

MANIFESTACIONES DE LA PERSPECTIVA BURLESCA EN LA FIESTA RELIGIOSA BARROCA: ALGUNOS EJEMPLOS GRANADINOS DEL SIGLO XVII*

Inmaculada OSUNA
Universidad Complutense de Madrid

BIBLID [0213-2370 (2005) 21-1; 109-147]

El presente artículo aborda la presencia de elementos burlescos en las fiestas ciudadanas de asunto religioso celebradas en Granada en el siglo XVII. Las relaciones de fiestas muestran cómo el fenómeno se encuadra en los planteamientos oficiales y se expande por muy diversas manifestaciones: géneros teatrales y parateatrales, poemas burlescos para justas poéticas, vejámenes, composiciones para altares erigidos en espacios públicos, villancicos... Esta permeabilidad de la fiesta barroca con respecto a los elementos burlescos se advierte también en algunos casos en los que la fiesta religiosa o algunos de sus componentes se convierten, con similar aceptación, en objeto de parodia.

The present paper deals with the presence of burlesque elements in the religious celebrations held in 17th-century Granada. Historical accounts of the feast days reveal how this phenomenon formed part of the official ideology regarding these festivities and its diversity of manifestations such as theatre and paratheatre, burlesque poems for poetical contests, vejámenes, compositions dedicated to altars erected in public spaces or villancicos. The permeability of the Baroque fiesta to burlesque elements is, on certain occasions, manifested in the use of similarly accepted elements which transform the religious celebration into an object of parody.

A LO LARGO DEL SIGLO XVII, acontecimientos de índole política (especialmente, los relacionados con la familia real: funerales, bodas y nacimientos, pero también, por ejemplo, alianzas y victorias militares) o celebraciones de origen religioso, bien anuales (Corpus Christi), bien extraordinarias (beatificaciones, canonizaciones, nuevos templos o imágenes, traslado de reliquias...), fueron el caldo de cultivo de frecuentes manifestaciones festivas de dimensión ciudadana, que normalmente implicaban un fuerte componente institucional y un notable entramado organizativo y espectacular: pregones, arquitecturas efímeras, fuegos artificiales y luminarias, salvas y campanadas, oficios religiosos, comitivas y procesiones, justas poéticas, representaciones teatrales, juegos de toros y cañas... Un considerable número de impresos (sobre todo, relaciones de fiestas y colecciones poéticas resultantes de justas o certámenes; más ocasionalmente, crónicas de fundaciones religiosas y pánegricos) han dejado premeditada constancia de cómo en Granada, al igual que en otras destacadas ciudades españolas, se desarrollaron con profusión

estos hábitos festivos que, bajo la atracción de la ruptura de la cotidianeidad, conllevaban una inequívoca exaltación de los valores políticos y religiosos dominantes. En tanto que impresos, éstos fueron, en realidad, una pieza más de la dimensión pública de la fiesta, en cierto modo culminación última –aunque prescindible y no estrictamente contemporánea– de la misma, en la que, bajo la apariencia de estricta referencialidad, se fijaba para la posteridad una determinada imagen de ésta, casi siempre una imagen “oficial”, donde prácticamente no quedan reflejadas las disonancias, y mucho menos las disidencias.

Entre el cúmulo de información que proporcionan estos impresos, se aprecia cómo el reforzamiento ideológico que entrañaba la fiesta barroca no fue incompatible con la inversión que supone la perspectiva burlesca, ni siquiera en el caso de la fiesta religiosa, donde a la solemnidad y publicidad inherente a la dimensión ciudadana e institucional de la celebración se añadía su “peligrosa” cercanía a núcleos dogmáticos (Eucaristía, Santísima Trinidad...), cuasi-dogmáticos (Inmaculada Concepción) o ejemplares (vidas de santos). Ciertamente es que, desde antiguo, el calendario religioso propició no pocos motivos para la expansión popular, la aparente –por controlada, en su sujeción a un tiempo, contenidos y alcance prefijados por la tradición– transgresión de las normas y, en relación con ello, el desarrollo de formas asociadas a ese amplio ámbito donde se desarrolla, en ocasiones en lúdica mezcolanza, lo satírico, lo grotesco o lo burlesco.¹ Pero, al margen de estas celebraciones, no siempre vistas con buenos ojos desde las instituciones religiosas,² lo que transparentan estos impresos es que determinadas formas cómicas o burlescas quedan integradas con relativa normalidad –aunque de manera selectiva– en los planteamientos “oficiales” de la fiesta y en su plasmación escrita. Así, dicha inversión, controlada *a priori*, por la aceptación más o menos asumida de unos principios o por la autocensura –y reprochable *a posteriori* por los mecanismos de corrección o represión, institucional, social o privada, según el grado de divergencia con los límites implícitos en ese control–, se manifiesta y justifica como claro contrapunto de la exaltación panegírica dominante en estos contextos, a la que complementa con su particular selección de motivos, para actuar como amable distensión, alivio momentáneo en medio de –pero normalmente no al margen de– la trascendencia del núcleo del festejo. En todo caso, la presencia de este tipo de manifestaciones refleja un aprecio no exento de riesgos (banalización, polémica, dudoso buen gusto...), sin duda fundado en la expectativa de un regocijo que parece proceder tanto de los efectos intelectuales del juego de ingenio como de la comicidad más inmediata, ofreciendo, como en otros aspectos de la fiesta, diversos niveles de complejidad, capaces, al menos teóri-

camente, de satisfacer tanto a la elite social o intelectual como a las clases populares, si bien en algunos casos se percibe el intento de justificar –y más bien de manera poco convincente– el uso de lo burlesco como concesión a los gustos del vulgo.

Las manifestaciones de esa perspectiva burlesca se expanden, así, por distintos ámbitos de la fiesta barroca, en modos de expresión tanto literarios como no literarios, y a veces en conjunción de ambos. Dentro de los géneros teatrales, suelen asumirla de manera específica algunas de las formas breves que acompañan los autos y comedias, especialmente entremeses y mojigangas; también algunos componentes de cortejos y procesiones se impregnan de ella (diablillos, tarasca, en ocasiones también los carros triunfales...). Las relaciones de fiestas, sin embargo, remiten con mayor constancia a la actividad poética, que refleja igualmente este aprecio por lo burlesco. De hecho, dentro del entramado de la fiesta –al menos tal como queda fijado en las correspondientes relaciones–, posiblemente el medio más receptivo parece ser el del certamen poético, que suele reservar para al menos uno de sus asuntos algún tema festivo o burlesco, y que ocasionalmente incluye determinadas formas de vejamen; además, aunque sea de manera mucho más esporádica, también se deja paso a cierto tono ligero en algunas composiciones expuestas en altares. Con otras convenciones, los villancicos cantados en algunas ceremonias religiosas –los testimonios más abundantes pertenecen al ciclo de Navidad, pero también hay muestras temáticamente más variadas para otras ocasiones– acogen en diverso grado el componente jocoso, configurando en ocasiones auténticos subgéneros. De la incardinación de lo burlesco en la fiesta barroca se pasa, además, a la inversión burlesca de base paródica con respecto a algunos hábitos festivos, como pueden ser, por ejemplo, el certamen poético y –más sorprendentemente, por su directa significación religiosa– la erección de altares con figuras y versos.

Por lo que respecta a las relaciones granadinas, los testimonios sobre representaciones teatrales son más bien parcos. Cierto es que algunas veces aluden a ellas, o a la reticencia o imposibilidad de incluirlas en los festejos, con ocasional mención de los autores de las piezas, su título o la compañía que las representó. Sin embargo, a diferencia de los sermones, con frecuencia insertados aun en relaciones no muy extensas, las piezas teatrales sólo excepcionalmente forman parte del diseño total del “libro de fiestas”. Así, únicamente tres de las relaciones de fiestas granadinas más detalladas las incluyen (Paracuellos 1640 y 1651; Gadea), recogiendo las loas y autos representados, aunque los textos de específico contenido burlesco, los entremeses, sólo aparecen en el impreso de 1651. Se trata de dos piezas escritas por el franciscano Fr. Miguel de Molina en las que, en grado variable, se hace alusión a las fies-

tas granadinas que se están celebrando. El primero, *Las Ventas del Puerto*, se desarrolla en una venta próxima a la ciudad, lugar de paso para la asistencia a las fiestas de distintos personajes, cuyo fervor mariano ponen de relieve las populares coplas a la Inmaculada que se cantan al inicio y al final de la pieza; aparte del motivo satírico de los abusos de los venteros en materia de precios, aparece en ella la parodia literaria, concretada en la composición de un soneto cuyos pies forzados extreman las extravagancias de algunas academias o justas. Pese al motivo literario y sus posibles sugerencias en el ámbito de la llamada “poesía de circunstancias”, no hay conexiones explícitas entre los disparatados sonetos que se improvisan y la fiesta que se celebra. Muy distinto en este sentido es el segundo entremés, *Las fiestas del Padul*, en el que la fiesta urbana aparece transpuesta al ambiente rústico. Tal transposición, justificada internamente en un declarado deseo de emulación de las fiestas granadinas (“pues somos en el Padul/ también hombres como ellos”, 121v), da pie a una amplia parodia de las usuales ceremonias y actividades festivas, desde el cortejo de pregón del certamen hasta la procesión de la Virgen (en este aspecto con claros límites: la parodia se reduce al hecho de recurrir a una Virgen del Rosario, a falta de una Inmaculada, apelando en definitiva, aunque sea en contexto de chanza, a un argumento de impecable ortodoxia, la idéntica referencia a la que remiten ambas imágenes: “Decidme ahora, ¿el mundo no confiesa,/ que ella [la otra imagen de la Virgen] y la Concición es toda una?”, 129v). Además, dentro de esta fiesta paródica, ocupan lugar destacado la convocatoria del certamen poético, con un descabellado cartel, y uno de los poemas supuestamente presentados, que en arbitrario arrebató el alcalde juzga merecedor de todos los premios.

Tampoco son especialmente pródigas las relaciones granadinas por lo que respecta a formas que, sin tener carácter propiamente literario, presentan algunos componentes de teatralidad. Es éste el caso de las pandorgas estudiantiles, de las que ofrecen un temprano ejemplo las fiestas por la beatificación de San Ignacio, de 1610:

Iban delante seis a caballo con sus hachas, tan bien aderezados y tan bien puestos, que en máscara de más consideración parecieran bien. Seguíanse treinta estudiantes, vestidos de mil modos, diferenciándose unos de otros, y conviniendo todos en ser de risa y fiesta. Unos iban vestidos de pies a cabeza de caña, otros de cascabeles, otros de bostargas, etc., cada uno con su particular instrumento, de los muchos que pide (según sus leyes) la Pandorga. En medio iba un carro, y en la popa dél uno como organista, con figura ridícula de un viejo, y un órgano, cuyos cañones eran ocho perros, mayores y menores en proporción, para que sus aullidos representasen bien la música deste instrumento como lo hicieron mal de su grado. Iban asidos en una collera de palo, y las teclas, que eran de lo mismo, asentaban sobre sus pechos, y por tener al cabo cada

una una púa de hierro los lastimaba muy bien, o muy mal, como lo decían los aullidos que daban. Estas teclas estaban dispuestas de manera que el organista las tocaba con facilidad y a punto, y hacíalo cuando callaban los demás instrumentos. En la proa deste carro iban dos gatos riñendo con espadas y broqueles, con cierta traza de ingenio y gusto. Otra tenían dada y mal lograronla, como mozos; que era un estudio de gatos, los cuales habían de ir vestidos con sus sayos y cuellos de estudiantes, con sus libros en las manos, y un estudiante había de hacer el oficio de maestro, azotándolos con tal artificio, que habían de dar maullidos, como que leían. Y después de haberse impuesto en esto el maestro y haber impuesto a los discípulos, no sin trabajo y sangre, yendo (al salir) a poner este estudio en el carro, hallaron que no cabía; no advirtiendo que aun mayor lugar no bastara para tantos perros y gatos.

(Relación de la fiesta 29r-29v)

Si en las pandorgas se juega con el factor de la itinerancia, que de inmediato recuerda sus contrapartidas “serias” (la procesión religiosa, los carros triunfales y, por supuesto, la máscara caballeresca, a la que se alude tangencialmente),³ los adornos y altares callejeros también pueden reproducir en alguna ocasión la ambivalencia tonal de las representaciones teatrales con “muñecos” (Varey 41-62). Así se documenta en una ya tardía relación, sobre las fiestas de inauguración de la nueva iglesia de los agustinos descalzos, Nuestra Señora de Loreto:

Desde este Altar, a la mano derecha, corría un tablado muy capaz, cubierto también de tablas, y todo entapizado; estaba formado en él un aposento, y como tres varas del suelo se descubría una capaz ventana, y por ella se registraba una sala bien aderezada y compuesta, donde salían variedad de muñecos a ejercitar entretenidas habilidades que discurrió primorosamente el ingenio, burlescas y serias, de danzas de damas y galanes, y ligeros matachines. Unas fiestas de toros tan bien representadas, que parece animaban aquellas figuras vivientes corazones. Había Caballeros Comisarios que despejaban la plaza; otros rejoneadores que daban repentinas muertes a los soberbios brutos, y tal lidiador que de lo agudo de sus puntas indicaba mortales desalientos, y juzgándole difunto, se ordenaba el entierro con velas encendidas, y en medio de la estación haciendo ademanes de viviente el cadáver, todos asombrados huían. Éstas y otras cosas de buen gusto tenían como embelesada la gente; duró este sainete de noche y de día, todo lo que duraron las fiestas, y nos sirvió de grande alivio, porque siendo el concurso de la gente innumerable, y no cabiendo todos en el anchuroso Templo, servía de entretener gustosamente a los que se quedaban en la calle.

