

Ignacio Arellano Ayuso

Comentarios a la poesía
satírico burlesca de Quevedo



ARCO/LIBROS, S.L.

COLECCIÓN:

Comentario de Textos

DIRECCIÓN:

Manuel ARIZA/Antonio CARREIRA/Salvador GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ

© by Arco Libros, S.L., 1998

Juan Bautista de Toledo, 28. 28002 Madrid

ISBN: 84-7635-313-8

Depósito legal: M-14.208-1998

Printed in Spain - Impreso por Ibérica Gráfico, S. A. (Madrid)

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
NOTA PRELIMINAR	7
1. INTRODUCCIÓN AL COMENTARIO DE TEXTOS BURLESCOS QUEVEDIANOS	8
1. Ingenio y dificultad	8
2. Un ejemplo mínimo	10
2. EL CONCEPTO DE LECTURA CORRECTA. LA PERSPECTIVA DEL LECTOR	13
1. Requisitos de lectura	13
2. La lectura de un texto quevediano o el laberinto conceptista	14
3. Claves y códigos del texto quevediano	16
3. LA ESTÉTICA DE LA AGUDEZA	17
1. Agudeza de semejanza	17
2. Agudeza de exageración	19
3. Agudeza de proporción	19
4. Agudeza de disonancia	20
5. Agudeza de ponderación misteriosa	21
6. La alusión	21
7. Agudezas verbales	22
7. 1. <i>Paronomasia</i>	22
7. 2. <i>Dilogía, silepsis o disemia</i>	22
7. 3. <i>Antanaclasis</i>	23
7. 4. <i>Polípote o políptoton</i>	23
7. 5. <i>Derivación o figura etimológica</i>	23
7. 6. <i>Disociación</i>	24
7. 7. <i>Calambur</i>	24
7. 8. <i>Retruécano</i>	25
4. LA RECONSTRUCCIÓN DE LOS CÓDIGOS	26
5. COMENTARIOS DE TEXTOS	30
1. A un nariz	30
2. Dos sonetos mitológicos	40
2. 1. <i>A Apolo siguiendo a Dafne</i>	42
2. 2. <i>A Dafne huyendo de Apolo</i>	49
3. Pinta el «Aquí fue Troya» de la hermosura	56
4. Un ejemplo de explicación filológica de textos quevedianos: jácara del Escarramán	65
BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL DE TRABAJOS CITADOS	78

NOTA PRELIMINAR

Presento en estas páginas el comentario de algunos poemas burlescos de Quevedo, sin intento de agotar exhaustivamente los aspectos que tan complejas composiciones ofrecen.

Mi objetivo, mucho más modesto, es sugerir un método de acercamiento al género específico que ahora me ocupa (la poesía burlesca quevediana) y proponer algunas glosas sobre los puntos más relevantes, a mi juicio, desde el método de lectura y comentario sugerido (que sería completamente inútil, por ejemplo, para la poesía surrealista, pero que me parece adecuado a la de Quevedo).

La bibliografía sobre Quevedo y sobre el comentario de textos literarios es muy amplia. En mi bibliografía final recojo solo aquellos estudios y repertorios que cito o aludo en mis ejercicios.

Dada la índole de este libro no entablo discusiones críticas sistemáticas con los trabajos que integro o combato en el mío, pero me complace reconocer aquí mi deuda con todos ellos (los aceptados y los combatidos).

Las referencias a otros poemas de Quevedo se hacen por la numeración de *Poesía original*, edición de J. M. Blecua, que se menciona en la Bibliografía.

1

INTRODUCCIÓN AL COMENTARIO DE TEXTOS BURLESCOS QUEVEDIANOS

1. INGENIO Y DIFICULTAD

Sin entrar ahora en planteamientos generales o de teoría literaria sobre el comentario de textos (práctica que se ha ido extendiendo en nuestros ambientes académicos y que dispone de una bibliografía relativamente amplia), quisiera proponer unas reflexiones iniciales —antes de abordar el examen de algunos textos burlescos quevedianos—, a modo de marco orientador del tipo de comentario que expondré en lo que sigue.

Téngase en cuenta que todas las observaciones que haré en este trabajo tienen como horizonte de referencia la poesía satírica y burlesca de Quevedo, que es el objeto de las presentes páginas.

Lo primero que quisiera señalar es que, a mi juicio, no merece la pena establecer un método único, excluyente y rígido, de comentario. No me atendré, pues, a un determinado modelo teórico ni me preocupará aquí su posible ejemplificación; creo más útil adaptar un método ecléctico al texto que nos interese, dejando a salvo como única «regla» un principio ordenador y pedagógico que permita examinar de manera clara los diferentes aspectos de la estructura, sentido o mecanismos expresivos del texto comentado.

No obstante, será conveniente precisar algunas cuestiones metodológicas respecto a la lectura e interpretación de estas obras, operaciones que me parecen absolutamente indisolubles e indistinguibles del comentario.

Una segunda observación se refiere a los diferentes tipos de textos a los que hemos de enfrentarnos: no será lo mismo comentar un soneto amoroso quevediano, que remite a modelos altamente codificados de la tradición lírica con los que el poeta puede establecer determinados diálogos intertextuales, que analizar un poema burlesco que integra de manera mucho más libre toda clase de componentes, desde tradiciones satíricas cultas (poesía satírica grecolatina) a las alusiones costumbristas, registros jer-

gales y motivos sociales coetáneos, muchos de ellos perdidos para el lector de este fin del siglo XX.

En el primer caso convendría usar como referencias para el comentario los sistemas del amor cortés, del amor neoplatónico, los recursos tópicos del petrarquismo italiano y español, etc., que explican muchos de los motivos y rasgos expresivos, bien sea en su imitación o en su modificación quevediana. Habría que comentar el grado de topicidad o ruptura de muchas fórmulas provenientes de esos sistemas, examinar a menudo fuentes concretas en poetas como los italianos Petrarca, Grotto, Marino, Bembo, etc. o los españoles Garcilaso o Herrera, etc.

En el segundo no sería posible alcanzar buenos resultados sin cierta información sobre detalles de la vida cotidiana, costumbres del XVII, mecanismos de los juegos de palabras, lenguaje vulgar (paremiología, muletillas y bordoncillos que critica burlescamente Quevedo, mencionándolos en abundancia), chistes tradicionales transmitidos oralmente o por medio de colecciones y repertorios en boga (desde los *Apotegmas* de Erasmo a la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz)...

En esencia la cuestión fundamental que cimienta cualquier posible comentario de poesías burlescas de Quevedo es esta: ¿qué dificultades de comprensión opone el texto a un lector medio actual, teniendo en cuenta las características peculiares de los textos quevedianos, en especial los burlescos? y, consecuentemente ¿cuáles son estas características textuales que debemos tener en cuenta para guiar nuestra aproximación?

Creo evidente que antes de comentar un texto debe someterse a una lectura previa lo más atenta e informada posible. No se trata de ofrecer las originalidades a menudo fantásticas de un comentarista que no comprende el texto, sino de examinar y poner de relieve los datos fundamentales de un texto bien entendido.

Estas aseveraciones pueden parecer perogrulladas obvias, pero no está de más recordarlas a propósito de los textos burlescos de Quevedo, que se hallan inmersos plenamente en la estética de la agudeza o conceptismo, y que pretenden, por lo mismo, la complicidad con un lector inteligente, avisado e ingenioso, capaz de descubrir las dificultades que se le brinda como principal aliciente para la lectura.

Dicho de otro modo, un texto burlesco quevediano (como sucede en general con todos los textos del Siglo de Oro, pero con una intensidad extraordinaria en el caso de Quevedo) quiere ser y es un texto:

- a) difícil (consciente e intencionadamente difícil, pues considera la dificultad como objetivo de su producción o creación textual)
- b) inteligible (el ingenio del lector y su cultura serán las llaves para acceder a esta inteligibilidad, que evita cualquier grado de absurdo o irracionalidad)

2. UN EJEMPLO MÍNIMO

En el poema 761 de Quevedo (numeración de Blecua, *Poesía original*; ver la bibliografía), un romance que lleva el epígrafe «Refiere su vida un embustero» («Don Turuleque me llaman»), traza su biografía una especie de pícaro, al que llaman «don Turuleque», una de cuyas peripecias vitales le ha llevado a la cárcel y al infame castigo público:

Diéronme casa de balde,
calzáronme los vascuences;
luego, jugando de mano,
me dió un repique el rebenque. (vv. 89-92)

La casa de balde, gratis, es la cárcel; y los *vascuences* son los grillos de las cadenas que le ponen en los pies, llamados así por la producción de hierro de Vascongadas, material del que se hacen las cadenas de los presos. *Vascuences* es una metonimia. La otra parte usual del castigo era el paseo por ciertas calles de la ciudad (las «calles acostumbradas», como suelen llamarlas en la literatura del hampa); montados en un burro mientras el pregonero gritaba los delitos y la sentencia, y el verdugo azotaba al preso con un látigo hasta completar los usuales cien o doscientos azotes. Costumbres penales bien conocidas para un lector de la época de Quevedo.

Los dos versos finales del pasaje citado admiten también una interpretación metafórica bastante satisfactoria: el verdugo, como he apuntado, azota a Turuleque, mientras este pasea las calles acostumbradas, como castigo a sus delitos. La acción del verdugo (azotar) se expresa con la perífrasis jocosa «jugar de mano» (la mano es la que maneja el látigo o rebenque). Uno de los sentidos de la palabra *jugar* es 'mover alguna cosa por las juntas o articulaciones', como puede decirse de las articulaciones de la mano al moverse. Sancho Panza, en un pasaje del *Don Quijote*, lo aplica a sus rodillas: «¿Cómo tengo de caminar, desventurado de yo, res-

pondió Sancho, que no puedo jugar las choquezuelas de las rodillas?». Es ésta una acepción añadida que acumula diversos sentidos a la expresión, en búsqueda del múltiple juego de palabras.

La actividad del verdugo (el látigo golpeando repetidamente sobre las espaldas del reo) se expresa a través de una metáfora de origen musical no menos irónica, pues *repicar* es exactamente 'tañer o sonar repetidamente y con cierto compás las campanas en señal de fiesta o regocijo', como define el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia. Esta connotación de regocijo es un chiste de humor un tanto negro que muestra también el distanciamiento cómico grotesco del propio narrador respecto de su castigo, lo que a su vez provoca el distanciamiento necesario para la percepción de lo cómico en el lector.

El efecto sonoro aliterativo (*repique/rebenque*), que casi llega a constituir una *paronomasia* (ver más abajo) evoca el sonido de los azotes, mediante un mecanismo de onomatopeya o simbolismo fonético (la misma palabra *picar*, de la que *repicar* es derivada, se formó onomatopéyicamente, de manera que su uso en este pasaje de Quevedo actualiza esos valores imitatorios etimológicos).

Ahí podría quedarse un lector ingenuo y posiblemente un lector avisado, pues la concentración retórica del pasaje no es pequeña: ¡ya es bastante!, podría pensar cualquier lector.

Sin embargo Quevedo ha ido más allá: este primer plano de la «retórica» es como la base sobre la que el poeta conceptista (lo veremos enseguida con más detalle) elabora su forma expresiva (parfraseo a Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*).

Volviendo a *jugar de mano* hay que estar atentos en primer lugar al juego de palabras de la *dilogía* (ver más abajo para este tipo de juegos): en relación al verdugo significa 'manejando con la mano el látigo o rebenque' pero en un segundo sentido metafórico (del campo de los juegos de naipes) significa que el verdugo 'juega de mano, con prioridad en la serie de jugadas'. En este campo léxico inaugurado por la expresión comentada, hay que continuar un poco más: *repique* (nuevamente en doble sentido) es vocablo técnico de un juego de cartas conocido en la época, llamado de los cientos. Exactamente es (en el juego de los cientos) el lance en que alguno cuenta noventa puntos antes que cuente uno el contrario, y esto sucede cuando antes de empezar a jugar puede uno contar en la mano hasta treinta puntos, que entonces valen noventa.

Nótese la maravillosa precisión de Quevedo: solo *jugando de mano* se hace el *repique* en el juego, precisamente de los cientos.

pues *cien* azotes (alusión ingeniosa) era el castigo habitual para los delincuentes, y a tal castigo suele llamarse «el usado centenar» en los poemas de tono ladronesco como las famosas «jácaras» del mismo Quevedo, por ejemplo:

a espaldas vueltas me dieron
el usado centenar,
que sobre los recibidos
son ochocientos y más.

No hubo en todos los ciento
azote que echar a mal,
pero a traición me los dieron:
no me pueden agraviar.

(*Poesía original*, núm. 849, vv. 57-60, 81-84)

recibí en letra los ciento
que recibiste, jayán,
de contado, que se vían
uno al otro al asentar.

Si por un chirlo tan solo
ciento el verdugo te da,
en el dar ciento por uno
parecido a Dios será

(*ibid.*, 850, vv. 5-8, 21-24)

Lo que revela este ejemplo (como habría revelado cualquier texto quevediano que hubiéramos elegido), es que el mecanismo expresivo conceptista se sustenta en una coherencia y en una precisión absolutas, aunque en ocasiones semejante coherencia (en cuanto a las redes de correspondencias conceptistas) se ponga al servicio de un juego de comicidad absurda y grotesca: pero esa posible calidad «absurda» de algunos textos humorísticos de Quevedo, no radicará nunca en el mecanismo de construcción textual, sino en las mismas imágenes o asociaciones provocadas a través de un riguroso control de las alusiones y los juegos verbales y mentales.

Esto reclama la necesidad de tener conciencia de las condiciones de lectura que los textos requieren, y de adoptar una perspectiva y un talante receptores capaces de dar cuenta de los modos expresivos que construyen el texto.

El ejemplo y las proposiciones anteriores contienen ciertos aspectos que merecen algún desarrollo.

EL CONCEPTO DE LECTURA CORRECTA. LA PERSPECTIVA DEL LECTOR

1. REQUISITOS DE LECTURA E INTERPRETACIÓN

En algunas de las corrientes de teoría y crítica literaria moderna (ciertas versiones de la deconstrucción, por ejemplo) se pone en duda la existencia de «lecturas correctas» de un texto, apelando a la multiplicidad de significados y a la ambigüedad del mensaje literario, que cada lector construye de nuevo después de someter el texto ofrecido por el poeta a una operación deconstruktiva, de descomposición y reconstitución en nuevas circunstancias y perspectivas.

Si se aceptan las conclusiones extremas de semejantes teorías, el comentario de texto se asimila realmente a un ensayo «creativo» por parte del crítico, que libérrimamente aduce sus opiniones o impresiones, para llegar, al cabo de la vuelta de un círculo, a mi juicio vicioso, a una nueva etapa de impresionismo arbitrario, a pesar de las formulaciones binarias de apariencia matemática, que enmascaran la esencial marginación del poeta y de lo que podemos llamar «su intención».

En mis propuestas de comentario partiré de una premisa clara: la consideración de que en un texto literario no debe confundirse la ambigüedad en el sentido de multisignificación, con la ambigüedad en el sentido de falta de significado o de significado indefinible.

Creo que los textos tienen un significado nuclear, básico, en el que todas las lecturas correctas habrán de estar de acuerdo, y sobre ese centro pueden extenderse numerosas esferas concéntricas, más o menos amplias y variadas según la complejidad del texto, que la crítica literaria deberá descubrir y analizar. Sea como fuere, en los textos del Siglo de Oro, la existencia de un significado preciso es algo que ningún poeta ni lector de la época pone en duda.

Que los textos tengan un significado preciso no quiere decir

que éste sea simple, único, limitado a un aspecto, o fácil de descubrir. Además, a diferencia de los textos surrealistas, por ejemplo, el significado de las obras del Siglo de Oro, se organiza de modo racional, de manera que es asequible a una lectura igualmente racional, como trataré de mostrar enseguida.

El poeta espera que el lector sea capaz de completar su texto: le ofrece un sentido (que puede ser muy complejo, múltiple, o como se quiera) que espera el descubrimiento por parte del lector, quien necesita sobre todo de su *ingenio* para realizar esta tarea que se le pide. En otro de sus poemas satíricos el mismo Quevedo escribe:

Oyente, si tú me ayudas
con tu malicia y tu risa
verdades diré en caminsa,
poco menos que desnudas
(*Poesía original*, núm. 654, vv. 4-7)

La malicia ('ingenio') y la disposición receptiva adecuada a este género (la risa) son requisitos que el poeta (por boca del locutor satírico) pide al lector, cuya ayuda le es necesaria para completar el circuito de la comunicación poética.

Pero convendrá observar en un principio, algunas consideraciones sobre la lectura de los textos del Siglo de Oro: en otras palabras ¿cómo leer un texto aurisecular?, y en especial ¿cómo leer un texto burlesco de Quevedo?

2. LA LECTURA DE UN TEXTO QUEVEDIANO O EL LABERINTO

2.1. CONCEPTISTA

Lo primero que debemos tener claro es que todos los textos no son iguales. Si comparamos, por ejemplo, un texto del Renacimiento con un texto conceptista quevediano veremos que en algunos aspectos se separan de modo muy llamativo, y que exigen una actitud muy distinta en sus receptores.

Un texto renacentista, como puede ser un poema de Garcilaso, no intenta oponer al lector dificultades particulares. Es un texto dirigido a un lector culto, sí, pero basado en un objetivo de equilibrio expresivo, de contención y selección de su material. Recuérdese la frase emblemática de Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua*: «Escribo como hablo»: y esta naturalidad expresiva es la meta del poeta quinientista.

El entendimiento de un texto garcilasiano exigirá un grado de competencia cultural determinado, pero el horizonte de emisión intenta colocarse en un idioma poético libre de exageraciones y conceptismos. No exige, pues, una actitud de «sospecha» hacia el texto, sino de colaboración abierta y ausencia de obstáculos. Podemos llamar a esto «claridad expresiva». Habrá metáforas, símbolos, recursos retóricos, etc., pero el propio texto tiene una vocación de univocidad que permite una lectura, entre comillas, «segura». Fernando de Herrera en sus *Anotaciones* sobre un soneto de Garcilaso tan famoso como «A Dafne ya los brazos le crecían» subrayó, por ejemplo, el estilo perspicuo, blando y suave del poema.

Pero si la recepción de un texto renacentista puede producirse de manera «natural», la recepción de un texto conceptista es cosa muy distinta, y el lector ha de cambiar radicalmente de actitud. Esto nos exigirá unas pocas palabras más.

Es natural que si las categorías de la agudeza conceptista son las que marcan la creación de los textos, considerarlas como guía del comentario sea también un buen método para analizarlos y descifrarlos.

Parece, pues, muy útil enfocar los textos quevedianos desde la perspectiva del conceptismo, que intentaré esbozar sumariamente en los próximos párrafos a partir de la codificación de Gracián en su *Agudeza y Arte de Ingenio*, libro que convendría leer muy detenidamente para mejor comprender a los poetas de esta época.

