LITERATURA BARROCA 1. LÍRICA

1. Introducción

En Literatura, llamamos Barroco al período histórico que sucede al Renacimiento. Tiene lugar en Europa y los países hispanoamericanos durante el siglo XVII, aunque con variaciones según las zonas. El término proviene de las artes plásticas, en concreto del portugués, donde significa "perla irregular", pero también de un silogismo aristotélico, que considera "barroco" aquello que resulta absurdo. En general, se empleó para caracterizar un estilo que en su época se relacionaba con lo extravagante, lo exagerado, lo recargado y el movimiento, en frontal oposición al estatismo y el orden propios del Renacimiento del que, en realidad, es continuidad y evolución. Hoy en día se aplica al conjunto de rasgos que conforman la visión del mundo de este período histórico.

El barroco español rompe con los ideales renacentistas de orden y equilibrio, para dejar paso al pesimismo y al desengaño. Como expresión de estos sentimientos se ha de entender, por una parte, el afán de mostrar la inestabilidad de lo real, la temporalidad y fugacidad de todo lo existente y, por otra, la extravagancia, que da paso a lo monstruoso, a la complicación y artificiosidad. De ahí la preferencia por los jardines laberínticos, una naturaleza domada y controlada por el hombre, en contraste a la naturaleza pura del l*ocus amoenus* del período anterior. La experiencia de vivir en un mundo convulso produce dolor, melancolía, angustia, y así se busca el goce en la contemplación de lo mutable y se canta al tiempo, a los relojes, a las ruinas... en definitiva, a la fugacidad de la vida y a la necesidad de vivir el momento. A su vez, la conciencia de la miseria de la condición humana hará surgir al pícaro y las páginas satíricas y moralizadoras de Quevedo o de Gracián.

Todo esto se debe principalmente a la situación política española. Después del auge económico propiciado por la colonización de buena parte de América del Sur, las riquezas fueron despilfarradas por gobernantes mal preparados para su gestión. Ese capital no se convirtió en una mejora de la calidad del vida del pueblo, que poco a poco se iba empobreciendo y constatando que la situación no revertía. Los reyes delegaban sus labores en validos, personajes de la corte que, sabiendo que su cargo tendría una duración limitada, pero que durante ese período tenían acceso a enormes riquezas, aprovechaban la oportunidad para llenar sus bolsillos, por lo que la corrupción y el nepotismo se hicieron inherentes a estos administradores. Paralelamente, para evitar injerencias por parte de los reyes, procuraban que estos tuvieran abundantes diversiones y entretenimientos, tanto placeres físicos como intelectuales, lo que favoreció, como veremos más adelante, el teatro de corte y permitió la creación de la zarzuela como género.

Demográficamente, el hambre hace estragos en la población hasta el punto de generar una crisis de población, que disminuye en el campo, lo que unido a la expulsión de los moriscos en 1609, hace que la producción agrícola descienda enormemente. A la vez, la rígida situación económica no impulsa el emprendimiento ni ayuda a la creación de compañías privadas, como sí se hace en Inglaterra, Francia y los Países Bajos.

Las ciudades se llenan de gente que sale del campo, pero como la mayor parte de la tierra estaba en posesión de los nobles, y estos no se preocupaban apenas por esa situación, la pobreza sigue creciendo. A estos se suman los soldados, en enorme cantidad, ya que las continuas guerras emprendidas por la corona obligan a una enorme movilización, pero tras la licencia del cuerpo militar, la mayoría pasa a formar parte de los grupos marginales de la sociedad.

Se asumen los principios católicos de la Contrarreforma (en oposición a la Reforma protestante), cuyo estricto cumplimiento vigila la Inquisición. Se difunden oficialmente a través de los centros educativos (universidades, colegios) y a través del teatro y de otros espectáculos para llegar a la población analfabeta. Ligada a la intolerancia religiosa, está la obsesión por la limpieza de sangre o, lo que es lo mismo, el orgullo de no tener ascendientes musulmanes o judíos demostrables en, por lo menos, tres generaciones. De ella nacieron rencores y divisiones sociales, y en el pueblo llano una conciencia de superioridad frente al noble por su demostrada limpieza de sangre, muy relacionada, por otra parte, con el crucial tema del honor. Se ofrece así la visión de un imperio poderoso, aunque la mayor parte del pueblo llano era totalmente ajena a las riquezas y comodidades de la nobleza. Este orgullo se refleja en un juego de apariencias, de tratar de mostrar una figura que no se corresponde con la realidad. La lírica barroca refleja perfectamente este proceso, con constantes juegos entre la forma y el fondo.