(Pedro de Jesús 76)

Como puede apreciarse, ese pequeño teatro aporta nuevos componentes al concepto de “arquitectura efímera”, a la que se encuentra ligada: a la invariabilidad del adorno de la plaza añade una secuencia argumental incardinada en la variable temporal, aunque a diferencia de las representaciones teatrales

“reales” (y también frente a procesiones y cortejos) tiene una capacidad de reiteración que permite su permanencia, al parecer similar a la de los adornos y construcciones efímeras, “de noche y de día, todo lo que duraron las fiestas”. En cuanto a los contenidos que la breve referencia apunta, sin olvidar la dualidad serio/ burlesco, cabe destacar cómo la atención del narrador se convierte en un nuevo testimonio de ese regusto por la autorreferencia al ámbito de lo festivo, aquí concretada en la escena taurina, concebida con cierto toque cómico, como lo delata el detalle de la resurrección del cadáver y la consiguiente reacción de temor y sorpresa, sin duda hilarante, de los demás personajes.⁴ Se muestra, en definitiva, una abierta simpatía hacia la distensión cómica, tanto o más destacable por cuanto supone de desasimiento de contenidos doctrinales o ejemplares (al menos en la “representación” destacada en la narración), y por su consideración, sin duda sorprendente dada la condición religiosa del autor de la relación, como plausible alternativa para quienes no conseguían entrar en el templo.

Comparativamente, la información que suelen ofrecer las relaciones extensas (e incluso algunas breves) sobre la presencia de manifestaciones poéticas en el marco de la fiesta religiosa, si no exhaustiva, sí es al menos más frecuente y diversificada que la relativa a los géneros teatrales y otras formas próximas. Y dentro de ellas, como se ha señalado, la justa o certamen poético tiene a menudo un lugar destacado. La celebración de estas justas poéticas parece haber sido una costumbre bastante arraigada en las fiestas religiosas granadinas del siglo XVII, pero de muchas de ellas sólo quedan noticias dispersas, sin que en muchos casos se conozcan completas las características métricas, genéricas o temáticas de las composiciones solicitadas. No obstante, a pesar de que las fuentes distan de ser homogéneas y exhaustivas, permiten constatar una sostenida e incluso creciente presencia de los temas burlescos entre los asuntos requeridos.

En términos generales, puede decirse que la costumbre de incluir algún tema burlesco en la justa poética no está particularmente asentada en los primeros testimonios granadinos del siglo XVII. Ésta es una tendencia que, a tenor de los datos disponibles, parece haber afectado al menos a las dos primeras décadas del siglo, si es que no se extendió hasta mediados del XVII. Hasta 1630, se conocen a través de distintos impresos los requerimientos completos de cuatro justas, las celebradas por la beatificación de San Ignacio (1610), en honor de la Inmaculada Concepción (1615) y por el copatronato de Santa Teresa, junto al Apóstol Santiago, en España (1618 y 1627). Sólo la dedicada a la Concepción de la Virgen contiene un asunto burlesco. Posiblemente no haya que concluir de ello que este certamen inmaculista sea una absoluta excepción entre todos los que se convocarían en la ciudad; la analo-

gía con los certámenes conocidos de otras ciudades podría fácilmente hacer suponer lo contrario, e incluso sin salir de Granada puede encontrarse alguna muestra dispersa de composiciones burlescas para justas. Así, entre las obras poéticas de Alonso de Bonilla aparece una glosa “Dirigida al señor San Gil, por celebrarse esta fiesta en su Iglesia pidiéndole favor para los premios” que, según señala con anterioridad, pertenece a un certamen granadino dedicado a la Santa Cruz (Bonilla 1614, 226v-27r). En ella, mostrando una práctica que no confirman las demás justas granadinas conocidas, se vuelve a tomar como pie la redondilla que había sido dada para glosar “en honra de la Santa Cruz” –dos poemas del propio Bonilla confirman el enfoque serio que se esperaba de esa primera glosa–; sin embargo, ya el propio encabezamiento hace presagiar un cambio de perspectiva. Frente al lugar común, tantas veces repetido en los comentarios coetáneos sobre las justas de tema religioso, de que no es el premio, sino el fervor, lo que mueve a la participación en estos eventos, la devoción se muestra aquí jocosamente al servicio de un fin egoísta y materialista: la consecución del premio; se trata de un tópico que aparece con cierta frecuencia en poemas burlescos, normalmente con un carácter secundario y a veces con una funcionalidad retórica de apertura o cierre de la composición, pero que aquí figura como tema central. Las características retórico-estilísticas también son acordes con la trayectoria de la poesía festiva de estos certámenes: tono desenfadado y, sobre todo, juegos lingüísticos, especialmente basados en modificaciones o dobles sentidos a partir de expresiones o frases hechas. No obstante, testimonios de este tipo no llegan a invalidar la conclusión que se desprende del panorama conformado por las cuatro justas antes mencionadas: que el asunto burlesco no se siente como una estricta necesidad a la hora de definir el cartel de la justa.⁵

Algo debió de cambiar más adelante, pues en la segunda mitad de siglo la situación se muestra bien distinta. En los impresos localizados queda un paréntesis desde 1627 a 1650 por lo que a justas literarias se refiere, de modo que sólo volvemos a contar con “carteles” completos (casi siempre transcritos en relaciones de fiestas) a partir de 1650; se corresponden con la justas celebradas por las fiestas a la Inmaculada Concepción en ese año y en 1662 o 1663, y las que tuvieron lugar por la dedicación de la nueva iglesia de las Angustias (1671), por la colocación de la imagen de San Dionisio Areopagita en la Iglesia Colegial del Sacromonte (1675), por la anual celebración de la Asunción de la Virgen por parte de la hermandad de Rectores del Número de la Real Chancillería (1690) y por la canonización de San Juan de Dios (1691).⁶ En ninguna de ellas falta el asunto burlesco, y en algunas no aparece uno, sino dos, tres, cuatro...

Paralelamente, la mayor presencia del tema burlesco suele redundar en

cierta diversificación, o rebuscamiento, de motivos. El proceso resulta más evidente cuando se observan las variaciones diacrónicas sobre un mismo tema, como permite hacerlo la recurrencia de justas dedicadas a la Inmaculada Concepción. La primera de ellas, en 1615 (Ferriol), se enmarca en un claro ambiente polémico que, desde luego, no aflora de manera explícita en los requerimientos del cartel, si bien, en consonancia con el carácter militante de la fiesta, se trasluce en la insistencia en motivos específicamente immaculistas, descartando asuntos marianos más genéricos. En cualquier caso, parece que ese contexto de tensión y debate explica una de las “leyes del certamen”, ciertamente inusual entre las advertencias que suelen tener cabida entre la normativa de las justas: “Que [las composiciones] sean limpias de todo género de discusión, emulación y controversia, porque las que tocaren en esto no se han de recibir, ni premiar” (21v). Con estos presupuestos, no es de extrañar que el único motivo burlesco del cartel, lejos de introducirse en la realidad histórica de la polémica (Pérez II, 13-40; Bonnefoy; Civil...) –en la que no faltaron los ataques cruzados, poéticos o no, entre órdenes religiosas–, se dirija a una figura incuestionablemente “merecedora” de las chanzas, como lo es el demonio; y así, se solicita “un Romance gracioso, de quince coplas, dándole vaya al demonio y al pecado original, que los dejó la Virgen burlados en su Concepción” (21r). En 1650 el cartel se mantiene casi inalterable en la solicitud del único asunto burlesco de la justa: “un romance jocoso de veinte y seis coplas, en que se le dé un vejamen al Demonio, frustrado en sus intentos de macular la Concepción desta Señora” (206r); de todos modos, el tema ya debía de resultar algo manido, pues la parodia de certamen que incluye el entremés representado, *Las fiestas del Padul*, señala que “hasta hoy en ningún certamen se ha visto darle vaya al hermano del Diablo, porque todos toman la tirria con el Dimoño” y por ello, dentro de su variación paródica, propone “una Canción de tres mil estancias, todas en seguidillas”, que “pusiere de vuelta y media” al hermano del demonio (124r-24v).

En 1662 la publicación de un Breve o Bula Apostólica de Alejandro VII en apoyo de la fiesta de la Inmaculada Concepción origina nuevas celebraciones, que dejan ver, ya en el terreno poético, una clara inflexión por lo que a los temas burlescos se refiere. Aunque no se trate de una justa poética, de convocatoria abierta y pública, sino de una *academia*, con un número previamente restringido de participantes y sin concurrencia de varios de ellos a un mismo asunto, resulta ilustrativo traer a colación la academia celebrada en el Convento de San Francisco con motivo de esas fiestas (Cervantes). En efecto, hay aquí un perceptible aumento en la presencia de asuntos jocosos, que, por añadidura, no cabe ser interpretado como fruto de una mera proporcionalidad, ya que llegan a ser cinco, de los veinte que componen la academia (en

los casos anteriores de justas, se trataba de un asunto jocoso sobre un total de siete y nueve respectivamente). La pluralidad va acompañada aquí –no siempre es así– de un notable grado de diversificación de los motivos sobre los que se construye el efecto burlesco. Casi en último lugar, para el *Asunto XIX*, vuelve a entrar en juego la figura del demonio, pero ahora se presenta dentro de un giro metapoético que confirma el desgaste del tópico: en la composición debe “quejarse de los poetas el demonio, porque siempre le dan vejamen de que quedó burlado en la Concepción de Nuestra Señora, cuando él no sólo no niega la pureza de su primero instante, pero la confiesa. En diez y ocho quintillas burlescas” (82). De hecho, ese desgaste se hace patente en los nuevos derroteros elegidos para las composiciones festivas. El primer asunto de estas características que aparece en la academia, el cuarto en el conjunto, consiste en “dar pláceme a los ciegos, por haberles venido con la Apostólica Bula su más segura ganancia. En doce quintillas” (28). A diferencia de otros, este enunciado no indica de manera expresa el tratamiento burlesco, quizás porque era innecesario hacerlo: la situación propuesta revela bien a las claras su intención, al seleccionar un sujeto marginal (el ciego, que vive de la caridad de las limosnas y de la venta de impresos de amplia acogida popular), un motivo (la venta callejera de los pliegos que recogen las bulas) que no puede menos de resultar baladí en comparación con la dimensión trascendente que se le concede, en el marco ideológico de la época, a las nuevas disposiciones sobre la defensa de la Inmaculada Concepción, y unos planteamientos, en principio, materialistas –no sin una ambigüedad que dará su rendimiento entre los equívocos del poema– que motivan la congratulación (esa “más segura ganancia” de los pliegos vendidos). Como es natural, el tratamiento poético se encargará de acentuar, fundamentalmente a través de los juegos de palabras, el potencial festivo que encerraba la situación descrita. En cambio, en otros tres asuntos jocosos, el séptimo, el duodécimo y décimosexto, no se parte de una propuesta intrínsecamente risible, encargándose por ello el encabezamiento de explicitar el tono ligero que debe presidir la composición: “Celebrar la venida de la Bula a España. En diez y seis Redondillas festivas” (37), “Pintar la demostración célebre que hacen los atributos de Nuestra Señora en esta ocasión. En un romance festivo de diez y seis coplas” (56) y “Pintar el común concurso, y los afectos de él para solicitar oír esta Academia en San Francisco. En un romance gracioso, con similitudes de voces y paronomasias en el último verso de cada copla” (70). En consecuencia, la carga jocosa recae en mayor medida sobre los recursos empleados, al tiempo que los autores deben ingeniárselas para buscar una orientación temática que potencie las posibilidades burlescas de unos asuntos no marcados en ese sentido dentro de ese preciso marco cultural.

Las tendencias que se advierten en esta academia son tanto más significativas por cuanto pueden confirmarse, en menor escala, en el *Certamen poético que celebró la Hermandad de los Escribanos Reales de la Ciudad de Granada a la Purísima Concepción* (1663), que se enmarca en circunstancias semejantes a las de la academia vista. También aquí, en contraposición con las justas granadinas conocidas de las primeras décadas del XVII, hay más de un asunto burlesco, concretamente dos (sobre un total de ocho); e igualmente se aprecia, dentro del reducido número, cierta voluntad de diversificación, por añadidura concomitante en algunos puntos con la de la academia. El cuarto asunto coincide, con ligeras variaciones, con uno de los que se veía en aquella, explicitando, eso sí, su carácter burlesco y mencionando el “donaire” y la “agudeza” como cualidades que en su mayor grado han de reunir las composiciones premiadas:

Siempre la chanza tiene propiedad en las quintillas, y en ellas posesión los ciegos, y cuando ellos han tenido tanta parte de conveniencia vendiendo la Bula, será bien que saquemos de su aplicación el asunto, y sea referir los documentos que daba un ciego a otro en orden a vender la Bula para asegurar la ganancia, en diez y ocho quintillas. (19v)

Y el séptimo asunto vuelve sobre el viejo tema del vejamen al demonio, pero con mayor elaboración temática, al recurrir a la tradicional simbología de la serpiente para enlazarla de manera supuestamente ingeniosa con otro animal, el lechón de San Antón, introduciendo con ello un elemento de particularización de la justa, el convento franciscano conocido popularmente con el nombre de dicho santo, donde ésta tiene lugar:

Entre la severidad de las veras, es sazón repetir lo festivo de las chanzas, y ya que esta fiesta se celebra en San Antón, nos ha de prestar el Santo una alhaja, que nos dé un asunto, y sea: *El lechón que le pintan a los pies, el cual dé vejamen a la serpiente, que también se copia a los de María Santísima, por quedar burlada su astucia en el primer instante de su ser*, en catorce sextillas de consonantes, con el tercero y último verso quebrados de cinco sílabas. (33r-33v)

Si la especificidad de otras justas de esta segunda mitad del siglo XVII no permite un seguimiento diacrónico similar al que presenta la defensa inmaculista, sí ofrece, en cambio, una interesante gama de posibilidades temáticas que perfilan las tendencias ya indicadas. Con todo, no siempre la variedad de asuntos burlescos dentro de una misma justa redundan en una auténtica diversificación de motivos, como lo ponen de manifiesto los del certamen que el Colegio del Sacromonte dedica en 1675 a su patrono, San Dionisio Areopagita, por la colocación de una nueva imagen suya en su capilla. Las variacio-

nes genéricas (dos de ellos se plantean como “vejamen”, el tercero como “una pintura gustosa”, escrita “sazonadamente mal”, lo cual se traduce, en la práctica, en una galería grotesca de personajes) no consiguen ocultar la reiteración temática, centrada nada menos que en el martirio del santo; reiteración bien significativa si se tiene en cuenta que en los asuntos no burlescos hay mayor apertura hacia otros momentos o aspectos de su vida. Así, el tercer asunto, recuerda cómo “S. Dionisio puesto a los rigores de las llamas no le causaron lesión alguna; antes parece que a su vista [...] perdió, sí, la vida a los delgados filos de la espada, que venerando tanto las luces de María Santísima, sólo a aquello que pudo penetrar el corazón desta Señora [...] rindió la vida este admirable Mártir” y en conexión con ello pide, en catorce seguidillas un “conceptuoso vejamen que le da la espada al fuego, por haber ella logrado con sola una hoja lo que el fuego no con tantas lenguas” (27v-28r); el quinto asunto propone “un vejamen a los bárbaros en diez quintillas, porque predicando el Santo le facilitan el martirio” (42v); y el séptimo “una pintura gustosa de los bárbaros que degollaron a S. Dionisio” en catorce redondillas (55v-56r). La coincidencia (y generalidad) temática de los asuntos quinto y séptimo, a la que se añade cierta semejanza métrica, parece compensarse con la variación de subgénero; el tercer asunto, sin embargo, sigue la vía del rebuscamiento por parte del elaborador o elaboradores del cartel en cuanto a la selección del motivo burlesco.

