



DOS SONETOS DE QUEVEDO CON DILOGÍAS BURLESCAS

Alfonso REY

Universidade de Santiago de Compostela (España)

alfonso.rey@usc.es

Recibido: 7 de julio de 2021

Aceptado: 24 de septiembre de 2021

<https://doi.org/10.14603/9E2022>

RESUMEN:

El propósito de este artículo es el análisis, en el marco de la noción de conceptismo, de las dilogías en dos sonetos de Quevedo de diferente estilo.

PALABRAS CLAVE:

Conceptismo, dilogías, tacañería masculina, venalidad femenina, neologismos burlescos, crítica de Góngora.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 9 (2022) / ISSN: 2297-2692

unine
UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures humanières

TWO SONNETS BY QUEVEDO WITH BURLESQUE PUNS

ABSTRACT:

Within the context of conceptism, this article examines burlesque puns in two sonnets by Quevedo pertaining to different styles.

KEYWORDS:

Conceptism, Puns, Masculine Meanness, Female Venality, Neologisms, Góngora satirized.



En las ocho disertaciones que intercaló González de Salas en *El Parnaso español* no empleó el sustantivo *conceptismo* o el adjetivo *conceptista* para referirse a Quevedo. Utilizó la palabra *concepto* en 21 ocasiones, rara vez coincidiendo con la acepción usual en la terminología crítica moderna.¹ Puede parecer paradójico que en el siglo conceptista por antonomasia su más destacado representante hubiese sido descrito sin el empleo de vocablos que hoy resultan inevitables. González de Salas escribió sus notas a Quevedo en 1648, un año después de la aparición de *Agudeza y arte de ingenio*, seis después de *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*. En ningún momento mencionó a Gracián. Tal vez no lo leyó, tal vez no le interesaron sus tratados. Tampoco sabemos si conoció a otros teóricos italianos de la agudeza. Lo cierto es que sus exégesis y comentarios nada tienen que ver con el enfoque del jesuita aragonés, y en esta omisión también coincide con los comentaristas de Góngora, ajenos a la estética de lo *argutum*,² antes y después de 1647. Sin duda, la crítica de hoy no está atada a la pretérita, ni su terminología tiene que concordar con la de ayer, pero una distancia menor entre ambas sería deseable, sobre todo para no producir la errónea impresión de que el aprecio estético de hoy se basa en las mismas premisas del pasado.³ Es preciso reconocer, también, que la noción actual de conceptismo es más aproximativa que unívoca, y que su valoración lo largo de los siglos pocas veces fue alta.⁴

¹ En la mayoría de los casos *concepto* equivale a ‘idea’, ‘opinión’ o ‘cualidad’; en algún supuesto aislado equivale genéricamente a ‘agudeza’. Quevedo a la palabra *concepto* la empleó cuatro veces en otros tantos poemas satíricos.

² En su *Apologético en favor de Góngora... contra Manuel de Faria y Sousa*, Lima 1694, págs. 88-89. Espinosa y Medrano no cita a Gracián entre los «escritores que autorizan este *Apologético*». Puede servir como muestra representativa de su metodología crítica uno de sus pasajes en defensa del hipérbaton: «la oratoria y la poesía tienen dos géneros de adorno, uno que se ha de parte del argumento o de la materia, que pertenece a la sentencia, y otro que se ha de parte del modo de decir (como si a lo metafísico dijéramos uno formal y otro objetivo). La colocación o inversión no pertenece al ornato primero, y así ni es ingenio, ni concepto, ni juicio; pertenece sí al segundo, que sólo consiste en hermosear la plática con los modos de decir, sin cuidar de si es bueno lo que dice; y de esto sirven todos los tropos y figuras que enseña la retórica».

³ Lo cual no implica que una preferencia sea más acertada que otra, habida cuenta de que cada generación o época suele ostentar sus nuevos criterios. Por otra parte, el posible desafecto estético hacia un poeta (Góngora, en ciertos casos) no supone interpretación incorrecta de sus versos, pues las razones del gusto no tienen que coincidir con la de la recta intelección de los textos.

⁴ Algunas notas al respecto en Rey (2020b).

