

LA CREATIVIDAD EN LAS
HUMANIDADES

*PERSPECTIVAS SINGULARES
Y UNIVERSALES*

Edición de

Pedro J. Chamizo Domínguez



ILUMINACIONES
RENACIMIENTO

Colección ILUMINACIONES
(Filología, crítica y ensayo)

167

Director:
José-Ramón López García

© De los textos: sus autores
© Edición: Pedro J. Chamizo Domínguez
© 2024, Editorial Renacimiento

www.editorialrenacimiento.com
POLÍGONO NAVE EXPO, 17 • 41907 VALENCINA DE LA CONCEPCIÓN (SEVILLA)
tel.: (+34) 955998232 • editorial@editorialrenacimiento.com

Diseño de cubierta: Equipo Renacimiento

DEPÓSITO LEGAL: SE 707-2024 • ISBN: 978-84-10148-29-1
Impreso en España • Printed in Spain

PRESENTACIÓN

DESDE los escritos de Th. Kuhn es comúnmente aceptado que en el ámbito de las ciencias de la naturaleza lo que caracteriza la investigación en un período de ciencia normal es el hecho de que los científicos de una determinada rama del saber compartan un paradigma particular. Desde los cánones aceptados en este paradigma es desde los que se lleva a cabo la investigación, amén de organizarse también la docencia de modo que las nuevas generaciones se adiestren en él. Y en este marco es en el que el papel de los libros de texto se convierte en piedra angular desde el momento en que su objetivo no puede ser otro que el de «communicate the vocabulary and syntax of a contemporary scientific language» (*The Structure of Scientific Revolutions*, 1962). Siendo las cosas así, las novedades radicales no serían deseables para los creyentes en un paradigma científico determinado y, consecuentemente, cualquier creatividad sería vitanda en la medida en que sería perniciosa para las propias previsiones del paradigma. O, dicho de otra manera, solo estarían permitidas alumbrar las novedades que ya fuesen previsibles desde el propio paradigma. No en balde Kuhn –según confesión propia– toma el término ‘paradigma’ del sociolecto de los estudios de gramática latina, donde el paradigma de un sustantivo o de un verbo regulares funciona como tal en la medida en que puede ser aplicado a otros muchos términos análogos.

Por su parte, lo que parece caracterizar el ámbito de las Humanidades es la dificultad de identificar paradigmas –cuando no la inexistencia de

- MARTÍN CUENCA, Manuel (2023): «*El amor de Andrea*» [Entrevista de Carlos F. Heredero], *Caimán. Cuadernos de cine*, 182, pp. 34-38.
- MESA, Sara (2020): *Un amor*, Barcelona, Anagrama.
- MONTIEL ÁLVAREZ, Teresa (2015): Los inicios de la censura en el cine. *ArtyHum, Revista de Artes y Humanidades*, 16, pp. 54-69.
- OREJUDO, Antonio (2022): «Neoplatonismo y serendipia en las ideas literarias del siglo XXI», en Vicente L. Mora y Carlos Peinado Elliot (ed.), *Escritura creativa e imaginación literaria. De la práctica a la teoría*, Madrid, Dykinson, pp. 143-151.
- PEÑA ARDID, Carmen (1992): *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra.
- PALOMO, María del Pilar (2015): «*Rimas. Libro de los gorriones*», en G. A. Bécquer, *Rimas. Leyendas y relatos orientales*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, pp. LV-CVII.
- PUZO, Mario (1973): *Los documentos de «El Padrino» y otras confesiones*, Barcelona, Grijalbo.
- (1993): *El Padrino*, Barcelona, RBA.
- , y COPPOLA, Francis Ford (1971): *The Godfather. Final Shooting Script*, New York, Paramount Pictures [incluido en la edición en *blu-ray* de la película, 2012].
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- SILVA, Lorenzo-Manuel MARTÍN CUENCA (2008): *La flaqueza del bolchevique* [Guion], Almería, Lagartos Editores.
- STAM, Robert (2014): *Teoría y práctica de la adaptación*, México, UNAM.
- TRUFFAUT, François (1974): *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza.
- URRUTIA, Jorge (1984): *Imago litterae. Cine. Literatura*, Sevilla, Alfar.
- WOLF, Sergio (2001): *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós.
- ZECCHI, Barbara (2012): «Introducción. La adaptación multiplicada», en Barbara Zecchi (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación filmica*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 19-62.

INGENIO EN LA FIESTA BARROCA: RETOS MÉTRICOS E ICONOGRÁFICOS EN LA JUSTA POÉTICA ANTEQUERANA CON OCASIÓN DE TIRLEMONT (1636)

Belén MOLINA HUETE
Juan Manuel CARMONA TIerno
*Universidad de Málaga*¹

NADIE podrá negar que el Siglo de Oro es uno de nuestros períodos más creativos, aun cuando —hay que decirlo— la palabra *creatividad* no formaba parte de nuestro idioma, especialmente rico por entonces. El término es absolutamente reciente en español; se comienza a documentar a comienzos del siglo xx y su registro oficial en el *Diccionario* de la Real Academia Española con la acepción de ‘capacidad de crear’ no llega hasta 1984, a la que se suma la de ‘capacidad de creación’ en 1992². Siendo *creación* «Obra de ingenio, de arte o artesanía muy laboriosa o que revela una gran inventiva» (*DRAE*, 1992), lo que hoy entendemos como *crea-*

1. El presente trabajo se inscribe en el grupo de investigación «Andalucía Literaria y Crítica: textos inéditos y relecciones» (ANLIT-C) [Plan Andaluz de I+D+I (HUM 233)], del que B. Molina es investigadora responsable y en el que J. M. Carmona cuenta con contrato posdoctoral del PAIDI, cofinanciado por la Consejería competente de la Junta de Andalucía (España) y el Fondo Social Europeo (convocatoria 2020).

2. Anteriormente a 1984, el término *creatividad* había aparecido en la 3.^a ed. revisada del *Diccionario ilustrado de la lengua española* de 1983. Para la secuencia semántica se ha utilizado el recurso en línea *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* (NTLLE). El uso puntual del vocablo al comienzo del siglo xx, su aumento en los 50, su proliferación a partir de los años 70 en prosa científica y su consolidación en los 90, ahora aplicado a las artes, pueden rastrearse asimismo a través de los recursos digitales de la RAE: *Corpus diacrónico del español* (CORDE) y *Corpus de referencia del español actual* (CREA).

tividad, esto es, la facultad o potencia de producir obras de todo género de ciencias o disciplinas («trazas, modos, máquinas y artificios, razones y argumentos») –tanto intelectual como mecánicamente– con entendimiento («por razón y discurso»), imaginación y novedad es lo que en los siglos XVI y XVII se engloba bajo la denominación de *ingenio* (*Tesoro*, Covarrubias, 1611; *Diccionario de Autoridades*, 1734).