Estas ideas contrarreformistas hacen también que España se cierre a toda influencia exterior. Se intenta por todos los medios evitar que lleguen ideas de otros países europeos, y se prohíbe a los universitarios salir del país. Esto tiene como contrapartida el aislamiento de las corrientes culturales europeas, así como de la tendencia a la innovación y los inicios de la mecanización en el campo y la producción.

Se oponen aquí dos ideas paradójicas. Mientras en la cultura, la situación de gran expansión intelectual de los años anteriores genera una época especialmente fructífera, en la que viven y escriben los mayores talentos literarios del mundo de su época (Lope, Góngora, Quevedo, Cervantes, Calderón), que continúan como referentes absolutos en el mundo de la Literatura. Pero es que incluso los poetas menos considerados, apagados por el brillo de estos grandes maestros, poseen un nivel que no será nunca alcanzado nuevamente en nuestras letras.

Como resumen de toda esta situación, podemos decir que España pierde su hegemonía en Europa y su vitalidad económica, pero alcanza su cumbre en las artes.

2. Literatura barroca

La literatura barroca continúa con los temas, géneros y formas del Renacimiento, pero los lleva al extremo. Se revisan los clásicos y se retuercen al máximo, ya que los poetas consideraban que llevaban demasiado tiempo con los mismos temas.

Precisamente para obligar a los lectores a ir un poco más allá, y para demostrar sus capacidades literarias, los autores barrocos buscan la dificultad como base, entendida como complejidad textual, como un desafío a la inteligencia del lector, que debe tratar de encontrar los sentidos ocultos y los dobles significados de los términos que se emplean. La lengua literaria se enriquece con la incorporación de cultismos y con el retorcimiento expresivo del hipérbaton, los juegos de palabras, las metáforas y antítesis… porque otra de las bases de esta literatura es el juego de contrastes. Se busca el encuentro de los contrarios, la igualación de términos opuestos (“*cuna y sepulcro en un botón hallaron*”, escribe Calderón de la Barca), la oposición hasta el extremo de volver a encontrarse.

En cuanto a los temas, es constante el pesimismo y el desengaño, las ruinas y el paso del tiempo, que se expone a través del *carpe diem*, la muerte como destino final y la vida como teatro. Todo estos temas se tratan a través de un tono crítico y satírico, que llega hasta los tradicionales temas

amorosos (destaca especialmente el cancionero *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, de Lope de Vega), mitológicos ("*Arrojose el mancebito / al charco de los atunes*", parodia Góngora la relación de Leandro y Hero) y profundiza en la narrativa picaresca.

Tradicionalmente, suele hablarse de dos tendencias estéticas en la lírica barroca: conceptismo y culteranismo. Ambas parten del mismo principio, lo que se ha llamado el "ingenio", que consigue unir realidades entre sí que no tienen nada que ver, pero que se produce la identificación entre objetos remotos. El lector tiene que realizar un esfuerzo intelectual solo permitido al ingenioso. El culteranismo iría más allá de estos principios, que se asimilan al conceptismo pero son la raíz de ambos. La tradición culterana utiliza abundantes latinismos, cultismos y metáforas muy complejas, además de referencias mitológicas, históricas, alusiones veladas... En ambos subyace la ideología del Barroco y reflejan su complejidad expresiva y su tendencia a la acumulación. Sin embargo, suelen establecerse diferencias entre ellos.

Conceptismo	Culteranismo
Preocupación por la expresión del contenido.	Preocupación por la belleza formal.
Tiende a la sutileza y se basa en las asociaciones ingeniosas de palabras o ideas.	Tendencia a la idealización de la realidad.
Su ideal es el laconismo y la sentenciosidad.	Ornamentación exuberante y búsqueda de un esplendor estilístico.
Se intenta conseguir una lengua literaria concisa, llena de contenido.	Se intenta conseguir una lengua literaria bella, artificiosa, sensual y colorista.
Sintácticamente, se buscan las frases breves y sintéticas.	Sintácticamente, se pretende imitar la sintaxis latina, con hipérbatos, encabalgamientos, perífrasis, correlaciones y plurimembraciones.
Se juega con los significados de las palabras y con sus dobles o triples sentidos.	Se incorporan cultismos y de voces coloristas y sonoras.
Los recursos retóricos principales son antítesis, paradojas, hipérboles, juegos de palabras, elisiones...	Los recursos retóricos principales son metáforas, metonimias, imágenes, pero también aliteraciones, paronomasias y palabras esdrújulas que dan música al verso.