La estética de la agudeza valora sobre todo, como ya he dicho, el *ingenio*. Gracián insiste en diversos lugares de su tratado: «es la agudeza pasto del alma»; «es la sutileza alimento del espíritu»... Cuanto más difícil, mayor será la agudeza de un texto y por ende el placer en descifrarlo. Esta doctrina de la dificultad es esencial para modelar la actitud receptiva lectora; en palabras de Gracián: «cuando esta correspondencia está recóndita y que es menester discurrir para observarla, es más sutil cuanto más cuesta»; «cuanto más escondida la razón y que cuesta más, hace más estimado el concepto». Dificultad que distingue a los *conceptos* de las figuras retóricas tradicionales, mero primer grado estilístico sobre el que se elaboran las complejidades conceptuosas.

La doctrina de la dificultad y el subrayado placer del desciframiento lleva a resaltar otro aspecto relativo a la pragmática de la recepción del texto barroco: el lector debe ser un lector activo e ingenioso, capaz de descubrir las relaciones entre los objetos que construyen el poema.

La dificultad, si se compara el texto barroco con el renacentista, se ha desarrollado en dos frentes: por un lado tenemos un aumento cuantitativo de los recursos retóricos (lo que llama Gracián las flores retóricas) propugnado por la misma evolución de las formas literarias hacia una progresiva complicación en busca de la novedad: Góngora aumenta muchísimo los cultismos garcilasianos, Calderón explora con mucha más intensidad las fórmulas plurimembres, los paralelismos, las correlaciones diseminativo recolectivas, que los poetas del XVI. Por otro lado tenemos un objetivo y una estructura literaria muy diversa: antes se valoraba la naturalidad, y ahora la dificultad sofisticada de una compleja poética que se basa precisamente en la obstaculización del sentido para provocar en el lector una colaboración mucho más activa, exigente de un ingenio mental capaz de bucear en el laberinto del texto.

3. CLAVES Y CÓDIGOS DEL TEXTO QUEVEDIANO

Para descifrar ese laberinto que es un texto quevediano burlesco necesitamos conocer las claves que lo han cifrado. Son de dos tipos:

- 1) claves de competencia de los mecanismos de producción (conceptismo)
- 2) claves de la situación cultural e histórica en que el texto se inserta; tradición literaria e intertextualidad; referencias costumbristas coetáneas (chistes, refranes, detalles de ilimitada variedad de la vida y costumbres del XVII). En cierta medida este tipo de claves afecta a cualquier texto, pero en el campo de la poesía burlesca quevediana, el empeño del juego ingenioso en busca de la dificultad intensifica de manera extraordinaria estos elementos.

Ambos tipos de claves son necesarios pero no hay que confundirlos. Se puede ser capaz de leer sin dificultad a través de las técnicas conceptistas, pero puede carecerse de la competencia cultural necesaria para darse cuenta de que allí hay un concepto. Ingenio (cierto tipo de capacidad mental) y competencia cultural son pues, las dos cualidades que necesitamos para la lectura de Quevedo.

Veamos muy rápidamente algunos problemas implicados en cada uno de estos tipos de claves.

LA ESTÉTICA DE LA AGUDEZA

Lázaro Carreter describe en un trabajo clásico («La dificultad conceptista») la tarea del poeta conceptista como un establecimiento de relaciones entre los objetos: «con un esfuerzo acrobático ha de ir tejiendo una red de conexiones [...] Se trata [...] de tender puentes entre ese centro y otros lugares más o menos lejanos, se trata de conocer el objeto no en sí, no por descripciones que nos conduzcan hacia él, sino por las relaciones que el poeta ha tendido. El escritor nos niega la visión directa de su objeto y nos fuerza a contemplar su imagen en otra u otras cosas».

Tal estética explora las técnicas de ocultación y multiplicación de sentidos. La base de esas técnicas es la correspondencia que se resalta en la definición gracianesca de concepto como «acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos», definición que engloba una inacabable variedad de mecanismos.

Modos relevantes son la agudeza de concepto que «consiste más en la sutileza del pensar que en las palabras» y la verbal, que consiste más en la palabra. Dentro de la conceptual se establecen nuevas divisiones, según el tipo de relación (positiva/negativa) entre los correlatos (u objetos puestos en contacto) y según la categoría de estos correlatos. Tendremos, pues, entre otras clases, agudeza de conformidad y de discordancia.

No me interesa desarrollar ahora una exposición de la teoría de Gracián de manera sistemática, así que me limitaré a recordar los principales modos de agudeza que puede ser útil tener en cuenta a la hora de los comentarios, empezando por las agudezas conceptuales y terminando con las verbales o juegos de palabras.

1. AGUDEZA DE SEMEJANZA

Destacan en este tipo las fomas de comparación y metáfora. Lo que distingue a la agudeza de semejanza de la metáfora tra-

dicional es el grado de dificultad, a veces consistente en la mezcla con otras agudezas.

En un poema de Quevedo se dice a una vieja «que estás tan arrugada / que pareces al queso por defuera», semejanza visual bastante sencilla (las arrugas de la piel semejan a las arrugas de la corteza de un queso).

Pero la imagen quevediana de ese soneto (el núm. 523 de *Poesía original*), se complica bastante, porque se dirige a una vieja que se espanta de los ratones. El miedo melindroso a los ratones se consideraba en la época una afectación o «damería» propia de jóvenes, de manera que la vieja en realidad está exhibiendo una juventud falsa. En este sentido un modo de desenmascarar esa pretensión es atribuir el miedo a los ratones a otra causa: precisamente el parecido con el queso, puesto que a los ratones les gusta comer el queso y la vieja correría peligro.

A la semejanza visual se han añadido otros tipos como la agudeza de proporción y la alusión, que comentaré enseguida rápidamente. Se trata, en suma, de un caso de agudeza *mixta*, muy frecuente en Quevedo.

Otras comparaciones más difíciles no se basan en calidades visuales, siempre más fáciles de captar, sino en chistes previos: ¿por qué se comparan las doncellas con las arañas? (poema núm. 576 de *Poesía original*). Un lector bien pensante podría sugerir que es la habilidad en hilar (tarea propia de mujeres en la época) lo que permite compararlas, pero el poeta se adelanta a señalar que estas doncellas no son aficionadas a hilar. ¿Qué rasgo común nos queda? Pues que ambas son especialistas en cazar la *mosca*: el 'insecto', las arañas; y el 'dinero' (llamado *mosca* en lenguaje vulgar) las mujeres pedigüeñas a las que se refiere el satírico. Un juego de palabras (ver infra) es la base de la comparación: nuevo ejemplo de agudeza mixta que transforma una posible comparación retórica en un concepto.

Quevedo muestra especial atracción por las agudezas de semejanza construidas en series que acaban haciendo una definición del sujeto, lo que llama Gracián definición por apodos conglobados: el famoso soneto «Érase un hombre a una nariz pegado», que comentaré después, es exactamente este caso. Otro ejemplo es el retrato-epitafio de una dueña:

Fue más larga que paga de tramposo,
más gorda que mentira de indiano,

más sucia que pastel en el verano
 más necia y presumida que un dichoso;

más amiga de pícaros que el coso,
 más engañosa que el primer manzano,
 más que un coche alcahueta; por lo anciano
 más pronosticadoras que un potroso...

(*Poesía original*, núm. 521)

o la serie que define a los mosquitos del vino, en el núm. 531:

Tudescos moscos de los sorbos finos,
 caspa de las azumbres más sabrosas,
 que porque el fuego tiene mariposas
 queréis que el mosto tenga marivinos,

aves luquetes, átomos mezquinos,
 motas borrachas, pájaras vinosas,
 pelusas de los vinos invidiosas,
 abejas de la miel de los tocinos...

2. AGUDEZA DE EXAGERACIÓN

No tiene esta una definición formal exacta: cualquier hipóbole excesiva, o particularmente ingeniosa (de nuevo por mezcla de otros tipos de agudezas generalmente) puede considerarse un concepto de exageración. Cinco viejas son tan viejas

que si se cuenta su edad,
 poniendo un año sobre otro
 pueden chocar con Adán

(núm. 681, *Poesía original*)

O los médicos son tan perniciosos (*Poesía original*, núm. 543) que pueden volver el mundo al revés trocando el Oriente en Occidente (explotando el sentido de *occido* que en latín podía significar 'morir' o 'matar, asesinar').

3. AGUDEZA DE PROPORCIÓN

La agudeza de proporción pone en contacto un sujeto con alguno de sus adyacentes o circunstancias (la de semejanza ponía en contacto a dos correlatos u objetos distintos). Puesto que los

atributos o circunstancias posibles de un sujeto (causas, efectos, características, oficio, color, situación, etc.) son prácticamente ilimitados, cualquier circunstancia puede servir para establecer una correspondencia ingeniosa.

Por ejemplo, en un romance dedicado al Manzanares (núm. 719), dice que el río goza:

en verano y en estío,
las viejas en cueros muertos,
las mozas en cueros vivos.

Nótese la operación: partiendo de la frase hecha «en cueros vivos» 'desnudas' (se están bañando), la rompe para devolver a cada palabra su significado original (*cuero* 'piel', *vivo* 'que tiene vida', como corresponde a las mozas, jóvenes), y establece una proporción o correspondencia entre el atributo de juventud de las mozas y la vida de sus cueros: de ahí salta a un paralelismo chistoso, una nueva creación lingüística: si a las mozas corresponden cueros vivos, a las viejas, que poca vida tienen ya, les corresponderán cueros muertos.

4. AGUDEZA DE DISONANCIA

Cuando la relación es negativa tenemos la agudeza de discordancia que integra todo tipo de relaciones negativas, sean entre un sujeto y adyacentes, sean entre objetos distintos. Cualquier antítesis, desemejanza, contrariedad, etc. cabe en este grupo. No distingue aquí Gracián categorías especiales. Que un personaje se llame «don Turuleque» (núm. 761) establece ya una discordancia entre el tratamiento de don, propio de gente noble, y el nombre ridículo: la contrariedad denuncia que ese don es falso, y el tal Turuleque un pícaro. Que otro personaje sea «hijo de un vizcaíno de Belén» (núm. 603) establece parecida contrariedad que integra diversas alusiones hoy bastante crípticas, pero más fáciles en el XVII. La calidad de vizcaíno aseguraba la condición de hidalgo (todos los vizcaínos eran considerados hidalgos, nobles en la tópica del tiempo); pero esta condición contrasta con el hecho de haber nacido en Belén (que no está en Vizcaya, claro): y el haber nacido en Belén quiere decir que es 'judío', lo que en una sociedad antisemita anula toda posible nobleza. La formulación contradictoria denuncia de nuevo la falta de hidalguía del satirizado.

Toda clase de contrariedades, en suma, caben en este terreno.

5. AGUDEZA DE PONDERACIÓN MISTERIOSA

Un nuevo tipo de agudeza es la que llama Gracián la agudeza de ponderación misteriosa, que consiste en proponer un misterio, un reparo, y dar luego una solución ingeniosa. Tiene dos fases, pues, este recurso.

Una vieja es «blanca a puros moros» (núm. 708): fórmula que incluye una antítesis que implica un misterio: ¿cómo puede ser blanca a fuerza de moros, que es lo contrario? Ese es el misterio que se propone. La solución exige interpretar previamente una alusión: moros funciona alusivamente y es metonimia de un famoso cosmético de la época, el solimán, también llamado «gran turco», que es exactamente el que pone blanca la cara de la vieja, a fuerza de pintura.

Veremos otros ejemplos en los comentarios de texto.

6. LA ALUSIÓN

Hay otras muchas agudezas conceptuales: será preciso retener al menos la alusión, que consiste en apuntar a algo no de modo directo sino a través de un rodeo. Fácil de definir pero difícilísima de descifrar porque se apoya en claves absolutamente imposibles de sistematizar: cualquier cosa puede fundamentar una alusión. Ejemplo del núm. 526: «Quejaste, Sarra, de dolor de muelas / porque juzguemos que las tienes, cuando / te duelen por ausentes», a una vieja que se quejaba de dolor de muelas para presumir de que las tenía. El nombre es alusivo: de Sarra dice Covarrubias en su *Tesoro de la lengua española*: «Hay un término y modo de hablar que decimos de una persona ser más vieja que Sarra; unos entienden haberse dicho por la mujer de Abraham, la cual vivió ciento diez años, algunos entienden haberse dicho porque en lengua vascongada sarra significa vejez, como si dijésemos, es la misma vejez».

Otro locutor satírico se dirige a un médico (núm. 544) preguntándole si estudia «medicina o Peralvillo», alusión ininteligible para quien desconozca que Peralvillo era el sitio cerca de Ciudad Real donde la Santa Hermandad ajusticiaba fulminantemente a los delin-

cuentas, y que en el Siglo de Oro tenía connotaciones de muerte súbita y dolorosa.

Un marido (núm. 646) de puro «valiente y bravo» pretende ser cabo ('jefe, comandante') de una escuadra, pero en realidad es cabo ('mango') de cuchillo: chiste que se entenderá mejor si se sabe que los mangos de cuchillo se hacían de cuerno: es una alusión a los cuernos de este maridillo, que ya se había adelantado en el adjetivo *bravo*, alusivo a los toros, y por ende a los cuernos.

7. AGUDEZAS VERBALES

Las agudezas verbales son más fáciles de percibir en sí mismas. Para Gracián eran menos interesantes que las conceptuales, en parte porque las considera más aptas para «cosas burlescas que para lo serio y prudente», pero esa característica las hace especialmente importantes para el tipo de poemas que estamos considerando.

Por otro lado Quevedo insiste, como se ha visto, en la agudeza mixta, mezclando las agudezas verbales con las conceptuales en formulaciones complejas. Por razones pedagógicas examinaremos los principales juegos de palabras en su dimensión de agudezas verbales; en los comentarios habrá ocasión de examinar su funcionamiento mixto con las conceptuales.

Formas básicas de la agudeza verbal son:

7. 1. *Paronomasia*

Juego con significantes que solo se diferencian en un fonema, y en general, juego con significantes que se parecen lo bastante como para ser percibida esa semejanza; un locutor satírico se burla de los que lo insultan:

pues que me tienen por *perro*
mas yo los tengo por *porros* (núm. 728)

Góngora es «*caca* en los versos y en garito *Caco*» (núm. 840); el amor es pasión «en donde expira el que espera» (núm. 672)...

7. 2. *Dilogía, silepsis o disemia*

Una palabra con dos significados operativos a la vez (un significante con dos significados simultáneos). Por la abundancia de sillas de manos conducidas por pícaros puede decirse que

Ya los pícaros saben en Castilla
cuál mujer es pesada y cuál *liviana* (núm. 515)

dando a *liviana* sentido material y moral.

En otro soneto (núm. 525) en que se burla Quevedo de la superstición de los cometas, considerados como signo de muertes de grandes personajes y reyes se sustenta la burla en una dilogía ridiculizadora entendiendo coronas como coronas de rey y tonsuras de clérigos:

A venir el cometa por *coronas*
ni clérigo ni fraile nos dejara

7. 3. *Antanaclasis*

Consiste en la repetición de un significante con un significado distinto cada vez: a uno que le incita a comer glotonamente responde el locutor:

¿En qué *piensas*, amigo, que me *piensas*?

con antanaclasis entre los verbos *pensar* 'actividad mental' y *pensar* 'dar pienso a las caballerías'.

En cuanto al médico: «a su *cura* sigue el *cura* / con réquiem y funeral», con juego que no hace falta explicar.

7. 4. *Polípote o políptoton*

Juego con los mismos términos sometidos a distintos accidentes gramaticales, es decir, juego que consiste en la modificación flexiva del cuerpo léxico de una palabra:

Dicenme, Jerónimo, que *dices*
que me pones los cuernos con Ginesa,
y yo *digo* que me pones casa y mesa,
y en la mesa capones y perdices. (núm. 555)

Y a un sacamuelas: «Oh tú que comes con ajenas muelas / mascando con los dientes que nos mascas» (núm. 573).

7. 5. *Derivación o figura etimológica*

Tiene apariencia semejante al anterior, pero conviene diferenciar los dos mecanismos. La derivación es juego con distintos términos considerados de la misma familia etimológica. No nos

interesa aquí la derivación real y estricta, correctamente lingüística; en la poesía basta que dos términos seean considerados de la misma raíz etimológica (aunque el etimologista aurisecular se equivoque) para que el recurso funcione literariamente. Abundan las falsas figuras etimológicas chistosas. Algunos ejemplos: Filemón es «adulterado adúltero», que engaña y es engañado (núm. 556); el tabaco es medicina preferible a la del médico: «Cuánto va, si se mira con cuidado, / de la que es moledora a la molida» (núm. 524), etc.

7. 6. *Disociación*

Hidra vocal, la llama Gracián, porque de cada trozo en que se parte una palabra surge otra palabra (igual que de cada cabeza cortada de la hidra nacían otras siete). Así una buscona se califica chistosamente de *recatada*, donde hay que leer un prefijo intensificador *re- catada*: 'catada muchas veces' (núm. 716); aquí se consigue una agudeza extraordinariamente ingeniosa porque a partir de la disociación se consigue que una palabra encubra un significado opuesto al que tenía sin cortarla, es decir, una agudeza de improporción máxima surge de la disociación.

A una buscona le parece mejor un galán que sea galapago que otro que sea Narciso (núm. 657): ahí tenemos una agudeza de ponderación misteriosa, porque tal preferencia es muy inexplicable. La solución viene por medio de la disociación que hace que leamos galapago (metáfora animalizadora y caricaturesca) como gala-pago, con un verbo *pagar* y unas *galas* pagadas que es lo que atrae a la pedigüeña dama del poema.

7. 7. *Calambur*

Es la formación contextual de una palabra con elementos de otras, una especie de envés de la disociación: veamos en esta sátira del médico (núm. 823) que

Mediquillo se consiente
que al que enferma y va a curallo,
yendo en mula va a caballo

donde el chiste radica en el calambur «va a acaballo», del verbo *acabar* 'matar'.

7. 8. *Retruécano*

Juego entre dos frases formadas con los mismos elementos o aproximadamente iguales pero con distinto régimen y funciones gramaticales y distinto orden sintáctico: un pobre galán que corteja a una dama interesada por los dineros de un banquero genovés, se lamenta:

¿Cómo la podré agradar
 los deseos avarientos,
 si voy a contarla cuentos
 y él da cuentos a contar? (núm. 665)

Nótese que el retruécano, por su misma extensión (funciona con sintagmas de cierta amplitud) puede integrar otros tipos como la dilogía, antanaclasis, etc. En el ejemplo citado *cuentos* significa una vez 'narraciones' y otra 'millones, unidad contable', y *contar* una vez 'narrar' y otra 'realizar una operación aritmética'.

Éstas y otras formas de agudeza que ahora eludo constituyen las fórmulas básicas de producción del texto. Tenerlo en cuenta a la hora de interpretarlo puede ser una guía muy necesaria, y su ignorancia nos impide una lectura adecuada del texto que permita luego un comentario eficaz o una explicación satisfactoria.

Pero pasemos a otro de los principales problemas: el de la reconstrucción del código o códigos históricos, literarios y culturales.