Fueron precisamente las justas poéticas un ámbito privilegiado donde exponer de manera pública el ingenio literario, especialmente en su dimensión más social como ingrediente casi imprescindible de la fiesta barroca. Rememorando las justas de armas medievales, estos certámenes congregaban a los talentos del momento bajo un tema impuesto, determinado por el motivo religioso o civil que originaba la fiesta, organizada por el regimiento de la ciudad: el cabildo municipal o el eclesiástico, o ambos conjuntamente. Con cierta antelación, a través de carteles, cartelones o anuncios vivos (como pregones) se convocaba al acto y se daban a conocer las diferentes competencias en que consistiría la lid, acompañadas de los premios al efecto. El día convocado se llevaba a cabo el acto solemne –sin faltar jueces, secretario, presidente, mayordomo...– con gran afluencia de público y grandes dosis de teatralidad. Se procedía a la presentación de la justa, al recitado de textos y a la entrega de galardones. Importantes autores del Siglo de Oro participaron en estos certámenes –podemos recordar a Lope o a Góngora– pero especialmente fueron frecuentados por numerosos nombres para nosotros hoy desconocidos que conformaban, sin embargo, el tejido poético, artístico y cultural de la ciudad. Soslayadas durante mucho tiempo por originar «poesía de circunstancias», y en base a la mediocridad de las composiciones en general, las justas poéticas no han sido atendidas por la crítica hasta tiempos recientes, en que han pasado a formar parte del escenario festivo urbano barroco y a constituir una fotografía fija donde poder seguir las corrientes estéticas consolidadas y las novedades retóricas que después serían o no incorporadas al canon. Esto, independientemente de su valoración como documento histórico y de reflejo social de aconteci-

mientos al servicio de la propaganda ideológica contrarreformista, que es una perspectiva a la que no debe renunciarse con las cautelas oportunas. Tenemos noticias de estas justas y de su contenido parcial o total a través de raros testimonios manuscritos o de escasas publicaciones exentas, pero especialmente por su inclusión en las relaciones de las fiestas que llegaron a la imprenta favorecidas por generosos mecenazgos. El rescate de estas publicaciones forma parte igualmente de un ejercicio de recuperación del patrimonio bibliográfico y literario de extraordinaria demanda en los últimos tiempos³.

En este contexto, pues, ponemos el foco en la ciudad de Antequera, en la celebración en desagravio por los cruentos sucesos de Tirlémont en junio de 1635 y en la relación del certamen que encontramos en las *Flores poéticas...* recopiladas por Martín García Solana (Antequera, Juan Bautista Moreira, 1637). Seguimos enfocando hacia determinados «sonetos de ingenio» llamados *serpentes* y hacia algunos de los retos que en forma de jeroglíficos se realizaron en conexión con dos de las «competencias» marcadas por la justa como muestra singular de aplicación de la creatividad literaria.

El 9 de junio de 1635, coincidiendo con el Corpus Christi, las tropas holandesas (y protestantes) del príncipe de Orange y las francesas (y católicas) de Mon de Xatillon se aliaron en ofensiva contra la ciudad flamenca de Tirlémont (hoy, Tienen), bajo dominio español y fiel al cardenal-infante Fernando de Austria. Las cartas a la corte de jesuitas allí ubicados, las misivas de militares nobles, las crónicas de los testigos «de vista» y los posteriores relatos historiográficos (incluidos los no españoles) coin-

3. Pueden leerse como referencia, entre otros, los trabajos de Mas i Usó (1996), Godoy Gómez (2004) y Osuna (2004; 2010). Es lugar común, junto al carácter performativo de estas celebraciones poéticas, la reivindicación de profundizar en el ámbito local de cada una de ellas –entorno en el que se encuadra este trabajo y gran parte de las aportaciones recientes que por falta de espacio no pueden recogerse aquí– como paso previo al dibujo de un panorama general de carácter tanto nacional como internacional.

cidieron todos en la excesiva crueldad del asedio centrándose en algunos aspectos singulares. En concreto, fue llamativa la destrucción de imágenes sagradas (amputadas, decapitadas y agujereadas con arcabuz o lanza) y las humillaciones a símbolos sagrados como el agua bendita o el Santísimo Sacramento. Especialmente distinguido en el catolicismo frente a los protestantes (que negaban tal misterio) resultó del todo imponente el pisoteo de hostias y su entrega como comida a los caballos. El episodio podía no diferenciarse de otros tantos asedios de la Guerra de Flandes o de los Treinta Años; la trascendencia residía en el firme apoyo del rey francés (rey católico, no se olvide) a las tropas de hugonotes con el fin último de debilitar el poderío español en un momento en que las relaciones se encontraban en término de hostilidad declarada tras su *Manifiesto* de enemistad tres días antes. De hecho, Tirlemont fue el desencadenante de la declaración textual de guerra a Francia el 20 de junio de 1635 por parte de Felipe IV, así como el emblema de toda una generación (como demostró Jover, 1949) que puso en marcha una maquinaria de poder, con el conde-duque de Olivares al frente, contra franceses y herejes para reclamar la restitución del honor y la unidad de la Monarquía Hispánica.

Convertido en asunto nacional, con fuerte carga religiosa –pero no menos propagandística de la corona, precisa de fondos y personas para continuar con los combates–, Tirlemont fue ocasión obligada de numerosas actuaciones por toda la península en forma de misas, sermones, erección de altares, procesiones, festejos luminarios y sonoros, justas poéticas, etc.⁴ En lo que respecta a Málaga, tres libros son testimonio de estas celebraciones: para la capital, el *Desagravio congruo...* compilado por Juan de Prado y Ugarte en 1636 y la *Dulce miscelánea...* reunida por Pedro López de Santiago en 1639; para la ciudad de Antequera, las referidas *Flores poéticas...* de Martín García Solana (1637)⁵.

4. Véanse los documentos aportados por Jover (1949) y Molina Huete (2009: 126-127; 2021: 269).

5. Los dos primeros constituyen, respectivamente, una relación general de todos los festejos y un acopio de textos relacionados en parte con las solemnidades; ambos

Según nos relata el compilador –también secretario y amenizador de la justa, además de participante bajo el nombre de Cosme Charcueros– la convocatoria pública tuvo lugar el 1 de mayo de 1636 con porte de estandarte por un noble y la compañía de ministriles y atabales. Las «Leyes» de la justa que se recogen después indican que el plazo de entrega de textos (en tres formatos: uno grande para exhibición, otro con letra clara para los jueces y otro en sobre cerrado como plica) fue el 20 de mayo (f. 16r). Con gran afluencia de asistentes (caballeros, religiosos, personas de letras, damas, vulgo y justadores) el acto de exhibición y entrega de premios tuvo lugar el día 28 de ese mes en la Colegiata de Santa María, ornada al efecto. Como solía ser habitual, quedó construido un «teatro» con dosel al lado izquierdo de la nave mayor de la iglesia donde se ubicaron los jueces y frente al que se situó la cátedra del secretario (f. 4rv)⁶. Desde allí tuvo lugar la inauguración a las tres de la tarde con ciertas lecturas jocosas para ir distendiendo el ambiente (algunas en forma de cédulas), una oración final que ambientó a las circunstancias del desagravio y el despliegue del cartel.

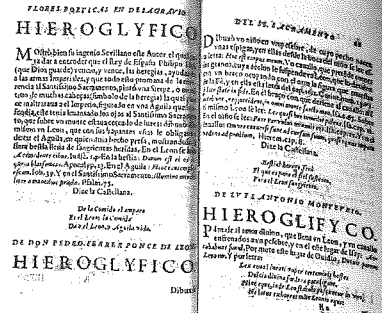
Tras la arenga que anima a los poetas a restituir las ofensas recibidas, quedan declaradas las competencias, con indicación del tipo de composición exigida, del contenido temático que deben desarrollar y de los premios que se otorgaban, realmente generosos en esta ocasión. Se recogen

dan fe de las contiendas poéticas que tuvieron lugar en la catedral de Málaga y en las parroquias de los Mártires y Santiago. El libro de Antequera cuenta con la singularidad de centrarse en exclusiva en el certamen poético. Todas las citas a la obra de García Solana (1637) se corresponden con el ejemplar único conservado en la Universidad de Málaga. Para una descripción general de la obra, véase Molina Huete (2009). Sobre las celebraciones malagueñas a partir de la *Dulce miscelánea...*, cf. Gómez Yebra (1988); la justa de la catedral malacitana a partir del *Desagravio congruo...* ha ocupado a Molina Huete (2024).

6. Fue el corregidor de la ciudad el impulsor de las celebraciones y de las justas antequeranas. Según se relata, hubieron de retrasarse hasta el Corpus del año siguiente a los acontecimientos debido a los pleitos en que se hallaba inmersa la iglesia y las guerras, que impedían a la ciudad mayor lucimiento (f. 4r).