Se acepta de modo general que el conceptismo se basa en la asociación de ideas alejadas entre sí, opinión en la que coincidieron, cada uno con su matiz personal, Pellegrino (1598), Peregrini (1639), Gracián (1642-1647) o Tesaurus (1654).⁵ Entendido de ese modo amplio y flexible, la práctica conceptista fue diferente en cada autor, pues no sólo varía el mecanismo lingüístico de la agudeza en cada uno, sino también su función en el interior de cada obra y en lo que se podría denominar la poética del escritor. El de Quevedo presenta modalidades diferentes en la prosa y en el verso, en las obras graves y en las jocosas. En cualquier caso, su obra poética va mucho más allá de ese ámbito. Tal vez delimitando con claridad las escolares nociones de *tema*, *técnica* y *estilo* se percibiría mejor lo que en cada caso concreto corresponde al *conceptismo*, que a veces funciona como una noción invasora que difumina a las demás. En un trabajo reciente de sobresaliente esfuerzo Arellano (2020: II, 72-73) propone distinguir entre una lectura «retórica» de Quevedo —que consiste en «el manejo de los temas, uso de los tropos, referencias sociales, juegos con las convenciones genéricas, paradigmas estructurales parodiados o no»— y una lectura que se centra en «las claves de la agudeza». Me inclino a creer que, siendo complementarias, la segunda está supeditada a la primera,⁶ habida cuenta, por otra parte, de que numerosos poemas de Quevedo sin ese juego de la doble lectura también pueden ser catalogados como conceptistas, porque se basan en otras formas de asociación de ideas lejanas.

En el mencionado estudio Arellano concede especial atención a la dilogía que, «junto a la antanaclasis constituye la culminación de las formas de agudeza verbal» (2020: II, 86). Es un recurso destacable en una parcela de la obra quevedesca, la jocosidad, aunque prácticamente ausente en otras. Con el fin de avanzar algo más por ese terreno comentaré dos sonetos de diferente tema y estilo dominados por lo que, en palabras de González de Salas, «nosotros llamamos *equivocaciones*, los latinos *ambigüidades* y los griegos *dilogías*» (pág. 592).⁷

⁵ Respectivamente *Il concetto poetico* (1598), *Delle acutezze* (1639), *Agudeza y arte de ingenio* (1647), *Il Cannochiale aristotelico* (1654). Para una visión general de esas aportaciones véase M. Blanco (1992). Sobre el paulatino escepticismo de Gracián hacia su propia doctrina conceptista, véase Rey (2020a).

⁶ Entrando en cuestiones terminológicas, tal vez se debería denominar «lectura filológica» la que Arellano denomina «retórica», mientras que este adjetivo parece más adecuado para su propio quehacer, tan cercano a la retórica clásica y a la casuística de Gracián. Ello no es óbice para reconocer el interés de las páginas (2020: II, 72-100) en las que Arellano analiza numerosos supuestos de doble lectura o acomoda la terminología de Gracián a los versos de Quevedo.

⁷ Cito sus comentarios así como los versos de Quevedo por *Poesía completa de Quevedo*, 2021.

En la poesía jocosidad —la recogida, básicamente, en las musas *Terpsícore* y *Talía* de *El Parnaso Español*— Quevedo mostró un ingenio y variedad superior al de sus contemporáneos, gracias, en parte, a un aprovechamiento original del léxico y la fraseología coloquiales, en combinación con no pocas voces cultas y referencias eruditas. Por lo tanto el acceso a esos poemas escritos en una lengua coloquial no vigente tiene que hacerse a través del paciente manejo de *Autoridades*, *Covarrubias*, *Correas*, repertorios similares y corpora de más moderna elaboración. Así lo señaló Price (1963) al comentar tres sonetos burlescos de Quevedo. Su observación, certera, debe completarse con la advertencia de que este exploró las diferentes acepciones de las palabras y frases que incorporó, de modo que es preciso acertar con el matiz adecuado en cada caso concreto. Varios poemas burlescos suscitan discrepancias interpretativas a causa, precisamente, de la dificultad de fijar con exactitud el sentido de expresiones aparentemente inequívocas.

Entre ellos se encuentra el soneto «Que no me quieren bien todas, confieso». No es de los mejores del autor, ni de los más difíciles, si bien Price, su primer intérprete, lo consideró «complex» (1963: 80). Tras sus huellas lo comentó Arellano en 1984, quien mantuvo lo esencial de sus notas en 2020.⁸ En el deseo de avanzar algo más en la elucidación de este soneto ofrezco las sugerencias que vienen a continuación. Dice así:

Procura también persuadir a una pedidora perdurable la doctrina del truco de
las personas.

Que no me quieren bien todas confieso,
que yo no soy doblón para dudallo.
Si alguno tengo, gusto de guardallo;
si me aborrecen, no será por eso.