LA RECONSTRUCCIÓN DE LOS CÓDIGOS

La poesía burlesca es un caso particularmente difícil en este sentido. Cada época se ríe de cosas distintas. Para entender y valorar la poesía burlesca habremos de saber qué es lo que provocaba la risa en el Siglo de Oro, que no siempre es lo mismo que la provoca hoy.

El cambio del código ideológico, por ejemplo, modifica completamente los modos y objetos de la burla. Para el Siglo de Oro una de las fuentes fundamentales de la comicidad es la escatología: evitar su análisis como a menudo han hecho algunos críticos por considerarla una degeneración de lo cómico es mutilar este universo burlesco. Lo mismo cabe decir de otros motivos de la comicidad erótica o deformaciones corporales que desde nuestros códigos ideológicos se ven en perspectivas serias, pero que en el Barroco pertenecían al territorio de la jocosidad.

En general, la clave de un comentario elemental correcto consistirá en no sustituir los códigos pertinentes por otros anacrónicos.

La dificultad para llevar a cabo ese programa de lectura y comentario es grande si queremos llegar a extremos de precisión exhaustivos, pero no tan inasequible para una aproximación básica.

Ya he señalado la obsesión que tiene el poeta barroco por la «dificultad», que es siempre un obstáculo.

Pero hay un obstáculo peor, creo yo, y es lo que parece una constante antropológica que funciona mucho más intensamente de lo que podría pensarse en la conciencia de los exégetas modernos (lectores ingenuos o quevedistas avezados), y es la tentación (ineludible al parecer) de colocar nuestra perspectiva y sistema de valores actuales como fondo de valoración del poema barroco (de Quevedo en este caso).

Parece existir una enorme dificultad para acercarse al texto con «imparcialidad» u «objetividad», sin cargarlo a priori de sentidos anacrónicos procedentes de la sociedad a la que pertenece el moderno receptor. Es este un territorio sumamente ambiguo y peligroso.

so: nadie podrá discutirle al lector moderno la libertad y la legitimidad de sus propias lecturas, la capacidad para establecer con el texto un libre contrato según sus propias necesidades intelectuales y emocionales, ni tampoco sería sensato limitar rígidamente los «sentidos» o el «sentido» de un texto determinado, y menos de Quevedo. Pero no es menos evidente, a mi juicio, que la primera necesidad y el punto de partida de cualquier lectura ha de ser la reconstrucción (en términos generales) del «sentido original» del texto quevediano, que lo tiene, sin duda, e inteligible.

En ese camino hay que tener cuidado. En uno de sus últimos trabajos (publicado en *Compás de Letras*, 1992) el importante hispanista francés Maurice Molho hallaba un valor erótico en el famoso verso final del soneto amoroso «Cerrar podrá mis ojos la postrera», donde se habla de que las medulas del amante «polvo serán, mas polvo enamorado», interpretando que ese *polvo* aludía al coito, como en el lenguaje coloquial actual. Pero hay dos dificultades insalvables: primero, que el registro coloquial de la expresión no tendría cabida en un soneto como el mencionado: el contexto define las acepciones de las palabras y éstas no pueden funcionar de modo independiente; y sobre todo «echar un polvo o un polvillo» en el Siglo de Oro significaba beber un buen trago de vino, lo que tampoco hace al caso.

En otros lugares he comentado, en este sentido la valoración de poemas como «Quiero gozar, Gutiérrez, que no quiero / tener gusto mental tarde y mañana» (núm. 609) en el que un locutor burlesco rechaza el amor platónico, incómodo para un grosero pícaro materialista (que sólo pretende placer sexual sin otros requisitos ni exquisitices), como si fueran defensa moderna del amor libre.

Versos como el del terceto «No quiero calidades ni linajes, / que no es mi pija libro del becerró / ni muda el coño por el don visajes», por ejemplo, no son una muestra de libertad humana defensora del amor sexual desinhibido y sanamente alegre, cosa que no podía estar en las intenciones de Quevedo, ni en el sentido de este poema, insertado sin duda en la comicidad grotesca de la *turpitudó et deformitas*, según los códigos auriseculares operativos para este tipo de temas, que es el fondo que debe orientar nuestro comentario.

El problema que suele surgir es que el crítico moderno quiere a menudo salvar a Quevedo de las tachas de 'reaccionario, tradicionalista rígido', etc., exigiendo a un poeta del XVII (y un poeta

bastante tradicionalista por cierto, como Quevedo) que esté a la moda en la ideología de finales del siglo XX. Actitud que solo puede provocar malentendidos.

Deberíamos esforzarnos, por el contrario, en reconstruir el horizonte de producción y lectura del texto.

Para esa labor necesitamos las claves, a menudo muy alejadas ya de nosotros, o perdidas en ocasiones.

En suma, la tarea de comprender y comentar los textos burlescos quevedianos es una tarea difícil, exigente, y que requiere una voluntad de indagación y exégesis de la que pueda sacarse (como diría Góngora) el placer especulativo y activo.

Algunos criterios podrían ser útiles, por ejemplo:

- Evitar la interpretación estrictamente literal, buscando las posibles multiplicidades de sentidos: «más que Jasón te agrada el vellocino» le dice el locutor a un juez venal en el soneto 125 (*Poesía original*), lo cual interpretamos Schwartz y yo en un trabajo de 1989 (*Poesía selecta* de Quevedo) como referencia al Jasón jefe de los argonautas que fueron a buscar el Vellocino de Oro a la Cólquida; este juez prefiere el Vellocino, por ser de oro; y lo mismo hizo en otro trabajo posterior Alfonso Rey. Pero debemos ir un poco más lejos, ya que alude también al juriconsulto Jasón (Maino), nacido en 1435 en Pesaro, autor de tratados famosos como *De iure enfiteotico*, unos comentarios sobre el *Digesto*, etc. La acusación principal es la de ignorancia venal. El comentario anterior sobre el azotado al que da un repique el rebenque es otro buen ejemplo entre los miles que podrían aducirse.
- Pero también es preciso evitar el exceso difuminador del sentido: que la frente de una vieja sea como la planta del pie (romance 687 y otros pasajes) no ha de llevarnos a pensar que el pie evoca el movimiento repetido del acto sexual, por el hecho de que entre pie y sexo se solía establecer una relación jocosa, como defiende algún comentarista. En el contexto aludido únicamente expresa de modo visual las arrugas de la vieja. Quevedo puede ser muy obsceno, sin duda, pero ahí le interesa otra imagen: intentar ver más de lo que hay no enriquece el texto, sino que borra la precisión de lo que sí hay.
- Un modo de guiar nuestro comentario en ese difícil equi-

librio entre el no llegar y el pasarse, es examinar si se cumplen tres coherencias de nuestros comentarios e interpretaciones: la coherencia sintáctica, semántica y poética (estética e ideológica). En el romance «Viejo verde, viejo verde» (núm. 692), contra un viejo teñido, hallamos estos versos:

Recoger quiere la nieve
que tus edades ventiscan
en pozos de cementerio
la calavera Charquías

que Crosby (*Poesía varia*) traduce: «Recoger quiere Charquías la nieve, o sea, las canas, que tus edades ventiscan sobre la calavera en pozos de cementerio». La explicación no cumple lo que he llamado coherencia sintáctica (y por ende no cumplirá las otras), porque introduce partículas gramaticales de valor funcional y semántico que no están en el texto («sobre la calavera»).

Hay que buscar una interpretación que mantenga el texto sin obligarnos a modificarlo para hacerlo «inteligible». Si interpretamos que «calavera Charquías» es una pareja del tipo «clérigo cerbatana» en la que «Charquías» funciona como adjetivo (Charquías era un comerciante de nieve, que guardaba nieve en pozos para venderla en el verano) el texto queda claro. La calavera, por el hecho de recoger la nieve (pues las canas del viejo están pegadas a su cabeza o calavera), puede ser calificada de «calavera Charquías» (Charquías sólo aparece en ese texto en nivel metafórico; no se trata de que el verdadero comerciante acuda a recoger la nieve a la cabeza del viejo sino que la misma calavera recogiendo la nieve 'canas' se puede asimilar a Charquías).

El caso de la interpretación de *polvo* que he comentado antes violaría la coherencia poética.

La coherencia semántica se viola siempre que se atribuyen acepciones excesivas prohibidas por el contexto.

Pero vayamos a los textos quevedianos. Intentemos ejemplificar con algunos casos concretos estas proposiciones para la lectura y comentario que he desarrollado de manera tan elemental en los apartados precedentes.

COMENTARIOS DE TEXTOS

1. A UN NARIZ

Érase un hombre a una nariz pegado,
 érase una nariz superlativa,
 érase una nariz sayón y escriba,
 érase un peje espada muy barbado;

era un reloj de sol mal encarado, 5
 érase una alquitara pensativa,
 érase un elefante boca arriba,
 era Ovidio Nasón más narizado.

Érase un espolón de una galera,
 érase una pirámide de Egipto, 10
 las doce tribus de narices era;

érase un naricísimo infinito,
 muchísimo nariz, nariz tan fiera
 que en la cara de Anás fuera delito.

Localización, tema y estructura

Este es, quizá, el soneto burlesco más famoso de Quevedo.

Utilizo la versión publicada en el *Parnaso español*, la principal colección de poesía de Quevedo, debida a su amigo José González de Salas, aparecida póstumamente en 1647. Se conocen variantes conservadas en diversos manuscritos, de las que analizaré después algunos detalles que interesan a efectos del comentario.

Los títulos de los poemas del *Parnaso* parecen en su mayor parte debidos a González de Salas, el editor, de manera que no vamos a tomarlos muy en cuenta, aunque a veces son bastante significativos. Este mismo epígrafe que reza «A un nariz» (otros testimonios leen «A un hombre de gran nariz», «A un narigón», etc.) nos pone en la pista del tema, esto es, un «figura» narigudo.

El tema resulta fácilmente identificable, y debemos situarlo en el terreno de las llamadas *figuras*, un concepto satírico que el propio Quevedo cultiva abundantemente y que incluso llega a teorizar en opúsculos tempranos como el de *Vida de corte*, donde establece un catálogo de «figuras naturales» y «figuras artificiales». Un personaje «figura» es todo aquel caracterizado por una extravagancia o exageración ridícula, de cualquier tipo que sea (física, moral...). Figuras naturales llama Quevedo a aquellos que lo son de su naturaleza, y menciona como ejemplos a los calvos, contrahechos, etc.: «los naturales son los enanos, agigantados, contrahechos, calvos, corcovados, zambos y otros que tienen defectos corporales»; los artificiales son los que se construyen a sí mismos como figuras: lindos, valientes de mentira, aduladores...

Un hombre de gran nariz es, pues, un ejemplo de figura natural, objeto de comentario burlesco, como cualquier otra deformidad o exageración tenida por ridícula.

El tema pertenece, por otro lado, a una larga tradición de burlas a deformidades corporales o rasgos caricaturescos, en especial a las relativas a grandes narices, como recuerda en una nota González de Salas: «Los epigrammatarios griegos tropezaron mucho en las narices grandes; y así fatigaron, con no poca agudeza a los narigudos muchas veces. En el libro II de la Antología, cap. 13, se hallarán buen número de epigrammas que prestaron el argumento a este, y conceptos también».

Es poema, por tanto, que incluye elementos de inspiración clásica. A pesar de las fuentes clásicas Quevedo actualiza el tema integrándolo en el conjunto de motivos característicos del XVII: por ejemplo, insertando los chistes sobre la calidad judía de estas narices (otro tópico), según un mecanismo de adaptación que se da también en otras composiciones quevedianas, y con otros temas. Otro tipo de adaptación del tema, que deriva hacia la burla de tópicos líricos es el romance núm. 684 «Celebra la nariz de una dama», donde se pueden encontrar otra serie de metáforas con estructuras análogas a la de este soneto:

promontorio de la cara,
pirámide del ingenio,
pabellón de las palabras,
zaquizamí del aliento...

«Érase un hombre a una nariz pegado» es soneto muy comentado por los estudiosos de Quevedo, sin duda por su valor para-

digmático: «el arte del concepto como relación alcanza aquí su máximo exponente, al producirse con toda la intensidad posible. Toda la obra de Quevedo está como en clave en este soneto» (Lázaro Carreter). Utilizaré en este comentario algunas observaciones de los estudiosos aludidos, aunque no lo señalaré a cada paso: remito al interesado a los datos recogidos en la bibliografía.

Sin embargo no siempre ha sido bien entendido este valor paradigmático —que efectivamente lo tiene—.

Sin entrar ahora en una impertinente discusión crítica pondré solamente un ejemplo de comentario desviado por el olvido de los códigos que he señalado anteriormente. Maurice Molho, en un artículo dedicado a este soneto (ver la bibliografía), lo lee como una «cosmogonía antisemita». Para éllo ha de interpretar el poema en sentidos ideológicos y simbólicos (apelando al psicoanálisis cuando hace falta) sustentados en una estructura epigramática que se organiza férreamente sobre chistes agresivos de un antisemitismo obseso. Molho habla en su trabajo de «estructura simbólica», «sutil articulación», etc., considerando un tipo de estructura agrupada en series simbólicas que componen al final una especie de cosmogonía cuyo centro asediado, atacado y denunciado es el Judío.

Como se puede ver, en este sentido la delimitación del tema se conecta irremediabilmente con la misma estructura del poema. Determinado tipo de estructura podría apuntar a interpretaciones como las defendidas por Molho, si fueran aceptables.

Ahora bien ¿existe en este soneto semejante estructura compleja significativamente satírica y antisemita?

¿Cuál es la estructura del soneto, y a qué principio responde?

Si volvemos a los códigos de producción del texto conceptista y recordamos las palabras de Gracián sobre el tipo de agudeza suelta, y las series de apodosos conglobados, la estructura de este soneto se nos revela de modo clarísimo como un ejemplo notable de tales estructuras sueltas, definición de un sujeto mediante la acumulación de apodosos o metáforas individuales cuyo tenor o referente es el mismo.

Que tal estructura parezca a ciertos críticos muy simple, y se esfuerzen en buscar algo más es un problema de percepción anacrónica. La verdadera deficiencia está en ignorar este modelo. El soneto está construido, pues, sobre un modelo vigente, conocido y eficazmente operativo en el momento de su escritura. Esto no significa que no haya en él motivos antisemitas, etc. Significa

solamente que la estructura debe estudiarse, lo mismo que los demás componentes, dentro del marco de referencias adecuado.

La macroestructura consiste en una serie de metáforas, que tienden a ocupar cada una un verso (esticomitia que resalta la composición suelta y acumulativa en unidades sucesivas identificables).

De los catorce versos los doce primeros, con leves variaciones, pueden considerarse doce proposiciones esticomíticas referidas todas al objeto de la burla (el hombre narigudo o la misma nariz, identificados a efectos de la caricaturización). La anáfora con *érase, era*, reiterada en once casos (excepto el verso 11) subraya este paralelismo constructivo (la mayor parte de los versos se construyen efectivamente en paralelismo, del que la anáfora es solo un componente llamativo) y la asimilación de todos los miembros de la enumeración.

La unidad viene del referente común de las nueve metáforas que pueden distinguirse (y alguna otra hipérbole no estrictamente metafórica): el narigudo/la nariz. En unos casos (versos 1, 4, 5, 6, 7, 8, 12, 13) el referente sobre el que opera el predicado metafórico es el narigudo; en otros (vv. 2, 3, 9, 10, 11) la misma nariz, con alternancia poseedor/atributo.

El último terceto introduce pequeñas variantes en la ordenación señalada: el verso 13 no consta de una sola proposición, sino de dos («muchísimo nariz»; «nariz tan fiera») contruidos en forma de quiasmo, mientras que en el verso 14 se rompe la anáfora para terminar con una conclusión que cierra sintáctica y semánticamente el poema. Se trata de una especie de recapitulación y cierre, en un tipo de estructura de soneto característico también del barroco.

La función de este cambio en el terceto final es precisamente la de marca de cierre: en una estructura suelta como es la que organiza este soneto, la acumulación de metáforas podría continuarse indefinidamente (es lo que sucede de alguna manera en romances con igual esquema), pero el soneto exige terminar en el verso decimocuarto. Es necesaria una marca de final para señalar al receptor que el poema se acaba.

A diferencia de la tendencia renacentista en que el soneto se inclina a una estructura bipartita con los cuartetos para la exposición y los tercetos para la conclusión, este soneto quevediano ofrece una continuidad estructural, con esquema enumerativo, y reiteración de la fórmula hasta el último momento.

El resto de nuestro comentario consistirá en declarar verso por verso los conceptos que construyen esta caricatura famosa

del figura protagonista, conceptos que sin duda apuntan a una variedad de motivos (los antisemitas de manera muy relevante) que producen en conclusión un efecto de mezcolanza que la crítica ha subrayado como integrante esencial del arte grotesco.

Los recursos del ingenio

El elemento común de todas las imágenes del soneto es su calidad hipérbolica. Agudeza de exageración, diría Gracián, estribada en una serie de agudezas por semejanzas que encarecen la grandeza del objeto.

El verso primero «Érase un hombre a una nariz pegado» es uno de los que tienen fuente clásica. La inversión de proporciones se inspira en modelos antiguos, entre los que destaca un chiste de Cicerón que se pregunta a dónde va su yerno (de pequeña estatura) amarrado a su espada.

Aparece la forma *Érase*, que se repetirá anafóricamente a lo largo del soneto. Es la forma ritual (como recuerda Molho) de comenzar los relatos populares: se trata de una parodia que abre el soneto sobre la perspectiva de un cuento cuyo desarrollo narrativo, efectivamente no existe, pues cada metáfora vuelve sobre el mismo referente, sin que haya ningún avance en esa historia inexistente (una especie de cuento de nunca acabar, como el que también Cervantes usa en boca de Sancho para el cuento de las cabras) cuya fórmula introductoria ha sido adaptada por el poeta burlón.

El verso segundo apoya la hiperbolización en un adjetivo de sentido y uso específicamente gramatical: «superlativa». Aparentemente es una expresión menos ingeniosa que las otras, pero no hay que olvidar que se carga de connotaciones en dos sentidos: primeramente resulta cómico por la disparidad de los planos que pone en relación (la nariz / la gramática); y por otra parte adelanta los superlativos de los versos 12 y 13 sobre los que volveré luego. Literalmente esta nariz es «narcísimo», «muchísimo nariz», esto es, nariz superlativa y de un tipo de superlativo (en *-ísimo*) ya adaptado a la lengua pero todavía con valores algo extravagantes en la época, lo cual carga de nuevas connotaciones la mirada sobre el referente (ver infra).

El tercer verso introduce el primer motivo de alusiones judaicas. Sintácticamente yuxtapone al sustantivo *nariz* otros dos sustantivos, en el mismo esquema del «clérigo cerbatana» con que describe a Cabra en el *Buscón*.

Los dos sustantivos sufren una recategorización (nótese lo que esto supone de experimentación y juego lingüístico) y funcionan como adjetivos con valor metafórico, al identificar la nariz (a través de otros fenómenos de metonimia) con un *sayón* ('verdugo de Cristo') y con un *escriba* ('doctor de la ley judía'). La base de la alusión es el tópico de la nariz larga de los judíos, muy conocido en la época. En el *Buscón*, por ejemplo, se designa perifrásicamente a los judíos como gente «que tiene sobradas narices».

