poema inédito del ms. 3915 BNE llamado *Cómo han de ser amadas las*

*mujeres*¹², obra que pudo partir de su traducción del *Arte de amar* y en la que parece trasladar la esencia y el contenido del poema ovidiano al siglo XVI.

¹² Este poema fue analizado y editado en mi Trabajo Fin de Grado, donde di muestras de que el autor más probable de esta obra fue Fray Melchor de la Serna, ya que, para la composición de este poema, es esencial un conocimiento de Ovidio como lo tuvo el fraile benito y su traducción del *Arte de amar* tiene unos rasgos estilísticos y lingüísticos muy similares a los de *Cómo han de ser amadas las mujeres*.

6. Producción y Transmisión de la poesía áurea

Uno de los problemas que plantea la poesía de los Siglos de Oro en la atribución de autoría es la transmisión, problema que también afecta en este estudio, ya que uno de los objetivos es la determinación de la autoría de *Cómo han de ser amadas las mujeres*. La poesía de los Siglos de Oro tenía primordialmente, al menos a principios de este periodo, una producción oral, bien sea a través de la declamación, la recitación o el canto, que siguió con la transmisión y el modo de lectura oral característico de la Edad Media. La *oralización* de los textos literarios áureos está ligada a dos fenómenos: el primero de ellos es la extensión de la tradición cultural oral, propia de las clases humildes, hacia la aristocracia y las élites burguesas, integrándose de esta manera en el teatro, la narrativa y la poesía, donde se empezó a insertarse aisladamente formas de la lírica tradicional (villancicos, cancioncillas, romances viejos...etc). El segundo fenómeno es el de la oralidad que tuvieron en cuenta los autores a la hora de la creación de sus obras (Nelson, 1992: 49): expresiones coloquiales, refranes, imitación de las formas de habla y conversación con el público, como los versos de una letrilla satírica de Quevedo:

Oyente, si tú me ayudas
con tu malicia y tu risa,
verdades diré en camisa
poco menos que desnudas... (1981: 723)

La poesía lírica es uno de los géneros más susceptibles a la transmisión oral. Margit Frenk Alatorre afirma que “en los ambientes aristocráticos primero y luego en sectores cada vez más amplios de la población española, se recitaban y cantaban poesías de todo tipo” (1982: 68); este hecho está documentado a través de los cancioneros con cifras de rasgueado para guitarra, los cancioneros polifónicos y los libros de vihuela. Además, la escasez de ediciones impresas es una prueba de que la poesía no se escribió para ser leída en silencio y a solas, mientras que la mayor abundancia de cartapacios manuscritos de temática variopinta también demuestra que estos documentos servían de apoyo para la práctica común de recopilación, memorización y canto. También las exhibiciones poéticas que se hacían en las justas poéticas y en reuniones en las Academias solían ser de carácter

público en plazas y calles. Estas demostraciones públicas aparecieron en algunas obras literarias, como el episodio de *La hora de todos* de Quevedo, en el que un poeta lee poemas culteranos ante un auditorio.

A pesar del predominio de la transmisión oral, esta coexistió con la transmisión escrita de la poesía, que se producía a través de dos vías: la circulación manuscrita y la difusión impresa, de las cuales la propagación por vía manuscrita es más extensa. Entre círculos de amigos del poeta, en las tertulias literarias, en las academias y en cualquier ambiente poético circularon reproducciones de los últimos poemas que se componían, los cuales eran copiados a su vez en círculos cada vez más amplios. Durante este proceso de copia, los destinatarios escogían los poemas o fragmentos que más se adaptaban a su gusto y los transcribían en hojas sueltas o en sus cartapacios, configurando así su propia antología. Por supuesto, no siempre se indicó la autoría de los poemas que eran copiados ni se hizo la traslación de manera fidedigna al poema original, lo que conlleva muchos problemas a los estudiosos de la literatura aurea, especialmente en lo referente a casos de atribución, como los numerosos ejemplos que menciona Antonio Rodríguez Moñino:

Versos de Francisco de Aldana han sido atribuidos a Bartolomé de Argensola; de Gregorio Silvestre y Gurierre de Cetina a Hurtado de Mendoza; de un anónimo de 1557 a Boscán; de todos a Camoens; de todos a Lope de Vega y de Lope a todos. Quien haya revisado un centenar de estos volúmenes facticios de los Siglos de Oro tiene experiencia suficiente para dudar, dudar, dudar. No hace mucho ha habido que borrar del canon de Góngora un soneto –admitido hasta por los más severos editores como suyo- que era, precisamente, una sátira cruel contra Luis [...] Las hay –y en manuscritos coetáneos- a favor de Bartolomé Leonardo de Argensola, Mira de Amescua, un desconocido Trevijano, Luis Vélez de Guevara, el Conde de Salinas, el Príncipe de Esquilache... (1965: 41-44)

Todos los manuscritos poéticos difieren unos de otros, ya que han sido elaborados de maneras distintas. Por ejemplo, una antología hecha por un aficionado en la poesía no es igual que un volumen facticio¹³, pues el primero presenta una unidad temática mayor que el segundo debido a los intereses del recopilador. También se diferencian de las colecciones hechas en los posibles talleres de copistas que existieron durante estos siglos, donde se reproducían manuscritos con la obra poética completa de un autor. Este supuesto sistema de

¹³ libro que se compone a partir de unidades librarias independientes.

reproducción supone una cantidad mayor de problemas a la hora de la atribución de autoría, ya que las posibilidades de variación entre las copias aumentan considerablemente y el autor puede modificar la obra cuando las copias manuscritas están ya en circulación; además, estas nuevas versiones pueden ser difundidas por nuevas copias, lo que hace sumamente difícil para el editor actual la distinción entre las variaciones producidas durante el proceso de transmisión y la obra de reelaboración del autor.

La relación de la poesía con la transmisión impresa es mucho menos estrecha que la de otros géneros, pues, como ya se ha visto, su difusión se enmarca en la transmisión manuscrita dentro del ambiente cortesano, las academias y los certámenes públicos. De todos los autores que configuran el Parnaso de la poesía lírica de los Siglos de Oro, la mayoría nunca dio en vida sus poemas a las planchas, sino que la mayoría de las obras salieron de la imprenta póstumamente, aunque fue práctica común editar a otros autores anteriores, como hizo Quevedo con la obra de Francisco de la Torre y Fray Luis de León. Si bien es cierto que hay algunos géneros poéticos más proclives a la difusión impresa que otros, como la poesía religiosa o la poesía épica. Ejemplo de ello es la *Araucana* de Alonso de Ercilla, cuya primera parte fue impresa en 1569, la segunda en 1578, reimpressa ese mismo año, y la tercera en 1589, año en el que también se publicaron las tres partes en un mismo volumen. En 1597 se publicó una versión más extensa y la obra completa se editó dieciocho veces hasta 1632, por lo que la obra tuvo un gran éxito editorial. Al margen de la publicación de grandes ejemplares, la poesía impresa circuló en formas de edición más humildes, destinadas a quienes no se podían permitir la compra de un libro, como los pliegos sueltos, pliegos de papel plegados dos veces, de manera que formaban un folleto de cuatro hojas. Los pliegos se convirtieron en la forma impresa más popular de los Siglos de Oro y son testigos de la afición popular por la poesía, independientemente de su clase social. En ellos se recogían poemas originarios de compilaciones mayores, poesía popular o incluso composiciones procedentes de la tradición oral.

Pronto, la actividad impresora quedó marcada y condicionada por los imperativos ideológicos de las autoridades monárquica y eclesiástica, pues el libro supuso un mecanismo de transmisión de las ideas subversivas para el poder establecido. La primera medida que impuso el control de la publicación fue la *Pragmática* de 1502, en la que se

estipulaba la prohibición de vender o imprimir textos sin la autorización previa por parte de los organismos civiles y religiosos. El petionario, para obtener dicho permiso o licencia de impresión, debía llevar el texto al Juez de Imprentas y al cuerpo de censores del Consejo de Castilla. Allí, el texto pasaba por dos tipos de revisiones: uno de carácter civil, a cargo de un juez, y otro religioso, llevada a cabo por un miembro del clero. En caso de que el autor del texto perteneciera a alguna orden religiosa, se hacía una tercera censura, lo que incrementaba aún más los descomunales costes de un proceso que ya de por sí era excesivo para el solicitante. El censor, escogido a petición del solicitante, velaba para que la obra no contuviese nada en contra de los principios morales, la religión o los privilegios del rey, y comprobaba la utilidad de la obra, coincidiendo con el rechazo de las obras inútiles durante los siglos XVI y XVII. Una vez que estos emitían una opinión favorable del libro examinado, se concedía la aprobación y la licencia de impresión, que garantizaba al demandante la exclusividad de publicación de la obra. Sin embargo, en caso de que la obra contuviera algo sospechoso, se denegaba la licencia o se hacían algunas correcciones, dependiendo de la cantidad de elementos peligrosos.

Sin embargo, obtener el derecho de publicación resultó toda una odisea para los autores, especialmente en el primer tercio del siglo XVII, cuando reforzaron los mecanismos de control y se tomaron medidas más drásticas, como la prohibición de concesión de licencias de todas las comedias y novelas tomada por el conde-duque de Olivares. No obstante, pudieron imprimirse aquellos textos que no cumplían con los requisitos que ordenaba la legislación a través de varios mecanismos, aunque circularon de manera clandestina. La primera de estas técnicas ilegales es la impresión de una obra sin las licencias exigidas, registrando únicamente los datos de ciudad, impresor, autor y año, como la primera edición de *Primera parte de comedias* de Tirso de Molina, impresa en Sevilla por Francisco de Lyra en 1627. Además, los libreros falsificaban las licencias de aquellas obras cuyas ediciones anteriores tenían todos los elementos legales (licencias, fe de erratas, tasas y aprobaciones vigentes), cambiando únicamente las fechas. Las ediciones falsificadas son aquellas en las que todos los datos del libro –año, editor, fecha, lugar de impresión y licencias- son falsos; una edición falsificada es la primera edición de la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*, en la que se adulteraron la portada y los paratextos de la segunda edición de *Doze comedias famosas de quatro poetas naturales de*

la insigne y coronada ciudad de Valencia. Por último, las ediciones ilegales más difíciles de identificar son las ediciones contrahechas, en las que se reproducen todos los elementos de una edición legal a la que intenta reemplazar.