3. La lírica barroca

La poesía barroca continúa, amplía y profundiza la renacentista. Se da una continuidad en temas, métricas y composiciones que constituye una evolución, desde la poesía de Garcilaso, con un estilo más llano y comprensible, a la extrema complejidad de Góngora.

En la métrica, la estrofa reina es el soneto. Se emplea tanto para temas amorosos como morales, filosóficos o religiosos. También la octava real y la silva, que destaca en este período y conoce un gran auge dado a su extensión no prefijada (es la estrofa de *Las soledades*, de Góngora, o del *Laurel de Apolo* y la *Gatomaquia*, de Lope de Vega). Junto a estos tipos de versos heptasílabos y endecasílabos, tomados de la lírica italiana, se mantienen los propios de España: romances, letrillas y poemas con formas y temática populares, cantos de segadores, de vendimia, de bodas... que se introducen también en el teatro, que se hacía también en verso. Los romances de esta época firmados por autores conocidos constituyen el llamado *Romancero nuevo*. Tanto las estrofas de origen culto como las de origen popular se utilizan para temas de todo tipo y muestran una gran complicación formal, que se consigue por medio de la acumulación de elementos.

En el Barroco, se usan los mismos temas que en el Renacimiento: amorosos, mitológicos, el *carpe*

diem, el *beatus ille*, religiosos, patrióticos… pero se les da una nueva visión: la del desengaño, que llevará a actitudes y planteamientos plagados de pesimismo. Un mismo poeta puede escribir sobre un tema de la manera más estilizada e idealista y luego rebajarlo de tal forma que unas veces pueda resultar grotesco y otras paródico. Estos contrastes pueden existir en un mismo texto, porque la intención del poeta barroco es causar asombro. La obra de arte ha de ser artificiosa, no ha de ser copia de la naturaleza. Así, los temas se cargan de ideas que se contraponen, las figuras se retuercen y exageran, los poemas se llenan de retórica y de cultura, y la historia y la mitología conducen a ingeniosas asociaciones.

Aunque, como hemos dicho, muchos de los poetas españoles del siglo XVII alcanzaron una asombrosa perfección formal, nos centraremos en este tema en cuatro de ellos, con la intención de ofrecer un panorama que permita trazar la evolución que sigue la poesía en este siglo. En los siguientes puntos nos detendremos en Góngora, Lope de Vega, Quevedo y Sor Juana Inés.

4. Luis de Góngora (1561-1627)

El conjunto de la obra poética de Góngora comprende cerca de un centenar de romances, 121 letrillas y poesías de arte menor, 167 sonetos, 33 composiciones diversas de arte mayor, el *Panegírico al duque de Lerma* y los 2 grandes poemas: *Fábula de Polifemo y Galatea* y *Soledades*.

Góngora es el máximo exponente del culteranismo, que afecta no solo al léxico, sino también y sobre todo a la sintaxis. Algunos cultismos sintácticos usuales son los acusativos griegos o de cosa vestida, cláusulas absolutas, hipérbaton, etc. Otro de los rasgos de la sintaxis gongorina son fórmulas prefijadas (A si no B, B si no A, no A si no B, A si B…). Dentro de los recursos sintácticos pueden considerarse también las plurimembraciones y correlaciones que arrancan de Petrarca. Góngora es particularmente aficionado a los versos bimembres. Las correlaciones sustentan a veces la estructura global de un poema, como sucede en el soneto: "*Ni en este monte, este aire ni este río*". Góngora juega mucho con los términos relacionados con los colores rojo (livor, púrpura, rubíes, rojo, grana, carmesí, escarlata) y blanco (lino, lilio, espuma, nieve, cisne, plata), que utiliza con profusión en sus poemas.

En sus inicios como poeta, y siguiendo la tradición del romancero nuevo, Góngora cultiva los romances moriscos, pastoriles, históricos y burlescos (como los dedicados a Hero y Leandro y a Píramo y Tisbe, ejemplos del más ingenioso conceptismo). También compone letrillas satíricas y burlesas ("*Ándeme yo caliente y ríase la gente*", "*Poderoso caballero es Don Dinero*").