En mayor o menor medida ésta es una línea que se confirma en los otros certámenes impresos. El celebrado por la dedicación de la nueva Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias propone dos asuntos burlescos, unas seguidillas sobre “qué será lo que siente más el Templo antiguo, si la desgracia de verse enajenado de tanto culto, o la desventura de haber parado en un Hospital” y, en quintillas, “un parabién a los pintores, porque ya con la capacidad del nuevo Templo tendrán qué hacer sus pinceles con los Milagros desta Santa Imagen, y pésame a los ciegos, porque quien los viere pintados no los querrá atender referidos en sus oraciones”, además de otro asunto “a la peor poesía”, en redondillas, “pintando los fuegos de la fiesta, tarasca, gigantes y diablillos de la procesión” (89r-90r). El convocado en 1690 por la Hermandad de Receptores de la Chancillería en el trinitario Convento de Nuestra Señora de Gracia, por la fiesta de la Asunción, propone tres asuntos de este tipo: dieciséis quintillas “dando vejamen en las ocho la muerte a la tierra, de no haber reducido a su ser el Sacratísimo cuerpo de María; y en las otras ocho, la tierra a la muerte, por no haber ejecutado sus efectos, como en los demás mortales” (222-23); un “romance burlesco de catorce coplas, con paronomasias en todos los versos” donde se recreen “las importunas contiendas que tienen entre sí y con quien les reparte la limosna” los pobres que acuden

a la portería del Convento para solicitar ayuda de los Reverendos Padres (231); y “referir con festivo genio la religiosa contienda con que el gran número de milagros, o votos que allí se mira [se refiere a la iglesia del Convento de Nuestra Señora de Gracia], pleitea más acomodado lugar en su apretura”, en catorce redondillas (241); se añade, por último, un asunto especial “a la peor poesía”: “Si algún Poeta, después de haber escrito mal, quisiere escribir peor, se le permite que en metro libre, a cualquiera de los tres asuntos jocosos, escriba las coplas que le parecieren” (244). En la justa dedicada a la canonización de San Juan de Dios se proponen dos asuntos burlescos: a propósito del episodio de su vida en el que el demonio, en forma de jabalí, lo embistió y derribó por el lodo, siendo “vencido” por la humildad y paciencia del santo, un vejamen en seguidillas al diablo “así por lo inmundo del disfraz de que se valió, como por la vitoria que el Santo logró de su maliciosa industria” (174); por otra parte, una “oración de ciego, que en diez y ocho quintillas burlescas escriba los milagros más prodigiosos de su rara vida” (175).⁷

La disparidad de los temas celebrados y la búsqueda diversificación dentro de una misma fiesta no oculta la presencia de elementos comunes. En la justa sobre San Juan de Dios reaparece el clásico vejamen al demonio, aunque con la variante de su identificación con un animal y, además, conectado con un episodio de la vida del santo homenajeado. También reencontramos en un par de ocasiones la figura del ciego, que mantiene la connotación marginal, al tiempo que aparece asociado a prácticas devotas de implicaciones literarias o paraliterarias: la relación de milagros y la oración de ciego;⁸ si en el primer caso la referencia permanece en el terreno estrictamente argumental (oposición pintores/ ciegos), en el segundo se entra en el ámbito de la parodia, pues se remite para la conformación total del poema a un preciso concepto de género. Religiosidad –siquiera externa o interesada– y marginalidad confluyen también en otro tipo: el del pobre que acude a mendigar a la puerta de un convento. Salvo algunas excepciones, el planteamiento del tema burlesco parte de los efectos del contraste y la controversia: unas veces, con mayor incidencia en la argumentación retórica, en forma de *dubbio* (“Qué será lo que siente más el Templo antiguo, si la desgracia de verse enajenado de tanto culto, o la desventura de haber parado en un Hospital”), que además puede reinterpretarse en algún caso como un vejamen recíproco (el de “la muerte a la tierra, de no haber reducido a su ser el Sacratísimo cuerpo de María; y [...] la tierra a la muerte, por no haber ejecutado sus efectos, como en los demás mortales”); otras veces, con la contienda entre objetos o personas, dando lugar a una serie de elementos paralelos presentados de modo grotesco. No faltan sofisticadas conjunciones de contrastes y componentes potencialmente jocosos, como en el asunto que propone “un parabién a los

pintores, porque ya con la capacidad del nuevo Templo tendrán qué hacer sus pinceles con los Milagros desta Santa Imagen, y pésame a los ciegos, porque quien los viere pintados no los querrá atender referidos en sus oraciones”: con el trasfondo de una interpretación burlesca de los debates sobre la relación entre pintura y poesía (Egido, Calvo Serraller, Corbacho 59-95, Portús 31-41), se articula la dualidad –paradójica, por proceder de una misma causa– entre parabién y pésame, se introduce al menos un tipo marginal –cuestión aparte es cómo se considere socialmente al pintor, en la línea de las disquisiciones sobre las artes liberales–, y se incardina todo este entramado en un conflicto de intereses, que en última instancia remite a una cuestión ya señalada como inversión burlesca del sistema de valores imperante: el beneficio económico (para pintores o para ciegos) de una manifestación trascendente (los milagros), que en tanto que tal debería ser de primaria consideración espiritual. Como fácilmente se ve en estos asuntos, la vena burlesca sólo de manera excepcional se dirige hacia la propia celebración, y lo hace enfocando los elementos de mayor connotación lúdica: fuegos artificiales y tarasca, gigantes y diablillos de la procesión; además, su excepcionalidad temática viene acompañada de cierto aire de asunto “supernumerario”, relegado al premio a la “peor poesía”, premio que en otra justa presenta también cierta peculiaridad al dejar libertad argumental, dentro de los tres asuntos jocosos propuestos.

Aparte de las recurrencias argumentales, la multiplicidad de asuntos burlescos y su reincidencia permiten detectar unas preferencias métricas bien definidas, que se mantienen siempre en la órbita del octosílabo: el romance, las redondillas, las quintillas, las seguidillas y las sextillas de pie quebrado; todas estas formas, excepto el romance, muestran, además, una especialización en temas jocosos, ya que, al menos en lo que respecta a los testimonios granadinos conocidos, no se proponen en asuntos “serios”, si se excluyen los casos –formalmente bien distinguibles– en que se utilizan las redondillas para la glosa.

El requerimiento de este tipo de asuntos para las composiciones de la justa poética no agota las posibilidades de distensión burlesca que su celebración aporta a la fiesta religiosa. En este sentido –y ya no con respecto al tema o figura festejado, sino en relación con los participantes en el evento literario–, hay que señalar los componentes lúdicos que suelen integrarse en los discursos preparados para la ceremonia de entrega de premios: la introducción al certamen y, de manera más específica, el vejamen. De nuevo, son los testimonios de la segunda mitad de siglo los que acogen con mayor claridad este tipo de materiales. Con respecto a las fiestas concepcionistas de 1615, el autor de la relación consigna el discurso introductorio de la ceremonia –ca-

rente de elementos jocosos—, pero después se independiza del curso de ésta, introduciendo los distintos grupos de poemas premiados según su propio criterio estimativo de los géneros, en explícito enfrentamiento con el orden establecido en la convocatoria; si la ceremonia contó con algún vejamen a cada composición o participante, siquiera breve, éste no recibió la atención del autor de la relación. Lo mismo ocurre con la relación de las fiestas por la beatificación de San Ignacio (1610), pese a seguir aparentemente la secuencia de la entrega de premios: sólo incluye una introducción que parece coincidir con la del cartel de la justa, y las composiciones premiadas no se hallan acompañadas de ningún vejamen.⁹

Situación bien distinta presentan las seis justas poéticas impresas a partir de 1650, en las que la importancia del componente jocosos también en este aspecto parece ser creciente. En la celebrada dicho año en honor de la Inmaculada Concepción el discurso previo a la entrega de premios mantiene un tono elevado, carente de elementos burlescos: el secretario comienza expresando su satisfacción por ejercer tal cargo en una justa dedicada a la Virgen —es evidente la divergencia de esta actitud, acorde con el tono, con respecto a las introducciones jocosas posteriores—, y tras encarecer genéricamente la valía de los ingenios granadinos, su intervención se explaya en el elogio de la Poesía acudiendo al tópico recuerdo de la utilización del verso en la Biblia y el aprecio de la actividad poética por parte de destacadas autoridades de la tradición cristiana. La introducción en prosa que presenta cada una de las composiciones premiadas normalmente carece de comentarios burlescos; además, cada intervención va precedida de una laudatoria en verso; no obstante, también se presenta con regularidad un breve vejamen después de cada composición, igualmente en verso, en el que predominan los juegos de palabras con alusiones al premio correspondiente o al apellido, oficio u orden religiosa del participante.

En las justas posteriores (¿1663?, 1671, 1675, 1690, 1691) la tendencia aparece ya consolidada e incluso ampliada: el vejamen (ver Carrasco Urgoiti) abandona el reducido espacio de unos versos y en algún caso también se adueña del marco que articula la presentación de las intervenciones por parte del secretario del certamen, con una práctica similar —normalmente menos desarrollada en su argumento— a la de las academias granadinas coetáneas (Osuna). Por lo que respecta a estos testimonios granadinos, la estructura prototípica de estas ceremonias, en la que caben algunas variantes, es la siguiente: primero, una introducción centrada en la convocatoria de los ingenios, casi siempre en verso y a veces acompañada de partes musicadas; luego, una ficción de tono jocosos se convierte en el pórtico y en ocasiones también el hilo conductor en el que se van insertando los correspondientes vejámenes

en prosa antes de cada intervención, los poemas premiados, ya sin laudatorias previas, y unos versos de vejamen, que casi siempre hacen alguna alusión al premio, aunque también pueden añadir alguna referencia al motivo desarrollado en el vejamen en prosa, alguna descalificación jocosa de las cualidades poéticas del premiado o algún juego de palabras a propósito del nombre, apellido, condición religiosa del autor...; por último, tras algún párrafo de cierre, una laudatoria final en verso encarece, normalmente de manera general, sin precisar nombres, la valía de los participantes.

Los motivos que conforman la ficción introductoria, a cargo del Secretario de la justa, suelen presentar significativas recurrencias. Es generalizada la autorrepresentación de éste con algunos rasgos grotescos; así, aparecen subrayadas en algunos casos la renuencia inicial o la queja por la asunción de un cargo que ningún beneficio reporta y sí visibles inconvenientes, como las repriminaciones e incluso la persecución por parte de los poetas y la obligación de idear introducción y vejamen; tampoco falta su implicación en situaciones risibles (su huida de los poetas, ocasionalmente alguna nota escatológica, la caída de una mula, las tremendas dificultades para encontrar inspiración para su intervención...). También es frecuente que, en medio del desasosiego del secretario, se dé alguna aparición de carácter sobrenatural o bien onírica, rasgo frecuente en los vejámenes que parece querer enlazar con la sátira menipea y su descendencia romance (Romero González 251-53): en la justa dedicada a la Virgen de las Angustias (1671) el Secretario tiene un encuentro con la figura alegórica de Don Certamen, en forma de mendigo “envuelto en unos papeles/ que de aquí y de allí tejió” (94r); en la celebrada en el Colegio de San Dionisio Areopagita del Sacromonte (1675) las dos introducciones de tono jocoso presentan un elemento de tales características como justificación narrativa de una composición poética: la primera, ante la desesperada búsqueda de inspiración del secretario, con la aparición de Febo, que le dicta un soneto celebrativo de tono grandilocuente, en congratulación con Granada por sus grandes ingenios, la segunda, tras escapar de la persecución de los estudiantes del Colegio, con un sueño en el que se ve con un soneto de consonancias difíciles en la mano que lo anima a su tarea de secretario; en el certamen de 1690, convocado por la Hermandad de Rectores del Número de la Chancillería, el dios Momo, en calidad de fiscal, le entrega en sueños al secretario una provisión de Apolo para que recabe los textos de los participantes. A los mecanismos burlescos de estas fabulaciones se añaden un lenguaje con frecuencia desenfadado y los habituales juegos de palabras, en algunos casos, como en el certamen de 1675, bastante acentuados. También se acude a recursos paródicos, a veces con referencia a elementos del contexto de la justa o a la persona del secretario, como ocurre con la provisión de Apolo que

lee el dios Momo en la justa de los Rectores del Número o con el título del memorial que Don Certamen entrega al secretario de la justa de 1671, Alonso de Abolafia: “Anatomía de poetas, que trata de los desta Justa, en que se manifiesta el ramo poético de sus nervios, la composición métrica de sus arterias, el humor perenne de sus venas y la armazón cadavérica de sus huesos, por los cuales se averiguan los zancarrones, compuesta por el Bachiller Certamen de la Madre de Dios, y puesta en manos del Secretario, para que por ella reconozca los que han andado muertos por el premio y los que han andado vivos” (95r); en esta misma línea, en el certamen en honor de San Juan de Dios (1691) se juega con la personalidad real del Secretario, al inspirar la condición de médico de éste la ficción introductoria.