7. Análisis estilométricos.

7.1. Análisis de la traducción del *Arte de amar*.

7.1.1. Textalyser.

Al introducir la traducción del *Arte de amar* en Textalyser se muestran los siguientes resultados, los cuales servirán como datos de referencia en el cotejo de esta obra con otros textos relacionados de una u otra manera a la pluma de fray Melchor de la Serna. Asimismo, estos datos son esenciales para configurar los usos de escritura del autor:

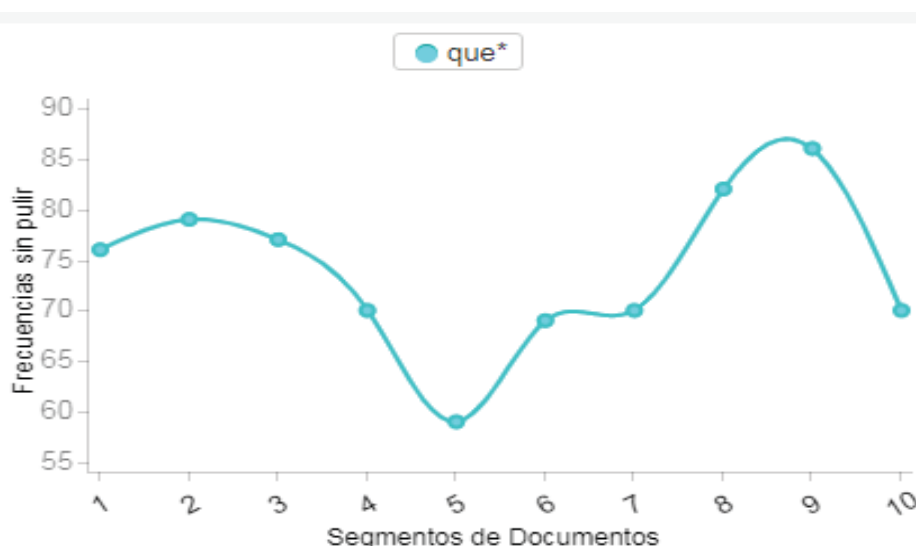
Número de palabras	17.244
Número de lemas	4.561
Densidad léxica	87,6%
Palabras función más frecuentes	que con las los por más del ser amor
Longitud de palabras	2 caracteres: 29,5% 3 caracteres: 14,4% 5 caracteres: 11, 1% 6 caracteres: 9,5%
Número medio de sílabas por palabra	palabras de una sílaba: 47,6% palabras de dos sílabas: 30,8% palabras de tres sílabas: 16% palabras de cuatro sílabas: 4,9%
<i>Verbatim</i>	el remedio de tu llama: aparece 2 veces al tiempo que: aparece 2 veces

	y a su tiempo: aparece 2 veces es más sufrido el: aparece 2 veces de día en día: aparece 2 veces la victoria cierta: aparece 2 veces la tierra al labrador: aparece 2 veces amante confiado que: aparece 2 veces ha de ser: aparece 13 veces la que es: aparece 7 veces sus conceptos: aparece 4 veces quien le agrada: aparece 2 veces la que es negra: aparece 2 veces ten paciencia sí: aparece 2 veces mas vuelve luego: aparece dos veces que son discretos: aparece 2 veces
--	--

Según las cifras, este largo poema tiene un gran número de palabras, de las cuales más de 4.000 son lemas, por lo que hay pocas palabras originales en relación con la cantidad total. La densidad léxica del texto indubitado es de un 83,6%, lo que indica que no presenta bastante riqueza léxica. Además, casi la mitad de las palabras están conformadas por una sílaba (47, 6%), seguidas de las voces compuestas por dos sílabas (30%). La mayor parte de las palabras más frecuentes son palabras función, es decir, palabras sin significado que actúan como nexos, y la única palabra de contenido relevante es *amor*. Son muy reveladores los *verbatim*, ya que nos puede mostrar la inclinación de fray Melchor por el empleo de ciertas expresiones. Hay un gran número de *verbatim*s, de los cuales, los más extensos tienen un mayor valor identificativo y son: *el remedio de tu llama; es más sufrido el; de día en día; la victoria cierta; la tierra al labrador y amante confiado que*; todas ellas aparecen 2 veces en el texto.

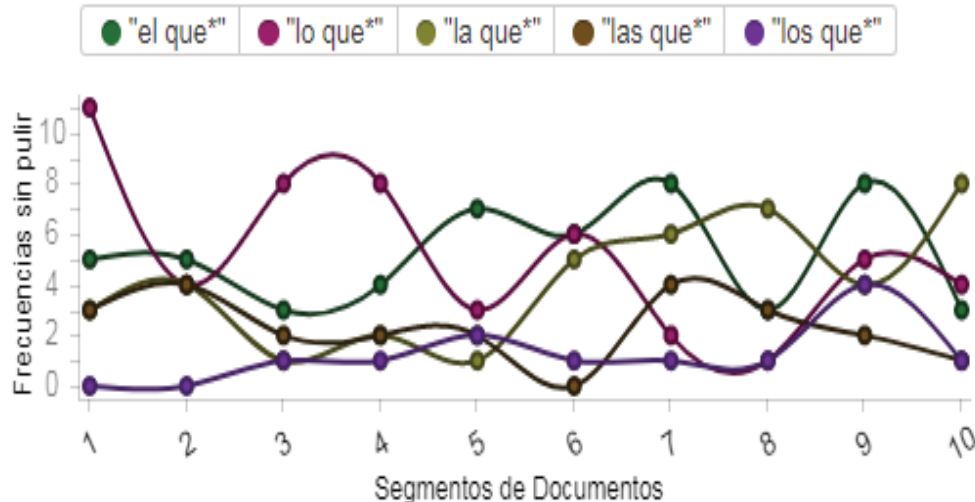
7.1.2. Voyant

La palabra más frecuente en el texto es *que*, que aparece un total de 687 veces a lo largo de la obra:



Según este gráfico, *que* es empleado un mayor número de veces en las últimas partes de la traducción del *Arte de amar*, mientras que el uso de esta palabra es menor en el núcleo central del texto. *Que* se muestra como conjunción, adjetivo o pronombre, aunque mayoritariamente actúa como la primera función. Como conjunción, está seguida de formas verbales (*y le dijeron es que muy sana; las lagrimas que llora; verá que una triste carta parezca de su amor*) y preposiciones, especialmente la preposición *de*. Como pronombre, suele aparecer en oraciones enunciativas enunciativas (*un no se qué de dama*) y, en menor medida, en oraciones interrogativas (*¿Qué pierdes?; ¿Qué digo?; ¿Qué me hace?*) y exclamativas (*¡Qué digo yo!*), aunque también el *que* puede presentarse como adjetivo, Ej. *¡Oh, qué ojos va a la vaca! echando, que entiende que a su toro hermoso agrada!* Aparecen el *que* dentro de las locuciones sustantivas *el que, la que, las que* y *los que* y *lo que*, que se distribuyen de manera irregular, teniendo más prioridad unas sobre otras en los distintos segmentos en los que *Voyant* divide el texto, aunque suelen predominar fundamentalmente dos: *lo que*, que se utiliza un mayor número de veces en la primera mitad de la traducción,

y *la que*, que sobresale en la segunda mitad del texto, lo que significa que hay una mayor preferencia por las formas singulares que por las formas plurales.



En cuanto a los tipos de oraciones, el número de oraciones compuestas supera con creces a las oraciones simples del texto. Ejemplo de ello es la siguiente estrofa:

El uso es el maestro: sean dadas
 orejas prontas a lo que aquí hubiere
 y contaré verdades apuradas.
 Venus confirme lo que yo dijere
 y vayan luego fuera las casadas
 y la que tal ornato se vistiere,
 que en él nos representa su persona
 que honestidad profesa de matrona. (vv. 57-64)

Al ser *que* la palabra más utilizada de esta obra, puede suponerse la inclinación de fray Melchor de la Serna por las oraciones subordinadas, de las cuales hay un mayor número de oraciones subordinadas sustantivas. Entre los distintos tipos de oraciones adverbiales, las más frecuentes son las oraciones condicionales (*Canta si tienes voz, baila si sabes*), seguidas de la oraciones causales (*y a vueltas del temor dale contento, porque tus noches no las lleve el viento*); temporales (*y, cuando más con otras te cogieren, niegales, pertinaz, cuanto dijeren*); modales (*hate de ser como un fiel marido*); finales (*venga y aprenda el modo recibido para engañar la dama su marido*); locales (*muchacho que no hay partida donde no haya mostrado ser mudable*) y concesivas (*y,*

aunque ni polvo ni señal tuviere, siempre te muestra tú muy diligente). También son abundantes en el texto las oraciones coordinadas, de las cuales, las más utilizadas son las oraciones coordinadas copulativas (*Y sírvela también con el abano y a los pies le pon algo de tu mano*) y las coordinadas adversativas (*pero primero habla a la criada*). Solo hay una estructura distributiva (*ya de Boreas, ya de Euro,*) y un escaso número de oraciones coordinadas consecutivas (*Así que el amador, no de hermosura, de gracia y discreción debe preciarse; Así que, pues de engaños son maestras, pagad sus fraudes con las fraudes vuestras*). Asimismo, no hay ninguna oración coordinada explicativa en este texto. Además, encontramos bastantes oraciones yuxtapuestas, aunque no son tan numerosas como las coordinadas y las subordinadas. Un ejemplo de oración yuxtapuesta son los siguientes versos:

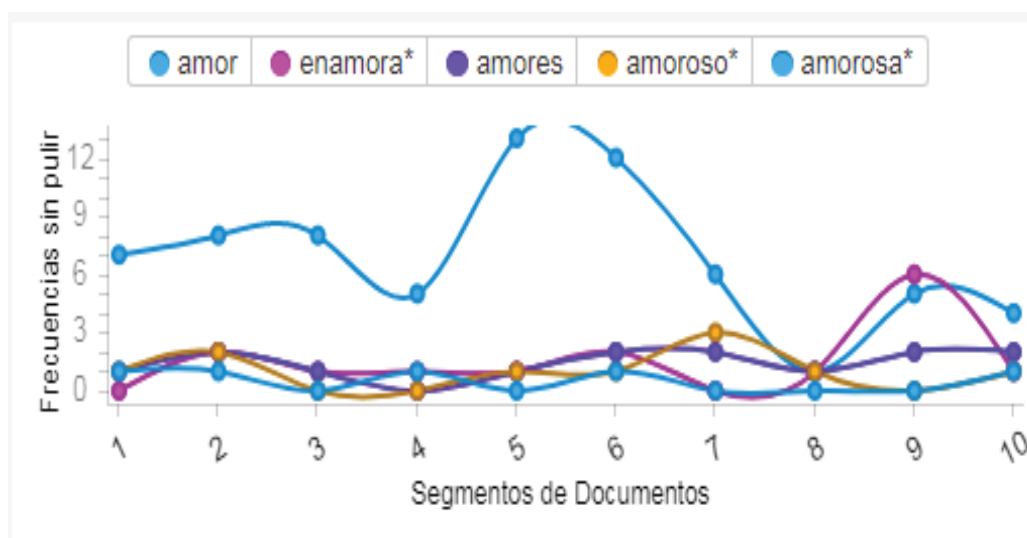
¿Qué os diré de Biblis, enredada
en dos lazos, de amor injusto y muerte?
¿Qué de Mirra, del padre enamorada,
que está cubierta de corteza fuerte?
Las lágrimas que llora la cuitada,
en la memoria de su mala suerte,
de odorífera unción sirven al hombre,
de su dueño tomando el propio nombre. (*Libro primero vv. 393-400*)

En cuanto a los nexos más característicos de las oraciones subordinadas, el más utilizado en las oraciones sustantivas es *que*, ya sea como conjunción o pronombre, a la que siguen las locuciones sustantivas con este nexo y adverbios interrogativos *cuándo*, *quién* y *cómo*. También las subordinadas adjetivas tienen como nexo distintivo *que*, al que se añaden *quien*, *cuyo/a/-os/-as*, *donde*, *cuando* y *como*, aunque estos nexos pueden encontrarse en raras ocasiones. Los nexos más comunes de las subordinadas adverbiales de la traducción del *Arte de amar* difieren según el tipo. En las temporales, el más recurrido es *cuando*, que aparece 69 veces frente a las 7 veces en las que se muestra *después de* o las 3 ocasiones de *mientras*. En las adverbiales modales se utiliza sobre todo *como* y tan solo una vez *según*. En las oraciones concesivas se utilizan principalmente el nexo *aunque* y *pero*, aunque este último solo aparece en escasísimas ocasiones. Además, fray Melchor tan solo utilizó un nexo para las oraciones finales y locales, que fueron *para* y *donde* respectivamente. En cuanto a las causales, las oraciones adverbiales más utilizadas en esta

obra, el nexa más utilizado es *por*, aunque también se utiliza bastante *porque* y, en menor medida, *por + inf*. El nexa por excelencia de las oraciones coordinadas copulativas es *y*, aunque también aparecen *ni* y *o*. Por otra parte, en las dos únicas coordinadas consecutivas se utiliza *por tanto*, utilizando el *así que* en tan solo dos ocasiones. *Aunque* y *pero* también sirven como nexos de las coordinadas concesivas, aunque, a diferencia de las subordinadas, se emplea primordialmente *pero*, mientras que las coordinadas con *aunque* son escasas.