Flores poéticas... (1637, ff. 11v-12r).
Ejemplar UMA BG PA/394-a



Flores poéticas... (1637, ff. 60v-61r).
Ejemplar UMA BG PA/394-a

igualmente las leyes de la competición (con exigencia de originalidad, censura de extranjerismos, declaración de autoría...) y la composición del jurado. Después de estos preámbulos, por dos horas se desarrollaron los diez retos que se describen (y cuyos textos se recogen) y un vejamen final del secretario en alabanza de los vates participantes. Al final del acto se declararon los premios, pero el autor no los desvela para que sea el propio lector quien los decida según su gusto.

La primera competencia que nos ocupa es la octava, muy deseada del auditorio según nos cuenta García Solana, «por poner un jocoso desafío en consonantes forzosos» (f. 60r). Está dedicada a la composición de *serpentina*s y estas son las directrices que se dan a los contendientes:

En esta competencia se ha de ver gravedad graciosa y modesta jocosidad, introduciendo un valiente que desafía a los herejes con un serpentín de estos diez y siete consonantes: *vez, faz, haz, tez, pez, saz, paz, hez, buz, hoz, miz, luz, cahíz, coz, voz, zumba, retumba*. El primero se llevará seis varas de gaza. El segundo un peinador de menaje. El tercero un *Maestro Tirso*. Adviértese que no ha de haber votos ni juramentos alusivos que enfadan ya por broncos y mal usados. Sea valiente reportado (f. 15rv)⁷.

7. Aquí, y en todo el texto, para las citas a las *Flores poéticas...* se han modernizado las grafías sin valor fonológico diferente al actual y la puntuación; se han desarrollado las abreviaturas y se han corregido erratas.

Los poemas que se presentaron a esta sección de la justa se recogen en los folios 60r a 63v. Se trata de una pequeña colección de nueve sonetos de diecisiete versos escritos por otros tantos autores, cuyas identidades son Antonio de Trujillo y Guevara, Álvaro de Acosta y Figueroa, fray Agustín de Porras, Catalina de Montalvo, Beatriz María de Rojas, Antonia Basilia de Colmenares, el licenciado Salvador de los Reyes Barroso, el también licenciado Miguel Gutiérrez de Espinosa y el maestro Cosme Charcuélos [García Solana].

Todos ellos siguen con mejor o peor fortuna las indicaciones dadas en la competencia, pues recrean, en un tono relativamente satírico, los desafíos y amenazas que un ficticio soldado católico dirige a un enemigo, empleando las palabras rimantes exigidas. Como botón de muestra, se reproduce el escrito por el licenciado Miguel Gutiérrez:

*¡Sal al campo, hugonote, que esta vez,
si antes no mueres de mirar mi faz,
de seca leña con un grande haz
te he de abrasar el cuerpo, barba y tez!*

*Más negro he de ponerte que la pez
con cuatro varas de un flexible saz.
¿Qué aguardas?, ¿o me ruegas con la paz?,
¿o estás hecho de vino pura hez?*

*Segaré tu garganta, aunque la buz
me hagas, como a el trigo aguda hoz,
que es tu amistad cual la del perro y miz;
y aunque de la Verdad no ves la luz,
te haré ver estrellas de un cahíz
de coces, aunque sobra media coz*

*a matarte. ¡Mi voz,
perro, en esos oídos no te zumba
cuando ya el eco en Terlimón retumba?* (f. 63r)

Para abordar el estudio de estas composiciones hay que preguntarse en primer lugar qué es un serpentín. Lamentablemente, ni los repertorios lexicográficos ni las preceptivas más relevantes de la época dan información sobre ello. El *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española recoge la palabra, aunque ninguna de sus cinco acepciones tiene que ver con la poesía, sino con tipos de piedra e instrumentos químicos y militares. Sebastián de Covarrubias, por su parte, ni siquiera la incluye en su *Tesoro de la lengua castellana o española*. Tampoco dicen nada al respecto ni Juan Díaz Rengifo en su *Arte poética española* (1592), donde incluye una rica muestra de sonetos artificiosos, ni Juan Caramuel en el tomo de la *Rítmica* (1665) de su monumental *Primer cálamus* o *Primus calamus*, en que también atiende a las formas raras de la escritura poética. Y si nos centramos en la investigación contemporánea, el único manual o estudio que menciona algo parecido es el volumen *Poesía e imagen* de Rafael de Cózar, que, revisando los artificios que recoge Paschasius en su *Pöesis artificiosa*, habla de *versos serpentinos*; sin embargo, no parece aludir al mismo tipo de composición recogida en las justas antequeranas, pues se define como un «artificio de repetición [...] en el que el primer hemistiquio de cada verso se repite como segundo hemistiquio del siguiente» (1991: 295).

La única pista que hasta el momento se ha podido seguir la da el volumen de la propia justa. En él, los nueve poemas se reproducen anteceditos por el nombre del autor y, en tipos de mayor tamaño, la palabra «Serpentín», con la excepción del último de la serie, compuesto por Cosme Charcuélos [García Solana]. En este caso, lo que sigue a su nombre es el siguiente encabezado: «Estrambote, a quien el cartel llama *serpentín* y *male vulgo* [‘generalmente mal llamado’] *soneto con cola*» (f. 63v). Esta afirmación sugiere que, al menos en esta justa o en el ámbito antequerano, la voz *serpentín* es una de las formas de referirse a los sonetos con estrambote, un tipo de artificio poético bien conocido y tratado tanto por la tradición preceptiva áurea como por la crítica literaria moderna.

Efectivamente, los mencionados Rengifo y Caramuel hablan del estrambote en sus tratados de poética, especialmente el segundo, que dedica el artículo IV del capítulo VIII del libro II de su *Rítmica* (p. 361) a los «sonetos con cola», considerando esta un «verso quebrado [o sea, heptasílabo] añadido a cada estrofa». En este sentido, el soneto con estrambote sería una variedad de los que llevan cola, y de hecho los llama de forma diferente, «soneto con añadido», y le dedica un artículo propio, el XI (pp. 369-370). Caramuel contempla diferentes variedades de añadidos, que pueden ser de uno, dos o tres versos, caso en que el primero rima con el decimocuarto y puede ser heptasílabo y el segundo y tercero forman un pareado y son endecasílabos. Díaz Rengifo, por su parte, se refiere fugazmente a los sonetos estrambóticos en el breve capítulo LIII, «De otras diferencias de sonetos», de su *Arte poética española*, llamándolos por el nombre italiano: soneto con «retornelo» (pp. 251-252). En él, solo contempla dos variedades de estrambotes, el de verso único que rima con el decimocuarto y el de pareado independiente. No obstante, el molde más extendido es el tripartito que mencionaba Caramuel y que queda recogido en muchos manuales de versificación actuales, como la *Métrica española* de José Domínguez Caparrós (1993: 228-229). Es el esquema, además, que siguen los serpentines de la justa de Antequera, con la sola excepción del compuesto por Salvador de los Reyes, que presenta un endecasílabo en el primer verso del añadido.

Hay, por último, un aspecto del soneto estrambótico que no hay que pasar por alto: el carácter satírico y burlesco que, según Baehr, no era exclusivo de la composición en España pero sí en Italia (pp. 387-388). En el caso que tratamos, la dimensión lúdica es bien evidente, de modo que el esquema con estrambote está escogido conscientemente. De hecho, las directrices en cuanto al contenido que impone la justa —las imprecaciones de un valiente a sus enemigos— recuerdan a uno de los sonetos estrambóticos satíricos más conocidos de la literatura del Siglo de Oro: el dedicado al túmulo de Felipe II compuesto por Miguel de Cervantes.