Bastante variable es el grado de funcionalidad estructural de la introducción jocosa con respecto a los vejámenes de los premiados. En algunos casos prácticamente no hay ninguna relación formal. En otros, en cambio, sí se aprecia el esfuerzo por presentar una ficción, siquiera mínimamente articuladora, que justifique narrativamente la galería de personajes que conforma la sucesiva presentación de poetas premiados con sus respectivas composiciones. Así, en la justa de 1671, los vejámenes se presentan como parte de la información suministrada por Don Certamen en su memorial; en realidad, el procedimiento no queda completamente logrado: en buena parte de los vejámenes no se explicita su interposición y sólo en algunos casos parece recordársele, sin que quede claro el deslinde entre la voz del Secretario y la de Don Certamen. En la justa de 1690, la estructura seriada se presenta como consecuencia de la provisión de Apolo, en virtud de la cual éste debe ir a las casas de los “Reos de este Certamen” a recoger los poemas correspondientes a los asuntos, que serán entregados “a los Jueces Diputados por nuestra Audiencia de Gracia, para que se les dé el premio o el castigo que merecieren por sus obras” (217). En la justa dedicada a San Juan de Dios (1691) la conexión se encuentra reforzada tanto por una mayor elaboración narrativa y contextual como por su recuerdo en cada uno de los vejámenes. En transposición alegórica a partir de la metáfora *poetal cisne*, a la convocatoria del secretario no sólo han acudido “de los cisnes la generosa banda, pero tras ellos la vulgar caterva de cuantos avechuchos vuelan en la cárcel de las jaulas y nadan en el cenagar de los charcos” (190). Tales aves de baja ralea acosan al secretario con sus composiciones, que se pone a la fuga. Toma éste su mula y corre hacia el Convento-Hospital de San Juan de Dios; entra en el templo a hacer oración, y en ese momento acude a él el Padre Enfermero, para informarle de que ha llegado una “tropa de gallardos cisnes” enfermos o moribundos, tras haber sido atacados en “una emboscada de vulgares pájaros, Poetas de mal hacer”, para robarles los premios conseguidos en la justa; el secretario debe acudir “o

ya para prevenir como Secretario del Certamen la causa, o ya para curar como Médico del Hospital el efecto” (192); los cisnes, es decir los poetas, están en distintas salas, y las sucesivas visitas del Secretario van introduciendo cada vejamen en prosa, intervención y versos de vejamen correspondientes a cada uno de los premiados.

En todo caso, aun cuando existe una conexión tan explícita entre introducción y vejamen, ésta resulta ser fundamentalmente estructural y no afecta al contenido específico de las burlas dirigidas a los autores. Así, con independencia de las peculiaridades argumentales de la introducción jocosa, los vejámenes suelen discurrir en todos los certámenes por similares derroteros, que por lo demás coinciden con las líneas generales de los que se dan en las academias poéticas del momento: las peculiaridades físicas o de carácter de los poetas, su ocupación, oficio o procedencia de sus rentas, su nombre o apellido, de manera mucho más ocasional la propia afición a la poesía y las características de su producción, y más raramente algún fragmento de carácter paródico atribuido al vejado.¹⁰

Sin duda, a estas alturas de siglo el vejamen había pasado a ser una convención más, un elemento estructural necesario de las celebraciones poéticas, tanto de convocatoria y celebración públicas (justas o certámenes) como estrictamente privadas (academias). Los escrúpulos que, en última instancia, esta costumbre pudiera suscitar parece que no afectó de modo significativo a la ceremonia de los certámenes poéticos;¹¹ de hecho, en ninguno de estos seis celebrados en la segunda mitad de siglo se ve cuestionada. Quizás puede destacarse al respecto el efecto de convencionalismo que se desprende de la habitual coexistencia de vejámenes y laudatorias, también detectable en otros actos literarios del momento como academias y vejámenes universitarios, y que en definitiva se apoya en el enfrentamiento entre las “burlas” de unos y las “veras” de las otras, con su afirmación del mérito de los participantes.¹² E incluso puede traerse a colación una curiosa justificación del vejamen, no sólo en términos de lúdico entretenimiento sino incluso con argumentos morales y apoyo de autoridades religiosas, en el último certamen del siglo XVII que llegó a imprimirse, el dedicado a la canonización de San Juan de Dios:

En esta forma, observando nuestra Iliberitana costumbre, se celebró el certamen, y se mezclaron las poesías con los vejámenes, no sólo para mitigar la seriedad del acto con el divertimento de lo jocoso, sino para que la cavilación honesta de sus donaires templara en los ingenios la elación de los aplausos que los inflama; cuyo estilo aun en más severas letras lo alaban y defienden San Gregorio Nacianceno, Eusebio Cesariense, Prudencio y otros. (Gadea 263)

En todo caso, el autor de la relación, Sebastián Antonio de Gadea y Oviedo –notable frecuentador de academias y justas granadinas–, no se recata de afirmar en primer lugar, quizás como asociación más inmediata, el componente lúdico del vejamen; y su consideración de éste a modo de ejercicio de humildad, a la luz de los otros contextos en que aparece, de su convencionalismo y de su correspondencia con la apreciación de lo jocoso que se está viendo en muy distintas manifestaciones, da la impresión de no ser definitiva, quizás ni siquiera convincente.¹³

Aunque dentro de la fiesta religiosa las formas poéticas tienen su lugar privilegiado en el certamen, éstas también se extienden a otras facetas del entramado organizativo, adquiriendo cierta relevancia en el ornato e interpretación iconográfica de las arquitecturas efímeras y decoraciones especiales que suelen proliferar en torno a tales celebraciones (altares, arcos triunfales, engalanamiento de espacios urbanos o arquitectónicos como claustros, atrios, muros o plazas...). Las detalladas descripciones que proporcionan algunas relaciones se detienen en la fijación de estas piezas poéticas, normalmente muy breves y concebidas en solidaridad –cuando no en abierta subordinación– con los componentes figurativos de estas decoraciones, en pinturas o imágenes escultóricas. Su tono suele ser serio, pero no deja de llamar la atención que también en este punto, aunque sea de manera muy esporádica, puedan infiltrarse notas humorísticas. La muestra localizada más evidente la ofrece la breve relación de las fiestas granadinas que Fr. Diego de San José incluye en su *Compendio de las solenes fiestas que en toda España se hicieron en la Beatificación de N.B.M. Teresa de Jesús* (Madrid, 1615). En un par de ocasiones puede apreciarse cómo algunos poemas que forman parte de los altares presentan tono y recursos idénticos a los de las composiciones burlescas de las justas (74v-75r y 79v-80r). Valga el ejemplo del primer caso, el segundo altar descrito en la relación, que toma como argumento la aparición a la santa en la que Cristo le pide la mano para celebrar los místicos desposorios y le entrega por arras “un clavo grande, mostrando el horado que había hecho en su sagrada mano, y le dijo, que ya no la trataría solamente como Dios y como Señor, sino como esposo suyo, y que ella no había de cuidar sino de la honra dél”; en el altar, las figuras de los dos protagonistas, Cristo con el clavo y la santa arrodillada recibéndolo, aparecen acompañadas de tres poemas, un soneto sin matiz jocoso, un epigrama latino, cuya reiteración del término *palma* preludia el tono festivo de la siguiente composición, y unas redondillas en que se juega con modismos lingüísticos también en torno al término *mano*, como puede verse en algunos ejemplos:

Con un clavo traspasada,
 la mano os dio, y a entender
 que manirroto ha de ser
 para con su desposada. (vv. 13-16)
 Él mismo lo declaró,
 pues, llegando de amor llena,
 dio los pies a Madalena
 y la mano a vos os dio.
 Gozadlo con pecho ufano,
 como a Esposa se concede,
 que nadie deciros puede
 que os da el pie y tomáis la mano. (vv. 21-28)

Aun cuando los mecanismos de comicidad sean idénticos a los que se despliegan en algunas composiciones burlescas de los certámenes —si acaso con una mayor unidad por la restricción al motivo único que se plasmaba en la imagen del altar—, su dimensión pragmática resulta sensiblemente distinta. Frente al soneto, que cumple la inmediata función de “declaración” de la imagen que figuraba en el altar, esta última composición ofrece su contrapunto cómico, al parecer en pie de igualdad y sin la delimitación que en el certamen supone la enunciación previa del *asunto*, que anticipa una clave de lectura jocosa. Además, la composición ocupa ahora un espacio especialmente sacralizado, de significado cuasi-litúrgico tanto por su semejanza formal con los retablos de iglesia como por su eventual función dentro del itinerario de la procesión que suele acompañar estos actos;¹⁴ tal espacio posibilita, por otra parte, una recepción potencialmente más amplia que la de la justa, cuya lectura pública está limitada a los condicionamientos temporales de la oralidad y a un espacio más restringido (normalmente el interior de una iglesia, que las relaciones suelen presentar abarrotada) y cuya frecuente exposición mural, por lo general en alguna dependencia del convento, como por ejemplo el claustro, debió de ser de acceso, aunque libre, más limitado que la de los altares callejeros.

La escasez de relaciones detalladas en prosa de las fiestas religiosas granadinas de los años siguientes impiden confirmar la regularidad del fenómeno, pero décadas más tarde, en 1640, vuelve a apreciarse esa ocasional aceptación del tono jocoso en los altares, aunque aquí con importantes diferencias, en la medida en que, frente a lo que ocurría con el altar sobre Santa Teresa, el objeto de la perspectiva burlesca ya no es la homenajeadada en la fiesta, la Virgen Inmaculada, sino su antagonista, el “hereje” que fijó en el monumento del Triunfo un cartel contra la piadosa opinión de la Purísima Concepción (Paracuellos 1640, 20r-21v). Además, los factores de comicidad también son di-

ferentes. Frente al caso anterior, con unos procedimientos de juego lingüístico próximos a los de los poemas burlescos solicitados en los certámenes, aquí la relación entre imagen y texto se plantea en términos casi teatrales, con una representación que implica un ligero esbozo de secuencia temporal a través del cruce de breves “parlamentos” y cierta variedad de acciones y multiplicación de personajes (el hereje escondiéndose bajo las faldas de la Sinagoga, la disputa entre el hereje y el judío, dirimida por un diablo, comentarios a modo de aparte de un Negrillo y una Negrilla, que además orientan la lectura satírico-burlesca); a ello se suman unos recursos cómicos no especialmente basados en juegos conceptuales y de palabras, sino en aspectos situacionales (huida e indigno escondite del hereje, disputa sobre quién ha realizado mayor ofensa a la Virgen) y un estereotipo lingüístico de amplia implantación teatral (lenguaje “guineo” de la Negrilla, con sus particulares deformaciones lingüísticas), cuya plena efectividad dependería de evocaciones ligadas a la oralidad, como la pronunciación y la entonación.

En años posteriores, a pesar de corresponderse con el período de mayor intensificación de los elementos burlescos en justas poéticas, quizás cambió la percepción de estos procedimientos por parte bien de los responsables del trazado ornamental y literario de los altares, bien de las autoridades eclesiásticas; lo cierto es que en las relaciones granadinas de la segunda mitad de siglo no vuelven a encontrarse muestras semejantes con uno u otro tipo de versos de intención jocosa en altares.¹⁵

La confluencia de elementos cómicos o eventualmente satíricos con la significación litúrgica que evoca el concepto de altar, aunque llamativa y al parecer ocasional, no constituye un fenómeno singular en este ámbito; no hay que olvidar en este sentido que incluso dentro de la propia liturgia quedaron resquicios para la distensión cómica a través de los villancicos y chanzonetas, textos paralitúrgicos de originaria connotación popular que se cantaron en algunos oficios religiosos. Aunque, por lo que respecta a Granada, la mayoría de los testimonios conservados se corresponden con fiestas navideñas, algunos también documentan su presencia en otras ocasiones, como beatificaciones y canonizaciones de santos o la dedicación de una nueva iglesia.¹⁶ Algunos problemas específicos del fenómeno del villancico barroco dotan a este aspecto de una complejidad que sobrepasa los planteamientos de este trabajo; metodológicamente, quizás el más llamativo sea el de la habitual reutilización de los textos en ciudades distintas y a veces con amplias distancias temporales (Laird 1989, 115-20; 1997), lo cual unido a la parcialidad de los testimonios conservados, dificulta las consideraciones desde el enfoque local desde el que aquí se parte, impidiendo identificar los textos cantados en la ciudad con los textos en ella o para ella escritos. Por supuesto, no todos estos

villancicos introducen elementos de comicidad, pero sí revelan una notable y sostenida tendencia a dejar alguna muestra de ello en las celebraciones.