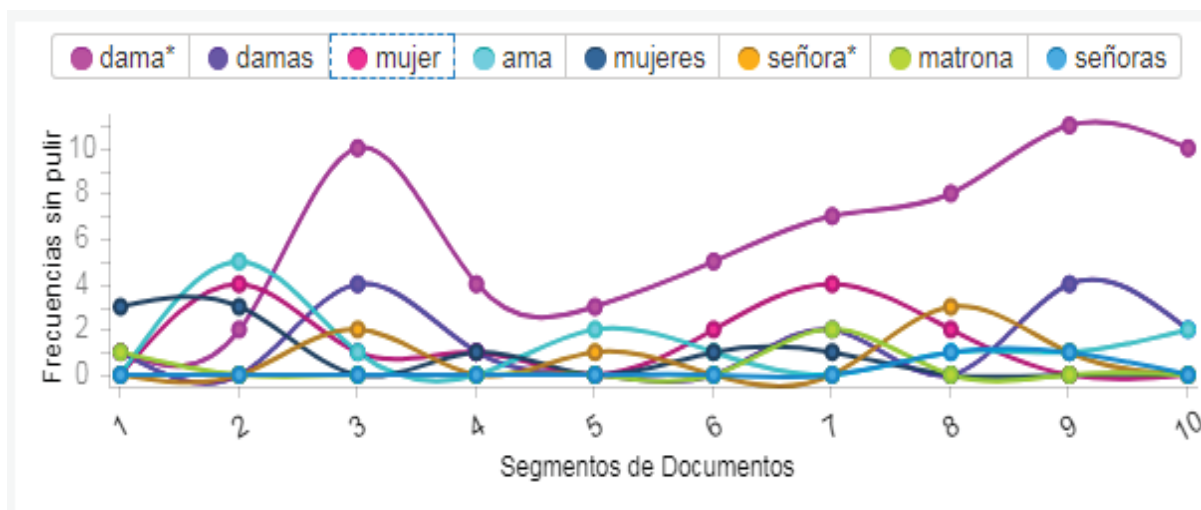
El adverbio de negación suele ir acompañado de un mayor número de verbos que de elementos nominales. Entre los tiempos verbales, los que más aparecen junto a este adverbio son el tiempo presente (Ej: *no quiero yo fingir; no trato de amores fingidos; a la luz no creas engañosa...etc*) y el imperativo (Ej: *estas no pienses te serán enviadas; Tú no cures de más; Aquí, a la luz no creas engañosa...*). En lo referente al uso de las preposiciones, la más utilizada es *de, a, en, con, sin* y *para*. *Con, en* y *a* suelen preceder sustantivos, adjetivos y sintagmas nominales y rara vez van acompañado de un verbos, de los cuales suelen ser infinitivos. *Entre* únicamente acompaña sustantivos y estructuras coordinantes copulativas y *Sin* acompaña tanto estructuras subordinantes como sustantivos e infinitivos de manera uniforme. *Para* acompaña a un mayor número de verbos que de sintagmas nominales, mientras que *por* aparece en escasas ocasiones junto a infinitivos. Por último, *Tras* solo acompaña sustantivos y sintagmas nominales. Dentro de los artículos, los más utilizados son los artículos determinados, concretamente el artículo singular femenino *la*, aunque el artículo singular masculino aparece casi el mismo número de veces que este artículo. Además, los pronombres átonos más utilizados son los singulares frente a los plurales. Cuando estos acompañan a los verbos se produce un hecho curioso: cuando el pronombre femenino acompaña al verbo, hay un mayor número de asimilaciones (*miralla, besalla, contemplalla...*); en cambio, cuando se trata del masculino, el verbo suele aparecer en su forma en infinitivo (*negarlo, darlo, probarlo*).

En cuanto a las palabras con significado que destacan en la traducción del *Arte de amar*, la que más importancia tiene es *amor*, de la que derivan *amoroso/-s, amores, amorosa/-s* y las formas del verbo *enamorar*:



Esta palabra actúa principalmente como un sustantivo abstracto, pero también puede mostrarse como un sustantivo concreto. Suele estar inserto en sintagmas preposicionales, especialmente con las preposiciones *en*, *de*, *a* y *con* y, en caso de que no esté junto a una preposición, viene acompañado del artículo determinado masculino singular o del artículo posesivo masculino singular. Además, es habitual encontrarse esta palabra acompañada de un adjetivo, el cual aparece en más ocasiones delante de *amor*, si bien es cierto que también encontramos adjetivos pospuestos, pero no son tan frecuentes. En cuanto a las formas amoroso/-a/-os/-as, aparece en más ocasiones como adjetivos antepuestas a los sustantivos a los que acompaña, aunque también aparecen aisladas junto al verbo *ser*. Por último, el verbo *enamorar* adopta más el papel como adjetivo que como verbo; en cuyo caso, la forma verbal que más aparece es el infinitivo y, tan solo una vez, este verbo se presenta como pretérito perfecto simple. En cuanto a su papel como adjetivo, este viene acompañado de otros adjetivos, en cuyo caso siempre aparece *enamorado* como un adjetivo pospuesto, el adverbio *muy*, *más* y *nuevamente* y los artículos *sus* y *los*, los cuales aparecen insertos en sintagmas preposicionales.

Dama cobra bastante relevancia en las palabras con significado de la traducción del *Arte de amar*. Esta palabra se utiliza con más frecuencia frente a otros sinónimos como *dueña*, *ama*, *mujer* y *señora* (a la que se incluyen los plurales de *dama*, *señora* y *mujer*, ya que no se registran los de *ama* y *matrona*):



Como muestra el gráfico, *dama* predomina sobre el resto de sinónimos a lo largo de toda la obra (a excepción de *ama*, *mujer* y *mujeres*, que se emplean más en el segundo segmento de la obra) aunque su frecuencia de uso disminuye considerablemente a medida que avanzan los segmentos. Otras formas que también se utilizan con cierta frecuencia son *damas*, *mujer*, *señora* y *matrona*. Normalmente, *dama* se comporta como un sustantivo al que preceden el artículo determinado *la*, y los artículos posesivos *mi* y *su*. En algunas ocasiones se utiliza como vocativo, apareciendo entre comas, y solo una vez como adjetivo, en cuyo caso acompaña al adverbio *muy*. Va acompañado con frecuencia por adjetivos, la mayoría de los cuales aparecen pospuestos, sintagmas preposicionales con la preposición *a* y *de*, oraciones subordinadas que tienen como nexos *que* y *quien* y algunos tiempos verbales, entre los que destacan el presente de subjuntivo, el futuro y el gerundio. En cuanto a *ama*, aparece bastantes veces en posición final de frase y suele estar precedido por los artículos determinados femenino y masculino singular, que aparece también en las formas contractas con las preposiciones *de* y *a*. Estas formas van alternándose en el texto: en la primera parte de la obra, *ama* aparece acompañado dos veces por la forma contracta *al* y *la* y una vez por el artículo *el*. A medida que avanza la obra, desaparece el artículo femenino con *ama* y se utilizan cada vez el artículo masculino o las formas contractas. El plural de *Señora* solo aparece como vocativo y la forma en singular solo aparece con el artículo determinado *la* y el posesivo *tu*. Además, de las tres veces que se emplea *matrona*, dos de ellas se hacen en el segmento 7 en el que *Voyant* divide la obra, las cuales se insertan en sintagmas preposicionales, aunque uno de ellos lleva el adjetivo antepuesto *casta*. Por último, *mujer* está precedida principalmente por el artículo femenino *la* y como elementos pospuestos destacan oraciones subordinadas sustantivas con el nexos *que*. En cambio,

mujeres está precedida por el artículo determinado y va seguido de adjetivos pospuestos, aunque también aparece en varias ocasiones como vocativo. Como elemento derivado de *mujer* aparece el adjetivo pospuesto *mujeril*.

7.2. Análisis con *Stylo*.

Para trabajar con este programa, es necesario preparar un corpus compuesto por el texto indubitado, la obra dubitada y una serie de composiciones que servirán como referencia

- Poemas de Sebastián de Horozco (*Cancionero*), que a partir de aquí voy a identificarlo como HOROZCO, y se compone de 1.882 palabras.
- *Novela del licenciado*, de Cristóbal de Tamariz. Se compone de 2.443 palabras y a partir de aquí voy a referirme a este texto como LICENCIADO
- *Novela de un estudiante y una dama*, de Cristóbal de Tamariz. A partir de aquí voy a identificarlo como ESTUDIANTE y cuenta con un total de 3.626 palabras.
- *Novela del enamorado de la mujer del cirujano*, de Cristóbal de Tamariz. Está formado por 3.127 palabras y me referiré a este texto como CIRUJANO.
- Poemas de Baltasar de Alcázar. A partir de aquí se identificará como BALTASAR DE ALCÁZAR y cuenta con un total de 1.262 palabras.
- Poemas del *Jardín de Venus*. Se compone de 1.976 palabras y me referiré a él como PINTACUDA.
- La *Novela del cordero*, el cual voy a identificarlo como CORDERO y cuenta con un total de 1.173 palabras

-La *Novela de las Madejas*. Tiene 2.016 palabras y a partir de aquí me referiré a este texto como MADEJAS

-La *Novela del sueño de la viuda*. Voy a identificarlo como VIUDA y se compone de 3.748 palabras.

-La *Novela de la mujer de Gil*, que a partir de aquí me referiré a este texto como GIL y cuenta con 3.021 palabras.

