

RES PVBLICA LITTERARVM

Documentos de trabajo del grupo de investigación “Nomos”



Lucio Anneo
SÉNECA

Instituto de Estudios Clásicos
sobre la Sociedad y la Política

Suplemento 2013-6

Consejo de Redacción:

Director:

Francisco Lisi Bereterbide (UC3M)

Secretarías de redacción:

Federica Pezzoli (UC3M)

Cristina Basili (UC3M)

Comité de redacción:

Lucio Bertelli (Università di Torino)

David Hernández de la Fuente (UNED)

Jorge Cano Cuenca (UC3M)

María José Vega (UAB)

Fátima Vieira (Universidade do Porto)

Ana María Rodríguez González (UC3M)

Franco Ferrari (Università de Salerno)

Jean-François Pradeau (Université de Lyon)

Edita:

Instituto de Estudios Clásicos “Lucio Anneo Séneca”

Edificio 17 "Ortega y Gasset" - Despacho 17.02.43

C/ Madrid, 133 - 28903 - Getafe (Madrid) - España

Correo-e: seneca@hum.uc3m.es

D.L. M-24672-2005

ISSN: 1699-7840

Autor: Instituto “Lucio Anneo Séneca”

Editor: Francisco Lisi Bereterbide

«El ojo del Arzobispo»: libertad individual y anticlericalismo en la poesía burlesca de Góngora

ALBERT JORNET SOMOZA
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

Hace ya más de un cuarto de siglo, en un memorable estudio, Julio Caro Baroja (1978) alertaba sobre los riesgos que puede suponer el hecho de historiar el fenómeno religioso. El primero de estos riesgos radica en la proyección de los presupuestos ideológicos —metafísicos, en este caso— del historiador sobre el objeto de estudio, que aboca el trabajo a una mirada sesgada y partidista, y por tanto a una falseadora resolución condenatoria o ensalzadora —según sea la propia relación del sujeto en cuestión con el aparato religioso—, como gran parte de los estudios de tradición hispánica manifiestan. El segundo gran peligro estriba en la enorme dificultad de comprender la complejidad intrínseca del propio hecho religioso, distinguiendo los aspectos teológicos, morales, psicológicos, hierocráticos, sociales y hasta económicos y políticos que confluyen en lo que entendemos bajo este marbete, pero que no obstante responden a distintas preguntas metodológicas y funcionan de maneras relativamente autónomas.

Me gustaría empezar, por tanto, aclarando que el análisis que desarrollaré a continuación entiende el hecho religioso desde un aspecto muy determinado pero que en ningún momento espero que falsee la realidad de los demás. Me refiero a la religión en tanto a discurso dominante —como lo era aún en la España del siglo XVII—, simplificado y normativo, con un altísimo grado de presencia social y de vinculación con el poder político y que vehicula e impone una concepción del “sujeto” desde unos presupuestos morales muy concretos. En este sentido, no creo que sea de ninguna manera controvertido afirmar con Eagleton (1997, 151) que “la religión es probablemente la institución ideológicamente más pura de cuantas instituciones tiene la sociedad civil”. Entendiéndola, por tanto, como discurso ideológico sistematizador, podemos observar que ésta tiene por objeto establecerse *hegemonicamente* en la sociedad, a través de mecanismos de “consentimiento” y “coacción” (A. Gramsci, 1970) o, lo que es lo mismo, intentando generar una ilusión de verdad o naturalidad de sus presupuestos, a través de instrumentos discursivos, y, en caso de no ser suficiente, castigando su trasgresión mediante instituciones represoras. Queda claro, por consiguiente, que uno de los horizontes que seguirá mi enfoque será el de la relación entre religión y poder, entre discurso y *hegemonía*.