Hasta el momento, se ha contemplado la posibilidad de que el ser-
pentín no sea sino un soneto con estrambote. Sin embargo, la adición
de la cola no es ni la única constricción que impone la competencia ni
mucho menos la más fácil de cumplir. La dificultad reside más bien en
tener que escribir el poema empleando las palabras rimantes que exigen
las instrucciones. Este es otro de los artificios que pueden encontrarse en
la poesía ingeniosa del Siglo de Oro, y, una vez más, es Juan Caramuel
quien lo describe en su obra. En esta ocasión, le dedica el artículo iv
del primer capítulo del libro II de la *Rítmica*: «Sobre la inmutabilidad
Rítmica de Consonantes y Consonancias» (pp. 76-79). En él, se refiere
a los «versos de consonantes forzosos» —tal como hace García Solana—,
que define como «aquellos cuyas palabras últimas son inmutables, y esto
por un pacto establecido entre dos o más poetas» (p. 76), reproduciendo
varios ejemplos de composiciones que, a modo de intercambio epistolar,
escribieron diversos poetas. Domínguez Caparrós, por su parte, deno-
mina este artificio «pie forzado», indicando que lo que se impone no
tiene por qué ser únicamente la última palabra del verso, sino también
su «estructura, o parte de la misma» (1985: 111); y Rafael de Cózar lo
considera un artificio de repetición, y aduce que se popularizó en el siglo
XIX (1991: 329).

No obstante, los consonantes forzados de la justa no constituyen una
serie de repuestas o réplicas interconectadas, sino una colección de so-
netos independientes que siguen las reglas de la competencia, aunque
no siempre de forma escrupulosa. En efecto, lo inusual de los vocablos
y la aparente poca relación semántica entre ellos dificultan en extremo
la compleción del reto poético, resuelto a veces de forma sorprendente o
incluso un poco tramposa. En concreto, el consonante que da problemas
es el sexto, *saz*, sinónimo de *sauce* según el *Diccionario de Autoridades*. Es
el sentido que tiene en el soneto de Miguel Gutiérrez anteriormente re-
producido, quizá uno de los ejemplos más logrados del grupo; pero otros
autores no encontraron quizá la inventiva necesaria para salir airosos en
este punto, por lo que emplearon el término de otra manera. Así, encon-

tramos ejemplos en que la voz se emplea con un sentido onomatopéyico
para significar 'golpe' y, en otros casos, se considera no como palabra sino
como sílaba del adverbio *asaz* ('bastante'). He aquí algunos ejemplos:
«que será a mi crudeza afrenta *asaz*» (Antonio de Trujillo, f. 59v), «pues
no saldrás apenas cuando, ¡*saz!*, / te mato» (Álvaro de Acosta, ff. 59v-60r),
«el fervor que me alienta es fuego *asaz*» (Beatriz M. de Rojas, f. 62r) o «no
hay que alargar, sino pegalle y ¡*saz!*» (Antonia B. de Colmenares, f. 62v).

Por último, querríamos detenernos en otro detalle al que, sin ser es-
trictamente un artificio por sí mismo, sí merece la pena dedicarle un
poco de atención: el empleo de rimas agudas, con la salvedad de los dos
últimos consonantes. Es este un asunto que suscitó gran polémica entre
poetas y preceptistas a lo largo del Siglo de Oro. Unos y otros discutían
y se preguntaban hasta qué punto era lícito el uso de estas consonancias
en la poesía. Las opiniones eran dispares, y encontramos desde los auto-
res que las censuraban sin contemplaciones, como Fernando de Herrera
o Juan de la Cueva, hasta los que las admitían sin mucho problema,
pasando por la postura intermedia de no abusar de ellas o emplearlas
solo en algunos contextos determinados, como los mencionados Rengifo
(pp. 180-182) y Caramuel (pp. 69-71), siendo este quizá el punto de vista
más extendido. La cuestión fue analizada con profundidad por Emi-
liano Díez (1970: 230-236) y, sobre todo, por Francisco Rico (1983), que
subraya cómo los agudos eran frecuentes en los metros italianos cuando
se incorporaron a la poesía española, pero se fueron vetando a medida
que pasaba el tiempo, circunscribiendo su uso a ciertos efectos, como el
dramático o el festivo (pp. 531-532).

Ciertamente este efecto festivo casa a la perfección con el contenido
lúdico que se exige a los serpentes de la competencia. La sonoridad de
los agudos, que justifica ese dramatismo y gracejo vinculados con ellos,
queda además potenciada por el hecho de que los consonantes son voces
monosílabas —con la excepción de *cahíz*, *zumba*, *retumba* y los usos laxos
de *saz*—, terminadas en el sonido fricativo de la *z* y que juegan con las cin-
co vocales del abecedario. El resultado es una correspondencia perfecta

entre el contenido ligero del soneto y su forma poética lúdica, haciendo de estas composiciones ejemplos muy interesantes de la creatividad literaria, por más que sean simples poesías de circunstancia.

A la vista de los materiales analizados, podemos establecer, pues, dos hipótesis en torno a la definición del *serpentín* como forma poética: 1) Ateniéndonos al encabezado del poema de Charcuélos [García Solana], *serpentín* es un término sinónimo de soneto estrambótico. 2) El *serpentín* es algo más que un simple soneto con estrambote; es una composición que incluye otros artificios, en este caso, los consonantes forzados, y, quizá, una temática o tono determinados, que en esta ocasión sería lúdica.

Es necesario, pues, seguir indagando para refutar, corroborar o matizar estas hipótesis, y así poder dilucidar, en el caso de la primera, si el alcance de la denominación se limita al ámbito antequerano o es más general —algo relativamente dudoso dado el silencio de lexicógrafos y preceptistas—; o, en el supuesto de la segunda, si son el estrambote y los consonantes forzados los únicos artificios que conforman la idiosincrasia del *serpentín*. Sea como sea, es necesario exhumar más composiciones, provenientes bien de colecciones misceláneas o bien de justas poéticas: solo así podremos alcanzar un conocimiento más cabal de esta poesía artificiosa⁸.

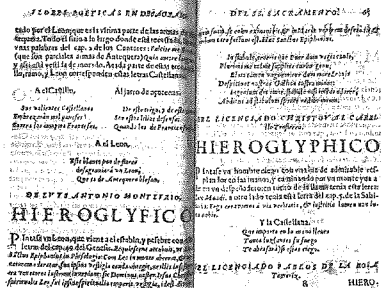
Casi sin solución de continuidad, el secretario dio pie a la novena competencia dedicada —junto a poesías en las diversas lenguas usadas en España— «Al que mejor jeroglífico pintare con letra». Y La recompensa no era nada desdeñable: «al primero en méritos una esmeralda fina. Al segundo, un tintero, salvadera y sello de metal. Al tercero, un bolso de seda y oro fino» (f. 15v).

Punto de encuentro entre la imagen y la palabra, como recuerda López Poza (2010: 746), el jeroglífico forma parte de las manifestaciones emblemáticas que impregnaron la cultura de los siglos XVI y XVII,

8. Nuestra contribución se suma, pues, a la serie de artículos citados por Navarro Tomás (1991: 253) de entre 1928 y 1934 en los que Erasmo Buceta se dedica a los sonetos con estrambote en la literatura española.

lo cual implica que sus códigos fueron muy familiares al público, quien podía verlos en altares, catafalcos, atrios, altares de calle, pórticos, claustros, iglesias... Asociado a la fiesta religiosa, especialmente fúnebre, el jeroglífico estuvo presente en desarrollos artísticos pero también literarios: en la retórica educativa jesuítica, en la oratoria sagrada, en las academias y, lo vemos aquí, en las justas poéticas, evidenciando igualmente su carácter propagandístico del poder tanto monárquico como eclesiástico. Si seguimos la bibliografía que ha estandarizado la propuesta del jeroglífico frente a otras representaciones con las que confundía denominación (imagen, emblema, empresa, divisa, enigma, símbolo...), este solía compartir la función moralizante y la combinación de texto e imagen, pero presentaba ciertas particularidades. El tradicional lema (casi siempre en latín) solía acompañarse o era sustituido por un versículo bíblico o varios y quedaba incorporado al dibujo formando una unidad. La configuración simbólica de la propuesta visual podía declararse o no en una explicación que se acompañaba de uno o más textos poéticos alusivos (en general en lengua romance, aunque también en latín). Si bien no se descarta el que se hiciera pública conjuntamente al jeroglífico, es de suponer que la explicación prosaica se revelara posteriormente bien sobre el escenario *in situ* el día del certamen bien a través de su publicación en los libros impresos o manuscritos que daban cuenta de ellos. Dado su carácter efímero —elaborados sobre cartón, telas, lienzos...—, esta es en realidad la única manera en que nos han llegado, adaptados como dibujo o grabado en libro, tanto más elaborado y perfecto cuanto mayor financiación o calidad en el destinatario existía. Se trataba de un proceso dificultoso en el que participaban emblemista, artista, grabador, editor-librero e impresor (López Poza, 2006: 178) y no son de esperar grandes muestras estéticas, ya que —salvo rara excepción— los grabadores eran artesanos y lo importante era el concepto y su mensaje.