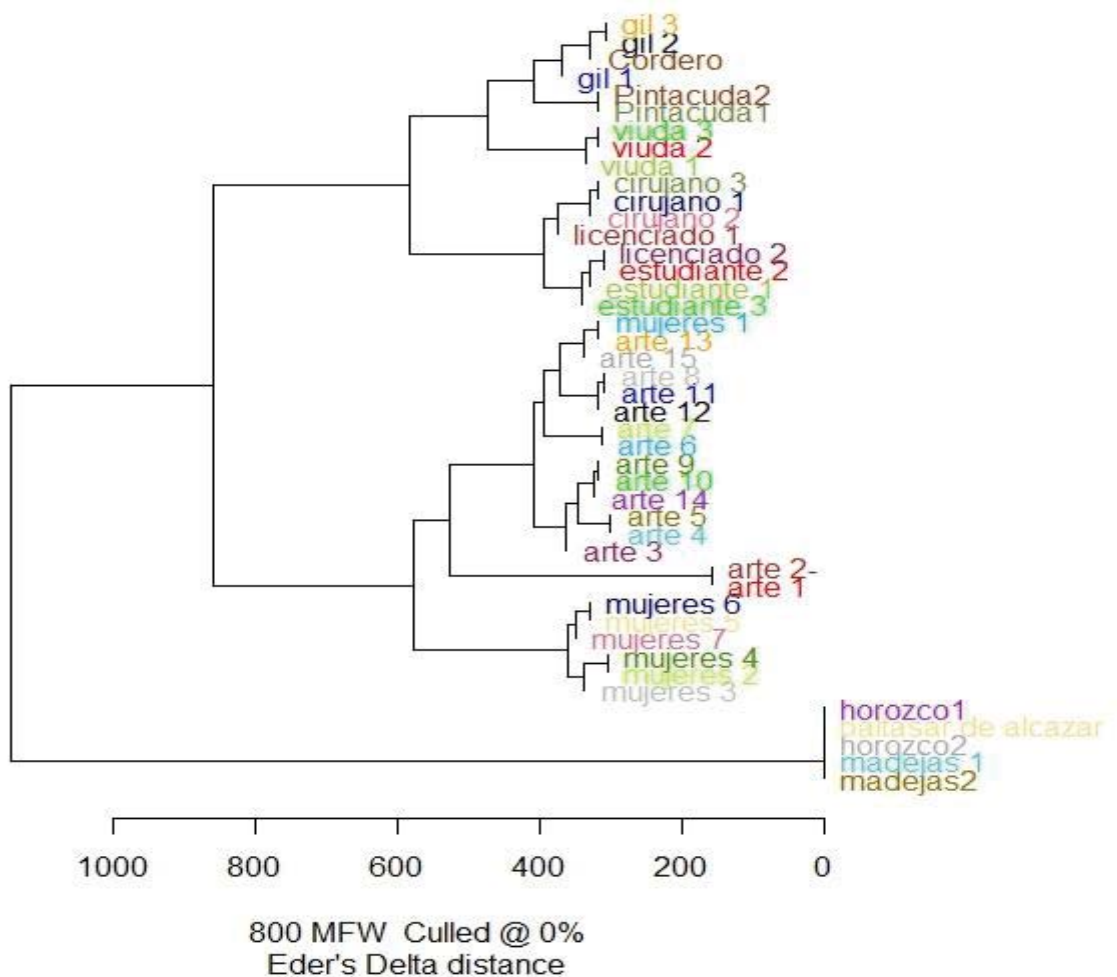
-Traducción del *Ars amandi* de Ovidio. Es el texto más extenso, ya que tiene 17.253 palabras y voy a identificarlo como ARTE.

-*Cómo han de ser amadas las mujeres*. Será llamado MUJERES y se compone de un total de 7.877 palabras

Antes de someter el corpus al análisis estilométrico con *Stylo*, es necesaria una canoquicalización. En primer lugar, algunos de los textos del corpus no están modernizados, por lo que es necesaria una regularización ortográfica para que todos los textos presenten las mismas características. He aplicado las normas actuales para la regularización de los textos, como las normas de aparición y desaparición de *h*-, las reglas de alternancia entre *b* y *v*; *c*, *ç*, *s* y *z*; *j* y *g*; *m* y *n*, los criterios de puntuación (comas, puntos, interrogaciones, exclamaciones...etc.) y las normas de representación gráfica (por ejemplo, *eso* por *esso*). Además, he modernizado el consonantismo y he modificado aquellos elementos que pudieran dificultar la comprensión del lector actual, como las vacilaciones consonánticas (por ejemplo, *hechisera* por *hechicera*). Una vez que los textos del corpus presentan las mismas cualidades ortográficas, es necesaria una conformación de textos equivalentes en extensión, ya que la falta de irregularidad en la extensión de las obras, desde las 1.173 palabras de la *Novela del cordero* hasta las 17.253 de la traducción del *Ars amandi*, implica una alteración de la fiabilidad de los resultados obtenidos (Eder: 2015). Por ello, he fragmentado las obras del corpus en partes de 1.000 a 1.200 palabras, ya que el tamaño mínimo de muestra permitido es de 1.000 palabras (Holmes: 2001) y los textos no son lo suficientemente amplios para dividirlos en fragmentos de 1.500 palabras cada uno. Dependiendo del número de palabras, las obras están divididas en un número

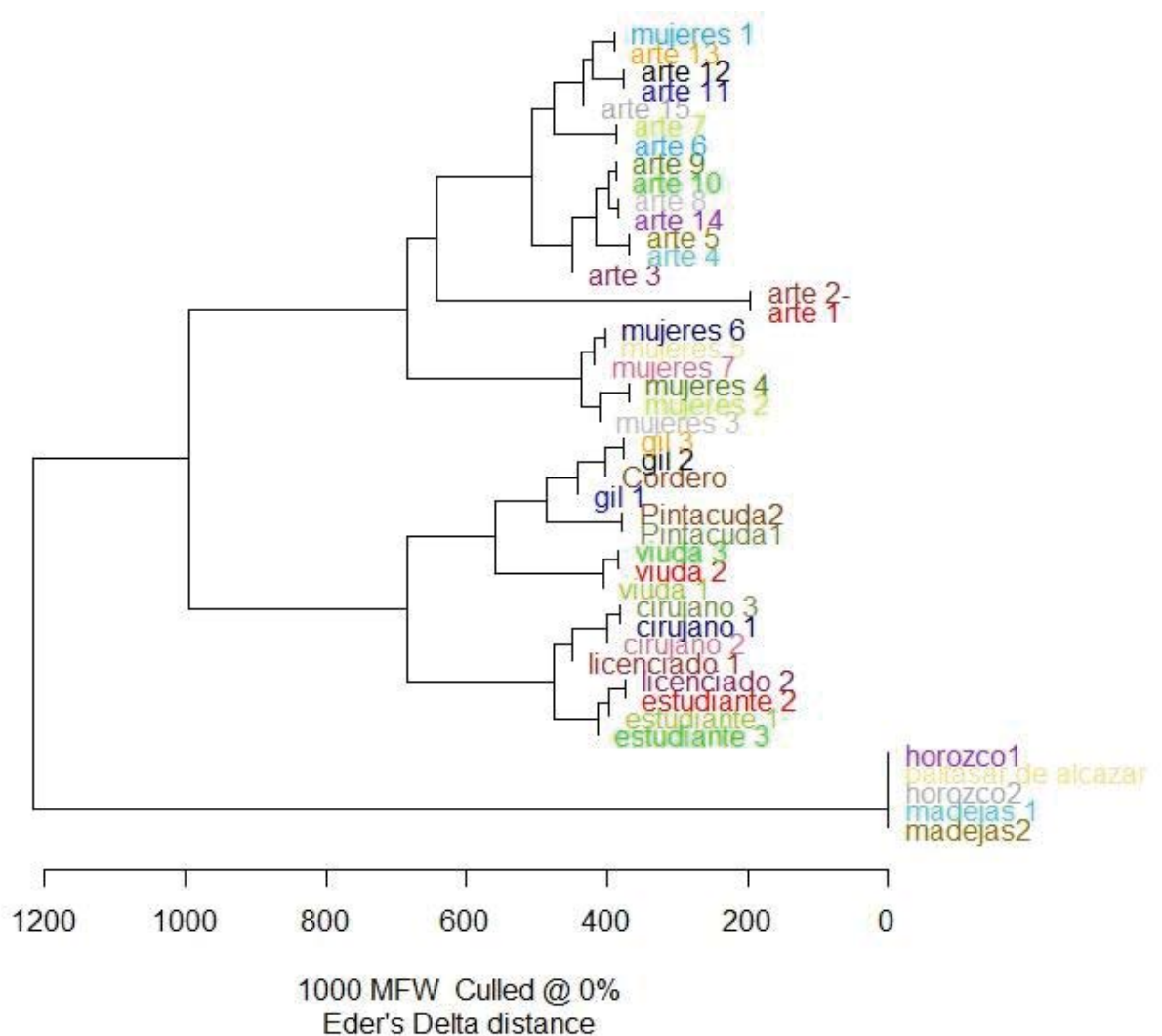
distinto de fragmentos, por ejemplo, la *Novela de la mujer de Gil* se conforma de 3 partes, mientras que la traducción del *Ars amandi* se estructura en 15 partes.

Una vez constituido el corpus, se procede a analizarlo con Stylo. En primer lugar, los textos son sometidos a *Delta* y al algoritmo *Eder*, que van a servirse de las 800 y 1.000 MFW (Most Frequent Words). En esta visualización, la relación entre los textos o los grupos de textos se crea mediante los nodos de ramas. El eje horizontal representa la distancia, es decir, la proximidad de los textos. El tamaño del eje vertical no tiene más significado que permitirnos ver la estructura correctamente:



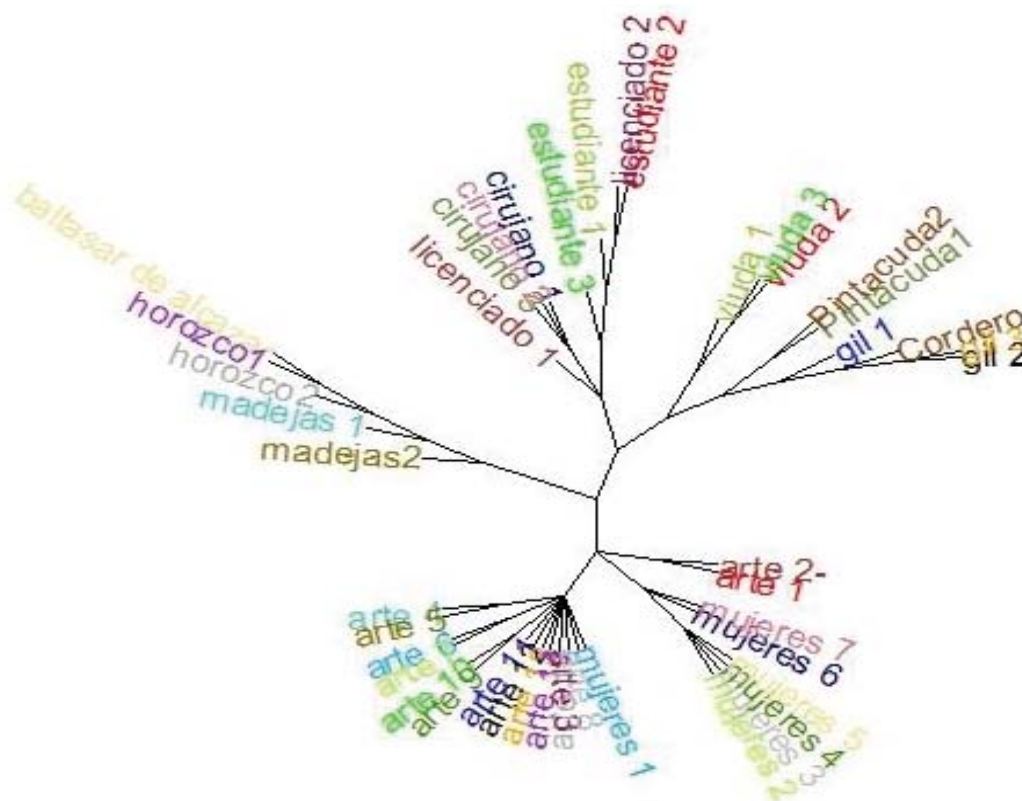
En primer lugar tenemos el dendrograma de 800 MFW, donde pueden observarse dos agrupaciones principales: una conformada por HOROZCO, MADEJAS y BALTASAR DE ALCAZAR, que se encuentran muy próximas al valor 0, lo que sugiere que el

parentesco entre estas obras es bastante cercano, y otro formado por el resto de las obras del corpus, las cuales se diferencian a su vez en otras dos grandes bifurcaciones: por un lado se encuentran LICENCIADO, ESTUDIANTE, CIRUJANO, CORDERO, GIL, VIUDA y PINTACUDA; y en la otra ARTE y MUJERES. En la de estas divisiones hay dos subapartados en los que se diferencian LICENCIADO, ESTUDIANTE y CIRUJANO de CORDERO, GIL, VIUDA y PINTACUDA, entre las cuales aparece entremezclada CORDERO con la segunda y tercera parte de GIL, al igual que los dos fragmentos en los que se estructura LICENCIADO, pues el primero de ellos se presenta con las partes de CIRUJANO y el segundo con las de ESTUDIANTE, concretamente con la segunda parte. En cuanto a ARTE y MUJERES, se diferencian claramente las partes en las que se componen cada una, a excepción de MUJERES 1, que se agrupa con ARTE 13. Además, ARTE 1 y ARTE 2 permanecen en una ramificación aislada de las demás partes en las que se conforma ARTE.



CIRUJANO, ESTUDIANTE y LICENCIADO de CORDERO, GIL, VIUDA y PINTACUDA. Sin embargo, este dendrograma mantiene pequeñas diferencias respecto a la muestra anterior, especialmente en la distribución de las partes de ARTE, pues las partes en las que está dividida la obra presentan una correlación más lineal entre ellas, es decir, suelen relacionarse con las partes sucesivas (5 y 6, 11 y 12...etc.), salvo algunas excepciones, como ARTE 14, que está agrupado junto a las partes 8, 9 y 10. También llama la atención los segmentos ARTE 3 y ARTE 5, que aparecen sin unirse a ninguno de los fragmentos de la obra.

Además de estudiar este corpus con los algoritmos anteriores, también es necesario someterlo con el algoritmo *Consensus Tree*, pues minimiza los errores distributivos respecto al parámetro *Delta*, uno de los más utilizados del paquete *Stylo* y con el que se han medido los textos en los dendrogramas anteriores. En *Delta*, la proporción entre lo correcto y lo incorrecto en las medidas de distancia varían por diversos motivos, como el lenguaje (Eder and Rybicki, 2011), por lo que *Consensus Tree* es mucho más fiable que *Delta* (Eder, 2017):



En primer lugar, a las dos divisiones principales que presentaron los dendrogramas empleados con *Delta* se suma una ramificación con ARTE y MUJERES. De modo que la subdivisión en la que estaban estas dos obras respecto a CIRUJANO, ESTUDIANTE y LICENCIADO, CORDERO, GIL, VIUDA y PINTACUDA en los resultados con *Delta*, ha pasado a ser una de las agrupaciones principales de este dendrograma. Las otras dos agrupaciones se corresponden con las divisiones que aparecían en *Delta*: una ramificación con MADEJAS, HOROZCO y BALTASAR DE ALCÁZAR, aunque las partes de estas obras aparecen estructuradas en varios subniveles, a diferencia de la distribución equivalente que mantenían en los dendrogramas anteriores; y otra línea en la que se mantienen alejadas LICENCIADO, CIRUJANO y ESTUDIANTE respecto a CORDERO, GIL, VIUDA y PINTACUDA, las cuales también aparecen en varias subrayas diferenciadas y CORDERO se interpone entre las partes en las que se compone GIL. La rama que contiene tanto ARTE como MUJERES presenta estas dos obras delimitadas entre sí, aunque ARTE 1 y ARTE 2 se distribuyen junto al resto de las partes de MUJERES y MUJERES 1 se coloca con el resto de las partes de ARTE.

De las pruebas realizadas con *Stylo* puede llegarse a varias conclusiones. En primer lugar, el corpus está conformado por cuatro grandes bloques: uno conformado por las composiciones de Sebastián de Horozco, los poemas de Baltasar de Alcázar y la *Novela de las madejas*; un conjunto en el que se encuentran las novelas atribuidas a Cristóbal de Tamariz (*Novela de un estudiante y una dama*, *Novela del licenciado* y *Novela del enamorado de la mujer del cirujano*); las novelas que pertenecen, según la crítica, a fray Melchor de la Serna (*Novela del cordero*, *Novela del sueño de la viuda* y *Novela de la mujer de Gil*) junto con el *Jardín de Venus* y, por último, el último bloque está integrado por el texto indubitado, la traducción del *Arte de amar*, y el texto dubitado, *Cómo han de ser amadas las mujeres*. Además, llama la atención que el hecho de que un texto tradicionalmente atribuido a fray Melchor de la Serna, la *Novela de las madejas*, se haya relacionado en todos los dendrogramas junto a los poemas de Baltasar de Alcázar y de Sebastián de Horozco, en vez de corresponderse con el resto de las obras que se han asignado al fraile benito. Por tanto, considero que la *Novela de las madejas* debería ser objeto de estudio por parte de la crítica en un futuro. Por otra parte, las novelas que se han atribuido a fray Melchor de la Serna aparecen muy próximas a las novelas de Cristóbal de

Tamariz ¿Quiere esto decir que estamos ante un caso de autoría diferente al de *Cómo han de ser amadas las mujeres* y el *Arte de amar*? En mi opinión, creo que no, ya que la asociación que muestran los resultados puede deberse al carácter narrativo y al registro, evidentemente más burlesco, del estilo.

Sin duda, lo que más ha llamado la atención de los resultados obtenidos es la sorprendente relación entre el texto indubitado y el texto dubitado, la traducción del *Arte de amar* y *Cómo han de ser amadas las mujeres*. En todos los dendrogramas, estas obras se han distribuido dentro del mismo bloque, distinguiéndose perfectamente del resto de los textos que conforman el corpus. Además, todos los dendrogramas muestran que algunos de los fragmentos en los que se han dividido el *Arte de amar* se agrupan junto a los distintos fragmentos de *Cómo han de ser amadas las mujeres*, a la vez que la primera parte de esta obra se intercala con los fragmentos que componen la traducción del *Arte de amar*. Esto es un claro indicio de que ambas obras están emparentadas. Llegados a este punto, puesto que el objeto de nuestro estudio es la de mostrar la relación entre *Cómo han de ser amadas las mujeres* y el *Arte de amar*, vamos a proceder a hacer un análisis de los usos de escritura que se perfilan en *Cómo han de ser amadas las mujeres* y a ver como los usos del *Arte de amar* se cumplen en esta obra.

7.3. Análisis de *Cómo han de ser amadas las mujeres*

7.3.1. *Textalyser*

Dado que las pruebas realizadas con *Stylo* indican que la obra más próxima a la traducción del *Arte de amar*, considerada como texto de referencia, es *Cómo han de ser amadas las mujeres*, vamos a proceder al análisis de esta obra con *Textalyser* y *Voyant* para comprobar si las claves de escritura que se dan en el *Arte de amar* se cumplen en ella:

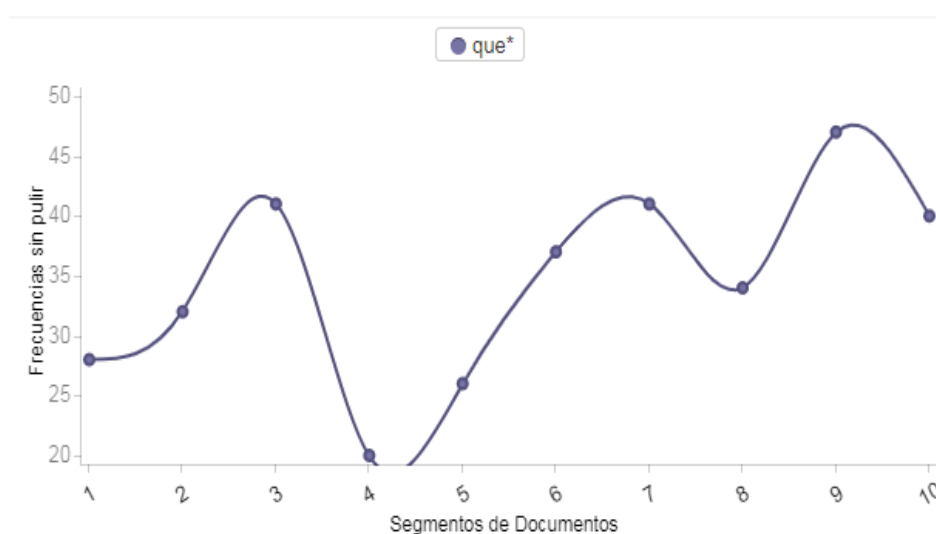
Número de palabras	5.637
Número de lemas	2.311
Densidad léxica	87,5%
Palabras función más frecuentes	que con los las por porque más del ser
Longitud de palabras	2 caracteres: 20,8% 3 caracteres: 16,8% 5 caracteres: 11,4% 6 caracteres: 10,9%
Número medio de sílabas por palabra	palabras de una sílaba: 44,7% palabras de dos sílabas: 30,2% palabras de tres sílabas: 17,6% palabras de cuatro sílabas: 6,7%
<i>Verbatim</i>	al tiempo que: 5 veces y a su tiempo: aparece 2 veces. de ser amadas las: aparece 2 veces si la moza que es: aparece 2 veces

	que ves que ella: aparece 2 veces
	y si mi pluma: aparece 2 veces
	la ropa y el: aparece 2 veces
	al regalado amor y a su: aparece 2 veces
	a su tiempo y lugar: aparece 2 veces
	si fuere la dama de: aparece 2 veces
	no la has de tentar: aparece 2 veces
	y no la has de: aparece 2 veces
	han de ser amadas las: aparece 2 veces
	en su presencia: aparece 2 veces

Los resultados que muestra *Textalyser* en *Cómo han de ser amadas las mujeres* son bastante similares a las cifras de la traducción del *Arte de amar*, aunque esta obra es bastante más corta que la anterior. Aproximadamente, en *Cómo han de ser amadas las mujeres*, la mitad de las palabras empleadas son originales, mientras que el número de lemas del *Arte de amar* es relativamente bajo, en comparación con la cantidad total de palabras empleadas. La densidad léxica del texto dubitado es de un 87,5%, no mucho mayor que el 83,6% del texto indubitado, de manera que ambas obras presentan la misma riqueza léxica. Asimismo, casi todas las palabras más frecuentes coinciden con las del *Arte de amar*, salvo la mayor utilización de *los* sobre *las* y *porque* en vez de *amor*, de modo que todas las palabras más frecuentes de *Cómo han de ser amadas las mujeres* son palabras funcionales. Entre los resultados de la longitud de las palabras, coinciden tanto el orden de palabras por número de caracteres como los porcentajes, aunque hay un mayor número de palabras de 2 caracteres en el *Arte de amar*, mientras que el número de palabras de 3 caracteres es levemente superior en este texto. Donde hay una semejanza casi idéntica entre ambos textos es en el número medio de sílabas por palabra, en el que apenas hay variación entre las cifras. En cuanto a los *verbatim*s, hay un mayor número de estructuras de mayor longitud que en el *Arte de amar* y todas ellas, al igual que en la anterior obra, aparecen tan solo dos veces. Hay algunos *verbatim*s que coinciden, como *al tiempo que* y *a su tiempo*.