Lázaro Carreter ve otros sentidos acumulados interpretando dilógicamente *sayón* como 'saya grande' que recordaría visualmente a una gran nariz tendida hacia abajo, lo mismo que en *escriba* ve dos notas alusivas, a la actitud inclinada de quien escribe (reitera el carácter descendente) y al judaísmo.

Desde otro punto de vista (aquí acierta Molho) comienza la caricatura grotesca al iniciar la serie de equiparaciones de la nariz con seres y cosas heteróclitos: *sayón*, peje espada, reloj de sol, alquitara, etc., en una acumulación no exactamente caótica (hay un centro unificador, que es el referente, el objeto sobre el que gravitan todas las comparaciones), sino grotesca.

El v. 4 continúa con una imagen gráfica, de fundamento visual, típica de los géneros caricaturescos: el narigudo se identifica metafóricamente con «peje espada muy barbado». La asimilación implica animalización del personaje, y añade nuevos juegos dilógicos con *barbas* 'apéndices pilosos' y 'los cartílagos del pez'. En otras redacciones del poema se lee este verso «mal barbado»; quizá haya otro doble sentido en *peje* 'pez' y 'hombre astuto'; quizá haya alusiones a la espada que puede llevar al cinto, pero lo principal es la dilogía de *barbado*, 'el que tiene barbas en el rostro' y 'pez dotado de aletas o cartílagos llamados barbas' que evoca por otra parte el largo apéndice como la espada de un pez espada.

Varios sentidos explota igualmente la siguiente metáfora: «un reloj de sol mal encarado»: parece un reloj de sol cuya aguja sigue una dirección anómala; es además, de mala cara, por causa de semejante nariz. Lázaro apunta que la mención del reloj de sol evoca un largo gnomon (la nariz hiperbólica); y *mal encarado*: a) 'mal orientado, con el gnomon desviado'; b) 'no enfrentado al sol, en sombra, sombrío'; c) 'de mala cara': aquel individuo parecía un reloj de sol cuya aguja seguía una dirección anómala y era a la vez sombrío y de mala cara (Lázaro Carreter). Molho deriva a una interpretación simbólico-teológico-antisemita recordando que el sol puede simbolizar a Dios, del que se aparta el judío alu-

dido en estos motivos, pero no parece que haya justificación en el texto para ir más allá de la nueva imagen visual analizada.

Algo semejante habría que decir respecto de la metáfora siguiente que identifica al sujeto satirizado con una alquitara pensativa. Molho advierte un valor alusivo a la alquimia, lo que le conduce a una extensa divagación sobre otros simbolismos herméticos y múltiples, dejándose, a mi juicio, de subrayar lo principal: esto es, el valor cómico de una nariz larga como el tubo de un alambique, retorcida y grotesca y además goteante. Por el extremo del tubo de la alquitara sale el líquido destilado; por la nariz gotea la mucosidad. Este elemento repulsivo, de la secreción corpórea, pertenece al territorio de la burla y la degradación caricaturesca, y tiene que ver con modelos carnavalescos. No menos grotesca es la cosificación implicada en la imagen, que complementa la animalización de la anterior: dos vías degradatorias bien conocidas en la burla.

No es la única vez que utiliza el poeta estos motivos: escribe en el núm. 728, vv. 19-20: «El narigudo oledor / que fue alquitara con ojos»; en el núm. 748, vv. 53-56: «nariz a cuyas ventanas / está siempre el romadizo, / muy juguetón de moquita, / columpiándose en el pico»; núm. 803, vv. 53-56: «Hoy nos enseña tu cara / las mejillas sin arzón, / gargajos sin pabellón, / y mocos sin alquitara», etc.

Gracián en el *Criticón* señala que el «nasudo» es «sagaz»: la nota de «pensativa», aludiría a la nariz como signo de ingenio (ver núm. 684, v. 30 donde se llama a la nariz «pirámide del ingenio»), y ambos rasgos, nariz larga e ingenio, se consideraban característicamente judíos.

En el verso 7 vuelve a otra animalización, grotesca de nuevo por la exageración del tamaño y por el desorden de la posición. Es la imagen de algo disforme como un elefante patas arriba, con la trompa que se parece a la nariz del narigudo: semejanza de base visual en principio, a la que se acumulan connotaciones diversas. Lázaro ve una doble alusión: imagen de algo disforme como un elefante patas arriba y también el sentido de 'arriba, por encima de la boca': la nariz era tan monstruosa como un elefante patas arriba y aquel individuo por encima de la boca era un elefante porque su nariz era tan grande como una trompa. A mi juicio la imagen del elefante patas arriba hay que referirla al hombre completo, no sólo a la nariz, cuyo correlato es la trompa.

Un juego onomástico (frecuente también en la obra burlesca quevediana) propicia el chiste siguiente, sin duda de ámbito culto o estudiantil, usado también por Góngora en la *Fábula de Píramo*

y *Tisbe* y Salas Barbadillo, entre otros. El nombre del poeta latino Ovidio Nasón se actualiza en su sentido de 'narigudo', añadiéndole nueva dimensión por medio del neologismo: es un Nasón «más narizado».

Dos metáforas visuales continúan en los versos 9-10: espolón de galera y pirámide de Egipto. Poco misterio tienen las dos, de carácter eminentemente gráfico, acumulándose a otros términos de comparación de los diversos reinos de la naturaleza y actividades humanas, en la vía de lo grotesco, como ha señalado Iffland (1978, *passim*).

Ya tenemos pez espada, reloj de sol, alquitara, elefante, Ovidio Nasón, espolón, pirámide... animales, cosas, seres de diversos campos que implican una visión desde diversos puntos de vista, con asociaciones múltiples, una serie de líneas divergentes que curiosamente vienen a coincidir en su referente: muestra de ingenio concentrar tantas cosas disímiles en un centro al que todas expresan, por otra parte, con justeza, gracias a la coherencia individual de cada uno de los conceptos que componen la definición global.

De Egipto retorna a Judea y los motivos semitas: nueva insistencia sobre la nariz judía al establecer en nueva hipérbole «las doce tribus de narices era» (verso 11): todas las narices de todos los miembros de las doce tribus de Israel están concentradas en esta nariz o narigudo. La misma expresión aparece en el núm. 687, vv. 38-40: «con una nariz de ganchos, / que a todos los doce tribus / los dejó romos y brazos».

El último terceto representa la conclusión, sintetizando el sentido de todo el poema, y organizando la estructura sintáctica con diversas señales de cierre, como ya se ha visto.

Conviene echar ahora una mirada a otras redacciones del poema, que algunos estudiosos consideran más felices, sobre todo una de las versiones manuscritas que es la elegida por Blecua en sus ediciones.

El *Parnaso* (la versión que yo he elegido) lee:

érase un naricísimo infinito,
muchísimo nariz, nariz tan fiera
que en la cara de Anás fuera delito.

La versión manuscrita a que hago referencia (manuscrito 3795 de la Biblioteca Nacional de Madrid) lee:

Érase un naricísimo infinito,

... frisón archinariz, caratulera, ...
 ... sabañón garrafal, morado y frito.

Respecto a la primera, interpreto *naricísimo* en el v. 12 referido más que al poseedor ('hombre de gran nariz, narizadísimo') a la misma nariz: el apéndice nasal del personaje deja de ser nariz y es un 'naricísimo'. El superlativo en *-ísimo* adoptado del italiano desde hacía tiempo, conserva todavía un matiz extravagante y connotaciones burlescas. Quevedo habla en los *Sueños*, de unos «habladorísimos»; y en otros lugares (*Poesía original*, núm. 756, v. 26) de los «maridísimos», etc. El texto de *Hora*, XXXVII apoyaría más bien la interpretación 'hombre de gran nariz': «fuera más justo que lo fueran [esclavos] en todas partes los naricísimos, que traen las caras con proas y se sueñan un péce espada». En cualquier caso retengamos el valor burlesco de la propia forma lingüística.

El v. 14 propone algunos problemas; ya Valbuena Prat veía en este verso una concesión poco feliz al lector semiculto: Quevedo sabe que *Anás* nada tiene que ver con el latín, pero ejerce una disociación caprichosa: a- nás 'sin nariz', chiste «soso y frío». También cree posible una mera alusión al Anás de la Pasión, de poco ingenio, a menos que apunte a algún político, quizá a Olivares. Blecua cree poco original «el chiste de Anás», pero no explicita cuál sea ese chiste. Lázaro recoge la interpretación de Valbuena y explica la hipérbole del verso: «tan descomunal era el apéndice que hubiera resultado excesivo, delictivo, hasta en el rostro de un riguroso chato». Otros intérpretes lo explican recurriendo al acusativo latino: a-nás derivaría de *ad nasum* 'nariz sobre nariz'; o advierten posibles juegos con el vocablo *ana*, medida de longitud y cifra que los médicos ponían en sus recetas; o identificación Anás-Satanás por evocación paronomástica... o alusión, en fin, a Olivares, que tenía poderosa nariz.

La mayoría de estas sugerencias son bastante gratuitas. Lo único que parece autorizar el texto es el chiste sobre el motivo de la nariz de los judíos: es una nariz tan enorme que hasta en la cara de Anás, judío arquetípico, personaje conocido por la Pasión de Cristo, hasta en esa cara que tendría derecho a una gran nariz (como judío) sería un exceso tan grande que constituiría delito.

La versión aceptada por Blecua introduce:

- un vocablo característico del idiolecto quevediano, «frisón» (raza de caballos de Frisia, Holanda, de gran alzada), que siempre tiene el sentido 'enorme'

- una formación neológica igualmente favorita de Quevedo, con *archi-* (*archipobre* y *protomiseria* es Cabra en el *Buscón*)
- otro neologismo por derivación, *caratulera*, adjetivo 'propia de una careta o carátula' (como las de carnaval), motivo muy adecuado a la caricatura que desarrolla
- y una metáfora muy propia también del idiolecto quevediano: *garrafal*, que se aplica a las guindas de mayor tamaño (y a otras cosas caracterizadas por su gran tamaño).

Las dos versiones responden, en diferentes vías, a tendencias expresivas de Quevedo, pero la segunda elimina la mención de Anás (connotadora de 'judío', con todo el potencial insultante que encierra además el personaje concreto, que establece correspondencia con el *sayón* del v. 3). Anás, sea chisteroso o gracioso, se integra en la serie de menciones antisemitas del resto del soneto; su eliminación no hace sino debilitar esta recurrencia.

El cambio de *muchísimo nariz* por *frisón archinariz*, respondería según Blecua al intento estilístico de suprimir dos *ísimos* cercanos. Pero si bien es cierto que la sustitución responde perfectamente a tendencias léxicas de Quevedo, es más dudoso que la acumulación de superlativos se entendiera como defecto estilístico en la poesía burlesca, que hace de la cacofonía uno de sus recursos.

Tales acumulaciones potencian el efecto cómico, que es el objetivo del poeta burlesco: baste recordar el episodio de la dueña Dolorida del *Quijote*, II, 38 donde se explota de modo insuperable esta acumulación superlativa:

Confiada estoy, señor poderosísimo, hermosísima señora y discretísimos circunstantes, que ha de hallar mi cuitísima en vuestros valerosísimos pechos acogimiento [...] quisiera que me hicieran sabidora si está en este gremio, corro y compañía, el acendradísimo caballero don Quijote de la Manchísima y su escuderísimo Panza. —El Panza —antes que otro respondiese, dijo Sancho— aquí está, y el don Quijotísimo asimismo; y así podréis, dolorosísima dueñísima, decir lo que quisieridísimis; que todos estamos prontos y aparejadísimos a ser vuestros servidorísimos

Los dos textos, en suma, tienen distinto potencial satírico y burlesco, y me inclino a ver en ellos dos redacciones equipolentes.

2. DOS SONETOS MITOLÓGICOS

A Apolo siguiendo a Dafne

Bermejazo platero de las cumbres
a cuya luz se espulga la canalla,
la ninfa Dafne, que se afufa y calla,
si la quieres gozar, paga y no alumbres.

Si quieres ahorrar de pesadumbres, 5
ojo de el cielo, trata de compralla;
en confites gastó Marte la malla
y la espada en pasteles y en azumbres.

Volvióse en bolsa Júpiter severo;
levantóse las faldas la doncella 10
por recogerle en lluvia de dinero.

Astucia fue de alguna dueña estrella,
que de estrella sin dueña no lo infiero:
Febo, pues eres sol, sírvete de ella.

A Dafne huyendo de Apolo

«Tras vos un alquimista va corriendo,
Dafne, que llaman Sol, y vos tan cruda?
Vos os volvéis murciégalo sin duda,
pues vais de el Sol y de la luz huyendo.

Él os quiere gozar, a lo que entiendo, 5
si os coge en esta selva tosca y ruda:
su aljaba suena, está su bolsa muda;
el perro, pues no ladra, está muriendo.

Buhonero de signos y planetas,
viene haciendo ademanes y figuras 10
cargado de bochornos y cometas.»

Esto la dije; y en cortezas duras
de laurel se ingirió contra sus tretas,
y, en escabeche, el Sol se quedó a oscuras.

El tema mitológico y la parodia. Estructura y locutor burlesco

Estos sonetos, que han merecido cierta atención por parte de la crítica, son un excelente ejemplo de la modificación que los temas mitológicos, nucleares en la lírica renacentista, sufren en

tratamientos posteriores. Sin que falten en Quevedo las versiones serias, líricas, de los temas mitológicos, se produce con gran intensidad el cultivo de la parodia, que Góngora había desarrollado con gran eficacia e ingenio.

Los dos sonetos forman una especie de doblete, y pueden observarse uno en relación con el otro. Los textos que tomo proceden de nuevo de la edición de *El Parnaso español*.

El primero se dirige a Apolo, destinatario intratextual, y se organiza como una recomendación o consejo que el locutor da al dios para que consiga su pretensión de poseer a Dafne.

El segundo reproduce en discurso directo una apelación a Dafne, en los cuartetos y primer terceto. El último terceto completa el poema con un fragmento narrativo que convierte a todo lo anterior en una cita textual del mismo locutor, y termina describiendo burlescamente el desenlace del episodio mitológico.

Los dos poemas se dirigen, pues, en su mayor parte a dos destinatarios intratextuales (los dos protagonistas del mito), pero el segundo introduce una doble perspectiva con cierta complejidad enunciativa, en la estructura de su círculo comunicativo.

El tema de Dafne y Apolo lo tratan en burla muchos poetas: Lope «Como suele correr desnudo atleta» (soneto de Tomé Burguillos), Vicente García, fray Gonzalo de San Miguel, Salas Barbadillo... Importante es la *Fábula de Apolo y Dafne* burlesca de Polo de Medina.

El episodio (narrado por Ovidio en sus *Metamorfosis*, I, 452-567) es muy conocido: Apolo, dios del sol, se enamora de la ninfa Dafne y la persigue en vano, porque a la petición de auxilio de la ninfa su padre Peneo, dios de los ríos (o Júpiter, según otras versiones) la convierte en laurel.

Una versión seria, que siempre se suele poner en contraste con estas burlescas es la del soneto XIII de Garcilaso «A Dafne ya los brazos le crecían»:

A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que el oro escurecían;

de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aun bullendo staban;
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.

Aquel que fue la causa de tal daño,
 a fuerza de llorar crecer hacía
 este árbol que con lágrimas regaba.

¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,
 que con llorarla crezca cada día
 la causa y la razón por que lloraba!

Sin entrar en esta ocasión en un comentario comparativo, que han hecho excelentemente Torres Nebrera y Álvarez Barrientos (ver bibliografía), convendrá retener la calidad eminentemente sensorial y descriptiva del poema garcilasiano, donde abundan adjetivos sensoriales (tacto, color, plasticidad general) en un tratamiento que se ha podido comparar con algunos cuadros sobre el mito, como el de Pollaiuolo, por ejemplo (repárese en el verbo *videndi*: «vi que se tornaban»). Lapesa ha señalado que «el arte de Garcilaso nunca se muestra más poderosamente plástico que en el soneto XIII».

Garcilaso describe el acto de la metamorfosis, el movimiento físico, la transformación material, contrastando los tiernos miembros de Dafne con las ásperas cortezas, el dorado cabello con las hojas verdes, etc.

Los cuartetos se ocupan de esta descripción de la metamorfosis (a modo de exposición); los tercetos aplican el caso mitológico a la situación del locutor poético (aplicación del caso, conclusión): la estructura bipartita es rigurosamente renacentista.

Los poemas de Quevedo abandonan los objetivos sensoriales en gran medida para centrarse en el juego de ingenio mental y verbal, la polisemia y alusión chistosa, la degradación de los protagonistas.

En cuanto a la estructura ya he señalado la significativa distancia respecto al poema de Garcilaso: ahora tenemos realmente dos poemas complementarios, con destinatario intratextual y otras experimentaciones en la relación emisor/ receptor (destinatarios intratextuales y extratextuales).

Pero examinemos con más detalles estos sonetos.

De la plasticidad sensorial al ingenio mental y verbal

2. 1. *A Apolo siguiendo a Dafne*

El soneto revela en su estructura las modificaciones que el poeta barroco introduce sobre la tópica división en dos partes. El locutor poético se dirige a Apolo con una serie de consejos: los seis pri-

meros versos enuncian explícitamente la estrategia aconsejada en dos oraciones principales de sentido análogo: repetición, pues, de la misma idea: «paga y no alumbres»/ «trata de compralla».

Los versos 7-11 (mitad del segundo cuarteto y primer terceto) recurren a la técnica de los ejemplos, frecuente en los géneros pedagógicos y doctrinales: se menciona a Marte y Júpiter, con alusión a los amores del primero con Venus y del segundo con Dánae.

El terceto final sirve de síntesis conclusiva: establece un juicio sobre las estrategias propuestas como modelo, abre una sátira sobre un personaje coetáneo favorito de la pluma quevediana, la dueña, y termina con un epifonema que reitera con variantes la técnica del consejo.

La estructura es, por tanto, mucho más «irregular», y sirve de esquema sobre el que desarrollar los juegos alusivos, verdadero interés del poema. No se trata de describir más o menos ordenadamente un proceso plástico de metamorfosis, sino de reinterpretar a lo burlesco las relaciones amor / desdén de los protagonistas del mito.

El verso primero marca inequívocamente el tono y registro lingüístico situándolos en el territorio de la degradación paródica. La primera palabra es un aumentativo, forma, como es bien sabido, de connotaciones negativas. Apolo se designa a través de una metáfora ingeniosa, asimilándolo a un platero que dora las cumbres de los montes con su luz (como el platero baña con oro, dorándolos, los objetos). En poema de las *Locuras y necedades de Orlando*, II, v. 155 vuelve a usar la misma metáfora dando la explicación: «el platero del mundo, que le dora» llama al sol.