En los sonetos, Góngora utiliza temas amorosos en sus primeros años, siguiendo la "descriptio puellae" clásica, pero introduce precisiones para dar una visión más detallada. Pero escribe también sonetos burlescos, algunos dedicados a la corte, de cuyas grandezas y vanidades se mofa en "*Grandes más que elefantes y que abadas*", o al río Manzanares ("*Duélete de esa puente, Manzanares*"), de cuya falta de agua tantos poetas áureos se burlaron, y otra serie dedicada a Valladolid. Los sonetos de los tres últimos años son de desengaño y pesimismo: los ataques de la vejez, la sensación de fracaso y acabamiento son ahora los aspectos dominantes.

A pesar de toda esta producción, las dos obras más importantes de Góngora, que supusieron una revolución y modificaron la forma de entender la poesía son *La fábula de Polifemo y Galatea* y *Las Soledades*.

El primero de estos dos poema trata un mito narrado ya por Virgilio y Ovidio (en las *Metamorfosis*, libro XIII), escrito en 63 octavas reales. El cíclope Polifemo, despechado porque Galatea ama a Acis, aplasta al joven con una piedra. Es una historia de amor y frustración ambientada en Sicilia, con una destacada presencia de la naturaleza desbordante. Góngora compara la parte fértil de Sicilia con Galatea, y la estéril con Polifemo. Todos los recursos del poeta culto se hallan en esta obra, como una gran acumulación de hipérbatos, construcciones absolutas, léxico suntuario y colorista y correlaciones. El hiperbolismo con que enfoca la historia es propio del Barroco, así como la técnica del claroscuro. También lo es la oposición de términos antitéticos (bella y bestia), que presenta un interesante juego descriptivo relativo al eje central de la historia: un Polifemo tiernamente gigantesco y gigantescamente tierno.

En 1613, Góngora, que se había retirado a Sevilla para escribir, da a conocer su poema mayor: *Soledades*. Desde el primer momento, se contempla como una obra de ruptura, que dividirá a poetas y críticos en defensores y detractores de la misma. El poema narra la historia de un peregrino, que llega a una costa y se encuentra con unos pastores. Con ellos, asiste a unas bodas y a diferentes escenas del campo. No es el argumento (enmarcado en el género pastoril) lo que supone una ruptura absoluta con todo lo que se estaba haciendo hasta ese momento, sino el empleo del lenguaje, tanto sintáctica como semánticamente. Góngora propone casi un idioma diferente, lleno de latinismos y de giros lingüísticos, construcciones sintácticas arcaizantes e innovadoras y estructuras bimembres. Métricamente, emplea la silva, que se caracterizaba por ser una composición de duración indeterminada que combinaba versos endecasílabos y heptasílabos sin una rima prefijada. Pero estira la longitud de la silva hasta los 2070 versos, mucho más allá de lo que nadie la había llevado hasta entonces. *Las Soledades* es una obra de exhibicionismo artístico, puesto que Góngora se propone llegar a lo sublime, tanto estilística como temáticamente. Contrapone una serie de elementos que hasta ese momento se veían rígidamente marcados: escribe un poema narrativo sin fábula, utiliza referencias mitológicas y contemporáneas a un tiempo, es un poema lírico que no desarrolla una intriga amorosa, épico sin hazañas y panegírico sin referente. De esta forma, Góngora logra la desaparición de los límites entre los géneros del Barroco, con la finalidad de mostrar en una única obra su absoluto dominio de la totalidad de formas literarias vigentes en la época, con lo cual va a primar la expresión sobre el contenido.

La obra genera una polémica inmediata que divide a los poetas de su tiempo. Entre sus inmediatos detractores se encuentran Jáuregui, Andrés de Almansa y Mendoza y Lope de Vega, mientras que posicionados a favor de la renovación del estilo que propone Góngora se sitúan Antonio de las Infantas o Pellicer.

5. Lope de Vega (1562-1635)

Félix Lope de Vega Carpio acoge todo tipo de influencias (Petrarca, cancioneros, romancero) y de modalidades poéticas: cultiva todos los géneros, todos los tonos y todas las fórmulas expresivas. Su producción es ingente: empezó a escribir en la adolescencia y murió escribiendo, componiendo el corpus de obras más extenso de la literatura española, de ahí que se le haya llamado “el Fénix de los ingenios”. Por si esto fuera poco, revoluciona el teatro y escribe novelas, como veremos en el tema relativo a la prosa y el teatro en el Barroco.