Posiblemente uno de los recursos de mayor rendimiento en este sentido, también utilizado en el teatro, sobre todo en bailes y entremeses, y ya apuntado arriba a propósito del altar de las fiestas de 1640, fue la reiterada utilización de ciertos tipos sociales caracterizados por estereotipos lingüísticos especiales. De este modo, como en otras ciudades, entre los de tema navideño se encuentran villancicos de negros o guineos, de gitanas, de portugueses, de gallegos, de moriscos, y otros pretendidamente plurilingües, la mayor parte de ellos con una intención cómica basada en sus peculiaridades lingüísticas y, en algunos grupos, en sus “desviaciones” con respecto a la norma castellana. La recurrencia de estos estereotipos se concreta en auténticos subgéneros, en algunos casos reconocidos implícitamente como tales en los encabezamientos: *Gitano*, *Guineo* (en una ocasión, entre los impresos granadinos, *Negro*), *Morisco*, *Portugués*.¹⁷

Las posibilidades cómicas no se agotan con estos personajes, sino que se extienden a veces a otros de semejante extracción popular, como el pastor o el rústico, fácilmente relacionables con el tradicional escenario rural del Nacimiento —y, quizás por ello mismo, con frecuencia protagonistas de villancicos líricos sin matiz risible, aunque ocasionalmente el habla rústica aparezca como estereotipo lingüístico con tal finalidad—; pero también se hallan otras figuras de la sociedad del momento, como el sacristán, el barbero, las beatas, el alcalde o el médico —en algunos aspectos, concomitantes con el mundo del entremés y el de la poesía satírica—, e incluso personajes literarios de eventual connotación cómica, como Don Quijote y Sancho. Una figura marginal se asocia con cierta frecuencia a un determinado género, ya visto en algunos asuntos burlescos de certamen, la oración de ciego, en ocasiones de desarrollo vagamente narrativo; asimismo, se encuentran reminiscencias de otros textos paraliterarios de consumo popular como la gaceta y el almanaque y lunario. En su conjunto, los villancicos de tema navideño parecen haber sido más permeables a estos procedimientos, aunque esporádicamente —también es verdad que se trata de un *corpus* menos numeroso— alcanza alguno a los cantados con motivo de otras celebraciones: así, la oración o relación de ciego aparece, de manera implícita, entre los villancicos de las celebraciones por la beatificación de San Pedro de Arbués (Martínez de Bustos 12v-13r) y por las canonizaciones del rey San Fernando (*Descripción de la aclamación* 31r-31v), de San Francisco de Borja (*Villancicos* [¿1671?], 2r-3r) y San Juan de Dios (Gadea 85-86); y se encuentran igualmente sendas jácaras, en las que se intenta asimilar a los nuevos santos, por sus valores militares, con la figura del “valiente”, entre los villancicos por las canonizaciones de San Francisco

Borja (3v-4r) y de San Fernando (*Villancicos* 1671 1v-2r).

Los mecanismos de la comicidad divergen según los casos; incluso pueden aparecer de una manera muy tenue, a través de equívocos y juegos de palabras con expresiones ya hechas (muy frecuentemente modismos lingüísticos, en alguna ocasión títulos de comedias), cuyo efecto parece mantenerse a veces en una ambigua zona en la que el reconocimiento como tal juego despierta cierta sonrisa, aunque no una abierta hilaridad. Por otra parte, hay que tener en cuenta que algunos matices cómicos apenas sugeridos en los textos podían estar realzados en la interpretación, bien mediante la música, bien mediante la pronunciación o gesticulación.¹⁸ La deformación lingüística parece ser el recurso fundamental en los personajes de lengua no castellana, aunque desde luego no es el único, ya que también debió de tener esta intención el tratamiento de algunos estereotipos asociados a tales grupos, como el portugués orgulloso de su hidalguía, el vizcaíno lerdo o las gitanas ansiosas de decir la buenaventura y en ocasiones también ladronas.¹⁹ Similar utilización de estereotipos sociales aparece en relación con ciertos oficios: los venteros poco honrados, los médicos que matan a sus enfermos, el sacristán semi-ignorante, los pajes o amas sisadores... En otros casos el efecto cómico procede del componente de ingenio inherente a la transposición navideña de ciertas costumbres y realidades sociales: el mundo del hampa en alguna jácara, la adoración o besamanos por parte de los distintos cargos catedralicios desde el Arzobispo al coro, la oposición para un puesto eclesiástico... El juego de palabras alcanza relevancia especial, junto con el efecto paródico, en los villancicos conformados como oraciones de ciegos. Las discordias entre personajes, como también ocurría en las justas poéticas, entran en esta misma órbita: una de ellas, la que protagonizan la mula y el buey, está presente de manera marginal en algunos villancicos y parece responder a una de esas adherencias populares que han ido revistiendo la representación del Portal; otras remiten a tipos identificables en la realidad del momento, como por ejemplo las desavenencias entre un ciego y un jorobado que se presentan ante el Niño para que remedie sus respectivos males, o la disputa entre un castellano viejo y un morisco por el modo de festejar al recién nacido.

La concentración en apenas cuatro décadas de los pliegos de villancicos granadinos conservados impide llegar a conclusiones sobre tendencias diacrónicas con respecto a estos componentes cómicos. El testimonio conocido más temprano es una edición póstuma, en 1634, de algunas piezas del Padre Velázquez de Mampaso, cuya actividad musical se desarrolló en la parroquia de Santa Escolástica; en tal edición se privilegia la línea del villancico de expresión lírica, sin dar entrada a los de carácter satírico o burlesco, pero hay que subrayar que el pliego no recoge una celebración concreta y completa,

sino que probablemente procede de una selección, cuyos criterios no se explicitan y que no sabemos si pudo eludir intencionadamente esa veta.²⁰ De no muchos más pliegos granadinos con villancicos anteriores a 1662 se tiene noticia. De ellos sólo dos parecen estar localizados en la actualidad, y en ambos se halla ya alguna composición de estas características: en el primero (*Villancicos* 1646) hay una ensalada en la que, aparte de presentar a unos rústicos pastores, intervienen, con sus modos de hablar propios, un gallego y un vizcaíno, y otra ensalada, que se extiende por tres villancicos, en la que varios sacristanes de aldea van cantando sus composiciones, con sus desafinadas voces, dificultades de interpretación y en algunos casos insulsas letras; en el segundo pliego (*Villancicos* 1652), un villancico *Morisco* y otro de negros (sin embargo, dos villancicos rotulados como *Jácara* carecen de específico carácter jocoso; sí aparecen algunos juegos de palabras, y con un protagonista potencialmente risible, aunque sin romper del todo el tono lírico, en el primer villancico del primer nocturno, “Un cojo soy, Niño mío...”). La tendencia será constante hasta final de siglo, de modo que casi todos los pliegos navideños, tanto de la Catedral como de la Capilla Real, incluyen algún villancico con personajes de habla peculiar, especialmente de negros o de gitanas. Todo parece indicar, pues, que estos procedimientos contaron con una amplia, a la vez que prolongada, aceptación entre los fieles, sin que hiciera mella lo que, por otra parte, debió de representar una seria oposición de base espiritual y moral por parte de algunos sectores, como se aprecia en algunos intentos de prohibición y como documenta en el ámbito napolitano, a principios del XVII, Cerone:

No quiero decir que el uso de los villancicos sea malo, pues está recibido de todas las Iglesias de España, y de tal manera que parece no se pueda hacer aquella cumplida solemnidad que conviene si no los hay. Mas tampoco quiero decir que sea siempre bueno; pues no solamente no nos convida a devoción, mas nos destrae della, particularmente aquellos villancicos que tienen mucha diversidad de lenguajes. Entre los italianos acostúmbrese el cantar canciones con diversidad de personajes y variedad de lenguajes (a las cuales llaman *Mascherate*) en las músicas de recreación, hechas en tiempo de Carnestolendas y Bacanería, para reír y holgarse. Porque el oír agora un portugués y agora un vizcaíno, cuándo un italiano y cuándo un tudesco, primero un gitano y luego un negro, ¿qué efeto puede hacer semejante música, sino forzar los oyentes (aun no quieran) a reírse y a burlarse, y hacer de la Iglesia de Dios un auditorio de comedias, y de casa de oración, sala de recreación? (196-97)²¹

O como recuerda el jerónimo Martín de la Vera:

De aquí es que los villancicos hechos en lengua Guinea, o Gallega, o en otras, que no son sino para mover risa y causar descompostura, y otros hechos a imitación, o en la

letra o en el tono de los cantares, a letras profanas, y que despiertan la memoria dellas, en ninguna manera debrían cantarse en la Iglesia, ni en el coro, según lo que el Ceremonial allí dice; pues no sólo no mueven a devoción, sino que del todo la quitan, y ponen los contrarios afectos. (*Institución de Eclesiásticos*. Madrid, 1630, 196, citado por Sierra Pérez 124)

Este recorrido por la variada presencia de elementos cómicos y burlescos entre las prácticas literarias –y ocasionalmente paraliterarias– que se integran en la fiesta religiosa barroca puede aún complementarse con algunas muestras de la conversión de dicha fiesta en motivo burlesco a partir de la parodia.

En dos de los casos localizados tal parodia se encuentra, en realidad, fuera del contexto de la fiesta religiosa, concretamente en sendas academias organizadas en torno a ocasiones de carácter profano, un enlace matrimonial (1685) y el Carnaval (1681), pero ambas de tema vario, sin centrarse en las circunstancias en que se celebraron. Tales pasajes responden básicamente al mismo mecanismo ya visto en algunos vejámenes de las justas: la reproducción distorsionada de un tipo de texto fácilmente identificable por los receptores, cuyas desviaciones, de inequívoca intención burlesca, pretenden ridiculizar, por su carácter disparatado, al que fingida y festivamente se presenta como autor, que es objeto del vejamen en cuestión.

El primero de ellos se ofrece como proyecto para las fiestas del Corpus, celebración de especial relieve en la vida municipal granadina:

Memoria de la fiesta que yo, el señor D. Juan Vazques de Villa-Real, Venticuatro que seré desta Ciudad, he de hacer el día del Señor San Corpus Christi, dándome Dios salud; y aun en caso de no tenerla, pues aunque caiga en la cama he de gastar largo y tendido, sin quedársele cosa alguna a mi gentil persona por corta ni mal echada.

(*Académico obsequio* 30r-31v)

Algunos de los recursos cómicos giran en torno a elementos periféricos al contenido religioso de la ficticia fiesta. En este sentido se destaca desde el primer momento la propia desautorización del autor de la *memoria*, con la arrogación de una competencia relativa a un cargo que no posee y, sobre todo, con notorios indicios de escaso nivel cultural, desde el encabezamiento del escrito, con la añeja referencia de resonancia rústica al “San Corpus Christi” (recuérdese el encuentro de don Pablos con el sacristán de Majadahonda en *El Buscón* de Quevedo, II, 2), hasta la rúbrica delegada al final (“Y por no saber firmar, lo firmó un testigo a mi ruego”), sin duda tanto o más hilarantes por atribuidos a quien en la realidad era familiar del Santo Oficio. Asimismo, la presencia de expresiones coloquiales, ya sean soporte de los juegos de palabras (“he de ir yo más tieso que un ajo, haciendo Cabeza de Ciudad”) o no

(“Y no estoy muy fuera de que”), inciden en esta misma caracterización del sujeto, por su contraposición con el lenguaje formal que se esperaría en un escrito de tal naturaleza en su uso real. A ello se añade la presencia de los elementos estrictamente religiosos de la fiesta, concretamente los altares y el *paseo* o procesión. Una buena parte del efecto cómico radica justamente en el reconocimiento de la parodia a través de precisas referencias a los lugares donde es costumbre erigir los altares en tal festividad (Pilar del Toro, Plaza de Vivarrambla, Plaza Nueva, Plaza de la Pescadería), a los que se suma alguna otra referencia local, como la del Soto de Roma, paraje natural a las afueras de la ciudad. También son fácilmente reconocibles, incluso en su ordenación, los componentes del *paseo*, desde los más lúdicos (diablos, tarasca, danzas de negros o gitanos, compañía teatral) hasta los más ceremoniosos (cruces parroquiales, clero regular, clero secular, regidores, músicos y custodia, cabildo catedralicio, cabildo municipal). Sobre la base de estos elementos propios de la fiesta, la comicidad recae fundamentalmente en los juegos de palabras, a partir de modismos lingüísticos (“un ruido de dos mil demonios”, “hacer pacto con el demonio”, “delgados, como un pensamiento”, “ser hombres para todo”...), dilogías (“El Santísimo se llevará con la mayor Custodia que se pueda”), disparatadas asociaciones, a veces basadas en la propia dilogía (“y pues ha de ser para el Sacramento, se pintará al Óleo”, “más tieso que un ajo, haciendo Cabeza de Ciudad”), otras veces por relación de ideas (“En el de la Pescadería estará pintado San Pedro, echando las redes, y los siete Durmientes tendidos, como unos atunes”). Pese a todo, las alusiones religiosas más directas son relativamente comedidas: la ya referida mención del Santísimo Sacramento se introduce con un inocuo juego de palabras sobre la custodia; algo más jocoso resulta el último ejemplo citado, con los Siete Durmientes relacionados, sin base hagiográfica, con San Pedro y asociados mediante el símil a unos atunes; las demás alusiones de ámbito religioso quedan prácticamente reducidas a miembros de comunidades e instituciones –incluidos los “Hermanos de la Caridad, llevando en hombros un retablo del Corpus Christi”, en alusión a la hermandad granadina afiliada al hospital de dicho nombre–,²² lo cual soslaya en buena medida el riesgo de una abierta irreverencia hacia lo sagrado.