Por otro lado, queremos rescatar unos seminarios impartidos en la Universidad de Vermont en 1982, en los que Michel Foucault analizaba las “tecnologías del yo” que se habían desarrollado desde la antigüedad grecolatina hasta el cristianismo primitivo. Uno de los puntos más interesantes de este texto lo encontramos cuando el francés analiza el paso de las filosofías estoicas y las religiones paganas hacia el cristianismo: según el francés al implantarse una “religión de salvación [que] impone obligaciones muy estrictas de verdad, dogma y canon” (1990, 80) nacen nuevas prácticas rituales como la *exemologēsis* —una especie de ancestro de la confesión, que literalmente significa “reconocimiento del hecho” — que consistía en un público “reconocimiento de sí mismo como pecador y penitente” (1990, 82), mostrando así una nueva dimensión de la importancia de la esfera pública en relación a la identidad del sujeto. Me parece importante remarcar que la religión cristiana —como muchas otras, por otro lado— articula una hermenéutica del sujeto concibiéndolo como un espacio de constante acecho del “mal”, y por la cual todo individuo que no cumpla con la rigurosidad del dogma tiene la obligación de reconocerlo ante su comunidad, estableciendo una suerte de contrato social asentado sobre la confianza en el prójimo en tanto que sujeto puro, in-maculado. El sujeto debe por tanto estar “vigilado”, y ser “castigado” cuando éste excede los límites prescritos. Llegamos así al tercero de los vértices que conforman el triángulo conceptual que guiará mi análisis crítico: la relación entre religión, poder y sujeto. Por consiguiente, no entenderé aquí la religión como una experiencia individual de trascendencia, ni como doctrina teológica especulativa, sino como una práctica discursiva dominante que desde el poder proyecta y atribuye al sujeto humano una caracterización cerrada e impone ciertas conductas “correctas” así como reprende otras posibles.

A partir de aquí las preguntas son varias: ¿hasta qué punto un individuo puede escapar de la hermenéutica del sujeto establecida por un discurso religioso dominante y sustentado sobre formas represivas del poder institucional? ¿Qué relación se establece entre estos tres vértices instanciales y el fenómeno literario? ¿Puede la literatura suponer un cauce hábil, eficaz, para la proyección de un discurso contra-hegemónico?

Desde este marco teórico, y con estas preguntas como trasfondo, me gustaría analizar un extenso *corpus* dentro de la obra poética de Luis de Góngora conformado por poemas que siguen lo que podemos llamar un régimen popular, y que utiliza como cauces métricos predominantes el romance y la letrilla. Si me parece interesante este grupo, es porque creo que precisamente en estas composiciones se halla la proyección textual de un “yo lírico” cuyo mayor cometido parece ser el de ofrecer un modelo alternativo a la comprensión cristiana ortodoxa del sujeto, y que no se entiende sin su carácter marcadamente subversivo respecto a ésta. En las antípodas de su producción poética mayor —o culta—, sobre la que tradicionalmente se habla de desaparición del sujeto por escapar de la exhibición impúdica de la intimidad y por recurrir a formas

«El ojo del Arzobispo»: libertad individual

narrativas, este conjunto de poemas se construyen desde una voz axial que reclama ante todo su libertad. Y ello, como mínimo en dos aspectos fundamentales: 1) la libertad del decir y 2) la libertad de actuar. En el primer sentido podemos destacar poemas como la letrilla de 1595, “Ya de mi dulce instrumento”, crítica de estados donde el refrán repite ostentosamente “y digan que yo lo digo” (vv. 1-11, [LL]: 81), o como otra, de 1583 — “Manda Amor en su fatiga” — donde leemos:

mande Amor lo que mandare,
que yo pienso muy sin mengua
dar libertad a mi lengua,
y a sus leyes una higa. (vv. 21-24, [LL], 118)

Y aún en otro:

sea fiscal, la virtud,
de los vicios, que yo en suma
soy fiador de mi pluma
y alcaide de mi salud (vv. 17-20, [OC] I, 238)

Ante la moral y la ideología, el sujeto de la enunciación gongorina se reclama desde la libertad de pensamiento y dicción, incluso entendiendo que el decir y la verdad no deben estar siempre ligados: “Manda Amor en su fatiga / que se sienta y no se diga, / pero a mí más me contenta / que se diga y no se sienta.” (vv. 1-4, [LL], 117). Vindicación, pues, metaliteraria de la ficcionalidad del poema, pero también —no podemos obviarlo— del derecho a expresarse libremente. Góngora aplicará este derecho en su propia poesía, a través de una poética burlesca en la que cualquier elemento es susceptible de ser utilizado para armar un calambur, un retruécano zumbón o alguna procacidad disfrazada de concepto gracianesco. En este sentido, ni la doctrina cristiana quedará libre de la pluma jocosa del cordobés. En el romance “A vos digo, señor Tajo” (1591) el motivo del río como fuente de inspiración divina le permite establecer una degradación burlesca de los *topoi* clásicos; el río, que nada tiene que ver con la arcádica concepción de un espacio de ocio y despreocupación de las ninfas, se presenta en su más turbia realidad: se ha convertido en aguas residuales. Leemos:

famoso entre los poetas,
tan leído como el *Christus*,
y de todos celebrado
como el día del domingo;
por las musas pregonado,
más que jumento perdido,
por río de arenas de oro
sin habéros las cernido:
llamado sois con razón,

de todos, sagrado río,
pues que pasáis por en medio
del ojo del Arzobispo. (vv. 9-20, [RR], 551-553)