7.3.2. Voyant.

Al igual que en el *Arte de amar*, la palabra más frecuente es *que*, que aparece un total de 319 veces a lo largo de la obra, bastante menos que en el *Arte de amar*, aunque debe tenerse en cuenta que la extensión de esta obra es más limitada:



A grandes rasgos, la distribución de *que* en *Cómo han de ser amadas las mujeres* es bastante parecida a los usos de *que* en la traducción del *Arte de amar*. Al principio del texto, *que* se utiliza en menor proporción que en el texto indubitado, aunque, a medida que avanza la gráfica, los puntos de mayor y menor empleo del *que* en esta obra coinciden con los momentos álgidos y de declive en el *Arte de amar*. Al igual que en el texto de referencia, *que* aparece sobre todo como conjunción que acompaña a verbos (*te dirán que por ellas les des algo; tres veces me dijo que volviese*) y a preposiciones (*aquella que de cólera se viste*), aunque no al mismo tipo de preposiciones a las que acompaña en el *Arte de amar*, como la preposición *con*. A diferencia del *Arte de amar*, en *Cómo han de ser amadas las mujeres* no hay ningún *que* como adjetivo y hay un mayor número de veces en

las que actúa como pronombre respecto al texto anterior, especialmente en las oraciones enunciativas (*que estarás seguro de gozalla; los amantes, que son también guerreros*), las cuales aparecen a menudo al principio del verso, ya que el *que* no aparece en las oraciones exclamativas y solo en una pregunta interrogativa. En cuanto a las locuciones sustantivas, *la que, lo que, el que, las que y los que*, en *Cómo han de ser amadas las mujeres* se utilizan en menor medida que en el *Arte de amar*, aunque se mantiene la preferencia por las formas singulares frente a las formas plurales.

En *Cómo han de ser amadas las mujeres*, el tipo de oraciones más frecuentes coincide con los resultados de la traducción del *Arte de amar*. En primer lugar, las oraciones simples son menos abundantes que las oraciones compuestas, de las cuales, al ser *que* la palabra más recurrida del texto, significa que las oraciones subordinadas predominan frente a las yuxtapuestas y coordinadas. Además, hay un mayor número de oraciones coordinadas en este texto que en el indubitado, aunque la diferencia es pequeña respecto a la cantidad de oraciones coordinadas del *Arte de amar*. Las oraciones coordinadas más frecuentes son las coordinadas copulativas (*Y Fedra y Hipólito moría*) y las adversativas (*solícito has de ser, pero en secreto*). No aparece ninguna oración distributiva ni explicativa y tan solo encontramos dos oraciones coordinadas disyuntivas (*o no le has de tentar o dalle muerte; o sea colorado o de puntilla*).

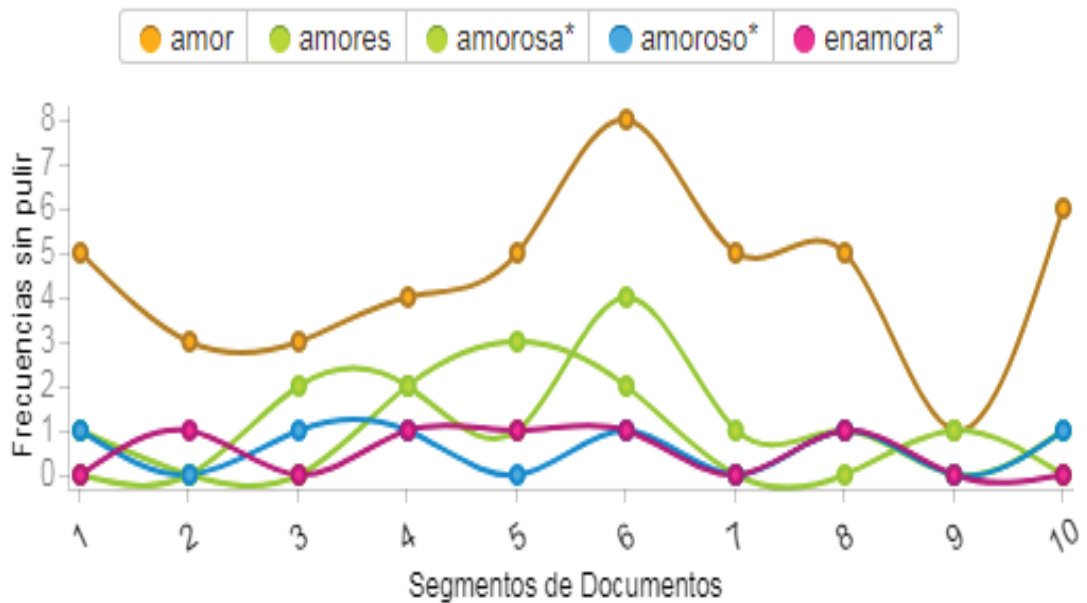
Las oraciones subordinantes son las oraciones más empleadas, especialmente las oraciones subordinadas sustantivas. Entre los distintos tipos de oraciones subordinadas adverbiales, las que más aparecen son las oraciones condicionales (*si sientes que mirada ser consiente*); a las que se suman las oraciones temporales (*y cuando te trajere buen recado*); finales (*para poder callar tus disfavores*); modales (*se mueven como caño con tres vientos*); concesivas (*Y Fedra y Hipólito moría, aunque él era con ella desdeñoso*) y locales (*o donde con sus dioses comunica y el sacro Baco dicen le platica*). Al igual que en el *Arte de amar*, no hay ninguna oración coordinada consecutiva y, aunque el orden de frecuencia entre las oraciones relativas de este texto con la obra de referencia es muy parecido, en *Cómo han de ser amadas las mujeres*, las oraciones coordinadas finales aparecen más que las modales y las locales son las que menos se utilizan, siendo las concesivas las que menos aparecen en el *Arte de amar*.

En cuanto a los nexos más característicos de las oraciones subordinadas de *Cómo han de ser amadas las mujeres*, el más utilizado en las oraciones sustantivas es *que*, el cual aparece como conjunción o pronombre, y los adverbios y pronombres interrogativos *cuándo* y *quién*. El nexo *que* también es utilizado por parte de las subordinadas adjetivas y en las oraciones subordinadas adverbiales modales se emplea sobre todo *como*, aunque se utiliza más veces que en el *Arte de amar* la preposición *según*. En las oraciones concesivas se utilizan indistintamente *aunque* y *pero* y en las oraciones adverbiales temporales se emplea mayoritariamente *donde*, pero también se utiliza *después de*. Además, el nexo temporal *mientras* no aparecen en el texto, aunque sí que aparece en el *Arte de amar*. Los nexos de las oraciones causales, finales y locales tienen las mismas características que los nexos del texto indubitado: en las causales se utiliza principalmente *por*, seguida de *porque* (aunque en *Cómo han de ser amadas las mujeres* su uso es menor que en el *Arte de amar*) y *por + inf*, mientras que los nexos de las oraciones locales y finales son *para* y *donde*. También el nexo más utilizado en las oraciones coordinadas es la conjunción *y* y la conjunción coordinada disyuntiva aparece con mayor frecuencia en este texto que en la obra de referencia. Por último, en las oraciones coordinadas concesivas, *pero* aparece más que *aunque*, rasgo que coincide con el *Arte de amar*.

Llama la atención el hecho de que las interrogaciones y exclamaciones en *Cómo han de ser amadas las mujeres* sean muy escasas, lo que contrasta con las que aparecen en el *Arte de amar* (60 preguntas y 54 interjecciones). Además, hay más interrogaciones que exclamaciones en el texto indubitado, mientras que en *Cómo han de ser amadas las mujeres*, las interjecciones superan a las interrogaciones, aunque no hay mucha diferencia entre ellas. La disposición de los artículos más frecuentes tanto en esta obra como en el *Arte de amar* coincide, ya que en ambas los artículos más utilizados son los determinados, sobre todo el femenino singular, al que siguen el masculino singular y las formas plurales de los determinados. Este orden también coincide con los pronombres átonos. Cuando estas partículas se encuentran en los verbos, se producen más asimilaciones, tanto para el pronombre femenino como para el masculino, de manera que es inusual encontrarse los verbos junto a los pronombres en forma infinitiva. Por último, el adverbio de negación (y esta característica también se encuentra en el *Arte de amar*) modifica menos sustantivos que elementos verbales, entre los cuales destacan el presente y el infinitivo.

En lo referente al uso de preposiciones, las más utilizadas son *de, con, en, a, sin* y *para*, las cuales son las mismas preposiciones predominantes en el *Arte de amar*, aunque en este texto *con* aparece más que *en* y *a*. Según aparece más en *Cómo han de ser amadas las mujeres* que en el texto indubitado y no está la preposición *so*. Además, hay algunas preposiciones que se utilizan tan solo una vez, como *bajo, ante, contra, desde, tras* y *hacia*, las cuales también tienen un uso restringido en el *Arte de amar*. La preposición *de* acompaña a sintagmas nominales y verbos en presente, además de tener como complementos pospuestos infinitivos, adjetivos y sintagmas nominales; los mismos elementos de los que está rodeada *en* y *con*, si bien es cierto que estas dos preposiciones también acompañan a verbos en gerundios. *A* precede sintagmas nominales e infinitivos, pero estos también pueden verse antepuestos a la preposición, junto a gerundios, adjetivos y la conjunción *y*. *Por* acompaña a más sintagmas nominales que a verbos en infinitivo y los elementos más característicos que están junto a *para*, tanto detrás como delante de esta preposición, son infinitivos.