Con quien tiene codicia, tengo seso;
en pagar soy discípulo del gallo,
y yo ningún inconveniente hallo
en estas retenciones que profeso.
Es lenguaje de poyos y de establo

5

⁸ Su *Poesía burlesca de Quevedo* de 1984 fue reeditada sin cambios en 2003 (seguiré esta edición cuando me refiera a dicho libro). En 1998 Arellano firmó conjuntamente con Lía Schwartz *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, en cuyas páginas 354-355 se reproduce este soneto y su comentario, de un modo muy semejante a lo publicado en 1984. La versión más reciente, por donde cito, es la de 2020.

«tengamos y tengamos», y lo cierto
es lo de «taz a taz», si yo le entablo. 10

No se tome en la boca el perro muerto:
quebrems de esta vez el ojo al diablo
y, pues cojuelo le hay, háyale tuerto.

Epígrafe: Presumible redacción del editor de 1648, González de Salas. El adverbio *también* sugiere, sin más precisión, una continuidad con situaciones análogas, indicio de que este poema, aun siendo autónomo y pleno de sentido en sí, se suma a otros que abordan idéntica situación, a modo de variantes sobre un mismo tema. El adjetivo *perdurable* aplicado a la pedidora es como el *pendant* del también constante tacaño y tenaza. En cuanto al *trueco de las personas* parece aludir al intercambio sexual sobre cuya compensación económica se disputa, lo que en otro lugar llama don Jusepe «conjuguar». Con la palabra *doctrina* parece sugerir la reiteración de las disputas consabidas, verdadero *leit motiv* de este tipo de poemas, donde los personajes rivalizan en ingenio.⁹

Verso 1, *todas*: el personaje no parece un burlador que se vale de engaños, sino un bravucón que se jacta de su cautela para guardar la bolsa en su trato con una pidona, que no debe tomarse por una prostituta. La expresión «que no me quieren bien todas» debe entenderse, por lýtotes, ‘ninguna me quiere bien’. El varón se mofa de mujeres menos hábiles que él a la hora de imponer su beneficio personal.¹⁰

Verso 2, *doblón*: sencilla dilogía con la que indica que ni da dinero ni engaña al respecto, palabras que insinúan franqueza dentro del cinismo. Implícitamente contrasta su falta de doblez con la de la mujer que le reclama dinero. Price, sin decir lo contrario, dejó algo en la penumbra tan claro aserto: «Women don’t love me, and I’m not so insincere as to think they do», glosa que parece haber inducido a Arellano (2020: 816) a establecer una inexistente relación causal: ‘no me quieren *porque digo la verdad*, no soy doble, no tengo doblez» [subrayado mío]. Las mujeres no quieren al personaje simplemente por su tacañería. Sería un rasgo de candidez por parte de la buscona, sinónimo de astucia, que le afectase la insinceridad del galán dentro de

⁹ Sobre un trasfondo de sordidez que unos lectores verán como materia divertida y otros como señal del desprecio del autor hacia los bajos fondos.

¹⁰ Son frecuentes, en sentido contrario, los ejemplos de mujeres hábiles en el arte de la sonsaca. Por ejemplo, el romance “Deletreaba una niña” muestra a un incauto esquilado por la astucia femenina. En sentido contrario, el soneto que ahora comentamos muestra la victoria del prudente guardador de la bolsa. Algunos ejemplos más en los poemas «Toda bolsa que me ve» o «La morena que yo adoro».

un juego de intereses conocido de antemano. Parece conveniente resaltar esta discrepancia interpretativa que, además de afectar a la correcta intelección de las palabras, desdibuja las psicologías de ambos personajes.

Verso 4, *si me aborrecen, no será por eso*: frase negativa con sentido positivo, irónico: ‘me aborrecen por guardar el dinero’. Price lo leyó así: «if they loath me it’s not because I keep my money», que tal vez no es exactamente lo mismo.

Verso 5, *con quien tiene codicia, tengo seso*: el truhán alardea de poseer una cualidad, la astucia, que parece elevarlo (al menos a sus ojos) ante la codicia de la mujer.

Verso 6, *en pagar soy discípulo del gallo*: obvia alusión al gallo que cantó durante la triple negación de san Pedro, chiste frecuente en Quevedo, que aquí indica el propósito por parte del protagonista de no reconocer deuda alguna. El problema surge cuando tan sencilla alusión interfiere con otra que no parece pertinente: según Price, «discípulo del gallo may mean ‘mucho cacarear y pocos huevos’», basándose en que encuentra en Correas «cacarear por hablar y no hacer nada». Según *Autoridades*, cacarear es «frase contra los que hablan y ofrecen mucho y, al fin se queda en palabras» y parece que Arellano (2020: 816) se acoge a tal explicación cuando afirma: «porque el gallo cacarea mucho pero no pone huevos».¹¹ No alcanzo a entenderla. El personaje, poco locuaz y de apariencia tranquila, no alardea de nada: se limita a no dar.