En estos doce versos, la imagen divina del río se ve gradualmente invertida hasta llegar a insinuar su origen, digamos, “humano” —o sea, escatológico— pero resignificando las alusiones religiosas, dentro del paradigma cristiano. No sólo Góngora lo compara con el *Christus* para referirse a la proliferación topificada de menciones fantasiosas al Tajo en la poesía de tinte petrarquista, sino que posteriormente resemantiza su carácter “sagrado” atribuyéndolo al hecho de que pasa “por en medio / del ojo del Arzobispo”. Teniendo en cuenta que existía un puente llamado “del Arzobispo”, el poeta establece un juego de palabras basado en una doble anfibología de las palabras “ojo” y de “Arzobispo”. La lectura inofensiva entiende que el ojo es la cavidad del túnel del puente, pero la burlesca nos lleva a una interpretación escatológica en donde la procedencia sagrada del río se debe a que nace precisamente *del* “ojo” —y no exactamente el de la cara— del Arzobispo.¹ Además, si el “ojo del Arzobispo”, podría entenderse como una sinécdoque del estado de vigilancia del orden clerical, Góngora reduce su caracterización a lo que Bajtín ([1941] 1987) llamó “lo bajocorporal”, tan propio del carnaval. Por otro lado, esta interpretación viene autorizada no sólo por el gusto que mostró el cordobés por este tipo de calambures,² sino por la propia continuación del poema que acaba aludiendo, manteniendo la isotopía semántica, a “mil ciervos de Jesucristo” (v. 44) que beben de sus aguas. El bucólico animal acaba convertido en una legión de prosélitos —en homofonía con “siervos de Jesucristo” — que beben de estas aguas fecales. A todas luces, no podía producir precisamente gracia este romance a ojos de las autoridades religiosas, que tan celosamente vigilaban, en tiempos de la Inquisición, el seguimiento de la buena moral y perseguían la procacidad de acción y palabra. No hay duda de que el poeta estaba rompiendo los límites que la moral dominante y el poder eclesiástico permitían. Veremos más adelante sus consecuencias.

Me interesa ahora pasar a observar el segundo aspecto que hemos mencionado, es decir, en qué medida este alarde del “yo” articula un discurso de libertad de acción que, como veremos, contradice los principios de la concepción cristiana del sujeto en su versión divulgadora. Fue Robert Jammes ([1967] 1987), en su monografía fundacional, el primero en rescatar la poesía burlesca gongorina para observar en ella una actitud de rebeldía y de contestación. Efectivamente, Góngora, en los romances y letrillas en los que el sujeto del enunciado alude reflexivamente al sujeto de la enunciación —al “yo” más característico de la burla gongorina—, establece un discurso transgresor

¹ Carreira, en su edición de los romances de Góngora [RR], nos acerca la explicación que da el Manuscrito Chacón: “Tiene un solo ojo la puente que llaman del Arçobispo que está sobre Tajo más abajo de Talauera en un lugar que toma nombre de la misma puente”.

² Aludir al del Polifemo.

«El ojo del Arzobispo»: libertad individual

respecto a los valores establecidos. Baste con recordar dos de sus letrillas más famosas, como son el “Ándeme yo caliente” (1581) y el “Tenga yo salud” (1611), en las que Góngora expresa una hedonista filosofía de vida basada en la celebración de la satisfacción corporal como alternativa a las aspiraciones de poder —“mientras gobiernan mis días / mantequillas y pan tierno” (vv. 6-7, [LL]: 115)—, o incluso de conocimiento — “viva yo sin conocer / y retirado en mi aldea” (vv. 23-24, [LL], 145)—, articulando toda una alabanza de la conducta reducida a necesidades primarias a través de la gula, el dormir, la pereza, la sexualidad, etc., como únicos ideales vitales. Ésta es la concepción del “yo” —en tanto que sujeto del enunciado— que predomina en los versos burlescos gongorinos y el que se hizo tan popular en su época, valiéndole la imagen de poeta maldiciente y “picaril”. Un “yo” que emerge reafirmado en su individualidad por cuanto se desmarca de los discursos ideológicos —religioso, político y culto-literario—³ que constriñen el margen de actuación del sujeto y reivindica su propio derecho a vivir como a él le plazca.