Los signos negativos son intensísimos. En toda la tradición occidental el pelirrojo es arquetipo de malvado. Neira, en un comentario del soneto, cree que *platero* y *bermejazo* son antitéticos, porque «platero» sería ennoblecedor, frente a lo peyorativo de 'bermejo'. Sin embargo, platero (oficio mecánico, no liberal, como decían en la época) nunca es ennoblecedor en Quevedo (ni en otros escritores del Siglo de Oro), además de lo grotesco de aplicarlo al sol. El platero es agente de la vanidad y la locura. El motivo de las joyas, las piedras preciosas, etc. en el contexto moral y satírico, apunta siempre a la necedad del vanidoso. Otro soneto de Quevedo (*Poesía original*, núm. 554) es muy claro al respecto:

Si el mundo amaneciera cuerdo un día
pobres anochecieron los plateros,

que las guijas nos venden por luceros
y en migajas de luz, jigote al día.

La vidriosa y breve hipocresía
del Oriente nos truecan a dineros;
conócelos, Licinio, por pedreros
pues el caudal los siente artillería.

Si la verdad los cuenta, son muy pocos
los cuerdos que en la Corte no se estragan
si ardiente el diamantón los hace cocos.

Advierte cuerdo, si a tu bolsa amagan,
que hay locos que echan cantos y otros locos
que recogen los cantos y los pagan.

Bermejo es peyorativo, no por las suposiciones de Neira sobre la excitación de la comida, sino porque en toda la tradición occidental, como he anotado, el pelirrojo es arquetipo de malvado, y ese era el color atribuido generalmente a Judas Iscariote. Los textos aducibles serían innumerables. Recordaré solo que el maestro Gonzalo Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, recoge varia documentación: «Barba roja y mal color, debajo del cielo no le hay peor», «Pelo bermejo, mala carne y peor pellejo», y Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* apostilla que «Son tenidos los bermejos por cautelosos y astutos».

Con sólo las once sílabas iniciales Quevedo ha degradado al dios del Sol al nivel de un personaje falseador y vano, caracterizado como perverso y malicioso «bermejazo».

La degradación continúa en el segundo verso con la sugerencia de una estampa costumbrista y picaresca, atribuyendo al dios una función sumamente baja: alumbrar a la canalla para que se espulgue. Esta presencia de los parásitos, de las plagas y la piojería es elemento nuclear del bajo estilo de la burla quevediana y favorito mecanismo de degradación de los personajes mitológicos y caballerescos.

Baste aducir otro excelente ejemplo en el romance «Burla el poeta de Medoro y Medoro de los Pares» (núm. 704):

Quitándose está Medoro
del jubón y la camisa,
al sol de marzo una tarde
algunas puntadas vivas.

Las uñas más matadoras
que los ojos de su amiga,
hecho un paladín Roldán
por las costuras arriba.

Interesa sobre todo subrayar el choque de niveles entre la expectativa del elevado tema mitológico y el territorio costumbrista de los pícaros al sol quitándose los parásitos.

El verso tercero es una obra maestra de concentración. Una primera lectura descubre un término de germanía *afufarse* 'huir'; no hay que explicar mucho la función que desempeña un vocablo procedente del lenguaje de la delincuencia en un contexto mitológico, y el rebajamiento que implica. La palabra es, en su misma vulgaridad, un excelente mecanismo de degradación.

Pero la existencia de esta palabra en el verso fija el nivel expresivo para toda la unidad métrica, y obliga al lector a retroceder, para dar una nueva interpretación a otros términos que pueden estar cifrados germanescamente. Si *afufarse* es germanía, tendremos a interpretar en esta clave otras palabras del verso, en concreto, *ninfa*, que en ese lenguaje significa 'prostituta', significado dilógico que es el verdaderamente operativo en el nivel de la burla.

Ahora tenemos completo el retrato moral sugerido de los dos personajes: un dios convertido en un rufián bermejazo y una Dafne que si se afufa es porque no ve posibilidades de cobro, como tal prostituta.

La aliteración cacofónica de la labiodental «*ninfa Dafne*, que se *afufa*» contribuye a potenciar el sentido grotesco y degradante del verso.

Por si había alguna duda el verso 4 desarrolla de modo explícito la caracterización de Dafne como ninfa en el sentido germanesco. En el Siglo de Oro la palabra *gozar* en este contexto significa exactamente 'copular': gozar una mujer es copular con ella, o como dice el *Diccionario de Autoridades*: «tener congreso carnal con una mujer» (es lo que quiere el locutor apicarado del poema núm. 609, que se dirige a una fregona rechazando el amor intelectual platónico: «Quiero gozar, Gutiérrez, que no quiero / tener gusto mental tarde y mañana»).

Y cuando se quiere gozar a una prostituta la estrategia que el locutor aconseja es directa y brutal: «paga y no alumbres».

Cuarteto primero que aporta los datos esenciales del poema, con la caracterización de los personajes, la sugerencia del ambien-

te, y la fijación del tono poético por medio de los motivos del «bajo estilo», entre ellos la lengua de germanía.

Los versos 5-6 reiteran, con otra formulación el mismo mensaje. Los sintagmas anafóricos («si la quieres / Si quieres») subrayan la equivalencia semántica de las dos variantes.

En el género de los consejos (género pedagógico) la repetición y aclaración de la enseñanza es vital: de ahí que además de repetir la indicación, se exprese esta en los versos siguientes acudiendo a una de las técnicas más importantes de la predicación y de la literatura doctrinal; la recurrencia *ad exempla*, ejemplos que se sacan del mismo territorio que el tema central (la mitología). Sigue explotando los mecanismos de la parodia.

La imagen del verso 6 *ojo de el cielo* era tópica para el sol. Góngora la usa, por ejemplo, en *Polifemo* y *Galatea*, v. 422: «cuando en el cielo un ojo se veía». La comparación existe ya en Virgilio y Ovidio, y está cargada, por lo mismo, de connotaciones de tradición poética noble, pero en el contexto y esquema enunciativo de exclamación un tanto rufianesca se integra en el registro burlesco global, con el choque de niveles resultante.

Los versos 7-8 aluden a los amoríos de Marte, dios de las batallas, con Venus, diosa del amor. Se sugiere que Marte conquista a Venus a fuerza de regalos como pasteles, confites, bebidas, etc. que compra empeñando la cota de malla y la espada (armas de dios de la guerra).

Nuevamente se sitúan las relaciones amorosas en un marco de interés material y grosero, bastante rebajado aquí, al nivel primitivo de la satisfacción fisiológica de comer y beber. Este es un motivo característico también de la literatura carnavalesca, y como todos los que apuntan a la corporalidad, ejercen una función degradatoria de modelos y valores ideales.

Dos detalles más hay que tener en cuenta relativos a las características mismas de los objetos mencionados y al registro lingüístico de los vocablos en *pasteles* y *azumbres*.

Nada hay gratuito en el ingenio de Quevedo: la mención de los pasteles no es inocente. Los pasteles del Siglo de Oro son distintos de los actuales: como los define Covarrubias eran una «empanadilla hojaldrada que tiene dentro carne picada o pistada [...] Es refugio de los que no pueden hacer olla y socorre muchas necesidades». Comida, pues, de ínfima calidad, para aquellos que no pueden procurarse otra cosa o para los glotones que no reparan en calidad. A juzgar por las burlas de los escritores de la época debían de ser

casi tan malos como los describe Quevedo en numerosos textos en verso y prosa. De un pastelero dice, por ejemplo, en el núm. 631 que «en su tiempo no hubo perro muerto, / rocines, monas, gatos, moscas, pieles, / que no hallasen posada en sus pasteles». En el *Sueño del Infierno* la diatriba es más extensa y cruda todavía:

habéis hecho comer a los hombres caspa y os han servido de pañizuelos los de a real sonándoos en ellos, donde muchas veces pasó por caña el tuétano de las narices. ¡Qué de estómagos pudieran ladrar si resucitaran los perros que les hicistes comer! ¡Cuántas veces pasó por pasa la mosca golosa, y muchas fue el mayor bocado de carne que comió el dueño del pastel! ¡Qué de dientes habéis hecho jinetes y qué de estómagos habéis traído a caballo dándoos a comer rocines enteros! ¿Y os quejáis, siendo gente antes condenada que nacida los que hacéis así vuestro oficio? ¿Pues qué pudiera decir de vuestros caldos?

etc.

Por su parte *azumbre* es «cierta medida de las cosas líquidas [...] y así se dice comúnmente que Fulano se bebió una azumbre de vino [...] Por antonomasia se entiende del vino» explica el *Diccionario de Autoridades*. Es palabra del registro familiar y vulgar.

En suma la escena sugerida es poco decente: personajes groseramente comilones de repugnantes pasteles y con tendencia a la embriaguez, que se hallan lejos de las versiones líricas de las mitologías ovidianas que cultivan Garcilaso o los petrarquistas del Renacimiento.

El terceto primero presenta un nuevo ejemplo muy bien elegido para la ocasión: el del episodio del rey de los dioses, Júpiter, en una de sus múltiples aventuras eróticas, la conquista de Dánae. Para poseer a Dánae, que había sido encerrada en una torre por su padre, Júpiter se transformó en lluvia de oro. Nada más fácil para el ingenio satírico y misógino de Quevedo que aplicar una interpretación venal al mito. En esencia, Dánae es poseída solo cuando Júpiter se convierte en oro, esto es, según la metonimia satírica, cuando paga lo suficiente.

El doble sentido obsceno del v. 10 es claro: se levanta las faldas para recoger, aparando, el oro, y se las levanta para dar paso franco al galán, tras recoger el dinero. Dánae, como Dafne, como Venus, son realmente prostitutas interesadas y codiciosas.

El último terceto introduce un nuevo motivo costumbrista, la dueña. Ya se han ido reiterando otros a lo largo del soneto: la pintura de los ociosos al sol, la mención de objetos característi-

cos de la experiencia cotidiana como los pasteles o las azumbres de vino, los confites, o el mismo lenguaje de germanía, chocan con la atmósfera esperable de un mundo mitológico lejano, signo de belleza literaria y poética, elevado a través de la leyenda y la cultura clásica a un nivel estético muy diferente de lo que supone esta presencia de los detalles costumbristas que atraen violentamente ese mundo de legendaria y elaborada belleza para colocarlo en medio de la vulgaridad cotidiana de una sociedad marginal de tabernas y burdeles.

La mala fama de las dueñas (mujeres de cierta edad que acompañaban a las damas por más respeto) es proverbial, y como escribe R. del Arco en un trabajo que dedica a esta figura «la dueña llega a constituir como una obsesión de numerosos escritores de nuestra época de oro, que la muestran como objeto de burla o chacota o como perversa manifestación social». Quevedo es el más encarnizado con la figura de la dueña, a la que atribuye todas las características negativas de la mujer. Su descripción de la dueña Quintañoña del *Sueño de la Muerte* es inolvidable, y no menos la definición del soneto núm. 521, «Epitafio de una dueña, que idea también puede ser de todas», que he citado antes parcialmente a otros propósitos:

Fue más larga que paga de tramposo,
 más gorda que mentira de indiano,
 más sucia que pastel en el verano,
 más necia y presumida que un dichoso,

más amiga de pícaros que el coso,
 más engañosa que el primer manzano,
 más que un coche alcahueta, por lo anciano
 más pronosticadora que un potroso.

Más charló que una azuda y una aceña,
 y tuvo más enredos que una araña,
 más humos que seis mil hornos de leña.

De mula de alquiler sirvió en España,
 que fue buen noviciado para dueña,
 y muerta pide y enterrada engaña.

Una de sus tachas era la fama de alcahuetas, como indica el verso 7 del soneto anterior. Esta astucia de Júpiter, sugiere el locutor satírico, se la debió de inspirar alguna dueña.

Como señala a continuación, abundando en el chiste, una

estrella sin dueña no podría conseguir tan buen resultado amoroso, por más que a las estrellas se las califique a menudo de terceras de los amores, por alusión a la influencia que se les atribuye en los caracteres humanos y en la marcha de sus amoríos. Dice un personaje de Calderón en la comedia *El galán fantasma*:

Qué error tan recibido,
de la opinión común, Leonelo, ha sido
decir que las estrellas
de amor terceras son, y que está en ellas
¡oh necio desvarío!
la primera elección del albedrío

y acto seguido pone como ejemplo a Apolo despreciado por Dafne a pesar de ser rey de todas las estrellas.

En este soneto de Quevedo una estrella de la categoría de las dueñas, o una estrella que tuviera una dueña conseguiría fácilmente un propósito de tercería: pues Febo, como dios sol, es rey de todas las estrellas, bien puede servirse de una estrella tal, y conseguir gozar a Dafne.

En el mismo terreno de valores se coloca el otro soneto que complementa al que acabo de comentar y que hace con él una pareja muy significativa.

2. 2. *A Dafne huyendo de Apolo*

La estructura y situación comunicativa de este soneto presenta nuevas complejidades.

El locutor satírico establece una doble vía con dos modalidades: el discurso directo de cualidad dramática (versos 1-11) dirigido a Dafne como destinatario intratextual como si estuviera presente; y el terceto final, de cualidad narrativa, en el que se revela que todo lo anterior es una cita textual y describe la reacción de su destinatario (Dafne) ante el mensaje contenido en la primera parte. Ahora el destinatario ya no es Dafne, sino el lector implícito (destinatario extratextual).

Hay una alternancia de receptores y modelos comunicativos que contribuyen a la «novedad» expresiva.

El tema continúa el del anterior y vale lo dicho sobre la manipulación de la materia mitológica en clave de parodia.

Este segundo poema se centra en el momento de la metamorfosis de Dafne y sería el más comparable con el ejemplo de

Garcilaso. Si reparamos un momento en ello veremos que realmente no se describe la metamorfosis ni el poeta se interesa mucho por los detalles plásticos y sensoriales: apenas los versos 12-13 mencionan de manera sintética la transformación («en cortezas duras / de laurel se ingirió»). El núcleo fundamental del poema vuelve a ser, en lo relativo al tema, las reacciones y motivaciones de los personajes, siempre en la línea de degradación paródica que hemos visto; y en lo relativo a la expresión el despliegue de los recursos de la agudeza.

Frente a la sensorialidad (manifestada, por ejemplo, en la frecuencia de epítetos de color o tacto) de la versión garcilasiana, lo que ofrece Quevedo es una serie de alusiones y dilogías, agudezas de ponderación misteriosa, y rupturas de frases hechas que han de ser descifradas por medios eminentemente intelectuales: frente a la visualidad de fruición directa, el ingenio conceptista.

Examinemos un poco más de cerca esta sucesión de agudezas.

El bermejazo platero del soneto anterior es ahora un alquimista. Los dos oficios tienen que ver con el oro, pero de manera distinta, y en los dos casos arrastran una serie de connotaciones mucho más evidentes para el lector de la época que para el actual.

La base de la semejanza entre Apolo y un alquimista radica en que el sol, al dorar las cosas las transforma en oro, como pretendían los alquimistas con la piedra filosofal, capaz de transmutar los metales en oro; pero Quevedo alude sobre todo a la creencia de que el sol engendraba oro en las minas, corriente en la época y en otras sociedades, como ha estudiado Mircea Eliade en su libro *Herreros y alquimistas*.

Los metales de las minas se relacionaban con los planetas influyentes en ellos y eso significaba que la influencia del sol engendraba el oro en las vetas, que iban creciendo de manera orgánica; la luna engendraba la plata, etc.

Es, como digo, creencia usual, y aparece en otros muchos textos del Siglo de Oro, por ejemplo en el tranco II de *El Diablo Cojuelo*, de Vélez de Guevara, «nadie ha acertado a hacer oro, si no es Dios, y el Sol, con comisión particular suya».

En sentido estricto el sol resulta así un verdadero alquimista, pues fabrica literalmente oro.

Pero en Quevedo *alquimista* tiene siempre connotaciones peyorativas: el soneto moral núm. 83 «Pinta el engaño de los alquimistas»; y en los *Sueños*, califica a los alquimistas de la cosa más vil posible y se burla de sus prácticas y fraudes: «¿Queréis saber

cuál es la cosa más vil? Los alquimistas»; en *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, el tratado XXX está dedicado íntegramente a la figura del alquimista, etc.

La imagen es por tanto sumamente peyorativa.

El verso segundo completa dos juegos conceptuosos. Lo primero que se advierte es una agudeza de ponderación misteriosa, denunciada por la pregunta final del verso: «¿y vos tan cruda?», pregunta que expresa una admiración sorprendida («¿cómo es posible que estéis tan cruda?»).

¿Y por qué ha de sorprender tal actitud? Es evidente: porque el sol, fuente de luz y calor, agente abrasador, debería tener a Dafne 'asada'. Un pasaje del *Buscón* juega de nuevo con esta antítesis grotesca: «En verano es de ver cómo no sólo se calientan al sol, sino que se chamuscan; que es gran gusto verlas a ellas tan crudas y a ellos tan asados».

En el campo léxico y semántico culinario fuego/crudo se contraponen. No hay que insistir en la burla que supone introducir un léxico de este tipo en un mito clásico (el mundo de la comida y lo culinario es carnavalesco y pertenece siempre al bajo estilo en las convenciones de la época). Por otra parte continúan los motivos alquímicos, pues el verso parodia también la jerga de las operaciones alquímicas que se efectuaban en el crisol u horno ardiente que calentaba los materiales destinados a la transmutación filosófica. Una de las operaciones alquímicas era la calcinación: es raro que Dafne, seguida de un alquimista, que la querrá «meter en el horno», se mantenga tan cruda.

El misterio, como diría Gracián, ha sido propuesto, y nos falta la segunda fase que define a esta categoría de conceptos, esto es, proponer ahora la explicación. Para alcanzarla hay que saltar a otro tipo de agudeza, verbal en este caso: la dilogía. El significante *cruda* tiene dos significados simultáneos: aparte del culinario, si se interpreta en clave de léxico amoroso, *cruda* significa 'desdeñosa'. En este segundo sentido no hay misterio alguno, pues bien puede Dafne, como ninfa, responder desdeñosamente a su pretendiente Apolo.

La metáfora del verso 3 se justifica en esta fuga del sol y de la luz, proponiendo otra semejanza con el *murciégalo* (forma usual de la época, más cerca de la etimología -*mur-* ciego 'ratón ciego'— que la actual *murciélago*, proveniente de metátesis).

Los simbolismos del murciélago en la mayoría de los contextos son muy negativos, por su misma pertenencia al mundo de la

oscuridad y la noche, además de la animalización satírica que implica.

Bastaría recordar la frecuencia de las alas de murciélago en la iconografía del demonio para hacerse idea del potencial peyorativo de la imagen. San Isidoro en sus famosas *Etimologías* comenta uno de sus simbolismos como jeroglífico de los herejes, que aborreciendo la luz vuelan y ofenden en las tinieblas, y recuerda que Homero los compara a las almas de los condenados y a sus voces. Covarrubias en el *Tesoro de la lengua*, apunta que es «símbolo del malhechor que se anda escondiendo».

Este primer cuarteto expresa dos actitudes: la de Apolo, que persigue, y la de Dafne que huye.