En el otro texto paródico perteneciente a un vejamen de academia, algo más temprano, no hay una similar referencia al diseño general de la fiesta, sino a un aspecto concreto de ella, los altares callejeros (“Pensamiento que doy yo, D. Francisco Antonio de Viedma, para el Altar de la Plaza de Vivarrambla este año de 1681, que es el primero después de muchos que pudiera haber hecho”. *Festiva Academia* 16r-17v). Los mecanismos de la comicidad están ligeramente más diversificados; pese a la frecuencia del puro juego lin-

güístico, éste no presenta la insistencia casi constante del ejemplo anterior. La ocurrencia de sustituir por personas de carne y hueso las habituales imágenes, pintadas o de bulto, aunque sostiene un juego de palabras (“que con eso tendrá el discurso más alma”), propicia también ciertas potencialidades cómicas, que se ven cumplidas cuando se determina que para la figura de San Pedro se ha de buscar a alguien tan calvo como el autor del proyecto de altar (y poeta objeto del vejamen en la academia), o cuando se acude a otros protagonistas de la vida local, como los estudiantes del Colegio de la Compañía de Jesús o uno de los Alguaciles, con el juego de transformismo que supone la superposición de la identidad real con la dimensión simbólica o alegórica que se le asigna dentro del Altar. Por esta línea, el recurso del disfraz llegará a extremos carnavalescos con la representación de la Justicia, con “el Alguacil que cuida de la limpieza de la Ciudad, en hábito de mujer, a caballo, con botas y espuelas, rebozado con una mantellina, en una mano el freno y la vara, y en la otra una lanterna”. Las convenciones de la iconografía al uso dan igualmente materia a la nota jocosa: la tradicional calvicie o tonsura de San Pedro se conecta, como ya se ha apuntado, con uno de los tópicos de mayor rendimiento en los vejámenes, el de las peculiaridades físicas del vejado –tópico que también se asoma a la descripción del altar cuando, parodiando la habitual mención de dimensiones, se señala que el tercer cuerpo del mismo será “como el mío”, en referencia a la escasa estatura del poeta–; a su lado, San Pablo, frecuentemente representado con una espada, en alusión a su martirio, está encarnado por un Maestro de Armas. La parodia de figuras alegóricas, como la ya mencionada de la Justicia, se completa con otro motivo frecuente, por su sentido cosmológico, en la fiesta religiosa, el de los cuatro elementos, aquí representados por tipos populares que, empleados en tareas cotidianas (un aguador repartiendo agua, un vendedor de castañas asadas, un extranjero con un fuelle, un albañil cerniendo tierra), sirven de base a esa estrafalaria transposición simbólica (“Bebiendo, tostando, soplando, cerniendo,/ al Señor alaben/ el agua y el aire, la tierra y el fuego”). Tampoco falta el exagerado abigarramiento de figuras en el altar, con la presencia de los estudiantes de la Compañía –por lo demás asociable a su frecuente implicación en los festejos, con su ocasional participación en desfiles y piezas teatrales y con composiciones laudatorias para su exposición pública–, o con el Paraíso representado con Adán y los animales.

Mención aparte merecen los versos de los altares. Ya se vio arriba con ejemplos sin intención paródica que la comicidad verbal o situacional podía en ocasiones introducirse en ellos como contrapunto dentro la gravedad y sentido profundo de la fiesta religiosa, incluso dentro del mismo diseño ideológico e iconográfico de la arquitectura efímera. Nada parecido es lo que se

encuentra aquí, donde la idea rectora consiste en dejar en evidencia el disparatado ingenio del mentor. Curiosamente, el juego lingüístico está menos acusado, tal vez en parte por su relativa permeabilidad en el uso real; lo que destaca es, ante todo, el efecto de incongruencia que se desprende de las citas y de la heterogénea galería de personajes, sin un trazado conceptual integrador (San Miguel, San Pedro y San Pablo, la Justicia, Nabucodonosor, los cuatro elementos, los estudiantes, el Paraíso), a lo que se añaden la ilógica construcción de los versos (valga de ejemplo el lopesco recuerdo como remate: “A la Corte lo llevaron,/ y en la Corte estar no quiso,/ mira Zayde que te aviso”) y cierta sorna hacia los mecanismos de interpretación simbólica (así, ante el tercetillo “Príncipes somos,/ del Cielo venimos,/ harina pedimos”, se apostilla “Que con eso se conocerá que es Pan el asunto”, y por tanto –se sobrentiende– adecuado a la fiesta del Corpus).

La presencia de estas parodias en un contexto profano no debe inducir a pensar en un espíritu subversivo o irrespetuoso hacia lo religioso. No dan pie a ello ni los contenidos habituales en estos eventos literarios ni la identidad de los participantes, muchos de ellos eclesiásticos, otros pertenecientes a la misma aristocracia local de la que procedían los caballeros veinticuatro y jurados comisionados por el cabildo municipal para la organización de tales festejos. Como en el caso de las composiciones jocosas de los certámenes, hay que pensar que para la sensibilidad social de la época tales juegos eran lícitos y aceptables, aunque podían contar, en un momento dado, con particulares y puntuales discrepancias si se juzgaba que había sido traspasado el límite que separaba el juego de ingenio de la irreverencia o de la adecuación a las doctrinas de la iglesia. Además, tales testimonios dan cuenta de cómo, frente a lo que en otros momentos pretende sostenerse, el gusto por lo burlesco, y más concretamente, pues es el tema que ahora se aborda, la aplicación de lo burlesco al ámbito religioso, no era mera concesión o respuesta a las expectativas del “vulgo”, sino también objeto de delectación en medios aristocráticos y con ciertas pretensiones de elitismo intelectual, como son los que acogen las academias poéticas citadas.

Circunstancias bien distintas presenta el entremés ya mencionado, *Las fiestas del Padul*, de Fr. Miguel de Molina (Paracuellos 1651, 120v-31r). Lo que aquí se da es la imagen paródica de la fiesta religiosa dentro de la propia fiesta, aunque codificada según las convenciones de este género teatral. Sin pretender entrar en un análisis detenido de la pieza en su conjunto, puede atenderse a dos momentos en los que se incide sobre prácticas literarias habituales en el entramado celebrativo: en un caso, la procesión, cuyas manifestaciones más elaboradas pueden incluir carros alegóricos, eventualmente aderezados de *letras* o inscripciones que tienen una intención interpretativa y una

brevedad semejantes a las de las formas versificadas que aparecen en los altares; en otro, el certamen poético. En la procesión (120v-21r), aparte de varios elementos circunstanciales que recuerdan de manera distorsionada los usos vigentes (de nuevo, a vueltas de la dilogía, van en el cortejo “dos con hachas de leñador, levantadas como si fueran hachas de cera”; las banderolas no son de tejido noble, sino de papel, y el carro triunfal es un carro de aguador, que va tirado por el propio alcalde), la parodia se dirige también a los procedimientos y recursos de la alegorización, de manera similar a lo ya visto en los versos del altar del texto anterior. En el contexto de una supuesta fiesta de tema inmaculista, el motivo de la fuente que aparece en este peculiar carro no parece tener nada de casual. La dilogía permite la sustitución de la tradicional *fons signatus* o *fons hortorum* del Cantar de los Cantares (4, 12 y 15) por una prosaica “fuente de plata, cobre o barro”, aunque en “carro de aguador”; el presuntamente enigmático “jeroglífico” de la cuerda con nudos que pende de ésta pretende ser aclarado con unos versos tan escasos de inspiración como suelen ser los que cumplen estos cometidos en las celebraciones reales, pero desde luego intencionadamente mucho más insustanciales, ya que, de no tratarse de una parodia, deberían haber apuntado hacia algún concepto trascendente (“Fuente señalada/ con esta cuerda/ porque no se pierda”).²³

Más adelante se incide con particular detenimiento en la acostumbrada celebración de certámenes poéticos, comenzando con la lectura de una convocatoria (123r-24v). Al igual que en el resto del entremés, el lenguaje rústico constituye uno de los pilares de la comicidad del escrito, aquí con el efecto añadido de aflorar en un texto de presunta pretensión culta, como debía corresponder al cartel de una justa. La distancia entre el lenguaje grandilocuente que el sufrido sacristán de la obra, autor del cartel, ha querido desplegar en su redacción y lo infructuoso de su esfuerzo, a la vista de los resultados, se anticipa ya en el propio título, desproporcionadamente cargado de esdrújulos que pretenden dar un aire culto al estilo (“Certamen, poético, dispótico, crítico, paralítico, político, perlático, alfabético, simbólico, quemérico, y lunático”), con el contrario efecto irrisorio en el espectador/ lector, tanto por la acumulación como por las deformaciones y el uso inmotivado de la mayoría de ellos. La breve introducción del cartel insiste en ofrecer constantes muestras de la pronunciación vulgar y de confusiones de unos términos por otros (“hervorizados”, “engeminado”, “letuario” –por literario– “concepción”, “relocir”, “pueblo”), así como de expresiones coloquiales impropias de un escrito de tal naturaleza (“que la echen a relocir”); y aunque la explotación de otros recursos de comicidad en la exposición de los asuntos del certamen hace que aparezcan con menor frecuencia, no dejan de seguir salpicando el

escrito semejantes deturpaciones (“Seneto”, “Dimoño”) o coloquialismos (“toman la tirria”, “lo pusiere de vuelta y media”).

La distribución en certámenes sigue a grandes rasgos los usos comunes, aunque con las esperables deformaciones en cuanto a registro lingüístico, temas y metros establecidos y otros aspectos organizativos. Las formas métricas que salen a colación son las más frecuentes en estos actos (romance, soneto, glosa, canción), aunque con alguna extravagante mezcla (“una canción de tres mil estancias, todas en seguidillas”), y de tratarse de una estructura métrica abierta, con dimensiones a todas luces desmesuradas (mil quinientas coplas, tres mil estancias). Los premios sustituyen los habituales objetos de uso personal, con frecuencia de carácter suntuario, por otros no menos cotidianos, pero o inútiles (por ejemplo, el ya más que caduco pronóstico de 1618) o notoriamente más humildes, cuando no rústicos (“dos pares de guantes de coger hoja”, “si fuere ermitaño, una zampoña”...). Los jueces y secretario fantásticos (el cocinero del Duque de Florencia, el Parlamento de París de Francia, el organista de Constantinopla) y el plazo extraordinariamente largo (unos seis años) también forman parte de los despropósitos del cartel.

Sin embargo, quizás el mayor interés radique en la selección de los asuntos. Destaca, en primer lugar, un perceptible desenfoque del tema concepcionista que, por las características de la fiesta, se habría esperado que ocupara el lugar central. Los dos primeros asuntos están dedicados a lo que en sentido amplio podríamos llamar organizadores del evento, aunque con concreciones grotescamente baladíes: en primer lugar, el Alcalde –más concretamente, sus bigoterías–, cuya presunción se pone de manifiesto también en otros momentos de la pieza; después, el propio pueblo de Padul, como entidad suprahistórica, que –con ese mismo orgullo ciudadano que suele aflorar en las relaciones de fiestas, al igual que en las “noticias” o testimonios de antigüedad y lustre que atesora la floreciente corriente de historiografía local del siglo XVII– aporta como “crédito de su grandeza” el hecho de que “compite en las noticias con el habar de Cabra”, aunque, en resumidas cuentas, de todo ese “honor” colectivo sólo quede como asunto poético el celebrar (con pomposo anástrofe incluido) “de sus poyas lo mal heñido”. Con una paridad que aquí resulta desproporcionada, para el tema específicamente inmaculista que motiva la fiesta sólo se proponen otros dos asuntos. Aunque es habitual en las justas poéticas la presencia de motivos periféricos a la concreta celebración (por ejemplo, la referencia a la institución de la que parte la iniciativa del certamen o alguna de sus figuras históricas señeras, con menos frecuencia, aunque también documentable, la propia ciudad), éstos no alcanzan un protagonismo semejante; tal tratamiento paritario intensifica aquí, desde otra faceta más, cuánto tiene de inapropiado el cartel propuesto, al tiempo que, desde el

punto de vista técnico e ideológico, facilita el mantenimiento del tono burlesco sin necesidad de apuntar de manera demasiado directa al núcleo religioso. En efecto, incluso los dos asuntos de tema concepcionista desplazan del punto de mira a quien habría sido la más inmediata y natural protagonista, la Virgen, y lo hacen mediante procedimientos distintos, aunque en ambos casos con toques metaliterarios. Ya se comentó arriba la relación del frecuente vejamen al demonio con la modificación paródica que aquí aparece en el cuarto asunto, como testimonio de un tópico manido a mediados de siglo. A ello se añade, en el tercer asunto, una propuesta en la que la realidad parece superar a la ficción, incluso a una ficción de estética deformante como es la del entremés: los versos señalados como pie para una glosa no son fruto de las escasas luces de un sacristán de pueblo, sino del afamado e incansable frecuentador de justas poéticas Alonso de Bonilla;²⁴ más aún, la confrontación con el texto completo original evidencia que tan peregrino pie (“Rabió Adán, más no tocó/ esta rabia en vos, María,/ que os hizo el Autor del día/ antes del Rey que rabió”) estaba destinado, no a una pieza jocosa, sino a una glosa de tono serio (Bonilla 1617, 312r-13v). Más adelante en el entremés, precisamente una glosa de estos versos se convertirá en momentáneo eje de situaciones risibles, como supuesto ejemplo de las composiciones presentadas, con la particularidad de que, aun cumpliendo con los principios de este género de introducir al final de cada copla un verso del pie, resulte de ello un poema que nada tiene que ver, en nueva muestra del disparatado mundo de la parodia, con el misterio de la Concepción.

En definitiva, este recorrido panorámico por distintos aspectos de la fiesta barroca pone de manifiesto una sostenida y en algunos aspectos incluso creciente utilización de elementos burlescos, que de manera inmediata apuntan hacia una distensión y contrapunto con respecto a la trascendencia del mensaje religioso que la celebración pretende reforzar, aunque ocasionalmente también se les atribuye funciones de base moralizante (el ejercicio de humildad que supone recibir un vejamen), de orden práctico u organizativo (como alternativa a las funciones religiosas que no pueden acoger a la muchedumbre atraída por la celebración), de captación de un público más amplio (formas atrayentes para el “vulgo”). Queda por precisar hasta qué punto las prácticas detectadas, centradas en la ciudad de Granada, siguen decursos comunes a otras localidades. Aunque en algún momento se expresa la conciencia de unas costumbres propias y diferenciales, es lógico pensar que sean muchos los puntos de contacto y las líneas evolutivas comunes. Sólo estudios sistemáticos de otros núcleos urbanos permitirían delimitarlas. Y posiblemente, no sin las dificultades para el establecimiento de tendencias cronológicas que, como en este caso, causa la discontinuidad de unos testimonios

que, por añadidura, pertenecen a productos editoriales muy distintos: relaciones de fiestas extensas, relaciones en pliegos sueltos (algunas con una tipología muy precisa, como la de los pliegos dedicados a la descripción de altares para la fiesta del Corpus), certámenes poéticos publicados exentos, pliegos de villancicos...

