

Confesión rimada: tres manuscritos y dos impresos. En un recorrido a través de ejemplos escogidos por su claridad, Díez Garretas muestra que los impresos debieron de haberse basado en un estadio anterior hipotético, demostrado durante la compulsa que no proceden de ninguno de los tres manuscritos conservados y que, pese a su cercanía como miembros de la misma rama del *stemma*, el texto de 86*RL se distingue por ser el más cuidadoso y conservador. Andrea Zinato (“De VM1 a los impresos: autores, textos y variantes”, pp. 227-246) recuerda, por su parte, un trabajo previo donde demostró que el cancionero de Hernando del Castillo “comparte sólo 23 textos con uno, más o todos los cancioneros de la familia *an*, es decir, una aportación mínima” (p. 228); en esta nueva incursión, su interés por el tema de la autoría de las obras lo conduce a estudiar las causas contextuales probables detrás de la selección de los autores en los manuscritos para inferir las modas editoriales y poéticas del momento, como el contraste entre la *antigua poesía* española frente al estilo veneciano.

Quisiera subrayar la riqueza de contar con un conjunto de visiones y resoluciones sobre problemas compartidos por quienes editan cancioneros y romanceros en un libro compuesto de partes muy diversas, unidas por un sistema eficiente de vasos comunicantes. Constituido desde la práctica y la sabiduría diaria del trabajo en los archivos, *La poesía en la imprenta antigua* despliega ante los lectores un catálogo de las múltiples situaciones donde se gestan las variantes, de la errata manuscrita a las decisiones editoriales expresas, para sembrar la desconfianza sobre la autoridad de los impresos y, de forma simultánea, proponer patrones de conducta dentro de las imprentas que nos permiten entender mejor el panorama general donde se insertaron los cancioneros y romanceros de la época.

KARINA ZAMORATEGUI

Universidad de Roma “La Sapienza”

ANTONIO GARGANO (dir.), MARÍA D’AGOSTINO y FLAVIA GHERARDHI (eds.), *Difícil cosa el no escribir sátiras. La sátira en verso en la España de los Siglos de Oro*. Academia del Hispanismo, Vigo, 2012; 350 pp.

El volumen reúne once artículos que tienen por objetivo estudiar las diferentes etapas del género satírico en España durante los siglos XVI y XVII. Cada trabajo está elaborado a partir del análisis de casos que los críticos han considerado ejemplares y que han seleccionado desde un punto de vista diacrónico al aproximarse a los textos. En su mayoría, el grupo de hispanistas e italianistas comienza por admitir, en su momento, el problema de la cuestión genérica, tema que no

problematizan por motivos de espacio; por ello, sólo hacen referencia a trabajos anteriores u obras de otros autores.

Lía Schwartz, en “Sátira y satura en los siglos XVI y XVII: teoría y praxis”, propone comprender la naturaleza problemática del género satírico desde dos cuestiones principales. Primero, indica que la recepción de la sátira en Europa está enmarcada desde el Renacimiento por la recuperación y reinterpretación de la literatura grecorromana; segundo, explica que el principal problema en la definición del género es la gran cantidad de obras que así han sido denominadas, sobre todo porque no sólo se trata de textos literarios.

A partir de esta genealogía, Schwartz propone que durante estos siglos la sátira resulta de la contaminación de diferentes modelos poéticos, principalmente de la imitación de Horacio –con el género epistolar– y de Juvenal –con su monólogo exegetico–, más otros tipos de fusión popular y culta, como se presenta en Quevedo y Góngora. Retoma también el caso de las letrillas satíricas anónimas, en las que se describe una situación moral para provocar comicidad, como sucedió con las sátiras políticas que criticaban, con mayor o menor violencia, los reinados de Felipe II, Felipe III y Felipe IV.

Sin proponer un concepto propio del género, Schwartz admite que debe evitarse trazar límites estrictos desde la actualidad, entre lo satírico, lo burlesco, lo moral y lo jocoso, pues se trataba de un proceso estético complejo que obedecía a las necesidades de su tiempo. Después de su detallada exposición, las conclusiones de la autora hacen referencia, precisamente, a una laxitud en el término, sobre todo al no tomar partido en cuanto a la definición del género y las categorías que lo caracterizan, que Schwartz considera que son del mismo nivel.

Al estudiar la voz satírica del Conde de Villamediana, Flavia Gherardi concuerda con trabajos previos de Schwartz sobre la comprensión de la sátira áurea, aunque admite que Horacio, Persio y Juvenal no son los únicos modelos satíricos del siglo XVII en España. En este marco, en que la invectiva *ad personam* aparece con fuerza, la autora ubica a Juan de Tassis, Conde de Villamediana, quien utiliza patrones y tipologías varias (parodias, paráfrasis y glosas), intercala lenguajes (heteroglosia), hibrida códigos (lo moral, amoroso y lírico) y usa formas estróficas variadas (sonetos, tercetos, décimas, letrillas, romances, chaconas y ovillejos). Por esto, Gherardi propone suplantarse la lectura unidimensional de la poesía de este autor por otra lectura que reconozca esta diversidad discursiva en el ámbito de la sátira.