Hay que destacar que el principal recurso estilístico que utiliza Góngora para tal efecto es la contraposición textual de un elemento de poder y de uno relativo al cuerpo, con lo que éste consigue huir de la tendencia a construir otro discurso, dando sólo validez individual al suyo, corporeizándolo. Y estas alusiones corporales emergen predominantemente a través de tres grupos semánticos: lo escatológico, lo erótico y lo gastronómico. Veamos algunos ejemplos:

Coma en dorada vajilla
el príncipe mil cuidados,
como píldoras dorados,
que yo en mi pobre mesilla
quiero más una morcilla
que en el asador reviente,
y ríase la gente. (vv. 10-16, [LL], 115)

Adiós, corte envainada en una villa,
adiós, toril de los que has sido prado,
que en mi rincón me espera una morcilla. (vv. 12-14, [OC], 315)

Cada uno estornuda
como Dios le ayuda. (vv. 1-2 [LL], 132)

plumas doctas y eruditas
gasten, que de mí sabrán
que es mi aforismo el refrán:
vivir bien, beber mejor. (vv. 27-30, [OC], I, 134)

³ Varo Zafra (2007, 75) apunta que estos poemas “no son sólo un ataque a los valores de la época, mediante la celebración de la pereza o la gula, sino también la subversión de los tópicos literarios renacentistas del *Beatus ille*, y de la *aurea mediocritas* mediante la degradación de los ideales epicúreos que devienen comportamientos hedonistas [...]”. Góngora desenmascara así el fondo oculto de estos tópicos estimados por el sistema de valores de la época, descifrando sus códigos mediante la ironía, la hipérbole, el estilo y el metro popular.

Es fiero poeta,
si lo hay en la Libia,
y cuando lo toma
su mal de poesía,
hace verso suelto
con Alejandría,
y con algarrobas
hace redondillas; (vv. 229-236, [RR], I, 436-437)

Es su reverencia
un gran canonista,
porque en Salamanca
oyó Teología,
sin perder mañana
su lección de prima,
y al anochecer,
lección de sobrina (vv. 165-172, [RR], I, 432)

Por paradójico que parezca viniendo de un racionero del cabildo de Córdoba, no me parece demasiado atrevido afirmar que esta línea poética no puede entenderse sin tener en cuenta el estado de dominación ideológica de la moral cristiana en la España del Siglo de Oro. Lo que hace el poeta no es más que canalizar una visión del individuo existente en la cosmovisión popular,⁴ lo que Gramsci (1970) llamaría el “sentido común”, que pretendía liberar al sujeto de las represiones y los frenos a los que la religión cristiana sometía –sin que ello quisiera decir, necesariamente, poner en cuestión el dogma ni la fe. Insisto en que la reducción de la concepción del sujeto a los usos y abusos de las necesidades corporales me parece el elemento clave, en tanto que privilegia lo material frente a lo espiritual, la carne frente al discurso. En este sentido hay que notar que si bien se podría creer que estos poemas articulan un discurso utópico, en su calidad de liberador, en su raíz misma no podemos dejar de advertir su intrínseca crítica a todo tipo de discurso, con lo que acaba promulgando a todas luces una suerte de *atopía* de tinte escéptico e individualista, en el que prima el cuidado de sí y la imposibilidad de un discurso unificador de la sociedad.

Nos queda, finalmente, analizar un factor al que ya hemos señalado: ¿hasta qué punto estos poemas suponen una propuesta activa y eficaz contra la moral hegemónica? Es éste un asunto polémico desde que Jammes ([1967] 1987) dibujara una semblanza del poeta como pensador pseudo-libertino, rebelde y contestatario, invalidando por hipócritas aquellos poemas que muestran precisamente una actitud contraria a ésta. La lectura de Jammes, que peca tal

⁴ En el estudio de Caro Baroja (1987, 51) que se alude al inicio de este texto, el historiador hace notar que “se distinguía un sector, pequeño, que veía una idea *benigna* de la religión. Un sector, mucho mayor, que en ella veía, ante todo, un sistema de represiones. La religión es un consuelo y un freno, se ha repetido muchas veces. Pero yo pienso que [...] la noción de ‘freno’ estaba mucho más patente que la de ‘consuelo’. Y así también las amenazas y castigos, las prohibiciones y acusaciones, eran objeto de más atención que los primeros”.