Versos 7-8: Price señaló la presencia de algunos términos legales, tales como *retención*, que «means embargo», o *no hallo inconveniente* que «has the sense of *nihil obstat*», modo eufemístico de decir que se retiene el dinero sin cederlo.

Verso 9: *Poyos*, además de un simple «banco de piedra» significa, como indica *Autoridades*, las dietas que perciben los jueces, de modo que el poema se sigue desarrollando en torno a un juego de diálogos. En resumen, ‘es una vulgaridad hablar de dinero, conversación de gente baja’.

Verso 10, *tengamos y tengamos*: según *Autoridades*, el sintagma «tener y tengamos» es «frase familiar que se usa para persuadir a la mutua seguridad en lo que se trata». El tacaño, interpretando en su sentido recto el verbo *tener*, y deslexicalizando la frase hecha, se burla de la mujer que sólo quiere tener dinero. En el romance «Aquí ha llegado una niña», citado anteriormente, se lee en los versos 29-

¹¹ *Autoridades*, s. v. *gallo*, recoge once frases hechas con diferentes matices, pero ninguna de ellas parece apoyar la primera glosa propuesta por Price y seguida por Arellano. Por el contrario, en la poesía burlesca de Quevedo haya varias referencias al canto del gallo asociado a la acción de negar.

32 el modo en que una pidona exige dinero y no se contenta con palabras: «Las promesas titulares / las cura con antuvión /, y el “tengamos y tengamos” / da contra todo señor».

Verso 11, *taz a taz*: «se usa para significar que una cosa se permuta o trueca por otra» (*Aut.*); con este modo adverbial el galán indica que la relación sexual ya fue suficiente intercambio («trueco de personas», diría González de Salas), que exime del pago en dinero. *Autoridades* cita un breve fragmento de la jácara «Con un menino del padre»: «Los hombres por las mujeres / se truecan ya taz a taz, / y si les dan algo encima / no es moneda lo que dan». *Entablar*: «Metafóricamente significa disponer, prevenir y preparar lo necesario para que se consiga y pueda más fácilmente lograrse» (*Aut.*).

Verso 12, *no se tome en la boca el perro muerto*: Según *Aut.* «No tomar a uno en la boca, o a alguna cosa, es tenerle olvidado, no hablar ni acordarse de él u de ella». En otras palabras: ‘olvidemos el perro muerto’, es decir el no haber pagado los servicios sexuales. Arellano invoca aquí otra acepción de *Aut.*, en la cual «tomarse en la boca» es «cubrirse de moho u orín, enmohecerse (por falta de uso), lastimarse en la boca». No veo la pertinencia de esta explicación.

Verso 13, *quebrems de esta vez el ojo al diablo*: el *Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario*, en la voz *ojo*, destina una entrada a la locución «Quebrar alguien el ojo al diablo», que explica así: ‘hacer lo mejor, lo más justo y razonable’. Es lo que propone el personaje: que cese la disputa sin que la mujer perciba dinero.¹² Sobre esa locución verbal se establece una obvia asociación chistosa con la figura literaria del diablo cojuelo. El caballero ratifica su negativa a dar dinero, y cierra el soneto con un sencillo chiste sobre el tradicional cojuelo, realizado por Vélez de Guevara. Price interpretó la locución «quebrar el ojo al diablo» como *desplacerle o desagradarle en lo que es de su gusto*, significado usual pero que no parece pertinente aquí. Prefirió centrarse en los dos últimos endecasílabos, más transparentes («let us upset the devil this time, let us spit in his eye, so that the limping devil will be a one eyed devil as well»), explicación más o menos repetida por Arellano: «al engañar a la pidona le quebramos un ojo al diablo y creamos un diablo tuerto, que así puede hacer compañía a otro diablo mutilado, el cojuelo de la tradición». Sin estar descaminada la explicación general, es confusa en un aspecto particular, pues no hay engaño a la pidona, tal como se ha indicado antes a propósito de los versos 1 y 4-7.

¹² Sobre el significado en hebreo de esta expresión véase Ricapito y Lindebaum (1997).