Del resto de los estudios es importante destacar la coincidencia de tres artículos dedicados a diferentes facetas satíricas de Góngora, desde metodologías diversas. Así, José María Micó y Sara Pezzini retoman las décimas satíricas y humorísticas presentes en el manuscrito Chacón, para lo cual indican que es innecesaria la división entre la sátira

y el humor en su estudio. Asimismo, clasifican el corpus de veintisiete textos en tres apartados, como aquellos anotados como satíricos o como burlescos en Chacón y los demás testimonios, más un último, que reúne once de autenticidad problemática no incluidos en Chacón. Para ello, comparan su análisis con quince testimonios manuscritos, además de la edición de Vicuña, con el propósito de preparar los preliminares de una edición comentada.

Por su parte, Mercedes Blanco estudia el doble sentido y la alusión en la sátira gongorina como síntomas de ingenio y agudeza simbólica, concepto que toma prestado de Emanuele Tesauro; mientras, Begoña López Bueno revive la polémica entre Góngora y Jáuregui, tras su crítica a las *Soledades*, y rastrea en “Restituye a tu mudo horror divino”, “Con poca luz y menos disciplina”, “Pisó las calles de Madrid el fiero” y la décima “Por la estafeta he sabido” las respuestas del poeta cordobés a Jáuregui y a otros de sus detractores.

Más adelante, Antonio Gargano, Manuel Ángel Candelas Colondrón y Rodrigo Cacho Casal dedicarán sus estudios a la sátira quevediana en diálogo con la tradición y el acercamiento que otros poetas tuvieron con su poesía. Así, Gargano propone partir del análisis textual para identificar la influencia de Quevedo en las *Rimas humanas y divinas* de Lope de Vega. Entre sus conclusiones está el comprender el texto de Lope como parte de su ciclo de *senectute*, en el que adopta la “violencia a menudo juvenil” de Quevedo para transformarla en crítica social desde la visión de un “anciano pesimista”.

Las jácaras y los bailes serán luego materia de análisis de Candelas Colondrón, quien advierte este tipo de composiciones como subgéneros fronterizos entre el drama y la sátira. Señala que en las jácaras se invierten los tópicos petrarquistas con el uso de un lenguaje administrativo, casi jurídico o político, mientras que en los bailes se debilita la potencia satírica a partir del recurso coral. Tras esta reflexión, recomienda ver estas composiciones como subgéneros de la sátira del siglo xvii, debido a sus puntos de encuentro en estilo y tema.

A la poesía heroico-cómica de Quevedo se dedica el artículo de Rodrigo Cacho Casal, quien explica que, tras la muerte de Alonso Mesía de Leiva, Quevedo expresa su intención de recuperar el “Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado”, aunque no se conoce el paradero del autógrafo y tampoco se sabe en qué se basó Pedro Alderete, su sobrino, para reunir los únicos fragmentos de la composición. Según explica, la épica clásica no admitía una lectura cómica, y la inclusión de ésta fue el resultado de la hibridación genérica del siglo xvii; por lo que concluye que Quevedo se sirvió del género heroico-cómico y de las innovaciones del Barroco para hablar de España durante la Guerra de los Treinta Años.

María D’Agostino ofrece una lectura minuciosa de las variantes en la poesía satírica de Bartolomé Leonardo de Argensola e indica

que, entre los manuscritos y la edición *princeps*, se cuentan treinta y ocho textos de doble redacción (ya sea por Bartolomé o por Gabriel Leonardo de Albión) y cinco de triple redacción. En este punto, su análisis trata sobre las variantes de la epístola satírica a don Nuño de Mendoza, una fechada en 1600 y, otra, entre 1627 y 1631, año de la muerte del poeta. Entre las composiciones advierte un cambio de hipotácico (subordinado) a paratácico (coordinado), debido a la anexión de cultismos léxicos en la segunda edición. Este cambio léxico responde a la influencia de los modelos de Horacio y Ariosto en el poeta, contrario a la sátira gongorina, aunque no pierde de vista la poética del cordobés.

En las epístolas italianas de Gutierre de Cetina se detiene después Jesús Ponce Cárdenas, quien da cuenta de los matices jocosos presentes en estos escritos y que se advierten a partir del uso de burlas y donaires. Ponce propone entender este caso desde el entrecruzamiento de la epístola familiar y la satura que la poesía italiana había permitido entre 1530 y 1540, momento en el que el género satírico mostraba una inclinación a lo burlesco. Por su parte, Valentín Núñez Rivera analiza la sátira en verso de Fernando de Herrera. El crítico indica que Herrera opta por la composición satírica más elevada en estilo y contenido, y que su poesía se inspira en el modelo clásico de Juvenal y de Luigi Alamanni, de quien era contemporáneo, en oposición a “la materia jocosa y casera” de la epístola familiar.

Finalmente, conviene decir que se trata de un libro que presenta una recopilación equilibrada y bien seleccionada, con mucho cuidado en su edición, sobre todo si se tiene en cuenta que cada colaboración fue presentada como ponencia en 2010 (las ponencias se presentaron durante las Jornadas de Estudio organizadas por el Centro Interdisciplinare di Studi Italo-Spagnoli y el Dipartimento di Filologia Moderna “Salvatore Battaglia” de la Università degli Studi di Napoli Federico II, en Nápoles, los días 2 y 3 de diciembre de 2010) y el libro se publicó hasta 2012. Cada artículo abona al estudio de autores y obras en sus respectivas facetas satíricas, desde puntos de análisis diversos y sugerentes. Sin embargo, queda pendiente la problematización del género a partir del diálogo con la crítica y el análisis conjunto del corpus literario, con lo cual pudiera arriesgarse después una definición más concreta de la sátira y sus categorías, asunto que seguramente el lector echará de menos en este libro.

GRISELDA CÓRDOVA
El Colegio de México