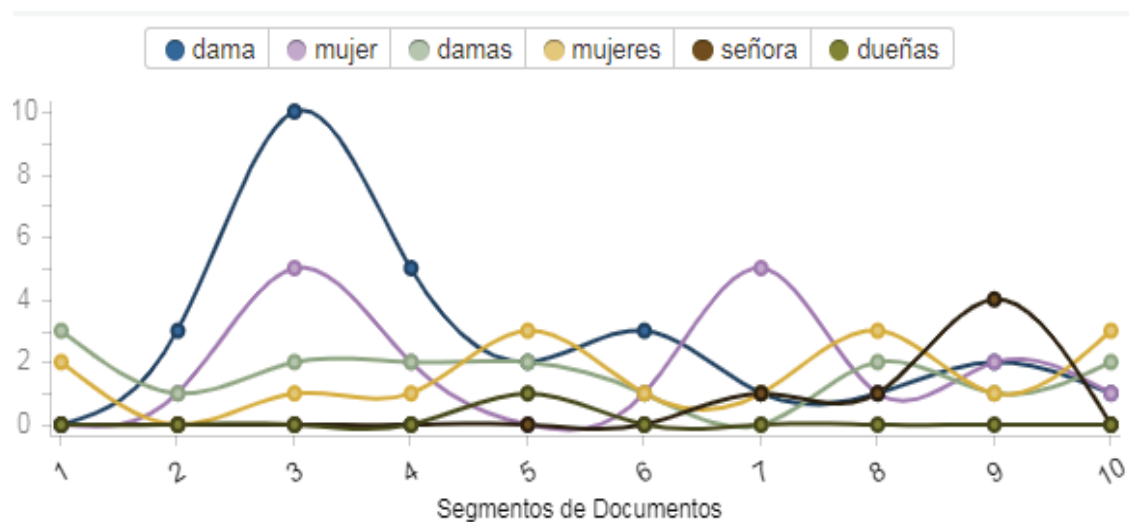
Al igual que en el *Arte de amar*, *Amor* es la palabra más relevante dentro de las palabras de contenido, aunque su aparición en este texto es bastante menor. También están presentes en la obra algunas de las formas derivadas de *amor*, como son *amoroso/-s, amores, amorosa/-s* y las formas del verbo *enamorar*. Según muestra el siguiente gráfico, *amor* predomina sobre el resto de las formas, salvo en una de las últimas partes, donde coincide con *amores*. Otras formas con un uso relevante en el gráfico son *amores* y las formas de *enamorar*:



Amor está menos veces personificado que en el *Arte de amar* y aparece casi siempre como sustantivo concreto. En la mayoría de las ocasiones está inserto en sintagmas preposicionales encabezados por *de*, aunque también aparecen *sin*, *con*, y *por*, y suele ir seguido de verbos en presente de indicativo, sintagmas preposicionales con las preposiciones *con*, *de* y *por*, algunos sintagmas adverbiales y la conjunción *y*. Además, en caso de que esta palabra esté con un adjetivo, este siempre le antecede. En cuanto a las formas amoroso/-a/-os/-as, la que más frecuencia presenta es *amorosas*, seguida de *amoroso*, aunque aparece con bastante menos continuidad. Se muestra cierta regularidad entre las formas plurales y el masculino singular, ya que las primera actúan siempre como un adjetivo pospuesto a final de verso y la última antecede al sustantivo al que acompaña, además de ir precedido por una preposición. Por otra parte, *amorosa* solo aparece una vez y cumple la función de atributo. El verbo *enamorar* se muestra mayoritariamente como adjetivo, en cuyo caso suele funcionar como atributo, que como verbo infinitivo.

Dama también se emplea con regularidad en *Cómo han de ser amadas las mujeres*, de manera que tanto en este texto como en la traducción del *Arte de amar* es la segunda palabra de contenido más importante. Además, *dama* tiene un mayor uso frente a

otros sinónimos, de los cuales, algunos de ellos coinciden con las formas del *Arte de amar*, como *mujer*, *mujeres* y *señora*. En cambio, otras no aparecen, como *señoras*, *ama* y *matrona*. Además, en *Cómo han de ser amadas las mujeres* también se utiliza *dueñas*:



A diferencia de la traducción del *Arte de amar*, en este gráfico hay un uso más heterogéneo de las distintas formas con las que se denominan a las mujeres. Al principio de la obra se emplean más las formas plurales de *mujer* y *dama* pero *dama* se impone sobre el resto de formas hasta que vuelve a ser desbancado por *mujeres*, el cual también se utiliza bastante en el segmento 8 y al final de la obra. Otras formas que también tuvieron su hegemonía, aunque brevemente, son *mujer*, en la parte 7, y *señora*, en el segmento 9. Habitualmente, *dama* viene precedido del artículo determinado femenino singular y, en menor medida, de los artículos posesivos en segunda y tercera persona. Como elementos pospuestos, estos suelen ser sintagmas preposicionales u oraciones subordinadas adjetivas. *Damas* tiene como elementos antepuestos adjetivos y también está acompañado del artículo determinado, aunque en ocasiones este desaparece y *damas* está junto al verbo, el cual aparece en presente de indicativo, infinitivo, o pretérito imperfecto de subjuntivo. *Dueñas* aparece tan solo una vez y lo hace inserta en un sintagma adverbial, a diferencia de *mujer* y *mujeres*, las cuales son las palabras que más se utilizan después de *dama*. Además, *dueña* tiene más importancia en *Cómo han de ser amadas las mujeres* que en el *Arte de amar*.

Tanto *mujer* como *mujeres* tienen como antecedente predeterminado el artículo *la*, aunque en ocasiones acompañan a un verbo (el cual, en el caso de *mujer* es infinitivo o gerundio, y en *mujeres*, son verbos en presente). También los verbos en presente aparecen como elementos pospuestos a *mujeres*, mientras que con *mujer* los verbos pospuestos están en presente, subjuntivo y el futuro. Como palabra derivada de *mujer* se registra *mujeril*, palabra que también comparte con la traducción del *Arte de amar* y, en ambas obras, este adjetivo acompaña al sustantivo *turba*. Por último, *señora* aparece principalmente como vocativo, rasgo que comparte con el *Arte de amar*.

7.3.3. *Verbatims* coincidentes entre este texto y el *Arte de amar*.

Tan solo dos de los *verbatims* se encuentran tanto en *Cómo han de ser amadas las mujeres* como en el *Arte de amar: y a su tiempo y al tiempo que*. Para comprobar si son expresiones únicas en fray Melchor de la Serna utilizaremos el CORDE, aunque debe tenerse en cuenta que en este corpus solo hay una obra de fray Melchor de la Serna inserta en ella. Se trata de una edición del *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, preparada por Ralph A. Di Franco y José Labrador, que contiene poemas de distinta índole, entre los que se encuentran algunos atribuidos a fray Melchor de la Serna. Ambos *verbatims* aparecen en muchas obras datadas entre 1560 y 1620 (años en los que la obra de fray Melchor de la Serna alcanzó su máxima difusión), por lo que no son obras características de fray Melchor.

En definitiva, son muchos los elementos comunes entre los usos de escritura que presenta *Cómo han de ser amadas las mujeres* respecto a la traducción del *Arte de amar* de Fray Melchor de la Serna, incluso en las palabras con significado con mayor uso (*amor* y *dama*), aunque difieren en algunos sinónimos de *dama*. También ambas tienen como palabra función más frecuente *que*, de lo que se deduce que en ambos textos se muestra una cierta preferencia por las oraciones subordinadas, concretamente las subordinadas

sustantivas para ambos casos. Asimismo, en ambos textos se emplean los mismos tipos de oraciones subordinadas adverbiales y coordinantes, aunque no muestran el mismo orden de preferencia. En cuanto a los nexos de las oraciones coordinantes y subordinantes, el *Arte de amar* y *Cómo han de ser amadas las mujeres* suelen coincidir e incluso comparten los mismos contextos en los que estos aparecen, si bien es cierto que difieren en algunos de ellos, como la ausencia de *mientras* en el texto dubitado. En ambos poemas, los artículos determinados y los pronombre átonos más usados son los mismos, aunque hay un mayor número de asimilaciones verbales con los pronombres átonos en *Cómo han de ser amadas las mujeres*. Por último, el adverbio de negación, las preposiciones más frecuentes y los contextos en los que estos aparecen coinciden pero ciertas preposiciones se utilizan más que otras e incluso algunas de ellas no aparecen en este texto, como *so*. La diferencia más llamativa entre el *Arte de amar* y *Cómo han de ser amadas las mujeres* tiene que ver con el predominio de las oraciones exclamativas frente a las interrogativas del texto indubitado.

En vista de la proximidad de los rasgos de esta obra respecto al *Arte de amar*, considero que en esta obra se cumplen las claves de escritura que presenta la traducción del *Arte de amar*, de modo en esta obra también aparecen los *usus scribendi* de fray Melchor de la Serna. Esto puede ampliar considerablemente los horizontes de investigación en la compleja tarea de identificar las obras del fraile benito.

8. Conclusiones

- Existe un poema inédito titulado *Cómo han de ser amadas las mujeres*, el cual se encuentra en el manuscrito 3.915 BNE, el cual conforma el volumen IV de *Parnaso Español*, una miscelánea de obras de varios autores fechado entre el siglo XVII y principios del siglo XVIII. Este poema fue objeto de estudio en mi Trabajo Fin de Grado y carece de autor, por lo que suscita varios problemas de atribución de autoría.
- Fray Melchor de la Serna es uno de los mayores exponentes de la poesía erótica renacentista, uno de los géneros líricos más desconocidos de la producción aurisecular. La poesía erótica siempre se ha ubicado en la marginalidad del sistema literario e intenta transgredir la concepción amorosa que impone la poesía petrarquista al reivindicar la sexualidad y carnalidad, aportando a la concepción amorosa establecida de un carácter más humano.
- Además, fray Melchor es el artífice de la recuperación de la obra amorosa de Ovidio gracias a las traducciones que hizo del *Ars amandi* y de los *Remedia amoris*, proclamándose en estas obras como digno sucesor y continuador de la obra ovidiana. Esto supuso la sustitución de Petrarca como modelo poético por los autores clásicos (labor en la que también destaca fray Luis de León), lo que renovó la poesía aurisecular.
- Fray Melchor de la Serna cultivó la poesía satírica y burlesca. A través de la cual, este autor parodia la desgastada poesía petrarquista y aporta un carácter divertido y desenfadado de su obra erótico-festiva. Posteriormente, la tradición que abre fray Melchor se desarrolló por parte de los grandes autores de los Siglos de Oro, especialmente por Francisco de Quevedo.
- El *Arte de amar* es la única obra universalmente reconocida por la crítica como composición perteneciente a fray Melchor, ya que ha habido bastantes dificultades a la hora de establecer la autoría de una serie de textos que, de una manera u otra, se han relacionado con éste autor. Por eso, el objetivo de mi investigación es el de

mostrar los usos de escritura de fray Melchor de la Serna, utilizando para ello una serie de programas estilométricos que se encargan de analizar las características que presenta la traducción del *Arte de amar*, considerada como texto de referencia en este estudio.