Recogen las *Flores poéticas*... en su «Competencia nona» un total de nueve jeroglíficos descritos de palabra, sin ilustración complementaria al-



Flores poéticas... (1637, ff. 64v-65r).
Ejemplar UMA BG PA/394-a

literario por su participación en las *Rimas varias* del epígono del grupo antequerano Jerónimo de Porras (Antequera, J. B. Moreira, 1639).

Estructuralmente, las piezas responden al patrón general de *pictura* (descrita en el libro a partir del habitual *píntase, pintóse, dibujó, pintó*) acompañada de textos bíblicos en latín integrados a modo de lemas sobre las figuras o motes para el conjunto, sumada una poesía de cierre. Muestran, sin embargo, algunas variables singulares. En lo que se refiere a las citas bíblicas, no solo se mencionan fuentes veterotestamentarias (*Cantar de los cantares* [1.º], *Eclesiástico* [1.º], *Génesis* [2.º, 7.º], *Sabiduría* [3.º], *Jueces* [4.º], *Job* [4.º, 7.º], *Salmos* [4.º], *Isaías* [5.º, 6.º], *Jeremías* [5.º], *Deuteronomio* [7.º], *Malaquías* [8.º]) o neotestamentarias (*San Juan* [3.º, 9.º], *Apocalipsis* [4.º], *San Mateo* [5.º], *Corintios* [5.º], *I Juan* [7.º], *Filipenses* [7.º]) siempre combinadas, sino que también se acude a fuentes profanas, como *El fisiólogo* atribuido a San Epifanio [2.º] o las elegías de Tibulo [6.º]. De otra parte, la popularidad inunda las poesías castellanas finales con sencillos tercetos de octosílabos plenos (abb) –propios de divisas y emblemas medievales (Navarro Tomás, 1991: 125)–, cuando no con coplas castellanas de arte mayor de tono jocoso (como hace Charcuélos); mientras, el grave latín se reduce a los dísticos elegíacos de Montefrío en solo dos de las piezas.

En la versión que nos ha llegado a través de las *Flores poéticas...* algunos de ellos recogen la explicación del concepto cuando la composición

guna. Fueron sus autores fray Agustín de Porras [1.º], Antonio de Montefrío [2.º, 6.º], Cristóbal Carrillo Trasierra [3.º, 8.º] Pablos de la Rosa Tamariz [4.º], Pedro Ferrer Ponce de León [5.º], García de Carvajal y Franco [7.º] y Cosme Charcuélos [García Solana] [9.º]. Salvo Montefrío, todos participaron en otros lugares de la justa, aunque solo de Porras y Carrillo Trasierra conocemos continuidad en el oficio

cuenta con narrativa alegórica. En este sentido, pueden destacarse tres de los jeroglíficos, los más complejos en su ideación a la hora de aplicar con agudeza los versículos bíblicos al contexto particular de la fiesta. El primero es el debido a fray Agustín de Porras, cuyo diseño conduce no solo a la exaltación del Santísimo Sacramento sino especialmente al compromiso de Antequera con su veneración y con su respaldo a la labor de Felipe IV –león que se identifica con el de las armas de la ciudad– ante el hereje francés, en clara alusión al suceso concreto que se celebraba (f. 64rv):

Píntase una mujer recostada sobre su mano derecha, cuyo vientre es un montón de trigo cercado de azucenas, requiebro que dijo el esposo a la esposa en el cap. 7 de los *Cantares*: *Venter tuus sicut acervus tritici vallatus liliis*. En medio de las cuales, y sobre el montón de trigo está un cáliz, requiebro asimismo del esposo a su esposa: *Umbilicus tuus sicut crater tornatilis nunquam indigens poculis*. Con que viene a quedar dibujada parte de las armas de Antequera, que es una jarra de azucenas, a propósito del Sacramento. El cuello de esta mujer es un castillo, que viene a caer a la mano derecha del ramo de azucenas; es otro requiebro del esposo: *Sicut turris David collum tuum quae edificata est cum propugnaculis mille clypei pendent ex ea omnis armatura fortium*. Tiene la torre muchos escudos y pavese pendientes, como es visto pedirlo la letra. A la mano izquierda del castillo está un león a cuyos labios, de los del cáliz, vienen a parar unas letras que son palabras del cap. 27 del *Eclesiástico*, que son estas: *Illusio et improprium superborum, et vindicta sicut Leo insidiabitur illi*. Que incluyen llanamente el agravio al Sacramento, cometido por los soberbios franceses y el desagravio ejecutado por el león, que es la última parte de las armas de Antequera. Todo el sitio a lo largo donde está recostada llenan unas palabras del cap. 2 de los *Cantares*: *Fulcite me floribus* (que son parciales armas de Antequera) *Quia amore languero*, y así está vestida de morado⁹. A cada parte de estas tres –castillo, ramo, y león– corresponden estas letras castellanas:

9. Cant 7, 3: *Tu ombligo es un ánfora redonda, donde no falta el vino. Tu vientre, un montón de trigo, de lirios rodeado.* Cant 4, 4: *Tu cuello, la torre de David, erigida para trofeos: mil escudos penden de ella, todos pavese de valientes.* Eclo 27, 28: *Escarnio y*

Al castillo
*Sus valientes castellanos
embrazarán mil paveses
contra los impios franceses.*

Al jarro de azucenas
*De este trigo y de esta jarra
son estos lilios defensa
cuando los de Francia ofensa.*

Al león
*Este blanco pan de flores
desagraviará un león,
que es de Antequera blasón.*

Recalamos ahora en el ideado por el sevillano Pablos de la Rosa Tamariz (f. 65rv), quien para significar que las victorias del Imperio sobre la herejía provenían de la alianza del rey Felipe IV con el Santísimo Sacramento,

[...] pintó una serpiente o monstruo de muchas cabezas (símbolo de la herejía), la cual parece maltrataba al Imperio, figurado en una águila que le ofendía. Este tenía levantado los ojos al Santísimo Sacramento, que sobre un monte estaba cercado de luces: dibujó asimismo un león, que con sus rapantes uñas le obligaba a dejar el águila, en quien había hecho presa, mostrándose la fiera bestia llena de sangrientas heridas. En el león se leía: *A comedente cibus*. Iudic. 14. En la bestia: *Datum est ei os loquens blasfemias*. Apocalip. 13. En el águila: *Hinc contemplatur escam*. Job. 39. Y en el Santísimo Sacramento: *Illumino mirabiliter a montibus praedae*. Psalm. 75¹⁰.

ultraje son cosa de orgulloso, mas la venganza como león le acecha. Cant 2, 5: *Confortadme con flores... que enferma estoy de amor*. En esta primera aproximación, el conjunto de citas bíblicas se ha cotejado con la *Vulgata* latina; la traducción se corresponde con la *Biblia de Jerusalén* (Biblioteca Católica Online). Nótese la alusión a policromía en el jeroglífico original, única ocasión aquí en que contamos con información técnica sobre las obras reales.