Lope asume el concepto del autobiografismo de Petrarca y lo lleva al extremo de literaturizar su propia vida. Convierte en poemas la mayoría de sus experiencias vitales, que eran además bastante conocidas por sus contemporáneos. Sin embargo, su producción se ha estudiado

atendiendo demasiado a esta relación entre vida y obra, tratando de identificar qué personaje se escondía bajo cada seudónimo, cuando entre las vivencias y la plasmación escrita hay un trabajo con un marcada voluntad de estilo. De todos modos, este autobiografismo está mucho más presente en sus composiciones de juventud que en las obras de senectud, donde se manifiesta un hondo desengaño.

Al igual que sus contemporáneos, empieza escribiendo romances, de tipo morisco, donde se identifica con el amante pobre, desdeñado, vencido en la rivalidad amorosa por otro galán más rico y de mejor posición social. En el romancero pastoril se diseña la trayectoria sentimental del pastor Belardo: engaños, amores, bodas, triunfos y frustraciones de amor dan unidad emocional al ciclo.

Las *Rimas* se publican en Madrid en 1604. Son 203 sonetos que constituyen un cancionero al modo petrarquista, donde de nuevo noveliza su vida y sus amores con Fili (que realmente se llamaba Elena Osorio) y Camila Lucinda (Micaela de Luján). Lope desgrana Lope episodios de alta emoción, y en el petrarquismo básico que sostiene el diseño formal de sus sonetos se traslucen connotaciones eróticas de gran intensidad. En alguno de los poemas de los mansos, donde evoca la ruptura con Elena Osorio, recuerda su belleza fuera de los tópicos, e implora el regreso de la amada bajo la ficción del manso huido del pastor o robado: "*Suelta mi manso, mayoral extraño*".

En 1614 publica las *Rimas sacras*, un cancionero a lo divino, que le sirve para ordenarse como sacerdote y conseguir así una paga mensual. En 1621 aparece *La Filomena* y en 1624 *La Circe*, que mezclan poemas y novelas cortas.

En 1630, aparece el *Laurel de Apolo*, un larguísimo poema de 6884 versos divididos en 10 silvas, en el que realiza un catálogo de los autores de su tiempo, y que constituye una lección moral, una ácida sátira contra sus detractores y enemigos y una lección de conocimiento mitológico aportada por un hombre al que se había tachado de "viejo sin seso". El argumento del poema es una competición entre poetas que establece Apolo para decidir quién es el mejor, para lo cual Lope va pasando revista a sus contemporáneos y algunos precursores. Finalmente, la decisión de quién es el vencedor debe quedar en manos del rey Felipe IV. Los ataques más duros los reciben los imitadores de Góngora (que no el propio Góngora, que ya había muerto en esta fecha), y especialmente José Pellicer, cronista real, que había criticado en una obra previa a Lope.

En 1634, cuando Lope era un poeta ya muy veterano, que había tenido dos matrimonios, cinco amantes reconocidas y 17 hijos, sabiendo que su muerte estaba cercana, publica las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Lope había superado ya toda restricción, toda inhibición y había tenido una vida muy intensa. En estos poemas se ríe de los imitadores de Góngora, pero también y sobre todo de sí mismo. Parodia toda su producción anterior, punto por punto. Está en su momento de máxima perfección poética y de desengaño vital. Es la cumbre de su producción, el momento en que un viejo poeta lleno todavía de vitalidad da rienda suelta a su capacidad creativa, mira hacia atrás y se ríe de todo con honda amargura.

Tomé de Burguillos, la voz lírica, es el alter-ego ridículo del autor. Es un heterónimo del autor, una especie de muñeco de ventrílocuo por medio del cual Lope es capaz de decir aquello que por sí mismo no se hubiese atrevido. La apariencia es la de un cancionero paródico dirigido a Juana, lavandera del Manzanares, en el cual el autor desintegra de forma burlesca la lírica petrarquista y los tópicos literarios amorosos sobre los que en etapas anteriores él mismo tanto había trabajado. Constituye el término final de los cancioneros, que habían tenido tanto éxito hasta ese momento.

Incluye algunos de sus poemas más recordados, como "*Desmayarse, atreverse, estar furioso*", "*Los que en sonoro verso y dulce rima*" o "*Un soneto me manda hacer Violante*".