vez de excesivamente biografista, fue matizada por Marc Vitse (1981), rebatida impulsivamente por Ignacio Arellano (2006), y estudios actuales han relanzado la actualidad de la cuestión – Pérez Lasheras (1995), Anthony Close (2003a y 2003b), Mercedes Blanco (2006a y 2006b) o Luján Atienza (2007). A partir de la distinción entre lo burlesco –o subversivo– y lo satírico, se trata, entre otras cosas, de discutir qué efectividad puede tener un discurso contrahegemónico cuando éste se vehicula a través de un régimen cómico, es decir, como palabra que por naturaleza no es seria. La cuestión radica pues en *cómo* se lee esta palabra. El espacio burlesco parece efectivamente funcionar como un mecanismo de *semiosis* doble, en el que siempre se activan dos posibles interpretaciones. En el caso que hemos visto esto supone plantear el problema de si la proyección de este sujeto hedonista y corporeizado debe leerse como el planteamiento de un modelo contrahegemónico o si, por el contrario, como la ridiculización precisamente de esta postura, lo cual desactivaría toda su significación subversiva.

Para resolver el asunto parece necesario tomar en consideración las circunstancias que definían el modo de existencia de lo literario en la España de finales del XVI. No es baladí, para entenderlo, el hecho de que esta producción gongorina utiliza siempre un cauce métrico popular, y que jamás en su producción culta encontramos esta concepción del sujeto. Este aspecto fue argumentado por parte de los censores inquisitoriales de la edición de las *Obras en verso del Homero español* de Vicuña (1627), Fray Hernando Horio y el Padre Pineda, que en sus textos, además de repetir calificativos como “obscenas”, “deshonestas”, “indignas”, “escandalosas”, “temerarias”, “heréticas” y “sospechosas en la fe chatólica” ([VI]: xxv), señalaban como agravante precisamente el hecho de que sus poesías iban

contra las buenas costumbres del pueblo cristiano y, tanto más perjudicial, quanto por ser vulgar, y en verso y composición, y chistes y refrancillos ridículos, es más fácil de auer y más apetitoso de leer, y de acordarse y repetir, en conuersación y fuera della, sus dichos, los doctos e indoctos, varones y mugeres, religiosos y monjas, y todos estados ([VI], xxxi).

Debemos preguntarnos el porqué de vehicular un mensaje aparentemente subversivo exclusivamente a través de un registro popular. Podemos aludir por lo menos tres razones: 1) que la poesía culta estaba demasiado ligada al poder político –y por tanto también religioso– como para poder contener ideas heterodoxas o peligrosas, 2) para llegar a un extenso número de personas, aquellas que viven con más tensión la imposición de una rígida moral, y que conforman la incipiente idea de “público lector” y 3) que el canal de difusión de la literatura popular era predominantemente oral, a través de recitadores públicos o lecturas en voz alta en grupo, y que esto generaba una circulación que alteraba los textos y que convertía a muchos de ellos en apócrifos. Este aspecto permitía sin duda a un autor poder poner en circulación ideas no

ortodoxas y evitar la reprimenda inquisitiva.⁵ Precisamente tuvo que recurrir Góngora a este argumento para esquivar la quinta de las imputaciones que en 1589 le lanzaba un documento oficial del Obispo de la Diócesis:⁶

Aunque es verdad que en el hacer coplas he tenido alguna libertad, no ha sido tanta como la que se me carga; porque las más Letrillas, que me achacan, no son mías, como podría V.S. saber si mandase informar dello; y que si mi poesía no ha sido tan espiritual como debiera, que mi poca Theología me desculpa: pues es tan poca, que he tenido por mejor ser condenado por liviano que por hereje (recogido en González y Francés, 1899, 15).

A diferencia de lo que sucedía con las poesías abiertamente herejes o ateas,⁷ que debían ser siempre anónimas, esta situación permitía a Góngora reclamar la paternidad de sus obras burlescas solamente cuando le interesaba, a la vez que sortear el castigo eclesiástico. Reivindicar, por otro lado, la naturaleza jocosa de éstas —“he tenido por mejor ser condenado por liviano que por hereje” — también se mostraba como un eficiente subterfugio para tal objetivo.