El panorama aquí atisbado muestra, a la par de una aceptación normalizada, una notable diversificación de manifestaciones —algunas incluso de directa implicación litúrgica—, que abarca tanto el ámbito paraliterario como el literario, y dentro de éste modalidades muy distintas en su morfología y en su recepción, aunque con un sustrato ideológico y a veces unos procedimientos y estereotipos comunes, cuyas relaciones ya se han apuntado a propósito de determinados grupos de villancicos, entremeses, composiciones de justas y versos para altares. Sin duda, esta aceptación no debió de ser uniforme e incondicional; ya se ha visto algún caso en el que se alzaba la voz de los detractores, quizás sin éxito en costumbres de fuerte implantación social, como algunos subgéneros de villancicos, pero posiblemente más eficaz en otros aspectos que hoy nos quedan desconocidos, o sólo entrevistos gracias a algún conducto menos afecto al tono ditirámico o más espontáneo, por su carácter privado o semi-privado, cuando no clandestino. El propio testimonio impreso, con su carácter oficial o cuasi-oficial, debió de ejercer de filtro informativo, suprimiendo aquellos aspectos menos acordes con su planteamiento de exaltación de la fiesta —y sus consiguientes implicaciones ideológicas—; en contrapartida, y quizás por ese mismo motivo, es muy significativa, en tanto que índice de aceptación social, su receptividad hacia determinadas formas burlescas. Las limitaciones, no obstante, debieron de resultar fundamentales. En cuanto al contenido parecen evidentes, al menos en las modalidades más recurrentes, las estrategias para la evitación de un inmediato referente sagrado, aunque posiblemente cabrían matizaciones si se analizaran detenidamente los poemas resultantes de algunos asuntos burlescos de certamen y las letras de algunos villancicos. En cuanto a la justificación de esta presencia de lo burlesco o lo cómico, también se aprecian actitudes que parecen querer desviar la atención de la primaria intención lúdica, bien atribuyéndoles algún beneficio moral, bien aduciendo, desde un elitismo a la vez intelectual y social, la necesidad de tales manifestaciones por el deseo de satisfacer entendimientos menos cultivados. En todo caso, por entre la autocomplacencia en el reconocimiento de la sociedad y costumbres contemporáneas y los juegos lingüísticos y de ingenio, estos testimonios impresos no ofrecen precisamente un reflejo interno de lo popular, sino que se muestran como producto de una clase culta, con su propia perspectiva de superioridad con respecto a ese mundo de tipos y situaciones populares o incluso marginales que tienden a

poblar las piezas o composiciones burlescas, y por supuesto con su conciencia de las exigencias oficiales y de los dobles límites (por su manifestación pública en una fiesta religiosa y por su difusión y permanencia en un impreso) de la chanza.

NOTAS

- * Este trabajo se enmarca en el proyecto “Poesía y ciudad: Granada 1598-1700”, desarrollado con ayuda de una beca concedida por la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, con participación del Fondo Social Europeo.
1. Destacan las fiestas de carnaval, aunque también hay otras de incidencia limitada a ciertos grupos sociales, como la “fiesta del obispillo” entre estudiantes y muchachos de los coros catedralicios. Para ésta última, ver Caro Baroja (305-14), con testimonio de su celebración en Granada, a partir de Francisco Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada* (1608); de las palabras de Bermúdez de Pedraza se desprende que la fiesta había caído ya en desuso cuando escribe, hacia 1600, con veinticuatro años, aunque la recuerda de su niñez.
 2. Así, frente a las fiestas de Carnaval, la *Historia del Colegio de San Pablo de Granada* documenta su “contraprogramación” con la devoción de las “Cuarenta Horas”: “Estaba el Colegio en obligación a esta venerable Congregación [del Espíritu Santo] el haber tomado a su cargo el celebrar las fiestas de las Carnestolendas en nuestra iglesia con extraordinario aparato y grandeza, así en el adorno del altar y iglesia como en música y olores para atraer la gente que estos días andaba fuera de sí y estorbar las ofensas de Dios; y lo ha conseguido, pues en esta ciudad ya están del todo acabadas las gentilidades que se hacían [...]. El concurso es grande, y a los seis sermones que de ordinario predicán los mejores predicadores, el mayor que hay en todo el año. Los tres días de Carnestolendas se dividen en tres fiestas principales: el domingo se dedica al Santísimo Sacramento, el lunes a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora y el martes al Espíritu Santo, de quien son las vísperas, misa y sermón de la mañana, dejando los de la tarde libres para el intento de las Carnestolendas y desengaño de la vanidad del mundo” (Béthencourt 108) (Aquí, y en adelante, modernizo grafías y puntuación).
 3. Con especial atención hacia las mojigangas, en similar *contrafactum* del desfile formal, ver López Poza.
 4. El motivo de la fiesta taurina, al parecer menos desarrollado teatralmente, también aparece como componente lúdico en un altar para las fiestas de canonización de Santa Rosa de Lima en 1668: “estaba fabricado en su espaciosa placeta un Altar de famosa arquitectura [...]. Estaba en su pavimento en una fuente artificial de primor, salpicando al caer con pedazos de cristal. Más adentro en una como cueva se formaba una plaza con una fiesta de toros, que en continuo movimiento circular se veían los caballos y los hombres huir, y el toro correr, siendo a todos de diversión” (*Relación breve* 3r).
 5. Incluso cabe la posibilidad de que composiciones como la indicada de Alonso de Boinilla se compusieran al margen de las indicaciones de la convocatoria, como espon-

táneo contrapunto por parte del autor. Por ejemplo, para un certamen de 1680 se conserva un papel jocoso en prosa dirigido por uno de los participantes al secretario, donde se incluye una décima burlesca sobre el primer verso del pie que la justa proponía para una glosa de tono serio (ms. 93-v1-12 Biblioteca de la Fundación Bartolomé March 153v-54v).

6. Aparecen recogidas en Paracuellos 1651 (la fiesta se celebró en junio de 1650); *Certamen poético* 1663 (el impreso no precisa si se celebró la fiesta ese mismo año o quizás a finales de 1662, con motivo del breve de Alejandro VII); Alegre (la fiesta, en septiembre de 1671); *Certamen poético* [1675]; *Certamen poético a la gloriosa Asunción de María Santísima célebre en su imagen devotísima de Gracia...* en Juan de la Natividad 213-47 (certamen de 1690, aunque en el impreso indica el autor 1691); Gadea (fiestas de 1691). Al referirme a las justas en adelante, salvo indicación contraria, remito a la fecha de celebración y no a la de publicación.
7. Este último asunto ofrece además ejemplo de cómo incluso la asignación de premios puede contener notas jocosas y juegos de palabras: como primer premio, destinado “al que con más sazónada gracia la compusiere [la oración]”, se ofrecen “dos onzas de sal blanca de Marmota en un salero de plata”; al que ocupe segundo lugar, con recuerdo implícito de la figura del ciego, “unos anteojos de cristal, que son para ver, en una antojera de plata” (176-77).
8. Sobre tales actividades, ver Cátedra (113-70); para la pervivencia del género en el siglo XVIII, Sutherland.
9. Sí se conserva manuscrito un poema jocoso a propósito de los jueces (ms. RM 6.710, Biblioteca de la Real Academia Española, 347). En cualquier caso, éste manifiesta un carácter periférico, ya que no responde al cartel, y su cabida en la celebración “oficial” de la justa se desconoce, aunque su tono distendido permite pensar –al menos como hipótesis– en su posible proyección pública.
10. Este último procedimiento se da en el vejamen a Juan de Palacio Morejón, hermano del Secretario, en *Certamen poético* 1675: bajo el título de *Comedia famosa: Los celos del Rey Panduro y Migajón de la Reina*, aparece una relación de personajes (incluida “una callejuela sin salida que tenga una ventana a un muladar”) y un fragmento, con diálogos disparatados e inconexos, orientados hacia el constante juego de palabras; luego, siguen unas *Redondillas a unos perros*, de similar tenor (64r-65v).
11. En cambio, se hallan algunas peculiaridades en academias coetáneas, aunque con carácter excepcional. En una dedicada al Duque de Alburquerque el Secretario prescinde del vejamen, con esta justificación: “Yo pudiera haber hecho un vejamen a todos los Asumptos referidos, por ser costumbre común que gradúa los literarios Certámenes de la gloriosa Poesía. Mas atendiendo a cuán riguroso es censurar a quien a otros alaba, y más con tan alto estilo como han hecho estos señores, me pareció tratar sólo de alabarlos; pues no hay razón que no esté brotando elogios en abono de sus versos, aunque quitemos al vulgo la sal, dulzura y sazón con que alimenta sus más célebres aplausos, que es la mormuración y defectos ajenos, que tan ajenos deben estar de quien profesa la alta virtud de las letras” (*Espejo poético* 57r-57v). La tensión entre la costumbre del vejamen y el tema de la Academia, sin llevar a la supresión, produce curiosas variaciones en la dedicada a la Inmaculada Concepción (Cervantes). En la ficción introductoria el secretario ensaya la Academia ante Apolo y los poetas anti-

- guos y modernos. Sucesivamente, estos consagrados poetas (cuidadosamente, no interviene ningún clásico español) piden componer los distintos asuntos; el secretario los rechaza uno a uno por haber sido asignado ya cada asunto a un participante de la academia, cuyo mérito es destacado por el secretario y ratificado por Apolo. El vejamen se desplaza así hacia los poetas antiguos o italianos, quedando elogiados los ingenios granadinos. Además, el poemilla que sigue a cada intervención, apartándose del habitual tono de vejamen, es elogioso, aunque conserva su esperado componente ingenioso con un juego lingüístico frecuente en la época, la inserción de títulos de comedias.
12. Este enfrentamiento aparece ocasionalmente de manera explícita: “Señores míos, ya se acabó esto, y aunque mis mal pronunciadas chanzas, precisas en la costumbre, hayan podido articularse, creo alabar tantos ingenios y tan subidos de estilo mi tosca lengua ha de ser cosa de chanza, pero si el Vejamen ha sido obediencia, el alabar es ley, ¡quién no cumple con ella!” (*Certamen poético* 1675, 67v).
 13. Curiosamente, ese concepto de “humildad” también salía a relucir en el testimonio sobre la fiesta del “obispillo” (nota núm. 1). Aunque en contexto bien distinto (la inversión de papeles entre superiores e inferiores), se vuelve a remitir a la dimensión moralizante y ejemplar de una práctica de carácter burlesco: “Pues como el santo Arzobispo [Fr. Hernando de Talavera] era tan amigo de representaciones de humildad, tomaba ésta tan de veras como lo era antes que el demonio mezclara otras vanidades, que en estas cosas se hacen. [...] Llegado el día de los Inocentes llevaban al Obispo desde su colegio al coro, vestido de pontifical, y acompañado de los demás oficiales [...], y las Dignidades y Canónigos servían de capellanes y criados del Obispo, y el santo Arzobispo de camarero, llevando la falda con la humildad y modestia que si el otro se la llevara a él: lo cual se hacía en silencio y orden, como si el mismo Arzobispo celebrara: el cual servía en el coro, con tanto contento, [...] hablando con humildad y respeto con el nuevo Obispo y Cabildo, que no había corazón que no derramase muchas lágrimas de devoción, deprendiendo a ser humilde” (Francisco Bermúdez de Pedraza. *Antigüedad y excelencias de Granada*, citado por Caro Baroja 313).
 14. Debió de ser frecuente que se efectuaran paradas ante altares callejeros y se realizaran en ellas actos litúrgicos o paralitúrgicos. Valgan de ejemplo dos procesiones con las reliquias de San Juan de Dios, por su canonización: “Había prevenido la Ciudad que en ambas plazas se armasen dos tablados, donde, dividida la compañía de representantes, con el decente entretenimiento de honestos sainetes, músicas y bailes, divirtió el grave paso de la procesión; la cual habiendo llegado a la de Vivarrambra, hizo mansión, depositando la sacra urna en el Altar de la Santa Iglesia, donde se incensó, cantó villancico, verso y oración; cuya ceremonia se repitió en medio del tránsito del Zacatín, y se continuara en la Plaza Nueva, si con la grandeza de la función se pudiera medir el período de la tarde; pero descendiendo ya las sombras a las cercanías de la noche, fue preciso omitir la dilación en aquel sitio” (Gadea 79-80); “en esta forma midió los espacios que distan desde la Santa Iglesia hasta el Convento Hospital el solemne triunfo, haciendo mansión la venerable Urna en el Arco de la Compañía de Jesús [...], y después en el Altar de S. Felipe Neri, y en una y otra parte se le turificó, cantó villancico, dijo verso y oración” (118).