El volumen incluye *La Gatomaquia*, que orienta la vertiente burlesca y paródica hacia la épica y otros valores defendidos por la comedia nueva, como el amor cortés, los celos o el honor, al presentarlos bajo una óptica gatuna. Incluye comentarios, sátiras y pullas hacia los poetas gongorinos.

Resulta significativo comprobar de qué manera la obra de los grandes nombres de la lírica barroca suele evolucionar desde una inicial aceptación de la tópica y de las fórmulas petrarquistas hacia una más o menos temprana defenestración de todo este material poético heredado, acentuándose con ello un clarísimo sabor a amargura y desengaño en sus obras de madurez.

6. Francisco de Quevedo (1580-1645)

Quevedo escribe fundamentalmente tres tipos de poemas: petrarquistas, que recrean el cancionero; religiosos, que siguen las corrientes de la filosofía neoestoica; y poemas satíricos.

La poesía amorosa sigue el *Cancionero* de Petrarca. Quevedo revitaliza sus motivos y códigos de manera personal, al introducir el platonismo. La amada, de belleza arquetípica, resulta un pretexto lírico que favorece los temas fundamentales: el autoanálisis, la definición del amor, o los poemas galantes. A diferencia de la obra de Lope, su lírica amorosa no es sentida, sino reflexiva, intelectual e incluso filosófica, acercando el tema del amor y el de la muerte ("*Cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra que me llevare el blanco día*"). Amar en este código se diferencia de querer, que implica la posesión de la amada. El amor nace de la contemplación de la hermosura: la vista y los ojos, adquieren gran importancia como vehículo de la comunicación de las almas.

La poesía moral y la satírica de Quevedo se complementan en relación con los contextos filosóficos y religiosos de la época. Su propósito es "*castigar y corregir costumbres del hombre*". Por este motivo, los límites que separan ambos discursos no son rígidos: algún soneto moral de Quevedo podría ser considerado satírico.

En el plano metafísico destaca la identificación vida=muerte, que expresa la vanidad de las glorias mundanas y la debilidad de todo lo terreno ("*Ya formidable y espantoso suena / dentro del corazón, el postrer día*"). Los poemas existenciales de Quevedo, al modo barroco, identifican vivir con morir, donde la vida es una trágica y cruel cuenta atrás. La muerte se presenta como un proceso de desgaste que provoca el dolor y la angustia existencial. El paso del tiempo se muestra de forma vertiginosa y por medio de sus efectos, desde el tema de la vejez o las ruinas ("*Miré los muros de la patria mía*").

En la vertiente propiamente religiosa, el *Heráclito cristiano* viene a ser una especie de cancionero religioso o libro de oraciones poéticas donde el poeta canta sus arrepentimientos y expresa el deseo de acercamiento a Dios.

El estilo satírico se marca con expresiones idiomáticas de la lengua vulgar y la producción de burlas o humor. El discurso satírico de Quevedo se caracteriza por los mismos mecanismos que en la poesía amorosa: juegos de palabras y metáforas. La poesía satírica funciona a través de la representación de tipos sociales: pasteleros, taberneros, sastres, zapateros, escribanos, jueces, médicos… Se incluye también la marginalidad en el mundo de la corte y del hampa: pícaros,

negros, mendigos y jaques, que usan un lenguaje poético que integra la jerga de germanía. Otros tipos resultan de la figuración de vicios: la hipocresía, central en este sistema por la oposición esencia/apariencia, genera una serie de máscaras como el viejo teñido o la mujer afeitada, que toman motivos de la sátira clásica y de los epigramas latinos de Marcial. Otros se dedican a la sátira personal, principalmente contra Góngora, Ruiz de Alarcón, Montalbán o Villamediana. Góngora se lleva las saetas más agudas ("*Yo te untaré mis versos con tocino*").

Encabeza la lista de las figuras repulsivas la mujer en todas sus variantes sociales concebibles: viejas, dueñas, pícaras, prostitutas, alcahuetas, brujas. Las caricaturas satíricas de busconas y decrépitas dueñas están en contrapunto con los retratos de la bella Lisi. No hay ahora servicio a la dama, deseo de hermosura ni unión perfecta de dos almas: sólo se representa el mecanismo del sexo, como sucede en el significativo soneto "*Quiero gozar, Gutiérrez, que no quiero*".