El segundo cuarteto ofrece las explicaciones a la conducta de los personajes distribuyéndolas en una antítesis implícita establecida entre los versos 5-6 y 7-8 (los primeros relativos a la intención de Apolo y los segundos relativos a la reacción de Dafne).

Apolo, evidentemente, quiere gozar a Dafne. Para el sentido erótico de *gozar* remito al comentario de soneto anterior. No hay misterio alguno en las intenciones del alquimista y bermejazo Febo. Puede, por tanto, identificarse su propósito con bastante claridad:

Él os quiere gozar, a lo que entiendo,
si os coge en esta selva tosca y ruda.

Pero los dos versos siguientes que explican la reacción de Dafne (ver más abajo: «Esto la dije; y en cortezas duras...») son más complicados.

En realidad no dirigen un consejo explícito a Dafne para regir su conducta, sino que hacen reparar en una circunstancia que afecta al mismo Apolo, suficiente, sin embargo, para servir de aviso a la interesada Dafne (asimilada a una prostituta, no se olvide).

El v. 7, de estructura bimembre, ofrece un dato «objetivo» en la antítesis «aljabá suena / bolsa muda»: Apolo lleva flechas en su aljabá, pero no lleva dinero en su bolsa.

La aljabá, y el perro mencionado en el verso 8 suponen la imagen de Apolo como cazador, con su arco y flechas y sus perros venatores. La pieza de caza es Dafne.

En esta versión de *Parnaso*, que uso para mi comentario, Quevedo ha preferido borrar un posible simbolismo fálico y obsceno en el elemento 'flechas' característico del cazador, para derivar el centro de interés a un juego ingenioso —que comentaré enseguida— con el otro elemento del *perro*.

En una de las versiones conservadas en un manuscrito de la biblioteca portuguesa de Évora (sin duda anterior a la redacción del *Parnaso*) el soneto era mucho más obsceno pero menos ingenioso, y la imagen de las flechas tenía más importancia simbólica en este terreno:

Si sus flechas teméis con tantas tretas,
con carne os lo ha de hacer: que son locuras
pensar que os lo ha de hacer con las saetas.

(*hacerlo, hacérselo* era expresión fija referida tópicamente al acto sexual).

Lo interesante es la perspectiva que sobre este mismo verso 7 añade el siguiente: «el perro, pues no ladra, está muriendo». Es una alusión compleja muy bien trabada en sus correspondencias y contraposiciones ingeniosas.

La bolsa y el perro comparten una característica común: la mudez. La bolsa está muda y el perro no ladra, está igualmente mudo.

Esta coincidencia apunta a una relación entre la bolsa y el perro, que en principio no tendría grandes justificaciones. ¿Qué relación hay entre estos dos correlatos que de manera implícita pero clara se hacen corresponder? ¿Qué tiene que ver la mudez de una bolsa de dinero con el silencio de un perro, señal de su agonía? ¿Y qué tiene que ver en toda esta historia de persecución amorosa la muerte de un perro?

Todo quedará claro si se reconoce la frase hecha aludida en el pasaje: «dar perro muerto», que significaba 'engañar' y en especial 'irse con una prostituta y no pagarle'.

Con esta alusión al motivo del dar perro muerto pone sobre aviso a Dafne del riesgo que corre si acepta dejarse gozar de Apolo, que al llevar la bolsa vacía no ha de pagarle sus servicios; esto es, Dafne quedaría víctima del engaño.

Los testimonios de la frase abundan, pero bastará con algún otro pasaje quevediano que ilumina el comentado:

Putá sin daca es gusto sin cencerro,
que al no pagar, los necios, los salvajes,
siendo paloma, le llamaron perro.

(*Poesía original*, núm. 609, vv. 12-14)

llamóse doña en pago por concierto
después que la dio un conde perro muerto
(*ibid.*, núm. 633, vv. 28-29)

Con armas, no con billetes
 nos pintaron a Cupido,
 y alegan los perros muertos
 aljabas y no bolsillos.

(*ibid.*, núm. 738, vv. 101-104)

En suma, la bolsa muda de Apolo representa para la ramera –ninfa– Dafne un perro muerto (la mudez se explica como consecuencia de la agonía y de esa asociación parte el juego con la frase hecha que asimila a Dafne a una prostituta).

El primer terceto prosigue con la caricatura de Apolo, visto como un buhonero, personaje satirizado en muchos textos de la época. Buena parte de los buhoneros eran franceses, denominados despectivamente «gabachos» y son acusados frecuentemente de llevarse los dineros al exterior.

Las connotaciones negativas por la bajeza del oficio, la poca importancia de sus artículos (las «bujerías» como peines, hilos, ratoneras, pequeños objetos de mercería, etc.) y el origen gabacho insisten en la degradación de Apolo. En correspondencia con su condición de dios solar, las bujerías que carga son signos (signos del zodiaco) y planetas.

La gesticulación grotesca continúa la ridiculización: viene «haciendo ademanes y figuras», es decir, haciendo gestos ridículos, y secundariamente, haciendo figuras astrológicas, con explotación de la dilogía.

En el sentido astrológico figura celeste «es una delineación que expresa la postura y disposición del cielo y estrellas», según el *Diccionario de Autoridades*. Pero también, en doble sentido jocoso, *figura* es «hombre ridículo, feo y de mala traza» y hacer figuras «hacer meneos y ademanes ridículos e impertinentes» (según el mismo diccionario).

El segundo terceto juega chistosamente con otras dilogías, chistes tópicos y rupturas de frases hechas, que tienen como objetivo final la equiparación de Dafne a una prostituta: al pecararse de que no tiene asegurado el pago, rechaza al pretendiente y se hace cortezas duras contra sus engaños.

Neira interpreta en su comentario que ante el furor de posesión de Apolo la ninfa lo corta radicalmente: ante sus tretas, sus argucias (no su amor) ella se vuelve 'cortezas duras'; Apolo sería un vulgar pícaro «que pretende forzar a una muchacha solitaria e indefensa». Pero en ningún modo hay que excluir a Dafne de la degradación quevedesca, y menos después de saber la frecuencia

del motivo de las pedigüeñas en el poeta: Dafne se hace cortezas duras no porque Apolo ofrezca argucias y no amor; sino porque no ofrece dinero (cfr. v. 7). Por mucho amor que ofrendara Apolo, mientras la bolsa siguiera muda, según la axiología de la poesía burlesca de Quevedo, Dafne se haría durísimas cortezas ante las tretas (término agermanado 'engaños, fullерías, fraudes') del dios buhonero.

Los versos finales reinterpretan a lo jocosо el motivo del laurel, planta en la que Dafne se transforma según el mito. Para el locutor satírico el laurel evoca de nuevo el mundo cómico culinario, pues con laurel se hacen los escabeches («género de salsa y adobo que se hace con vino blanco y vinagre, hojas de laurel...», *Diccionario de Autoridades*).

Era un chiste tópicо que se documenta en otros textos de la época: en el mismo Quevedo (entre otros ejemplos, núm. 682, vv. 179-80: «era Dafne carantoña, / ninfa que los escabeches / y las aceitunas ronda»).

También era tópicа la agudeza de contrariedad del chiste siguiente, el de quedar el sol (fuente de luz) a oscuras, jugando con la dilogía al aplicar ingeniosamente la frase hecha «quedarse a oscuras», que niega la cualidad luminosa del sol y se explica en el segundo plano de la dilogía, porque en su sentido figurado el sol efectivamente se queda a oscuras ('sin alguna cosa que se poseía o sin conseguir lo que se quería').

Conclusión al comentario de 2.1./ 2.2

El clima de los poemas quevedianos se define muy bien por el contraste con el de Garcilaso: de la plasticidad (mundo sensorial, perspicuo, claro y de equilibrio en estructura y desarrollo ordenado), y del asentimiento emocional del locutor, que toma el mito como ejemplo expresivo de su propio dolor amoroso, pasamos a un mundo de burla y distanciamiento del locutor que caricaturiza a sus personajes.

Los distintos géneros explican en parte el distinto enfoque (en otros poemas serios dedicados al mito ofrece Quevedo un tratamiento más convencional), pero lo que me parece más significativo es el cambio a una expresión conceptista, que sustituye la sensorialidad de directa percepción, por una serie de juegos mentales y verbales: alusiones, dilogías, rupturas de frases hechas, metáfo-

su negación: el modelo se invierte, y todo el soneto constituirá esencialmente un ejercicio de destrucción del retrato de la dama hermosa tan frecuente en la poesía amorosa seria.

Dos aspectos principales, por tanto, debemos observar: en cuanto al tema, la sátira de la mujer (uno de los centros de la sátira quevediana); en cuanto a la expresión, la técnica paródica. El soneto no se puede entender si no se contrasta con su modelo lírico, tremendamente codificado en la poesía aurisecular y en la de Quevedo.

El soneto de retrato femenino era uno de los subgéneros más característicos de la poesía petrarquista, que, como ha señalado García Berrio (ver bibliografía) se configura según una férrea organización tópica de la materia literaria: el contexto de la tradición es fundamental.

La poesía amorosa, según los moldes petrarquistas, no presenta nunca las hermosuras corporales sino vistas a través de una idealización platónica. El modelo más generalizado quizá sea precisamente el de los sonetos de retrato, de los que habría miles de ejemplos, como el arquetípico de Bocángel «Señas de una belleza superior»:

Grandes los ojos son, la vista breve
(o amor la abrevia, porque a herir apunta),
arco es la ceja y el mirar es punta
a quien amor sus vencimientos debe.

A su mejilla el nácar nácar debe,
adonde en llamas de coral difunta
fuera la rosa, mas su incendio junta
a la azucena de templada nieve

etc.

Sobre la topicidad del código petrarquista, el poeta del XVII puede introducir sus propias adaptaciones, como hace Góngora insertando el tema de la brevedad de la vida en el *carpe diem* organizado sobre el motivo del retrato —con sus tópicos oros, lirios, claveles y lucientes cristales—, en el famosísimo «Mientras por competir con tu cabello»:

Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñido al sol relumbra en vano,
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente al lilio bello,

mientras a cada labio por cogello
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
de el luciente cristal tu gentil cuello,

goza cuello, cabello, labio y frente
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no solo en plata o viola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Frente al platonismo idealizante y enaltecedor emerge también la visión de lo feo y degradado, prostibulario y grotesco, en diversos matices. Al lado de las descripciones idealizadas y tópicas, hallaremos la burla de esos tópicos.

En todos los poemas amorosos vemos las perlas de los dientes, el oro del cabello, el rubí de los labios,... Quevedo se burla en otro poema de los tópicos descriptivos a través de un comentario irónico metalingüístico:

Sol os llamó mi lengua pecadora
y desmintióme a boca llena el cielo;
luz os dije que dábades al suelo
y opúsose un candil, que alumbra y llora.

Tan creído tuvistes ser aurora
que amanecer quisiste con desvelo;
en vos llamé rubí lo que mi abuelo
llamara labio y jeta comedora.

Codicia os puse de vender los dientes
diciendo que eran perlas; por lo bellos
llamé los rizos minas de oro ardientes.

Pero si fueran oro los cabellos
calvo su caso fuera, y diligentes
mis dedos los pelaran por vendellos (núm. 559)

Y en el soneto que comentaré en este apartado se complace en presentar satíricamente la otra cara de la moneda lírica, en un retrato que describe la hermosura pasada, como una venganza antifeminista que debemos poner en contacto seguramente con la perspectiva del amante desdeñado.

Grado intermedio de esta actitud sería el representado por un soneto amoroso muy peculiar (*Poesía original*, núm. 304) que

lleva en el *Parnaso* el epígrafe «Venganza en figura de consejo a la hermosura pasada»:

Ya, Laura, que descansa tu ventana
en sueño que otra edad tuvo despierta,
y atentos los umbrales de tu puerta
ya no escuchan de amante queja insana;

pues cerca de la noche, a la mañana
de tu niñez sucede tarde yerta,
mustia la primavera, la luz muerta,
despoblada la voz, la frente cana,

cuelga el espejo a Venus, donde miras
y lloras la que fuiste en la que hoy eres;
pues, suspirada entonces, hoy suspiras,

y así lo que no quieren ni tú quieres
ver, no verán los ojos ni tus iras,
cuando vives vejez y niñez mueres.

En el soneto «Rostro de blanca nieve» la visión es mucho más violenta y despectiva, como veremos.

Estructura

La organización habitual del retrato tópico seguía una línea descendente desde el cabello al cuello, pasando por los elementos básicos de la frente, ojos, labios y mejillas.

En el soneto que comento se introducen algunas variaciones sin seguir el orden habitual. Reconocemos la tendencia a la esticomitía (ya examinada en el soneto «Érase un hombre a una nariz pegado») para explorar en cada una de las unidades métricas una imagen, antítesis o metáfora burlesca.

La sucesión de elementos mencionados componentes de la *descriptio* es:

rostro

ceja

piel

'piel' (mediante la metáfora de la plata)

habla (no elemento físico)

aliño (cosmético)

tez

cabello (guedejas)

ojo

colmillos (dientes)

boca

Vemos que no hay orden aparente: de una mención general (rostro) pasa a un detalle del mismo (ceja) y otro elemento cercano a la ceja y mencionado casi siempre en uno de los primeros lugares (los ojos) no aparece hasta el verso 10. El cabello, que suele abrir las descripciones, no se menciona hasta el v. 9, y los dientes y boca (estos colocados juntos como corresponde a su topografía) en los versos 12-13. Salta de las valoraciones generales a algunos detalles concretos mencionados en orden aleatorio: no tendría mucha justificación seguir un orden riguroso para describir el caos grotesco en que ha convertido el tiempo a la belleza de esta hermosa.

Cada uno de los versos, como se ha dicho, suele enfrentar el elemento de la *descriptio* con su desvalorización metafórica, potenciada con otros recursos de paronomasia, alusiones o motivos grotescos de lo repulsivo y escatológico.

Desde el punto de vista de la métrica resalta, naturalmente, la explotación de la rima burlesca y cacofónica en -ájo, -éja, -újo, -ójo. Hay otros casos de rima burlesca en Quevedo, que aparece al menos en trece de sus sonetos, con ejemplos en ópa, ápa, ípa, épa (núm. 519), úcho, écho, ácho, ícho (núm. 529), áca, óco, úca, éca (núm. 535), ón, án, én, ín (núm. 550), etc.

Aquí fue Troya

El v. 1 es ejemplar en esta técnica de la sorpresa y la antítesis destructiva.

La primera metáfora «rostro de blanca nieve» responde en un principio a los tópicos del género. La comparación de la blanca piel de la hermosa con la plata, alabastro, azucena o nieve es habitual; en Quevedo, por ejemplo:

En nieve y rosas quise floreceros (núm. 307)

Hermosísimo invierno de mi vida,
sin estivo calor constante hielo,
a cuya nieve da cortés el cielo
púrpura en tiernas flores encendida (núm. 328)

etc.

El lector tiende a interpretar este comienzo dentro del marco de las convenciones acostumbradas.

La continuación del verso le obliga a regresar y corregir su primera impresión: *fondo en* es expresión tomada del lenguaje de la fabricación de paños, donde designa el campo sobre el que se

tejen, bordan o pintan las labores en las telas, y «por semejanza se llama la parte que se ve de alguna cosa, sobre la cual hay otras que cubren el resto» (*Diccionario de Autoridades*).

Es decir, que debajo de la blancura como la nieve se descubre un fondo negro como el color del grajo (la alusión es muy precisa, porque la graja tiene las plumas negras pintadas de blanco).

La antítesis denuncia la falsedad del color blanco, colocado artificialmente sobre el verdadero color negro de la cara: el referente metafórico no es la tez de la bella, como en otras ocasiones, sino los cosméticos o afeites con los que se cubre hipócritamente su desgastada belleza. Quevedo mantiene la materialidad de la metáfora tópica, pero ha desplazado su estructura formal: es un caso excelente de lo que llama Carlos Bousoño «ruptura de sistemas», en este caso ruptura de una formulación metafórica tópica, con la consecuencia de una inversión del sentido: ahora es peyorativa.

Igualmente peyorativa es la siguiente imagen: si la tizne ('hollín', elemento connotador de suciedad) presume (personificación del hollín, rasgo de independencia cómica de la suciedad en el conjunto) de ser ceja, quiere decirse que no tiene cejas. Esta pérdida apunta en la poesía burlesca de Quevedo a una razón específica, además de la edad: es uno de los efectos de la sífilis. La intensidad del ataque es muy grande y supone una inversión total del código de la poesía amorosa.

En correspondencia a las connotaciones sugeridas se presenta la siguiente alusión en el v. 3; la disposición del verso es significativa: los dos elementos que se contraponen (piel/pelleja) se colocan al principio y final del verso en posiciones privilegiadas (son la primera y última palabras de contenido semántico del verso) que las conectan, conexión establecida sobre todo por el efecto de la derivación o figura etimológica.

La presencia de un bordoncillo vulgar, «en un tris», cuyo abuso denuncia Quevedo en otros lugares como el *Cuento de cuentos*, insiste en el rebajamiento de la expresión para dar entrada a la alusión clave del verso, radicada en «pelleja», palabra de fuerte connotaciones peyorativas, ya que, más allá del sufijo despectivo, evoca el sentido 'prostituta'. Escribe Covarrubias en el *Tesoro de la lengua*: «A la ramera se llama pelleja a imitación del latino, que la llama *scortum*».

El verso 4 se construye en paralelismo con el anterior, figura retórica de posición que expresa la equivalencia semántica. La metáfora de *plata*, colocada a principio de verso, en una posición homó-

loga de la de *piel*, tiene precisamente a *piel* por referente. El verso 4 comienza, pues, con una metáfora que reproduce el sentido de la mención directa de su referente (*piel*) en el verso anterior.

Esta reiteración que parecería poco eficaz y sin originalidad es de nuevo una pista falsa. La mención de la plata no está precisamente destinada a reiterar la noción de la piel, sino a dar pie a la antítesis desvalorizadora, con dilogía: frente a la plata (ponderación de blancura, brillo y valor precioso en el código convencional), la cara de la vieja se trueca en cascajo. Los dos vocablos últimos pertenecen al registro monetario y coloquial: *trocara* 'cambiar moneda'; *cascajo* «por semejanza se llama también la moneda de vellón» (*Diccionario de Autoridades*), de muy poco valor en comparación con la de plata. En el *Entremés de Diego Moreno*, de Quevedo, una alcahueta aconseja a su pupila: «de cada uno toma lo que te diere [...] del caballero oro, del hidalgo plata y del oficial cascajo». Los valores metafóricos son evidentes.

El segundo cuarteto se abre con un rasgo no físico, pero muy importante, y reforzador de la interpretación alusiva a la enfermedad venérea (típica del ámbito prostibulario) que he propuesto para la falta de cejas y connotaciones de «pelleja». El «habla fregona» es, en efecto, expresión de varios matices satíricos.

Arranca de la frase hecha «lengua de estropajo» que se llama «al que habla y pronuncia mal y de manera que apenas se entiende lo que dice» (*Diccionario de Autoridades*), expresión muy lexicalizada que actualiza Quevedo con la adjetivación «fregona», sugerida por la frase, a partir de la relación de la fregona con el estropajo, y consiguiendo el efecto grotesco al atribuir el adjetivo «fregona» al habla, mediante una atribución impertinente.