10. Jue 14, 14: *Del que come salió comida*. Ap 13, 5: *Le fue dada una boca que profería blasfemias* [datum est ei os loquens magna et blasphemiae]. Job 39, 29: *Desde allí contempla a su presa*. Sal 75 [76], 4: *Fulgurante eres tú, maravilloso por los montones de botín* [Inluminas tu mirabiliter de montibus aeternis].

Dice la castellana:
*De la comida el amparo
es el león: la comida
da al león y águila vida.*

Esta figuración no se aleja de otras representaciones emblemáticas con la monarquía católica como protagonista donde especialmente el león se erigía en símbolo del rey, haciendo uso también a veces de la equivalencia entre león y Cristo (cf. Molina Huete, 2024). Menos frecuente, sin embargo, es esta otra que debemos a Carvajal y Franco en que mitología griega y héroe troyano se dan de la mano para enaltecer al Santísimo Sacramento (f. 66v):

Pintose una casa a cuya puerta estaba el Cancerbero, y Eneas le está arrojando un pan con una mano amenazándolo con una espada que en la diestra tenía. En lo alto se leía esta letra: *Hic domus Dei est, porta Coeli*: Genes. 28. La una cabeza de él contenía por mote: *Omne quod est in mundo, concupiscentia carnis est*. En la segunda: *Et concupiscentia oculorum*. En la tercera: *Et superbia vita*, Ioannis 2. Del pan salía otro mote, que dice: *Abominabilis ei fuit in vita sua panis*, Job. 33. En la espada: *Interficiam absque gladio*: Deuteron. 14. Por mote de todo este hieroglífico: *Videte canes malos; videte malos operarios*, Ad Philip. 3¹¹.

La letra castellana dice:
*Eneas la fiera teme,
mas aqueste Pan divino
le desocupa el camino.*

11. Gen 28, 17: *Esto no es otra cosa sino la casa de Dios y la puerta del cielo* [hic aliud nisi domus Dei et porta caeli]. I Jn 2, 16: *Todo lo que hay en el mundo es concupiscencia de la carne, concupiscencia de los ojos y jactancia de riquezas*. Job 33, 20: *Cuando a su vida el alimento asquea* [ei fit]. Dn 14, 25: *Yo mataré a esta serpiente sin espada* [interficiam draconem absque gladio]. Flp. 3, 2: *Atención a los perros; atención a los obreros malos* [videte canes videte malos operarios].

Aunque el cartel de la justa situaba el evento poético como «satisfacción piadosa de las impiedades herejes contra Jesucristo, Dios hombre en el Santísimo Sacramento venerado, a cuyas aras [la ciudad de Antequera] lo ofrece, a cuyo culto lo rinde, a cuyo amparo lo dedica» (f. 12r), la muestra de jeroglíficos no se cierra unívocamente como vemos a la exaltación del misterio, ofreciendo una variedad pretendida de argumentos. Retomando las figuras de Cristo y el león, los efectos admirativos se enriquecen cuando se introducen elementos propios del suceso de Tirlemont, como fueron los caballos. En este sentido, el jeroglífico de Ferrer Ponce de León (ff. 65v-66r) presenta un pesebre con Jesús niño de cuyo pecho brotan unas espigas que figuran el Santísimo Sacramento (*Hoc est corpus meum*). A él se acerca un caballo para comer y sobre él se recuerda el salvaje extravío del pecador acudiendo a la imagen ecuestre de Jeremías 8, 6; pero un león se lo impide portando en la mano el símbolo de la fe —en la que se invita a permanecer siguiendo a I Cor 16, 13— y apoyándose en la cita de Isaías 65, 25: «No harán más daño ni perjuicio en todo mi santo cerro». La paz se sobrepone al león, al que se evoca comiendo pasto como el buey, según consta en Isaías 11, 7; y el niño cuidará de todo (Is 11, 6). Por su parte, Montefrío pintará aunados al león y al caballo frente a un pesebre con letra latina que prefigura también nueva alianza y pacto de paz (f. 66rv).

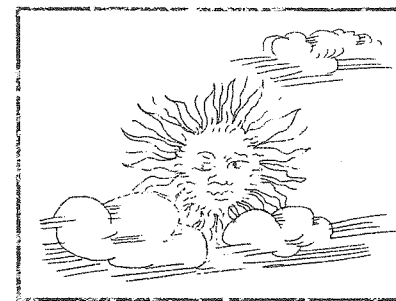
Atrás quedan imágenes beligerantes y se anhela más la concordia que la derrota en estas propuestas tardías respecto de los acontecimientos. Ello se advierte también en el ejercicio de separarse de los hechos puntuales y promover la reflexión abstracta en torno al buen camino de la fe católica. El propio Montefrío, haciendo uso de nuevo de la imagen del león que acude al establo y al pesebre y a su identificación con Cristo, apelaba con profundo sentido teológico (ajeno a cualquier mención expresa a Tirlemont) a la capacidad de saber ocultarse para esquivar sus amenazas: el uno en su hábitat, el otro encarnándose en hombre y después transustanciado (ff. 64v-65r). Carrillo Trasierra prefiere dirigir su concepto a la ceguera de los herejes y a la imagen de Cristo como luz del mundo a través del invidente que, aun llevando luz en sus manos,

se dispone a precipitarse a un abismo [«Qué importa en la mano lleves / tanta luz (antes su fuego / te abrasará) si estás ciego»] (f. 65r). Insistiendo en la misma idea de Cristo luminario, esta vez como Sol, su segundo jeroglífico dibuja sencillamente «un Sol a cuyos rayos se deshace una nube pequeña» aplicándole el versículo en que Dios se presenta como el sol de justicia (Mal 4, 2): «Nube es pequeña el hereje / si a Sol Cristo opuesta nace: / a sus rayos se deshace» (ff. 66v-67r).

Que importa en la mano lleves
Tanta luz (antes su fuego
Te abrasará) si estás ciego.



Nube es pequeña el hereje,
Si al Sol Cristo opuesta nace,
A sus rayos se deshace.



Jeroglíficos de C. Carrillo Trasierra. Recreación artística digital por F. Javier Luengo (Arqus)

Por último, y como muestra de variedad y de intención lúdica, García Solana (Charuelos) cierra la serie con un jeroglífico (f. 67r) del todo jocoso donde se pinta a sí mismo. Y donde el *Noli me tangere* de Cristo a la Magdalena queda asociado —junto con un chiste declarativo de lo incomprensible de las letras («para mí, sois griegas»)— a la bolsa del premio esperado y nunca alcanzado, en clara metarreferencia a la propia justa.

Así pues, los nobles y explícitos objetivos de desagrar al misterio del Santísimo Sacramento enalteciéndolo y condenando la herejía, de incentivar la devoción y de ser modelo para otras ciudades exhibiendo el fuerte compromiso antequerano con la monarquía católica encuentran oportuno camino en estos retos métricos (serpentes) e iconográficos (jeroglíficos).

Aurá enigma, o fucefo mas intricado,
 Ni que aien teado:lo mas caufe de fueolos.
 Como cite que para por Cosme Charquelos?
 Abfor:io me tiene, confuso, y turbado.
 A quien no da pena el aver trabajado
 (Aqueho Señores es lo que te fiente)
 Teniendo à los ojos el premio presente.
 Y a el yr à cogerlo, quedarme burlado?