Por tanto, podemos afirmar que el registro burlesco-popular es el único canal que los autores auriseculares tienen para divulgar ideas a contrapelo sin por ello ser reprendidos. En nuestro caso, Góngora modeliza un discurso sobre la subjetividad que se muestra como un modelo alternativo al promovido por las instituciones eclesiásticas. Por tanto, no parece descabellado que la literatura — y en especial en los tiempos protomodernos, en los que la comunicación social no consta del complejo aparato que configura la realidad de las sociedades actuales — se ofreciera como un magnífico canal para la resistencia ideológica a modelos hegemónicos de conducta y concepción del sujeto. No obstante, su propia posibilidad de existencia es también su limitación última, pues su carácter cómico condena su mensaje a la ambigüedad interpretativa, le obliga a habitar en la ambivalencia subversiva.

Bibliografía

Arellano, I. (2006), “Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro”, en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, I. Arellano y V. Roncero, eds., Sevilla, pp. 329-359.

⁵ En este sentido Close (2003a, 76) afirma que no “parece mera casualidad que los escritores áureos adoptasen posturas burlescas para expresar opiniones que chocaban de frente con la moralidad y la ideología establecidas” y Díez Borque (1987, 49-50) notaba que “voz y memoria [son] los medios más escurridizos para el control y de menor peso probatorio documental”.

⁶ En ella se lee: “Vive [don Luis] —en fin— como muy mozo, y anda de día y de noche en cosas ligeras; trata con representantes de comedias, y escribe coplas profanas” (recogido en González y Francés, 1899, 12).

⁷ Díez Borque (1987, 57), por ejemplo, alude a una serie de poemas hallados en el ms. 19387 de la B.N.M. titulados: “Adán no pudo pecar”; “Cristo no resucitó”; “San Juan no le bautizó”; “Nadie se puede salvar”; “Y así pudo más que Dios”; “La más hermosa que Dios”; “La más poderosa que Dios”; “Dios es moro verdad es”; “Dios merece que lo quemem”; “A Cristo matarle he”.

«El ojo del Arzobispo»: libertad individual

Bajtín, M. (1987) [1941], *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid.

Blanco, M. (2006a), "Fragmentos de un discurso satírico en la obra de Góngora", en *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*, C. Vaíllo y R. Valdés, eds., Madrid, pp. 11-34.

----- (2006b), "Góngora o la libertad del ingenio", en *Góngora Hoy VIII. Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, J. Roses, ed., Córdoba, pp. 17-38.

Caro Baroja, J. (1978), *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid.

Close, A. (2003a), "La comicidad burlesca como arma satírica en el Siglo de Oro español", en *Satire politique et dérision (Espagne, Italia, Amérique Latine)*, M. Blanco, comp., Lille, pp. 75-89.

----- (2003b), "Lo cómico y la censura en el Siglo de Oro, II", *Bulletin Hispanique*, vol. 105, núm. 2, pp. 271-301.

Díez Borque, J. M. (1987), "Algunas calas provisionales en la poesía de sátira y transgresión religiosa en el barroco español", en *Identità e metamorfosi del Barroco ispanico*, G. Calabrò ed., Napoli, pp. 43-64.

Eagleton, T. (1997), *Ideología. Una introducción*, Barcelona.

Foucault, M. (1990), *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Barcelona.

Góngora y Argote, L. de (1963), [VI] *Obras en verso del Homero español*, [1627] recogidas por J. López de Vicuña, edición facsímil a cargo de Dámaso Alonso, Madrid.

-----, [LL] *Letrillas* (1980), R. Jammes, ed., Madrid.

-----, [RR] *Romances* (1998), 4 vols., A. Carreira, ed., Barcelona.

-----, [OC] *Obras completas* (2008, 2ª ed.), 2 vols., A. Carreira, ed., Madrid.

Gramsci, A. (1970), *Antología*, selección, traducción y notas de M. Sacristán, México D.F.

Jammes, R. (1987) [1967], *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid.

Luján Atienza, Á. L. (2007), "Chapuzones e inmundicias en la fuente Castalia. Metáforas de la creación en la poesía burlesca del siglo XVII", *Criticón*, 100, pp. 59-70.

Pérez Lasheras, A. (1995), *Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza.

A. J. Somoza

Varo Zafra, J. (2007), "Príncipe de la luz", en *Una densa polimorfía de belleza. Góngora y la generación del 27*, A. Soria Olmedo, ed., Granada, pp. 67-80.

Vitse, M. (1981), "Góngora, poète rebelle?", en *La Contestation de la société dans la littérature espagnole du Siècle d'or*, Aa.Vv., Toulouse, pp. 71-81.