15. En todo caso, debió de persistir cierto gusto al respecto, al menos en elementos no literarios; así, junto a los muñecos móviles referidos arriba, también pinturas, por desgracia no descritas, respondían al interés burlesco en la fiesta por la dedicación del templo de los agustinos en 1694: “A los lados de este majestuoso arco se desviaban los adornos, llenando los lienzos de las tapias de varias y diferentes pinturas a lo ridículo, en que se cebaban los entendimientos alegres; esta era la fachada que tenía a la parte de medio día” (Pedro de Jesús 74).
16. Se tiene noticia de un pliego de villancicos para una ceremonia de profesión, que no he conseguido localizar en la biblioteca indicada por López-Huertas, núm. 669. Con respecto al *corpus* conocido, se dispone de edición moderna de algunos de los villancicos cantados en la Capilla Real (Tejerizo).
17. A tales especificaciones explícitas se suman otras dos: la *Jácara*, con una caracterización no estrictamente lingüística (y no siempre ligada al tono burlesco), y también, ocasionalmente, la *Ensalada*. La primera, aunque con derroteros peculiares, debió de tomar como referencia las convenciones y el auge de las formas profanas del género; aparte de la bibliografía recogida por Granja/ Lobato (87-92), pueden verse ahora sobre la jácara teatral Urzáiz y Huerta Calvo (66-73).
18. A propósito de la posible representación de los villancicos, ver García de Enterría (137).
19. Ver Herrero García 154-58 (arrogancia de los portugueses), 258-67 (cortedad de los vizcaínos), 646-51 (algunas características atribuidas a los tipos gitanos), con ejemplos de tales estereotipos en otros géneros literarios.
20. En todo caso, el mero conocimiento (por añadidura limitado) de los textos no permite adentrarse en toda su dimensión en el fenómeno de la potencialidad cómica de los villancicos. Incluso dentro de esta línea de devoción lírica podía tener cabida la risa, al parecer más por aspectos contextuales y de interpretación que por la propia letra, según atestigua el recuerdo que se hace de Velázquez de Mampaso en la *Historia del Colegio de San Pablo*: “La noche de Navidad era su mayor fiesta por ser devotísimo del misterio del Nacimiento del Hijo de Dios; él solo cantaba los maitines en su iglesia y concurría más gente a oírlo que a la música de la Catedral. Y para esto componía letras de villancicos que cantaba, con lo cual se consolaba. Y reía mucho la gente de ver a tan venerable Padre como si fuera un niño hablar con el Niño Jesús y su bendita Madre; pero más se gozaba nuestro Señor de su bondad santa con que tan de veras lo hacía” (Béthencourt 161).
21. Texto citado en varios estudios a propósito de los intentos de prohibición de los villancicos en la Capilla Real de Madrid (Moll 81-82; Laird 1992, 159).
22. Al Hospital del Corpus Christi estaba afiliada la Hermandad del Santísimo Cuerpo de Cristo y Misericordia; existía también en Granada una Hermandad de la Caridad y Refugio, de la que dependía el Hospital del Refugio (López Muñoz 70). Es posible que aquí la expresión “hermanos de la caridad” tenga un carácter genérico, sobre la base del uso indistinto de “cofradía de caridad” o “cofradía hospitalaria”, salvo que, en una muestra más de las asociaciones caóticas del texto, se haya pretendido confundir las dos hermandades hospitalarias de la ciudad.
23. Puede confrontarse con uno de los “jeroglíficos” llevado en andas en la procesión de las mismas fiestas: en él se ve un jardín con varios árboles, que representan las órde-

nes religiosas más destacadas en la defensa concepcionista, y una fuente de tres pilas-tras, que simbolizan a la Trinidad sobre la que se sustenta María; un rótulo incluye la cita “fons signatus” –en el tercetillo paródico es posible que el arranque, “fuente señalada”, esté traduciendo burdamente este sintagma– y una redondilla en el pedestal pretende reforzar su simbolismo: “A pesar de la serpiente/ que a culpa al mundo condena,/ yo que estoy de gracia llena/ soy de la salud la fuente” (Paracuellos 1651, 391v-94v). También en las fiestas de desagravio de 1640 se encuentra la fuente junto con otros atributos marianos, esta vez entre una serie de redondillas que forman parte del ornato del monumento del Campo del Triunfo: “Con perfecciones divinas/ tanto muestra sus raudales,/ que es de gracias celestiales/ fuente de aguas cristalinas” (Paracuellos 1640, 32r).

24. Para algunas obras suyas ver López Sanabria y Chicharro.

OBRAS CITADAS

- Académico obsequio, celebrado en casas del señor D. Alonso Verdugo de Albornoz, Caballero del Orden de Alcántara, Conde de Torre-Palma... el día 18 de Enero de 1685. A las felicísimas bodas del señor D. Pedro Verdugo de Albornoz y Ursúa, su hijo, Caballero del Orden de Alcántara, con la señora D. Isabel María de Castilla Lasso de Castilla, hija del señor D. Sancho de Castilla, señor de la Casa de Castilla y Estado de Gor, &c...* s.l.: s.i., s.a. [¿1685?].
- Alegre, Juan. *Angustias gloriosas de María, celebradas de la devoción, en el nuevo templo que dedicó a sus Dolores... la ciudad de Granada*. Granada: Imprenta Real de Nicolás Antonio Sánchez, [1673].
- Béthencourt, Joaquín de y Estanislao Olivares, eds. *Historia del Colegio de San Pablo. Granada 1554-1765 (Archivo Histórico Nacional. Madrid. Ms. Jesuitas, Libro 773)*. Granada: Facultad de Teología, 1991.
- Bonilla, Alonso de. *Peregrinos pensamientos de misterios divinos, en varios Versos y Glosas dificultosas*. Baeza: Pedro de la Cuesta, 1614.
- . *Nuevo jardín de flores divinas, en que se hallará variedad de pensamientos peregrinos*. Baeza: Pedro de la Cuesta, 1617.
- Bonnefoy, Juan Francisco. “Sevilla por la Inmaculada en 1614-1617”. *Archivo Ibero-americano* 15 (1955): 7-33.
- Calvo Serraller, Francisco. “El pincel y la palabra: una hermandad singular en el barroco español”. *El Siglo de Oro de la pintura española*. Ed. Alfonso E. Pérez Sánchez, y otros. Madrid: Mondadori, 1991. 187-203.
- Caro Baroja, Julio. *El Carnaval: análisis histórico-cultural*. Madrid: Taurus, 1979.
- Carrasco Urgoiti, Soledad. “Notas sobre el vejamen de academia en la segunda mitad del siglo XVII”. *Revista Hispánica Moderna* 31 (1965): 97-111.
- . “La oralidad del vejamen de Academia”. *Edad de Oro* 7 (1988): 49-57.
- Cátedra, Pedro M. *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*. Mérida: Junta de Extremadura, 2002.
- Cerone, Pedro. *El Melopeo y maestro*. Nápoles: Juan Bautista Gargano, 1613.

- Certamen poético que celebró la Hermandad de los Escribanos Reales de la Ciudad de Granada a la Purísima Concepción de N. Señora en el convento de S. Antonio Abad de Religiosos del Tercero Orden de N. P. San Francisco.* Granada: Imprenta Real de Francisco Sánchez, 1663.
- Certamen poético que celebró el Insigne Colegio de Teólogos del Sacro Monte de Granada, en la colocación de la nueva Imagen de su Patrono S. Dionisio Areopagita a su Capilla.* Granada: Imprenta Real de Francisco de Ochoa, [1675].
- Cervantes y Ervías, Nicolás de. *Descripción de las fiestas que al primero y purísimo instante de la Concepción de Nuestra Señora consagró el Real Convento de San Francisco de Granada... Y Academia que coronó las solemnidades.* Granada: Baltasar de Bolívar, 1662.
- Chicharro, Dámaso. *Alonso de Bonilla en el Conceptismo: estudio y antología.* Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1988.
- Civil, Pierre. "Iconografía y relaciones en pliegos: La exaltación de la Inmaculada en la Sevilla de principios del siglo XVII". *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*. París/ Alcalá: Publications de la Sorbonne/ Universidad de Alcalá, 1996. 65-77.
- Corbacho Cortés, Carolina. *Literatura y Arte: el tópico "Ut pictura poesis"*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1998.
- Descripción de la aclamación sumptuosa y célebre solemnidad que el Santo Tribunal de la Inquisición de Granada consagró al... bienaventurado D. Fernando el Terce-ro...* Granada: Imprenta Real de Francisco de Ochoa, 1671.
- Egido, Aurora. "La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco". *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica, 1990. 164-97.
- Espejo poético en que se miran las heroicas hazañas y gloriosas victorias, ejecutadas y conseguidas por el Excelentísimo Señor don Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque.* Granada: Imprenta Real por Baltasar de Bolívar, 1662.
- Ferriol y Caycedo, Alonso de. *Libro de las fiestas que en honor de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, Nuestra Señora, celebró su devota y antigua Hermandad. En San Francisco de Granada. Año de mil y seiscientos y quince.* Granada: Martín Fernández, 1616.
- Festiva Academia, celebrada en la real fortaleza del Alhambra, y en casas de D. Francisco Antonio de Viedma Narváez y Aróstigui el día jueves trece de febrero deste año de 1681...* Granada: Francisco de Ochoa, 1681.
- Gadea y Oviedo, Sebastián Antonio de. *Triunfales fiestas que a la canonización de San Juan de Dios... consagró la muy nombrada, leal y gran Ciudad de Granada.* Granada: Imprenta Real de Francisco de Ochoa, 1692.
- García de Enterría, María Cruz. "Los pliegos de villancicos como literatura efímera". *Studi Ispanici* (1994-1996): 129-45.
- Granja, Agustín de la, y María Luisa Lobato. *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (Siglos XV-XX)*. Madrid: Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert, 1999.

- Herrero García, Miguel. *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid: Gredos, 1966.
- Huerta Calvo, Javier. *El teatro breve en la Edad de Oro*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.
- Juan de la Natividad. *Coronada historia, descripción laureada del misterioso génesis y principio agosto de... la milagrosa imagen de María Santísima de Gracia*. Granada: Imprenta Real por Francisco de Ochoa, 1697.
- Laird, Paul R. "The villancicos of Matías Juan de Veana as a model for the study of the dissemination of the Baroque villancico". *Anuario Musical* 44 (1989): 115-36.
- . "The coming of the sacred villancico: a musical consideration". *Revista de Musicología* 15 (1992): 139-60.
- . *Towards a History of the Spanish Villancico*. Michigan: Harmonie Park Press, 1997.
- López-Huertas, M.^a José. *Bibliografía de impresos granadinos de los siglos XVII y XVIII*. Granada: Universidad de Granada, 1997.
- López Muñoz, Miguel Luis. *La labor benéfico-social de las cofradías en la Granada Moderna*. Granada: Universidad de Granada, 1994.
- López Poza, Sagrario. "La concurrencia de lo sublime y lo grotesco como técnica persuasiva en la fiesta pública española de la Edad Moderna". *Studi Spanici* (1994-1996): 163-86.
- López Sanabria, Inés M. *Ciento veintinueve poesías autógrafas e inéditas*. Ed. Alonso de Bonilla. Jaén: Gráf. Nova, 1968.
- Martínez de Bustos, Agustín. *Descripción de la solemne y sumptuosa fiesta... que el tribunal del Santo Oficio desta Ciudad de Granada hizo en la celebración de la Beatificación del Glorioso y invicto Mártir Pedro de Arbués*. Granada: Imprenta Real de Baltasar de Bolívar, 1664.
- Moll, Jaime. "Los villancicos cantados en la Capilla Real a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII". *Anuario Musical* 25 (1970): 81-96.
- Osuna, Inmaculada. "Aproximación a las Academias granadinas del siglo XVII". *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. Ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito. Vol. 2. Madrid: Iberoamericana/ Vervuert, 2004. 1401-1409.
- Paracuellos Cabeza de Vaca, Luis de. *Triunfales celebraciones, que en aparatos majestuosos consagró... Granada, a honor de la Pureza Virginal de María Santísima en sus desagravios*. Granada: Francisco García de Velasco, 1640.
- . *Elogios a María Santísima*. Granada: Francisco Sánchez y Baltasar de Bolívar, 1651.
- Pedro de Jesús. *Templo nuevo de los Augustinos descalzos de Granada. Y sumptuosas Fiestas que se celebraron a su Dedicación, con el título de N. Señora de Loreto, desde el día 23 de Octubre hasta el día primero de Noviembre de este año de 1694*. Granada: Francisco Gómez Garrido, 1695.
- Pérez, Nazario. *Historia mariana de España*. Toledo: Kadmos, 1993-1995.
- Portús Pérez, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarri-

- bia: Nerea, 1999.
- Relación breve de las fiestas que el Real Convento de Santa Cruz de Granada dispuso y hizo en la Beatificación de... Rosa de Santa María de la Tercera Orden de... Santo Domingo de Guzmán, natural de la Ciudad de Lima*. Granada: Baltasar de Bolívar, 1668.
- Relación de la fiesta que en la beatificación del B. P. Ignacio, fundador de la Compañía de Jesús, hizo su Colegio de la Ciudad de Granada, en catorce de Febrero de 1610*. Sevilla: Luis Estupiñán, 1610.
- Romero González, Antonio. *La sátira menipea en España: 1600-1699*. Ann Arbor: UMI, 1991.
- Sierra Pérez, José. "Presencia del castellano en la liturgia latina: el villancico". *Nassarre* 18. 1-2 (2001): 115-53.
- Sutherland, Madeline. *Mass Culture in the Age of Enlightenment: The Blindman's Ballads of Eighteenth-Century Spain*. Nueva York: Peter Lang, 1991.
- Tejerizo Robles, Germán. *Villancicos Barrocos en la Capilla Real de Granada: 500 Letrillas cantadas la noche de Navidad (1673 a 1830)*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1989.
- Urzáiz Tortajada, Héctor. "Matones y rufianes a escena: la jácara dramática". *Ínsula* 639-640 (2000): 9-12.
- Varey, J. E., *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid: Revista de Occidente, 1957.
- Velázquez de Mampaso, Antonio. *Entre las cosas notables que se saben y pueden decir del Venerable Padre Antonio Velázquez de Mampaso, Beneficiado de la Iglesia Parroquial de Santa Escolástica desta Ciudad de Granada... sólo pretendo aquí... sacar a luz las Chanzonetas que este siervo de Dios solía cantar en su Iglesia en los Maitines de la Pascua de Navidad...* Granada: Martín Fernández Zambrano, 1634.
- Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Apostólica Metropolitana de Granada, en los Maitines del Nacimiento de Cristo Nuestro Redentor, este año de mil y seiscientos y cuarenta y seis*. Granada: Agustín Matías de Velasco, 1646.
- Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Apostólica y Metropolitana de la Ciudad de Granada, la noche de Navidad, este año de mil y seiscientos y cincuenta y dos*. Granada: Imprenta Real, por Baltasar de Bolívar, 1652.
- Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de Granada en la fiesta que se celebró del Santo Rey D. Fernando el Tercero*. Granada: Imprenta Real de Francisco de Ochoa, 1671.
- Villancicos que se cantaron en el célebre octavario que el Colegio de la Compañía de Jesús de Granada celebró en la Canonización de S. Francisco de Borja, antes Duque de Gandía y después tercero General de la Compañía de Jesús*. [¿Granada?]: [¿1671?].