Jeroglífico de Cosme Charcuélos.
 Recreación artística digital por F. Javier
 Luengo (Arqus)

gándoles virtud estética. En contraposición, ponemos de relieve su valor histórico-social e ideológico, especialmente en lo que concierne a la imagen contrarreformista que proyectan del católico frente al hereje, a través del tratamiento conceptista de sus símbolos y el uso de tonos que, en esta justa antequerana en particular, entre lo erudito, no dejan aparte el humor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAEHR, Rudolf (1981): *Manual de versificación española*, trad. K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Editorial Gredos.
- Biblia Católica Online. En <<http://bibliacatolica.com.br>> (Consultado: 29/11/2023).
- CARAMUEL, Juan (2007): *Primer cálam. Tomo II: Rítmica*, ed. I. Paraiso, trad. A. Carrera, J. A. Izquierdo y C. Lozano, Valladolid, Universidad de Valladolid.

Desde un grado de dificultad calculada (*docere*), con artificio burlesco y relativo hermetismo que no deja atrás el componente visual (*delectare*), la creatividad (en doble dirección, desde el artista y para el espectador-lector de entonces) se ponía al servicio de la religión y el poder (*movere*). Si bien su verdadera dimensión solo es trazable poniéndolas en relación con panoramas mayores, acercarnos a estas singulares formas de ingenio nos ha permitido vislumbrar el alcance de unas creaciones literarias de circunstancias que, aun ensayando vanguardia en su momento, hoy quedan relegadas por la crítica ne-

- COVARRUBIAS, Sebastián de (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez.
- CÓZAR, Rafael de (1991): *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, Sevilla, El Carro de la Nieve.
- DÍAZ RENGIFO, Juan (2012): *Arte poética española*, ed. Á. Pérez Pascual, Kassel, Edition Reichenberger.
- DÍEZ ECHARRI, Emiliano (1970): *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, CSIC.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1985): *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo.
- (1993): *Métrica española*, Madrid, Editorial Síntesis.
- GARCÍA SOLANA, Martín (1637): *Flores poéticas y justa que la nobilísima ciudad de Antequera hizo al triunfo de los desagravios del Santísimo Sacramento*, Antequera, Impr. de Juan Bautista Moreira [Biblioteca General de la Universidad de Málaga, sign. BG PA/394-a].
- GODOY GÓMEZ, Luis Miguel (2004): *Las justas poéticas en la Sevilla del Siglo de Oro (Estudio del código literario)*, Sevilla, Diputación Provincial.
- GÓMEZ YEBRA, Antonio A. (1988): *La poesía malagueña del XVII como documento histórico. «Dulce miscellanea»*, Málaga, Diputación Provincial.
- JOVER, José M.^a (1949): *1635. Historia de una polémica y semblanza de una generación*. Madrid, CSIC-Instituto Jerónimo Zurita.
- LÓPEZ DE SANTIAGO, Pedro (1639): *Dulce miscelánea de versos latinos y castellanos, elegías, emblemas y jeroglíficos divinos y humanos a varios asuntos*, Málaga, Juan Serrano de Vargas.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2008): «Sabiduría cifrada en el Siglo de Oro: las enciclopedias de Hieroglyphica y figuraciones alegóricas», *Edad de Oro*, 27, pp. 167-200.
- (2010), «La emblemática en España en los siglos XVI y XVII», en Pablo Jauralde (dir.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII. II*, Madrid, Castalia (742-758).

- MAS Y USÓ, Pasqual (1996): *Academias y justas literarias en la Valencia barroca. Teoría y práctica de una convención*, Kassel, Reichenberger.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1991): *Métrica española*, Barcelona, Labor.
- MOLINA HUETE, Belén (2009): «Nuevas flores poéticas de Pedro Espinosa y Cristobalina Fernández de Alarcón: un reencuentro con olvidados poemas de certamen», *AnMal Electrónica*, 26, pp. 123-145.
- (2021), «La ciudad de Málaga en Desagravio del Santísimo Sacramento (1635-1636): nueva contribución a la fiesta barroca», en Aurelio Pérez Jiménez (ed.), *Patrimonio filológico: contribuciones y nuevas perspectivas*, Berna, Peter Lang (263-287).
- (2024), «Ingenio al servicio del poder: justas poéticas de la Iglesia Mayor de Málaga con ocasión de los sucesos de Tirlmont (1635)», en Mariano de la Campa-Henar Pizarro y María Díez (coords.), *La espiritualidad del Barroco: la culminación del proceso de confesionalización católica*, en prensa.
- OSUNA, Inmaculada (2004): «Justas poéticas en Granada en el siglo XVII: materiales para su estudio», *Criticón*, 90, pp. 35-77.
- (2010), «Las justas poéticas en la primera mitad del siglo XVII», en Begoña López Bueno (dir.), *El canon poético en el siglo XVII*, Sevilla, Universidad (323-365).
- PRADO Y UGARTE, Juan de (1636): *Desagravio congruo, si no con dulce satisfacción, en la mayor ofensa que a la Suma Bondad pudo la mayor ingratitud obstinada prevenir y sacrilega ejecutar*, Málaga, Juan Serrano de Vargas.
- Real Academia Española (1734): *Diccionario de autoridades*, Madrid, RAE.
- (1983): *Diccionario ilustrado de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 3.^a ed.
- (1984): *Diccionario de la lengua española*, Madrid, RAE.
- (1992): *Diccionario de la lengua española*, Madrid, RAE.
- RICO, Francisco (1983), «El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos (525-551).

RUDIMENTOS DEL PROCESO CREATIVO LITERARIO

Vicente Luis MORA
Universidad de Málaga

I. LA MENTE COMO CAMPO DE ASFÓDELOS: IMAGINACIÓN CREADORA Y SUBMUNDOS DESDE UN ENFOQUE COGNITIVO

LA interrelación simbólica entre la creatividad artística y literaria y las profundidades —tanto físico-geológicas como mentales—, que conectaban las ideas de la imaginación con una posible fuente subterránea u origen enterrado, no tuvieron que esperar a la modernidad para ser conocidas y defendidas. Mencionadas desde antiguo, como veremos, y abordadas de forma oblicua o explícita, las ligazones míticas que establecen correspondencias entre la creación y la parte inconsciente de la personalidad, o que conectaban los inframundos imaginativos con el desarrollo de las historias, vienen detectándose secularmente desde los pueblos de la antigua zona mesopotámica, para pasar luego a Europa gracias a la mediación de las culturas egipcias y grecolatinas, y de ahí al resto de Occidente y Oriente, ligadas al desarrollo de las religiones, como han expuesto autores como Geo Widengren, Ignacio Gómez de Liaño o Juan Arnau. En esta comunicación se abordará ese legado mítico e histórico, se le buscará un horizonte interpretativo dentro del marco literario, se examinarán diversos ejemplos y se llevará a cabo un acercamiento a las últimas teorías cognitivas y neurocientíficas que han demostrado una relación directa y comprobable entre conceptos a los que había llegado siglos antes la intuición creativa.

Decía Carl Gustav Jung en «Psicología y Poesía» (1930) que «El secreto de la creación es, como el de la libertad de la voluntad, un problema