- Estos programas estilométricos han demostrado que la *Novela de las madejas*, un texto tradicionalmente atribuido a fray Melchor, tiene más correspondencia con otras obras que con los textos relacionados a este autor, por lo que esta novela debe estudiarse en un futuro por parte de la crítica. Además, el resto de las novelas atribuidas a fray Melchor están relacionadas entre sí, de manera que es probable que su autoría sea la misma, aunque no podemos afirmar en este estudio que pertenecen a fray Melchor de la Serna
- De todas las obras atribuidas a fray Melchor de la Serna, la próxima al *Arte de amar* es *Cómo han de ser amadas las mujeres*, cuya relación con la obra de fray Melchor es uno de los objetivos propuestos en este estudio. Ambos textos presentan características casi idénticas y difieren en pocos aspectos, por lo que en esta obra se cumplen las claves de escritura que presenta la traducción del *Arte de amar*, y por extensión, cumple con los *usus scribendi* de fray Melchor de la Serna. Por consiguiente, *Cómo han de ser amadas las mujeres* puede reconocerse como obra del fraile benito, a diferencia de *La Novela de las madejas*. De este modo, se cumplen el objetivo de confirmar la autoría de *Cómo han de ser amadas las mujeres*, propósito planteado tanto en este Trabajo Fin de Máster como en mi Trabajo Fin de Grado.

9. Bibliografía utilizada

Alatorre, Antonio (2003), *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de oro*, México, Fondo de Cultura Económica.

Alcazar, Baltasar del (2001), *Obra poética*, edición de Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra.

Alzeu, Pierre, Jammes, R. Lissorgues, Y (1984), *Poesía erótica del siglo de oro*, Barcelona, Crítica.

Arcaz Pozo, Juan Luis (1992), *Las obras amatorias de Ovidio en los manuscritos de España*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

- (2003), “La traducción del arte de amar ovidiano por Fray Melchor de la Serna: el recurso de la simplificación”, *Canente: revista literaria*, 5-6, 245-254.

Arellano, Ignacio (2002), *Poesía satírica y burlesca de los siglos de oro*, Madrid, Espasa Calpe.

- (2006), *Demócrito aureo: los códigos de la risa del Siglo de oro*, Sevilla, Renacimiento.

Blasco, Javier (2015), *Lasciva est nobis pagina: erotismo y literatura española en los Siglos de Oro*, Madrid, Academia del Hispanismo.

Cacho Casal, Rodrigo (2003), “La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus Modelos Italianos” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, pp-465-491.

- Rodrigo (2007), “«Marca Tulla se llamaba una dueña»: la vieja consejera en la poesía burlesca del Siglo de Oro” *CRITICÓN*, 100, 71-90.

Candalija Reina, José Antonio (2006), *La lengua en la España de los Austrias: el siglo XVII*, [en línea]. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Consulta 11-7-17]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-lengua-en-la-espaa-de-los-austrias-el-siglo-xvii-0/>

Canet Vallés, José Luis (2004), “La literatura ovidiana (Ars Amandi y Reprobatio amoris) en la educación medieval”, *Lemir*, 8.

Cano, Rafael (2015), *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel.

Caro Baroja, Julio (1986), *el carnaval (análisis histórico-cultural)*, Madrid, Taurus.

- Castillejo, Cristóbal de (2004), *Antología poética*, edición de Rogelio Reyes Cano, Madrid, Cátedra.
- Cela, Camilo José (1990), *Enciclopedia del erotismo. I, (AACHEN-AZUL)*, Barcelona, Destino.
- Cerdán, Francisco (1994), *Hommage à Robert Jammes III*, Madrid, Presses universitaires de Mirail.
- Cervantes, Miguel de (1986), *Don Quijote de la Mancha I*, ed. de Luis A. Murillo, Madrid, Castalia.
- Cobarrubias Orozco, Sebastián (1977), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner.
- Correas, Gonzalo de (1971), *Ortografía Kastellana, nueva i perfeta, edición facsimilar*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Cortijo Ocaña, Antonio (2003), “¿Erótica salmantina? De las «artes amoris» a Fray Melchor de la Serna”, *Canente: revista literaria*, 5-6, 211-224.
- Deyermond, Alan (1988), «La sexualidad en la épica medieval española», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI, 768-786.
- Díez Borque, Jose M^a (2010), *Cultura oral, visual y escrita de los siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros.
- Díez Fernández, J. Ignacio (2010), “Erotismo y erotismo áureo: tendencias de un fértil dominio”, *eHumanista* 1, i-xxv.
- (2003), *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto.
- Eder, Maciej (2016), “Stylometry with R: A Package for Computational Text Analysis”, *The R Journal*, Vol. 8, 1, 107-121.
- (2017), “Visualization in stylometry: Cluster analysis using networks”, *Digital Scholarship in the Humanities*, Vol. 32, 1, 2017.
- Foulché-Delbosc, Raymond (1899), “136 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, 6, 328-407.
- Frenk Alatorre, Margit (1982), *Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro*, [en línea]. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Consulta 11-7-17]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/lectores-y-oidores-la-difusin-oral-de-la-literatura-en-el-siglo-de-oro-0/>

- (1993), “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas.”, *Poesía popular*, 32, 329-352.
- Gallego Zarzora, Alicia (2012) “El erotismo en la poesía amorosa de Quevedo: los objetos del deseo”, *La Perinola*, 16, 65-75.
- García Aguilar, Ignacio (2009), *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur.
- García Martín, Manuel (1993), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gómez, David (1996), “(Auto) parodia y renovación en «las rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos»”, *Thesaurus*, Tomo LI, 1, 44-65.
- Góngora y Argote, Luis de (1949), *Poesías*, edición de Santiago Montoto de Sebas; Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- Goytisoló, Juan (1976), “Quevedo: la obsesión excremental”, *Triunfo*, 710, 38-42.
- Gutiérrez de los Ríos, Francisco (2000), *El hombre práctico o Discursos varios sobre su conocimiento y enseñanzas*, edición de Jesús Pérez Magallón, Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur.
- Hodgart Matthew (1969), *La sátira*, Madrid, editorial Guadarrama.
- Horozco, Sebastián de (2010), *Cancionero*, edición de José J. Labrador Herraiz Ralph A. DiFranco y Ramón Morillo-Velarde Pérez, Madrid, Consejería de Cultura, Turismo y Artesanía.
- Hurtado de Mendoza, Diego (2007), *Poesía completa*, edición de José Ignacio Díez Fernández, Sevilla, Fundación Lara.
- Hutchinson, Steven (2003), “Gustos de amores en la poesía de Fray Melchor de la Serna” *Canente: revista literaria*, 5-6, 183-196.
- (2004), “El ars erótica de Fray Melchor de la Serna”, *Diálogos hispánicos*, 24, 151-167.
- Ignacio Díez, José Antonio, Adrienne L.M (2006), *Venus venerada: tradiciones eróticas de la literatura española*, Madrid, Universidad Complutense.
- (2012), “Garcilaso: opciones del erotismo”, *AnMal Electrónica*, 32, 321-352.
- Jauralde Pou, Pablo (2006), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, Madrid, Castalia

Jones, R. O (1974). *Historia de la literatura española. 2, Siglo de Oro: prosa y poesía (siglos XVI y XVII)*, Barcelona, Ariel.

Lapesa, Rafael (1980), *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos.

López Bueno, Begoña (2008), *Canon poético s.XVI*, Sevilla, Universidad de Sevilla, secretariado de publicaciones.

- (2010), *Canon poético s. XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, secretariado de publicaciones.

López Cruces, Antonio José, *La risa en la literatura española: antología de textos*, [en línea]. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Consulta 11-7-17]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-risa-en-la-literatura-espanola-antologia-de-textos--0/>

Marín Cepeda, Patricia (2017), *En la concha de Venus amarrado: erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros.

Martin, Adrienne L (2003), “Fray Melchor de la Serna y la novela erótica en verso”, *Canente: revista literaria*, 5-6, 163-182.

- (2008), “Sodomitas, putos, doncellos y maricotes en algunos textos de Quevedo”, *La Perinola*, 12, 107-122.

Molina Huete, Belén (2003), “Un canto nunca aprehendido: la mutación de valores en la lectura de Fray Melchor de la Serna”, *Canente: revista literaria*, 5-6, 283-320.

Molina, Tirso de (1968), *Obras dramáticas completas. 1*, edición crítica por Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar.

Moll, Jaime (1985), «Transmisión y público de la obra poética», *Edad de Oro*, IV, 71-75.

Navarrete, Ignacio (1997), *Los huérfanos de Petrarca*, Madrid, Gredos.

Nebrija, Luis Antonio de (1981), *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, Editorial Nacional.

- (1981), *Introductiones latinae*, Universidad de Salamanca, Salamanca.

Pérez-Abadín Barro, Soledad (1994), “Horacio y Bernardo Tasso en la poesía de Fray Luis de León”, *Castilla, estudios de literatura*, 19, 103-112.

Periñán, Blanca (1968), *Las poesías de Suero de Ribera. Estudio y edición crítica de los textos*, Pisa, Istituto di Lingua e Letteratura Spagnola dell'Università di Pisa.

- Platón (1988), *Diálogos, IV República*, edición de Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos.
- Prieto, Antonio (1987), *La poesía española del siglo XVI. 2, Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra.
- Prieto, Antonio (2001), *La poesía española del siglo XVI. 1, Andáis tras mis escritos*, Madrid, Cátedra.
- Profeti, Maria Grazia (2016), *La obsesión anal en la poesía de Quevedo*, [en línea]. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Consulta 11-7-17]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-obsesion-anal-en-la-poesia-de-quevedo/>
- Quevedo, Francisco de (1981), *Poesía original completa*, edición de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta.
- (1991), *Los Sueños*, edición de Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra.
- Quintero, María Cristina (2003), “La musa maculada de Fray Melchor de la Serna”, *Canente: revista literaria*, 5-6, 197-210.
- Reyre, Dominique (2005): “Los nombres de los personajes de la novela de Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha”, *Príncipe de Viana (Leyendo «El Quijote»)*, 236, 727-741.
- Rodríguez Moñino, Antonio (1968), *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia.
- Rojas, Fernando de (2012), *La Celestina*, Madrid, Ediciones Akal.
- Rybicki, Jan (2013), “The stylistics and stylometry of collaborative translation: Woolf’s Night and Day in Polish”, *Literary and Linguistic Computing*, Vol. 28, 4, 708-717.
- Sánchez Robayna, Andrés (1982), “Petarquismo y parodia (Góngora y Lope)”, *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, Vol. 18, 6, 63-70.
- Schatzmann, Martin (2006), “Erotismo moderno en literatura antigua. Ejemplos en los cancioneros castellanos del siglo XVI” *Revista de Filología Románica*, 23, 185-203.
- Serna, fray Melchor de (2016) *Arte de amor*, edición de Javier Blasco, Valladolid, Agilice Digital.
- Valdés, Juan de (1969), *Diálogo de la lengua*, edición de Juan M. Lope Blanch, Madrid, Editorial Castalia.
- Vega, Lope de (2006), *Arte nuevo de hacer comedias*, edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.

- (2008), *Rimas humanas y divinas del licenciado Tome de Burguillos*; edición de Macarena Cuiñas Gómez, Madrid, Cátedra.

Zamora Calvo, María Jesús (2010), *Lope de Vega y sus Romances*, [en línea]. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Consulta 11-7-17]. Disponible en:
http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/marzo_10/24032010_02.htm