Pero esta deformidad del habla evoca la gangosidad característica de los enfermos de sífilis, motivo frecuentísimo en las jácaras y poemas de tema prostibulario, al que recurre Quevedo a menudo: de una bubosa dice en el núm 694, vv. 41-44:

Las gangas que antes cazaba
las vuelve ahora en garlar,
y su nariz y su boca
trocaron oficios ya

y en otros lugares insiste:

Parece, pues, que anduvieron,
su tono oyendo y su habla,

las gangas a caza de ellas
 como ella a caza de gangas (núm. 695, vv. 13-16, a lo mismo)

etc.

El resto de la estrofa reitera un motivo básico, el de los afeites, innumerablemente repetido por Quevedo. No hace al caso citar ahora los abundantes testimonios que podrían recogerse en su corpus, pero quizá sea ilustrativo recordar el soneto núm. 553 «Hermosa afeitada de demonio», donde aparecen imágenes cercanas a este:

Si vieras que con yeso blanqueaban
 las albas azucenas, y a las rosas
 vieras que por hacerlas más hermosas
 con asquerosos pringues las untaban;

si vieras que al clavel le embadurnaban
 con almagre y mixturas venenosas,
 diligencias, sin duda, tan ociosas,
 a indignación, dijeras, te obligaban...

El verso 6 de nuestro soneto es buen ejemplo de cómo funcionan las claves de competencia cultural en esta poesía. No se trata solo de una animalización evidente al comparar a la vieja con la corneja. Para entender la alusión es preciso conocer la fábula de Esopo en la que una graja o corneja se viste con plumas ajenas para embellecerse y hace el ridículo cuando cada ave reclama la pluma que le pertenece y la corneja queda desnuda y en evidencia. Las plumas ajenas son en este caso los afeites.

La fábula es muy conocida en los textos españoles y la complicación para el lector tampoco sería excesiva: ya está en el *Isopet* medieval, y la mencionan Vélez de Guevara en el *Diablo Cojuelo*, tranco IX: «no digan que de plumas que has hurtado / te has querido vestir, como corneja», o Diego de Torres, Tirso de Molina (*La villana de la Sagra*), y el propio Quevedo acusando a Ruiz de Alarcón de haber hecho un poema con retazos de otros poetas: «¿De ajenas plumas te vales, corneja?» (*Comento contra setenta y tres estancias que don Juan Ruiz de Alarcón ha escrito...*), entre otros.

En el verso 7 regresa al motivo general del color del rostro, cuyo matiz se fabrica falsamente con «pringue» (metáfora muy desvalorizadora) y «arrebol» (un tipo de afeite conocido), y que semeja «clavel almidonado de gargajo» (verso 8).

Como en el caso anterior de la nieve este clavel es metáfora

tópica del modelo petrarquista, pero aquí se desplaza su referente, que ya no es el color de la piel, sino el del arrebol. Si clavel corresponde al rojo del arrebol, el gargajo y la pringue, que apuntan al blanco, corresponden alusivamente a otro cosmético usual, el solimán, protagonista de muchos versos sobre el tema de los afeites. Lo que hay son cosméticos, vistos además a través de expresiones repulsivas, como la del *gargajo*. Ya hemos visto antes la importancia de estos elementos repugnantes en la poesía burlesca, que sigue el modelo de la *turpitudó et deformitas*.

La plata se trocaba en cascajo en el verso 4; otro metal precioso, el oro, usado como metáfora tópica para el cabello, aparece trocado aquí en orujo. El concepto se apoya en la paronomasia (súmese la aliteración de la consonante velar en *guedejas*) y la falsa derivación o figura etimológica (*orujo* no tiene nada que ver etimológicamente con *oro*); la semejanza es muy peyorativa, ya que el cabello se identifica con «El hollejo de la uva después de exprimida» (*Diccionario de Autoridades*), desecho sucio y maloliente.

Si se recogen ahora las sucesivas imágenes vistas (y las que quedan hasta el final) se reparará en la acumulación disímil de términos de distintos reinos de la naturaleza o la cultura, según rasgo característico de lo grotesco que hemos señalado en otros comentarios: elementos extraídos del código poético, como las flores y materiales preciosos (nieve, clavel, rosa, plata, oro), de la cotidianeidad costumbrista, como afeites, monedas, desechos industriales (estropajo, arrebol, cascajo, orujo), unos del reino vegetal (clavel, rosa, orujo, abrojo), otros del animal (grajo, corneja, gorgojo), o del mineral (nieve, plata, oro)...

El otro rasgo fundamental atribuido a lo grotesco, el de provocar en el receptor una sensación mixta de ridículo provocante a risa, y de repulsivo provocante a rechazo, se da con gran intensidad en este soneto.

Ya he comentado algunos aspectos en este sentido. El resto del soneto incide todavía más en lo escatológico y negativo, empezando por la alusión al mundo de la brujería y el aquelarre, a través de la desvalorización de otro elemento esencial del retrato lírico: los ojos. Quevedo singulariza el motivo, a un solo ojo, lo que le permite identificarlo con el ojo trasero, en una inversión carnavalesca que convierte al rostro en las contrapuestas posaderas; este es el ojo que merece cola, y el que besan al diablo los brujos en el aquelarre.

No es que la persona, con tan feo ojo, se haya vuelto cabrón o diablo (como explica Crosby en *Poesía Varia*), sino que los ojos están tan feos con la vejez que parecen ojos traseros: por eso merecen cola, y por eso merecen el beso del brujo (las brujas en el aquelarre, como es sabido, besaban el ano al diablo generalmente aparecido en forma de macho cabrío). Imagen parecida usa en el núm. 739, vv. 35-38:

El ojo que apostó a luces
con el mismo amanecer,
ojo de pulla se ha vuelto
de los de «Béseme en él».

Quedan dos rasgos más, dientes y boca. Para estos no hay perlas ni claveles o rubíes. Elige de los dientes los colmillos o caninos, una especificación ridícula para un retrato poético, y precisa la circunstancia de estar comidos de gorgojo (metáfora para las caries), mientras que la boca vuelve a identificarse con el orificio posterior en una alusión escatológica reiterada en la pareja de sustantivos «cámaras» ('diarrea') y «pujo» ('fuerza que se hace para defecar, enfermedad que consiste en el deseo de evacuar sin poder hacerlo'). La boca, asimilada al ano, sufre de dos enfermedades antitéticas, mostrando el caos orgánico que acarrea la vejez.

El verso final es una especie de epifonema conclusivo y sintético estructurado en una antítesis de valor global, entre dos metáforas significativas: rosa/abrojo.

Tal es la lección del tiempo para la belleza: el registro burlesco en este caso no contribuye a lenificar, ni mucho menos, con la risa, la violencia.

Esta es una risa como la que en *La hora de todos* atribuye el poeta a las cosquillas: que hacen reír con enfado y desesperación.

4. UN EJEMPLO DE EXPLICACIÓN FILOLÓGICA DE TEXTOS QUEVEDIANOS: JÁCARA DEL ESCARRAMÁN

El ejercicio siguiente lo centraré sobre todo en el comentario de las agudezas que son su componente esencial. Los poemas largos sin esquema métrico riguroso, como son los romances, constituyen un campo muy libre para ensartar conceptos tras conceptos sin preocupación mayor por la estructura. En el

caso particular de las jácaras la base material del léxico de germanía sobre la que se edifican los conceptos supone el extremo de la ingeniosa dificultad en la poesía satírica y burlesca de Quevedo.

Reduciré a lo indispensable la documentación e ilustraciones paralelas de los chistes o alusiones advertidos.

Carta de Escarramán a la Méndez

Ya está guardado en la trena
tu querido Escarramán,
que unos alfileres vivos
me prendieron sin pensar.

Andaba a caza de gangas
y grillos vine a cazar,
que en mí cantan como en haza
las noches de por San Juan.

Entrándome en la bayuca,
llegándome a remojar
cierta pendencia mosquito
que se ahogó en vino y pan,

al trago sesenta y nueve,
que apenas dije «Allá va»,
me trujeron en volandas
por medio de la ciudad.

Como al ánima de el sastre
suelen los diablos llevar,
iba en poder de corchetes
tu desdichado jayán.

Al momento me embolsaron
para más seguridad
en el calabozo fuerte
donde los godos están.

Hallé dentro a Cardenoso,
hombre de buena verdad,
manco de tocar las cuerdas
donde no quiso cantar.

Remolón fue hecho cuenta
de la sarta de la mar
porque desabrigó a cuatro
de noche en el Arenal.

Su amiga la Coscolina
se acogió con Cañamar,
aquel que sin ser san Pedro
tiene llave universal.

Lobrezno está en la capilla;

5

10

15

20

25

30

35

dicen que le colgarán
sin ser día de su santo,
que es muy bellaca señal. 40

Sobre el pagar la patente
nos venimos a encontrar
yo y Perotudo el de Burgos:
acabóse la amistad.

Hizo en mi cabeza tantos 45
un jarro que fue orinal,
y yo con medio cuchillo
le trinché medio quijar.

Supiéronlo los señores,
que se lo dijo el guardián, 50
gran saludador de culpas,
un fuelle de Satanás,

y otra mañana a las once,
víspera de San Millán,
con chilladores delante 55
y envaramiento detrás,

a espaldas vueltas me dieron
el usado centenar,
que sobre los recibidos 60
son ochocientos y más.

Fui de buen aire a caballo,
la espalda de par en par,
cara como de el que prueba
cosa que le sabe mal;

inclinada la cabeza 65
a monseñor cardenal,
que el rebenque sin ser papa
cría por su potestad.

A puras pencas se han vuelto
cardo mis espaldas ya, 70
por eso me hago de pencas
en el decir y el obrar.

Agridulce fue la mano;
hubo azote garrafal,
el asno era una tortuga, 75
no se podía menear.

Solo lo que tenía bueno
ser mayor que un dromedal,
pues me vieron en Sevilla
los moros de Mostagán. 80

No hubo en todos los ciento
azote que echar a mal,

pero a traición me los dieron:
 no me pueden agraviar.
 Porque el pregón se entendiera 85
 con voz de más claridad,
 trujeron por pregonero
 las sirenas de la mar.
 Invíanme por diez años,
 ¡sabe Dios quién los verá!, 90
 a que dándola de palos
 agravie toda la mar.
 Para batidor de el agua
 dicen que me llevarán,
 y a ser de tanta sardina 95
 sacudidor y batán.
 Si tienes honra, la Méndez,
 si me tienes voluntad,
 forzosa ocasión es esta
 en que lo puedes mostrar. 100
 Contribúyeme con algo,
 pues es mi necesidad
 tal, que tomo de el verdugo
 los jubones que me da,
 que tiempo vendrá, la Méndez, 105
 que alegre te alabarás
 que a Escarramán por tu causa
 le añudaron el tragar.
 A la Pava de el cercado,
 a la Chirinos, Guzmán, 110
 a la Zolla y a la Rocha,
 a la Luisa y la Cerdán,
 a mama y a taita el viejo,
 que en la guarda vuestra están,
 y a toda la gurullada, 115
 mis encomiendas darás.
 Fecha en Sevilla, a los ciento
 de este mes que corre ya,
 el menor de tus rufianes
 y el mayor de los de acá. 120

Este poema, cuyo texto procede del *Parnaso*, es una de las más famosas jácaras de Quevedo, que escribió, sin duda, las más interesantes del Siglo de Oro.

Son canciones en forma de romances, y a veces pueden considerarse un subgénero dramático del llamado teatro menor, pues se cantaban en los escenarios.

Describen la vida y milagros de los héroes rufianescos y las prostitutas y estriban sus recursos lingüísticos en el registro de germanía. En Quevedo es normal la disposición en forma epistolar, en parejas de cartas (misiva y respuesta).

González de Salas, el amigo de Quevedo que se preocupó de editar la colección del *Parnaso* observa sobre esta jácara: «Dispéñese aquí la vulgaridad de este romance, por la anterioridad suya de primero [...] a todos los muchos que de ese genio, escritos así ingeniosamente, de tantos buenos poetas han después solicitado su imitación».

Con esta jácara Escarramán se convierte en un mito del hampa, y llegará incluso a las versiones a lo divino. Salas Barbadillo escribió una comedia *El gallardo Escarramán*, y un baile recibió su nombre. Méndez, nombre de la destinataria de esta carta, es usual, por su vulgaridad, en prostitutas, y se conoce hasta en el repertorio proverbial de Correas: «Mirad quien me llamó puta, sino la Méndez».

El mayor interés del género radica en el juego con el léxico de germanía, que surge desde el primer momento.

La *trena* es la cárcel, en germanía. Palabra clave en estos poemas, donde remite el ambiente natural de los protagonistas. En el núm. 757, vv. 169-70: «De la trena a Escarramán / soltó sin llegar la Pascua».

A la cárcel lo han llevado los corchetes, que en germanía reciben el nombre metafórico de *alfileres*, por la función desempeñada de 'prender' (a los delincuentes en este caso). La adjetivación «vivos», impertinente para los alfileres de costura es pertinente para los corchetes, pero no oculta la cosificación de estos personajes satirizados a menudo en la época.

En los versos 5-6 se acumulan los mecanismos de la agudeza. El punto de partida es la frase hecha *andar a caza de gangas* que «Vale andar empeñado inútilmente en conseguir alguna cosa; y se toma también en sentido contrario, esto es, pretendiendo conseguir o hallar sin trabajo o sin costa, como quien se le halla» (*Diccionario de Autoridades*). Juega con el sentido literal de 'ir a cazar el ave llamada ganga' (ave del tamaño de la perdiz, etc.), contraponiendo el otro animal (grillo 'insecto'), que también puede cazarse; y juega dilógicamente con *grillo* 'grillete que sujeta al preso', que *canta* 'rechina' («Llamáronse grillos por el sonido que hacen cuando se anda con ellos», según Covarrubias).

Además hay otro juego basado en la alusión a otra frase colo-

quial análoga a la anterior: «Andar a caza de grillos» (Correas recoge esta frasecilla en su *Vocabulario de refranes*), que figuradamente significa lo mismo que «Andar a caza de gangas»: Correas explica la primera: «Andar a caza de gangas. Gangas son aves no buenas, y por el sonsonete del vocablo se entiende por mujercillas ruines y por cosas baladíes; andar a caza de cosas de poco momento», y «Andar a caza de grillos. La raposa, cuando no halla que comer, busca grillos; y por metáfora es ocuparse en cosas ratearas y tener necesidad y andar sin pro».

Los versos 7-8 prosiguen la dilogía sobre *grillos*, pues son los insectos quienes cantan en el campo durante el verano. *Haza* es «el campo donde se ha segado trigo u otra semilla y que está ocupado de los haces y gavillas que han hecho los segadores, y también se llama así una cierta porción de tierra aunque no esté sembrada» (*Diccionario de Autoridades*); San Juan es el 24 de junio, tiempo ya veraniego en que los grillos cantan.

Escarramán continúa el relato de su prisión con detalles irónicos. Entraba en la *bayuca*, taberna, en germanía, a concertar las paces de una pendencia, poco grave, pues se ahoga en vino y pan, en una merienda. Sugiere el motivo habitual de la cobardía de estos jaques, aparentemente muy valientes, pero dispuestos enseguida a evitar las pendencias, que posponen fácilmente ante la ocasión de beber.

El sintagma *pendencia mosquito* es una pareja de sustantivos yuxtapuestos el segundo de los cuales funciona como adjetivo: le llama *pendencia mosquito* porque los mosquitos son muy aficionados al vino y mueren ahogados en él, como estas pendencias de los jaques, que se acaban en bebiendo y comiendo. La afición mosquiteril al vino es otro tópico de esta poesía: veáanse los poemas 531 «Tudescos moscos de los sorbos finos», 817 «Al mosquito del vino» y el 861, cuyo epígrafe es precisamente «Pendencia mosquito»; en la adición de Noydens a esta entrada del *Tesoro* de Covarrubias leemos: «Bien se sabe cuántos mosquitos se crían en las bodegas aficionados al vino dellas, y así, para dar a entender que una persona es amiga deste licor, suelen llamarle mosquito».

Los cuatro versos siguientes resultan una hipérbole cómica: sesenta y nueve tragos le parecen muy pocos; acaba de empezar (metonímicamente se expresa esto con la frasecilla «Allá va» que introduce teóricamente el comienzo de una acción, beber en este caso).

El narrador no pierde oportunidad de apuntar sátiras sobre otros tipos y figuras, como el sastre, que le sirve de término de

comparación en lo que sigue. Sobre la mala fama de los sastres baste releer algunos pasajes de los *Sueños*, por ejemplo este puesto en boca de un diablo:

lo que más sentimos es que hablando comúnmente soléis decir: «¡Miren el diablo del sastre!», o «¡Diablo es el sastrecillo!». ¿A sastres nos comparáis?, que damos leña con ellos al infierno y aun nos hacemos de rogar para recibirlos, que si no es la póliza de quinientos nunca hacemos recibo, por no malvezarnos y que ellos no aleguen posesión

Los *corchetes* son los ministros inferiores de justicia que prenden a los delincuentes, personajes inevitables en las jácaras. Son los personajes denominados antes con la metáfora de los alfileres. *Jayán* es otro término de germanía, que significa 'rufián respetado por todos', y al mismo léxico pertenecen *embolsar* (verso 21), 'meter en la cárcel a uno', o *godos* 'rufianes de más importancia'.

En el verso 25 sucede una nueva ocurrencia de nombre propio parlante. Es recurso muy importante en las jácaras, donde los nombres atribuidos a los protagonistas suelen ser transparentes o al menos expresivos desde la misma fonética.

Cardeñoso puede significar origen («de Cardena»), pero seguramente funcionan sobre todo las connotaciones de «carda, gente de la carda», 'los rufianes y valentones'. El sufijo *-oso* es característico de la germanía. Alonso Hernández (1979) comenta otros casos en el capítulo que dedica a la antroponimia germanesca: jaques que se llaman Cambaloso, Fatigoso, Galloso, Ganchoso, Gangoso..., algunos de los cuales aparecen en otras jácaras de Quevedo.

Casi todos los nombres de las jácaras tienen sentido alusivo, como el *Remolón* del v. 29 «Flojo y pesado y que huye del trabajo con arte y cuidado» (*Diccionario de Autoridades*), y en germanía, el jaque experto en *remolar* «desgastar algunas de las aristas o vértices de un dado y meterle en los agujeros de los puntos metales de diferentes pesos a fin de que al tirarlo sólo corra en una dirección y caiga en las caras que se desea» (ver Alonso Hernández, *Léxico*), o el *Lobrezno* del v. 37, derivado de *lobo*, que significa 'ladrón' y 'borracho' (*Léxico*).