Pese a la sencillez del poema, para cuya lectura bastaría con el acertado manejo de *Autoridades*,¹³ tres o cuatro giros propician interpretaciones diferentes, que afectan, en alguna medida, a la exacta caracterización del personaje. Una de las peculiaridades de Quevedo consiste en haber explorado las distintas acepciones de las palabras, de las que supo utilizar desde la común hasta la escondida en su antecedente latino o en su registro arcaico. Términos como *alma*, *respirar*, *ejercitar*, *imaginar*, *angustias*, *patria*, *fallecer* y otros sorprenden a veces con acepciones distantes de la usual. Análogamente, las discrepancias que suscita este soneto residen en expresiones como *doble*, *quebrar el ojo al diablo*, *tomar a uno en la boca y taz a taz*, lo cual incide en el modo de vincularlas semántica y sintácticamente. El poema es transparente en su asunto, es decir, la contienda entre los dos personajes, pero no en los matices que el filólogo tiene que tomar en consideración, como demuestran las vacilaciones de sus intérpretes. La dificultad consiste en acertar con el exacto sentido de los rasgos coloquiales y en el razonamiento (causal, consecutivo) que los hilvana.¹⁴ En un próximo trabajo me extenderé en problemas similares de otros versos satírico-burlescos de Quevedo que todavía demandan una mejor aclaración.

¹³ Candelas (20004) y Álvarez de Miranda (2007) expusieron diversas consideraciones acerca de la presencia de Quevedo en *Autoridades*.

¹⁴ Desviándonos momentáneamente hacia cuestiones ecdóticas relacionadas con expresiones coloquiales y palabras de doble sentido pueden recordarse aquí versos I, 113-16 del *Poema heroico de Orlando*, en un pasaje que refiere el momento en que el rey Gradaso encamina a París las tropas que ha reclutado. El texto de 1670 es así (cursivas mías):

Más lleva de ochocientos mil guerreros,
escogidos a mocos de *mandiles*
por el calor los más vienen en cueros,
tapados de medio ojo con *candiles*

Florencio Janer respetó esas lecturas, mientras que Fernández-Guerra intercambió mandiles y candiles por considerar que ahí se había producido un error. Menéndez Pelayo (1907: 94-95) respetó su decisión pero en nota a pie de página anotó: «Don Aureliano Fernández-Guerra pensaba hacer esta enmienda [que realmente consta en el texto], pues la propuso en nota marginal de uno de sus ejemplares de *Las tres musas últimas*. Con todo, bien puede parecer que Quevedo, por donaire, lo escribiera adrede tal como aparece en la edición original, teniendo en cuenta que las gentes de ínfima clase solían sonarse las narices en el mandil, y que en su tiempo se usaban los mantos de medio ojo, que también llamaban *de candil*, porque, cerrados, tenían alguna semejanza con la piqueta de este utensilio». También en este caso *Autoridades* ayuda a resolver la duda, pues indica que *mandil* «en la germanía vale criado de rufián u de mujer pública». Gradaso, pues, habría escogido cuidadosamente ('a moco de candil') sus tropas entre selectos rufianes. En cuanto a *candil*, junto a su acepción habitual posee la de «bollo o arruga de sombrero», por lo tanto, susceptible de tapar de medio ojo, como los mantos de las mujeres de las comedias. El candil es un objeto habitual en la imagería jocosa de Quevedo, fuente de diversos neologismos y juegos de palabras, y en ninguna obra suya originó la menor vacilación. La sugerencia de

El poema, de discreta dificultad, se explica por sí solo, pero su exégesis gana en riqueza al contemplarlo dentro de la sucesión de obras, en prosa y en verso, que Quevedo dedicó a las figuras del tacaño y la pidona, personajes que se repiten con diversas variaciones hasta llegar a formar una especie de secuencia con fisonomía propia, aunque desconocemos la intención del autor y las fechas de redacción de cada una de las piezas. Es un caso análogo al de otras composiciones que, sin formar una secuencia textualmente autónoma, invitan al lector a que las agrupe y relacione entre sí. Así sucede con los poemas dedicados a las piedras que se rompieron tras la muerte de Cristo, los elogios de las mujeres deformes, los romances de los animales fabulosos, los retratos de personajes ridículos, los sonetos de invectivas antigongorinas y supuestos semejantes. Aunque Quevedo no hubiese proyectado agavillar cada grupo de poemas afines, el lector, inevitablemente, tiende a asociar lo que es análogo. Alguno podrá considerar reiterativos estos supuestos, pero deberá admitir que reflejan el *usus* de un escritor que se ejercitó en el arte de las variaciones¹⁵ sobre motivos concretos, tal vez para agotar todas sus posibilidades expresivas.