- LONGLEY, Patricia (1989): «The use of aptitude testing in the selection of student for Conference interpretation training», en Laura Gran y John Dodds (eds.). *The Theoretical and practical aspects of teaching conference interpretation*, Udine, Campanotto (105-108).
- OITTINEN, Riita (2000): *Translating for Children*, New York, Garland Publishing.
- TABBERT, Reinbert (2002): «Approaches to the translation of children's literature», *Target*, 14:2, pp. 303-351.
- JOONSEN, Vanessa (2019): «Children's literature in translation: towards a participatory approach», *Humanities*, 8, 48, pp. 1-13.
- LATHEY, Gillian (2016): *Translating Children's Literature*, London/New York, Routledge.
- PÖCHHACKER, Franz (2004): *Introducing interpreting studies*, London/New York, Routledge.
- SELESKOVITCH DANIKA, LEDERER, Marianne (1989): *Pédagogie raisonnée de l'interprétation*, Paris, Didier Erudition.
- SPENCER, Jill (2018): *Mr Nubbins Goes to School*, Indianapolis, Kidsatheart Publishing.
- TORRES DÍAZ, María Gracia (2018): «La traducción y la interpretación consecutiva del cuento» en *Mosaico 2. Sulla traduzione letteraria*, Daniele Corsi y Julio Pérez-Ugena (eds.), Arezzo, Bibliotheca Aretina (103-111).
- , y GHIGNOLI, Alessandro (eds.) (2021): *Estudios teatrales en traducción e interpretación*, Granada, Comares.
- VALLORANI, Cecilia (2011): *La oralidad tecnológica-digital. Estudio pragmático-comunicativo sobre la oralidad en el audiolibro*. Tesis doctoral, Universidad de Alicante.
- VIAGGIO, Sergio (1992): «Few ad libs on communicative and semantic translations, translators and interpreters, their teachers and their schools», *Meta*, 37, 2, pp. 278-287.
- WEISCHEDEL, Gisela (1977): «The conference interpreter», *Linguistique Appliquée*, 12, pp. 101-102.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	7
ARTE	
UN TRIUNFO SOBRE EL OTRO: LA IMAGEN DEL «MORO» EN EL APARATO EFÍMERO POR LA CANONIZACIÓN DE FERNANDO III EL SANTO (SEVILLA, 1671), por Carmen González Román	13
CUERPO, ESPACIO Y TIEMPO: SOBRE LA NATURALEZA DE LA PERFORMANCE EN UNA SOCIEDAD PERFORMATIVA, por Marc Montijano Cañellas	33
FILOLOGÍA Y LINGÜÍSTICA	
EL PAISAJE LINGÜÍSTICO COMO FUENTE DE ANÁLISIS PARA LA CREATIVIDAD LÉXICA: EL CASO DE LOS USOS NEOLÓGICOS DE LA ESFERA DE LOS FEMINISMOS, por Diana Esteba Ramos	53
MEDICINA PARA MUJERES EN LA ÉPOCA MEDIEVAL: ESTUDIO DE GLASGOW, BIBLIOTECA UNIVERSITARIA, Ms. HUNTER 307 (FF. 149V-165V), por Laura Esteban-Segura.	75
UN ANÁLISIS DE LA MORFOLOGÍA FLEXIVA EN DOS TEXTOS MANUSCRITOS E IMPRESOS DEL INGLÉS MODERNO TEMPRANO, por Juan Lorente Sánchez	89
LENGUA Y CREATIVIDAD: SOBRE EL PRESCRIPTIVISMO LINGÜÍSTICO DE ROBERT LOWTH, por Marta Pacheco-Franco y Javier Calle-Martin	109
INNOVACIÓN LINGÜÍSTICA EN LA PRENSA MALAGUEÑA DEL SIGLO XIX, por Salvador Peláez Santamaría	127
GREENVERTISING O PUBLICIDAD VERDE: ESTUDIO LEXICOLÓGICO Y DE LAS CLASES DE PALABRAS DE ANUNCIOS COMERCIALES SOBRE TEMÁTICA MEDIOAMBIENTAL, por Sara Robles Ávila.	149
LA CREATIVIDAD A TRAVÉS DE PROYECTOS ABP Y LAS REDES SOCIALES EN LA EDUCACIÓN SUPERIOR, por María Salomé Yélamos-Guerra	171

FILOSOFÍA

- APROXIMACIÓN A LA DIMENSIÓN CREATIVA DEL SER HUMANO DESDE LA
FILOSOFÍA DE JOHN DEWEY, por *Gloria Luque Moya* 187

GEOGRAFÍA

- LA REVALORIZACIÓN DEL PATRIMONIO AGRARIO DE MÁLAGA A TRAVÉS DE LA
AGRICULTURA DE PROXIMIDAD. APLICACIÓN DE LA AGENDA 2030 EN
MATERIA DE CIUDADES SOSTENIBLES, por *Rafael Blanco Sepúlveda*,
Antonio Vela Torres y *María Luisa Gómez Moreno* 205

HISTORIA

- NUEVAS Y CREATIVAS FORMAS DE CONTAR LA HISTORIA. LAS VIÑETAS DE LA
GUERRA CIVIL Y EL FRANQUISMO EN LA ESPAÑA DEL PRESENTE,
por *Cristian Cerón Torreblanca* 227
- EL ARTE DEL DESASTRE: EXVOTOS Y MENTALIDAD BARROCA (ANTEQUERA,
SIGLOS XVII-XIX), por *Milagros León Vegas* 247

LITERATURA

- CREATIVIDAD Y CONCIENCIA COLECTIVA: ROLES IMAGINARIOS Y ESTÉTICA
TEATRAL, por *Enrique Baena Peña* 263
- TIEMPO, CONSCIENCIA E IDENTIDAD EN LA OBRA DE ALICE WALKER
THE TEMPLE OF MY FAMILIAR, por *Silvia Pilar Castro Borrego* 277
- ¿POSCRÍTICA?: REFLEXIÓN SOBRE EL DEVENIR DE LA CRÍTICA CONTEMPORÁNEA,
por *Francisco Estévez Regidor* 289
- EL PESIMISMO COMO FUENTE DE CREACIÓN EN LA *POESÍA ÚLTIMA* DE
JOSÉ INFANTE, por *Álvaro Galán Castro* 301
- LA SUPERPOSICIÓN DE HISTORIA, BIOGRAFÍA Y LITERATURA EN LOS ENCUENTROS
ENTRE SHAKESPEARE Y CERVANTES COMO PERSONAJES DE FICCIÓN:
EL CASO DE *MIGUEL Y WILLIAM*, por *Miguel Ángel González Campos* 323
- CRUZANDO FRONTERAS ENTRE MÚSICA Y LITERATURA: LA CREACIÓN MUSICAL
EN LA NARRATIVA BREVE INGLESA CONTEMPORÁNEA,
por *Carmen Lara-Rallo* 343
- «YO TE DARÉ EL VACÍO»: LA IMAGEN DEL ENEMIGO ÍNTIMO Y LA REVERSIÓN
DE LA MÍSTICA EN *AMINADAB*, DE ALFONSO CANALES,
por *Azucena López Cobo* y *Pedro J. Plaza González* 363

- INDIVIDUALIDAD VS. COLECTIVIDAD: UN FACTOR DECISIVO PARA EL ESTUDIO
DE LAS ADAPTACIONES DE LA LITERATURA AL CINE,
por *Rafael Malpartida Tirado* 385
- INGENIO EN LA FIESTA BARROCA: RETOS MÉTRICOS E ICONOGRÁFICOS EN LA
JUSTA POÉTICA ANTEQUERANA CON OCASIÓN DE TIRLEMONT (1636),
por *Belén Molina Huete* y *Juan Manuel Carmona Tierno* 407
- RUDIMENTOS DEL PROCESO CREATIVO LITERARIO,
por *Vicente Luis Mora* 429
- HISTORIAS PERDIDAS, VIDAS IMAGINADAS: LA FICCIÓN BRITÁNICA RECUERDA
LA ESCLAVITUD, por *Sofía Muñoz Valdivieso* 445
- CUANDO LA MAGIA DESAPARECE: REFLEXIONES SOBRE EL BLOQUEO CREATIVO
EN *THE HUMBLING* (2009) DE PHILIP ROTH, por *Juan Antonio Perles Rochel* 465
- ANDALUCÍA EN LA OBRA DE FERNANDO QUIÑONES: TERRITORIO MÍTICO Y
TIEMPO HISTÓRICO, por *Salvatore Cristian Troisi* 479

TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

- TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL ACCESIBLE: LA AUDIODESCRIPCIÓN DEL
CORTOMETRAJE *PARA SONIA* DE SERGIO MILÁN,
por *Patricia Álvarez Sánchez* 501
- LA CONSCIENCIA FONOLÓGICA DEL INTÉRPRETE. LA TRANSCREACIÓN DE UN
CUENTO INFANTIL EN AUDIOLIBRO, por *María Gracia Torres Díaz* 521