El detalle de estar *manco* introduce el motivo de las torturas, práctica judicial normal en el Siglo de Oro; hay un juego con los sentidos musicales y germanescos: se canta acompañándose de un instrumento de cuerda («tocando las cuerdas»); *Cardeñoso*,

por no querer *cantar* (en germanía 'confesar los delitos') ha sido sometido a la tortura de las cuerdas hasta dejarlo manco. *Cuerdas* es «un tormento de cuerdas que se incrustaban apretándose en sus carnes hasta hacerle confesar lo que se le preguntaba o dejarlo manco de alguna manera» (*Léxico*); puede referirse también al trato de cuerda, «tormento que consiste en atarle al reo las manos a la espalda y colgarle de ellas a una cierta altura del suelo para dejarle después caer repentinamente, pero sin que el cuerpo toque en tierra, de manera que los brazos se descoynten» (*Léxico*).

Como corresponde al género epistolar de misiva noticiosa Escarramán va dando noticias de los colegas de oficio y castigo. Remolón va condenado a galeras: llevaban a los presos en una sarta o cuerda, con los otros galeotes desde la cárcel hasta su destino en el remo. Recuérdese la cuerda de galeotes que encuentra don Quijote. Su delito se describe perifrásicamente como *desabrigar*, esto es, lo castigan por capeador o ladrón de capas. Carlos García, en su catálogo de *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, cap. 7 observa como una categoría importante de ladrones a los capeadores: «toman el nombre del hurto, que es tomar capas de noche, y no tiene otra astucia que la ocasión. Andan siempre de tres en tres o de cuatro en cuatro, entre nueve y diez de la noche, y si a medio día hallan la ocasión, no dejan perder el lance. Salen ordinariamente a capear las noches oscuras, lluviosas y de gran viento, y el puesto donde acometen es, si fuere posible, desierto de un lado, para que a las voces que dan los que se ven desnudar, no salgan los vecinos y les prendan».

El Arenal es el Arenal de Sevilla (ver infra el verso 117), zona propicia para estos y otros robos, como describe Lope en su comedia *El Arenal de Sevilla*.

La daifa Coscolina debe buscar apoyo en otro rufián, ya que Remolón se va a galeras. Cañamar es el elegido, ladrón de habilidades sumas: San Pedro tiene las llaves del Reino de los Cielos (ver el evangelio de San Mateo, XVI, 19) y Cañamar tiene la ganzúa, llamada «llave universal» porque abre todas las puertas cuando entra a robar. En la respuesta de la Méndez (núm. 850, vv. 91-92): «que negó, sin ser San Pedro, / tener llave universal».

Una circunstancia como la del ajusticiamiento da pie a nuevos chistes (vv. 37-40): Lobreznó está *en capilla*, lo que significa 'estar el reo en ella previniéndose para recibir la muerte'; en *colgarán* juega dilógicamente con los sentidos de *colgar* 'ahorcar' y «colgar a uno el día de su santo es cosa muy recebida y nació de

que ordinariamente [...] aquella cerimonia se usa echando al cuello una cadena de oro o una cinta de seda» (Covarrubias). A Lobrezno le van a echar al cuello la sogá. Así, en un doble sentido, le cuelgan (la sogá al cuello, no una cadena de regalo), y le cuelgan (a él mismo de la sogá).

En el v. 41 *pagar la patente* es pagar el dinero que exigían los presos de dentro de la cárcel al que llegaba de nuevo; Escarramán, que es rufián de los godos se niega a pagar la patente que le exige Perotudo según la costumbre carcelaria, y por eso riñen. La riña, por los detalles que se nos comunican, es grotesca: Perotudo rompe un orinal que usaban de jarro (o un jarro que usaban de orinal) en la cabeza de Escarramán, y este le corta media quijada con un cuchillo roto (*tantos*: «Se llaman asimismo las piedrezuelas, monedas u otras apuntaciones con que se señalan las rayas o piedras que se ganan en algún juego», *Diccionario de Autoridades*; *hacer tantos* es romper algo en pedazos pequeños).

Estas riñas grotescas son motivo fijo, reiterado en el género, como las menciones cómicas de jarros y orinales (armas a disposición de los presos):

Ayer tuve una mojina
por un pedazo de pan,
y con un harro de vino
di respuesta a un orinal (núm. 852, vv. 109-112)

Léxico y metáforas de la siguiente copla del romance han de leerse dentro de las coordenadas de germanía: *señores* llamaban a los jueces; *saludadores* a los delatores o soplonés.

En germanía *soplar* es 'delatar'; le llama saludador al guardián porque los saludadores eran una especie de curanderos que daban la salud y sanaban la rabia con ciertos ensalmos y soplando sobre el paciente: saludador «se aplica al que por oficio saluda con ciertas preces, ceremonias y soplos para curar el mal de rabia», explica el *Diccionario de Autoridades*. Pero Mexía escribe en su *Silva de varia lección*, I, 28: «se tiene por cierto que hay en algunos propiedad y virtud natural provechosa contra la ponzoña de los perros rabiosos, a los cuales llamamos saludadores».

También en germanía *fuelle* significa 'delator', con la misma base metafórica del 'soplar'.

Consecuencia de su delito y peleas es el castigo a los azotes. Estas prácticas penales son motivo fundamental en las jácaras y en la literatura picaresca y de delincuencia.

Lo habitual era sacar a la vergüenza pública al reo, montado en un asno, con las espaldas desnudas en las que el verdugo iba golpeando con el látigo, mientras el pregonero voceaba las razones del castigo y la sentencia. Los chilladores del verso 55 son estos pregoneros; y el envaramiento son los alguaciles, con sus varas (insignia de la autoridad y cargo). Compárese con el núm. 851, vv. 79-80: «Iba delante el bramón / y detrás el varapalo»; es posible que «varapalo» y «envaramiento» aludan al verdugo que da el castigo.

El detalle de las espaldas vueltas proporciona un nuevo juego: *a espaldas vueltas* es frase coloquial; en el texto funciona la segunda acepción de las que explica Correas: «A espalda vuelta no hay respuesta. Que al que huye no hay que responder, y a los que en nuestra ausencia murmuran de nos, no hay que responder ni darnos por ofendidos, y es cordura no hacerlo, ni tomarlo a venganza y ley de duelo»: el jaque sugiere irónicamente que no hay que tomar en consideración los azotes porque se han dado a espaldas vueltas y no le obligan a vengar su agravio, como se vuelve a recoger en los versos 83-84.

El usado *centenar* son los cien azotes que era la condena habitual, y que Escarramán ha recibido varias veces.

También es motivo reiterado el de la ponderación de la gallardía con que estos delincuentes reciben el castigo. Estaba muy mal visto hacer gestos de dolor o de queja. Un delincuente novicio al que azotan por primera vez hace ademán de dolor en la jácara núm. 852, pero promete enmienda:

Como azotado novicio
 Monorros hizo ademán,
 mas hanos dado palabra
 que otra vez se enmendará (vv. 37-40)

Por otra parte la gallardía en el cabalgar connotaba nobleza y valor caballeresco. Hay en los versos 61 y siguientes una chistosa presentación del castigo como si fuera un desfile de caballeros («fui de buen aire a caballo» 'gallardamente'), negada en la copla siguiente, centrada de nuevo en detalles del castigo físico, con la mención de un chiste tradicional. Por lo demás lo de «a caballo» es también irónico; en realidad los llevaban a la vergüenza pública en burros y la expresión solo puede entenderse en sentido figurado alusivo a la posición ('ir sobre una caballería'), pero no en sentido literal como si fuera estrictamente sobre un caballo (animal noble que no corresponde al jinete).

La dilogía chistosa del verso 66 (*cardenal* 'prelado' 'roncha cárdena de un golpe') es tradicional, como ha demostrado Chevalier en su estudio de los chistes y cuentecillos tradicionales en Quevedo, que se muestra muy aficionado a la broma: en núm. 850, vv. 127-128: «a fuerza de cardenales / ya la hicieron obispar»; núm. 852, vv. 29-32: «Luego el rigor de justicia / me hizo ruido detrás; / asentábame un capelo / y alzábame un cardenal», etc. En la dilogía se apoyan los efectos chistosos de otros detalles, como el de llevar inclinada la cabeza, que podría interpretarse como signo de respeto ante la dignidad eclesiástica, pero que en realidad, como pronto entiende el lector, es la posición del que va recibiendo los azotes.

Repetidos también son los juegos de la cuarteta de romance siguiente entre *penças* / *hacerse de penças*. *Penças* designa al látigo con que el verdugo azota a los delincuentes, y *hacerse de penças* es no consentir fácilmente en lo que se pide, aun cuando lo desee el que lo ha de conceder; el texto juega con los sentidos de la palabra, y con el vegetal de 'penca, tallo de cardo'. Parecidos juegos hay en el *Buscón* cuando el narrador describe la procesión de reos en la que actúa su tío verdugo: «Venía una procesión de desnudos, todos descaperuzados, delante de mi tío, y él, haciéndose de penças, con una en la mano, tocando un pasacalles públicas en las costillas de cinco laúdes, sino que llevaban sogas por cuerdas».

En el castigo eran peligrosas la lentitud del borrico y la fuerza de los golpes. Era conveniente para el reo que el animal fuera rápido para terminar cuanto antes y que el verdugo golpeara débilmente, sin hacer daño. En este caso la velocidad del borrico es irrelevante. La solución consiste en sobornar al verdugo para que finja golpear con fuerza sin hacerlo. Escarramán recibe de todo; unos azotes fuertes y otros débiles. Por eso califica de «agridulce» a la mano (del verdugo), y ahí radica otro chiste al aplicar la calificación de *garrafales* a los azotes. Garrafal o garrofal es una especie de guindas agridulces de mayor tamaño que otras. Azotes garrafales son pues 'azotes grandes', pero sobre todo 'azotes fuertes mezclados con otros débiles'. El fraude es solo mediano.

La lentitud del borrico («era una tortuga») es mala cosa: una virtud tiene (nueva ironía) y es el tamaño que permite a todos (hasta a los moros de Mostagán, ciudad de Argelia cercana a Orán) ver al reo encaramado en su lomo: problemática fama la que le acarrea esta exhibición, si tenemos en cuenta el propósito del paseo.

Tras el castigo de azotes vendrán las galeras. El tema del mar provoca nuevas imágenes, como la de las sirenas (verso 88). Se evocan porque las sirenas cantaban con voz que atraía a los navegantes; aquí alude a que elregonero anuncia que el reo ha sido condenado a galeras (va a irse al mar). Siguen otras imágenes en torno a los motivos del mar, donde se desarrolla la actividad de los galeotes.

Los golpes que da con el remo en el agua se interpretan como apaleamiento infamante a la mar; golpear con palo a otro era agraviarlo, y por eso agraviará a la mar. Covarrubias explica: «Dar de palos a uno, afrentarle con palo». Don Quijote en I, XV, intenta con sofisticas razones convencer a Sancho de que el apaleamiento que les han propinado los «yangüeses» no afrenta: «está en la ley del duelo escrito por palabras expresas: que si el zapatero da a otro con la horma que tiene en la mano, puesto que verdaderamente es de palo, no por eso se dirá que queda apaleado aquel a quién dio con ella». El chiste radica en lo grotesco de atribuir un posible agravio al mar apaleado por los remos.

Sobre la idea de los golpes se apoyan las metáforas de los próximos versos: el batán es una máquina con mazos muy gruesos que suben y bajan alternadamente y con los golpes que dan al tiempo de caer aprietan los paños y ablandan las pieles (*Diccionario de Autoridades*). Recuérdese la aventura de los batanes del *Quijote*. Es imagen por la actividad del galeote.

Termina, en fin, el poema con la petición de ayuda y los saludos a los amigos y conocidos, fórmulas normales en las cartas.

La miseria del preso es tanta, dice, que se ve obligado a tomar los jubones del verdugo, como si estuviera desnudo y cualquier ropa le viniera bien. En realidad alude al sentido germanesco de *jubón*, que indica las cicatrices que dejan los azotes del verdugo; así en otros lugares como el núm. 851, vv. 43-46: «Al mar se llegó Gayoso, / por organista de palos; / dicen que llevó hacia allá / el juboncillo de cardo»; núm. 855, vv. 77-80: «Debajo de la camisa / me vistieron dos jubones / el traje que más mal talle / hace a caballo en el orbe». Es chiste igualmente tradicional.

Los versos 105-108 interpreto: 'ser la protegida de un rufián tan famoso es cosa para alabarse: en justa correspondencia, lo menos que puede hacer la Méndez es darle ahora algo'. Es claro el sentido de «anudar el tragar» 'ahorcar'.

Las encomiendas o saludos se abren con una enumeración de nombres significativos, como la serie anterior de los jaques: *Pava*,

según Alonso Hernández (1979, p. 275): «hace alusión a la proporción física, gorda y esférica, de la prostituta». Puede aludir a su necedad y presunción. *Cercado* en germanía es 'mancebía'; *Chirinos* es nombre muy connotado: recuérdese el *Retablo de las maravillas* de Cervantes; puede relacionarse alusivamente con *chirinola* 'cuento enredado, suceso que causa inquietud' (*Diccionario de Autoridades*), o «junta o reunión de rufianes, valientes y ladrones» (Alonso Hernández, *Léxico*); *Guzmán* es nombre nobiliario que suelen adoptar las busconas para presumir de linaje, costumbre muy satirizada por Quevedo; *Zolla* puede evocar *zollípar*, *zollípo* 'sollozo con hipo', o *zulla*, 'excremento humano' (*Diccionario de Autoridades*). Como *Rocha*, cuya semántica no descifro, presentan, además, la expresividad fónica característica de la germanía (ver Alonso Hernández, 1979, p. 266).

Los últimos saludos van para otros personajes de relevancia superior en el mundo prostibulario: *mama* y *taita* (*mama* es de acentuación llana en la época). *Madre* se llamaba a la alcahueta; *padre* al encargado del burdel, como en el núm. 851, vv. 27-30: «En cas del padre nos fuimos / por no escandalizar tanto, / y porque quien honra al padre / diz que vive muchos años»; o núm. 856, vv. 21-24: «Dios perdone al padre Ezquerria, / pues fue su paternidad / mi suegro más de seis años / en la cuexca [burdel] de Alcalá». *Taita* es la voz infantil para llamar al padre, y por metonimia 'padre'. La *gurullada* es la tropa de corchetes y alguaciles, que no se diferencian mucho de los mismos delincuentes, de los que reciben sobornos y con los que mantienen relaciones de negocios variadas, en toda esta literatura hampesca.

Parodia final es la datación de la carta a los «ciento de este mes», alusión transparente a los cien azotes que le han dado, y parodia de otra fórmula fija epistolar es «el menor de tus rufianes», imitación contrahecha de la despedida «el menor de los criados o servidores, etc.», que conocía ya la versión jocosa en un chiste tradicional del marido que escribe a su mujer y termina la carta firmando «el menor de los maridos de vuesa merced» (lo recuerda Chevalier).

Coincidencia de temas y motivos carcelarios y de burdel, con el lenguaje de germanía y el juego conceptista exacerbado, definen este tipo de composiciones en las que como González Salas bien apuntaba, Quevedo fue el primero por su calidad y la riqueza de sus efectos.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL DE TRABAJOS CITADOS

- ALONSO, D., «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», en *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1976, 494-580.
- ALONSO HERNÁNDEZ, J. L., *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1977.
- ALONSO HERNÁNDEZ, J. L., *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII*, Salamanca, Universidad, 1979.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., «Dafne y Apolo en un comentario de Garcilaso y Quevedo», *Revista de Literatura*, 92 (1984), 57-72.
- ARCO Y GARAY, R. del, «La dueña en la literatura española», *Revista de Literatura*, 3 (1953), 293-344.
- ARELLANO, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.
- ARELLANO, I., «Anotación filológica de textos barrocos: el *Entremés de la Vieja Muñatonos* de Quevedo», *Notas y estudios filológicos*, 1, 1984, 87-117.
- ARELLANO, I., «En torno a la anotación filológica de textos áureos y un ejemplo quevediano: el romance "Hagamos cuenta con pago"», *Crítico*, 31 (1985), 5-43.
- ARELLANO, I., «La poesía burlesca áurea, ejercicio de lectura conceptista y apostillas al romance "Boda de negros" de Quevedo», *Revista de Filología Románica*, 5 (1987-1988), 259-276.
- ARELLANO, I., «Quevedo: lectura e interpretación. Hacia la anotación de la poesía quevediana», en *Estudios sobre Quevedo*, ed. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad, 1995, 133-160.
- BARNARD, M., *The Myth of Apollo and Daphne from Ovide to Quevedo*, Durham, Duke U. P., 1987.
- BLECUA, J. M. (ed.), *Quevedo, Poesía original*, Barcelona, Planeta, 1971.
- CARILLA, E., «Un soneto de Quevedo», *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Hispánicos*, Roma, Bulzoni, 1982, 273-80.
- CARREIRA, A., «Defecto y exceso en la interpretación de Góngora», en *Comentario de textos literarios*, ed. de M. Crespillo, compilación de J. Lara Garrido, Málaga, Anejo IX de *Analecta Malacitana*, 1997, 127-145.
- CHEVALIER, M., «Cuentecillos y chistes tradicionales en la obra de Quevedo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXV (1976), 17-44.
- CHEVALIER, M., *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.

- CORREAS, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Madrid, RAE, 1924.
- COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner, 1979.
- CROSBY, J. (ed.), *Quevedo, Poesía varia*, Madrid, Cátedra, 1981.
- Diccionario de Autoridades*, ed. facs., Madrid, Gredos, 1963.
- GARCÍA BERRIO, A., «Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español de los siglos XVI y XVII y las reglas del género», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1981, 146-171.
- GRACIÁN, B., *Agudeza y Arte de Ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969.
- IFFLAND, J., *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis, 2 vols. (I: 1978; II: 1982).
- LÁZARO CARRETER, F., «La dificultad conceptista», en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1974, 13-44.
- LIDA DE MALKIEL, M. R., «Para las fuentes de Quevedo», *Revista de Filología Hispánica*, 1 (1939), 369-375.
- MOLHO, M., «Una cosmogonía antisemita: "Érase un hombre a una nariz pegado"», en J. Iffland (ed.), *Quevedo in perspective*, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, 57-79.
- NEIRA, J., «Quevedo y Garcilaso: dos actitudes ante el mito clásico», *Los cuadernos del Norte*, 1 (1980), 5-10.
- OLIVER, J. M., *Comentarios a la poesía de Quevedo*, Madrid, Sena, 1984.
- QUEVEDO, F. de, *Poesía original*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1971.
- QUEVEDO, F. de, *Poesía varia*, ed. J. Crosby, Madrid, Cátedra, 1981.
- QUEVEDO, F. de, *Un Heráclito cristiano. Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
- QUEVEDO, Francisco de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas*, ed. J. González de Salas, Madrid, Pedro Coello, 1648.
- TORRES NEBRERA, G., «Análisis comparativo de un texto de Garcilaso y otro de Quevedo», en VV. AA., *Comentario lingüístico y literario de textos*, Madrid, Alhambra, 1981, 189-210.
- URQUIZA, J. I., «Aproximación a un soneto satírico de F. de Quevedo», en *Quevedo en su centenario*, Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, Cáceres, 1980, 151-170.