El ejercicio paródico más relevante y ambicioso es el extraordinario *Poema heroico de las necedades de Orlando el enamorado*, una sátira de los poemas caballerescos italianos y, junto con la *Gatomaquia* de Lope, el poema paródico más importante del Siglo de Oro.

Los poemas satíricos surgen de un claro sentimiento de desencanto y una marcada actitud de desengaño, relacionados con el pesimismo generalizado de una época de decadencia. Quevedo ejerce una lucha atroz contra las apariencias en general (que normalmente ocultaban la podredumbre de la realidad). Dentro de esta línea se pueden incluir poemas aparentemente tan divergentes en su temática como las sátiras a los afeites, al ornato y al culteranismo. Las sátiras al dinero también suelen ir en esta dirección, pues arruina los viejos valores y convierte en noble al villano, con lo cual Quevedo suele desatar aquí el tópico barroco de "lo que parece no es". Su vertiente satírica es una pedrada al ostentoso escaparate artificial y artificioso en el que el arte se había convertido a lo largo de la etapa de esplendor del Imperio y se encuadra dentro de una crítica más amplia contra la superficialidad y las apariencias. Los autores, en una etapa de absoluta corrupción y decadencia, más tarde o más temprano exteriorizan su desencanto y deciden actuar con honestidad para combatir una actitud con la cual en algún momento de su trayectoria poética dejan de estar de acuerdo.

El estilo de Quevedo se encuentra muy cerca del expresionismo goyesco, y preludia ya la estética del esperpento. La lírica satírico-burlesca de Quevedo se nutre de su habilidad para el plurisemantismo, sustentado en una serie de recursos que dotan a sus textos de altísimas posibilidades significativas que favorecen en enorme medida la fuerza connotativa de cada palabra. Quevedo domina a la perfección las figuras de pensamiento, los juegos de palabras, la técnica del equívoco, la hipóstasis (utilización de un sustantivo como un adjetivo: "*clérigo cerbatana*") o la hipotiposis (la descripción de lo abstracto como algo físico). Pero, sobre todo, en lo que sobresale Quevedo es en su habilidad para la creación verbal. Su obra está plagada de ingeniosos neologismos que potencian las posibilidades expresivas del texto. La capacidad lúdica de Quevedo con el lenguaje alcanza sus cimas más imaginativas en la poesía satírico-burlesca, donde sus cotas de degradación y deformación lingüística originan un lenguaje altamente, en un estilo muy semejante al que El Bosco utilizaba en la pintura.

7. Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695)

Existe cierta controversia sobre la fecha de su nacimiento, ya que algunos estudiosos indican que pudo haber nacido en 1648. En cualquier caso, se trata de una poetisa barroca tardía, ya que escribe después de la muerte de los grandes referentes de esta poesía en España, y lo hace además en México, donde nació y vivió. Sor Juana Inés de la Cruz destacó ya desde niña por su talento literario, así como por sus ideas renovadoras. Al no querer casarse, decidió ingresar en un convento, para poder trabajar sin ser molestada más que por auténtica vocación religiosa. Participaba a menudo de las tertulias intelectuales de su época, muchas veces en la propia celda de su convento, hasta donde se desplazaban nobles y el propio virrey de la zona, y en la que llegó a tener un importante biblioteca.

Además de lírica, escribió también obras de teatro, siguiendo el estilo de Calderón de la Barca.

Su poesía oscila entre el culteranismo gongorino y el conceptismo de Quevedo. Es autora de numerosas redondillas (como la célebre "*Hombres necios que acusáis / a la mujer sin razón*", en la que critica la tendencia masculina de echar la culpa de los males a las mujeres), endechas, liras, silvas y sonetos. Destaca la obra *Primero sueño*, con una extensión cercana a los 1000 versos e inspirado en las *Soledades* de Góngora. El tema de la composición es cómo el ansia de conocimiento supera los límites físicos y temporales, descrito como un alma que abandona el cuerpo para obtener la sabiduría. El poema posee numerosos rasgos autobiográficos y está lleno de símbolos.

Sor Juana Inés escribió también poesía amorosa, tanto a la manera barroca siguiendo los moldes tradicionales tomados de la tradición petrarquista, como de amor entendido como amistad y presentada de un modo neoplatónico, como hermandad de las almas, aunque incluso en estos poemas se siguen los modelos de alabanza de la belleza.

La producción de Sor Juana Inés se completa con un gran número de poemas de circunstancias, escritos para elogiar a nobles o a organizadores de eventos sociales.