Volviendo a los personajes de nuestro soneto, puede tomarse como punto de referencia (sin que ello implique prioridad cronológica) *Las cartas del caballero de la Tenaza*, porque es un documento bastante explícito sobre la génesis y desarrollo de las figuras de la mujer pidona y el hombre tacaño, pese a que este relato, presumiblemente escrito entre 1625 y 1627,¹⁶ presenta una transmisión manuscrita confusa que en algunos casos siembra dudas sobre la autoría. La secuencia del libro sugiere que el hallazgo de la pareja pidona-tacaño lo hizo Quevedo después de algunos tanteos previos. El relato comienza con unas instrucciones «que ha de guardar todo caballeo para salvar su dinero a la hora de la daga». Esa pequeña sección, que tiene algunas similitudes con el episodio de los caballeros chanflones del *Buscón*, parece dirigida a personajes menesterosos que aspiran a moverse por la

Menéndez Pelayo no fue seguida por Malfatti (1964), que siguió el criterio de Fernández-Guerra, lo mismo que Blecua y Arellano. La investigadora italiana justificó así su decisión: «Quevedo usa también en otro lugar la frase «escoger a moco de candil». Precisamente una de las dificultades que plantea en ocasiones Quevedo deriva del hecho de que «en otro lugar» usó la misma palabra o expresión con diferente sentido. Este ejemplo vuelve a mostrar la perplejidad que producen algunas disemias de Quevedo.

¹⁵ Para describir este rasgo tan característico de Quevedo el sintagma de raigambre musical «variaciones sobre un tema» me parece más adecuado que el de intertextualidad, que yo restringiría a un reducido número de supuestos

¹⁶ Según Azaustre (2007: 211-222) «Nos hallamos, pues, ante una obra con fases de redacción difíciles de ubicar en el tiempo, y con una tradición manuscrita que, en algún caso, podría hacer dudar de la autoría de Quevedo».

corte sin hacer gasto alguno. No hay ahí referencias al peligro de las mujeres para el bolsillo del caballero. Algo semejante se puede decir de la segunda sección «Triaca de embestimientos masculinos», donde se dan consejos para no acceder a las peticiones de dinero que puedan proceder «tanto de las barbas como de las tocas». Solamente la tercera sección del libro, cuyo epígrafe es «Epístolas del caballero de la Tenaza», tiene como objetivo esquivar las demandas de dinero por parte de mujeres con las que se ha mantenido una relación sexual.¹⁷ Las 23 cartas del «yo amante» a «vuestra merced la querida» forman una novelita epistolar que presenta varios entresijos cotidianos de la vida de los amantes quienes, entre reproches que no versan únicamente sobre el dinero, hacen un a defensa de sus demandas, que en algún punto el lector podría considerar justificadas. No carecen esas páginas de algunos elementos risueños y una visión irónica de las debilidades humanas. Esta relativa humanización de los protagonistas se pierde bruscamente en la última parte del libro, ocho cartas de redacción posterior que muestran un lenguaje más áspero por parte del varón y una conducta más próxima a la prostitución por parte de la mujer. La burla más o menos benévola de las primeras cartas parecen tornarse ahora en una condena más severa, sin que falte ya la acusación procaz¹⁸.

A diferencia de los graves poemas morales en los que Quevedo fustiga el pecado de la avaricia, en los del «ciclo del Tenaza» la disputa en torno al dinero es un motivo cómico en torno al cual gira la dialéctica del dar y el no dar. Se trata de un universo sórdido convertido en materia jocosa, contemplada desde el distanciamiento intelectual y moral. «Datarío quiero al galán» sintetiza una mujer; «A mí solo me hurto yo el dinero», dice un atezador de lo suyo.¹⁹ Propiamente hablando no hay condenas explícitas.²⁰ Un aliciente de tales poemas reside en el contraste entre las actitudes y perspectivas de hombres y mujeres, que están mejor pormenorizadas en los romances, bailes y letrillas, cuya mayor extensión, elementos dialogales y flexibilidad estructural les otorgan unas posibilidades de las que carece

¹⁷ En *Premáticas que se ha de guardar para las dádivas a las mujeres* no se incita a no pagar, pero sí a fijar unas compensaciones económicas muy modestas.

¹⁸ Como en este ejemplo: «Linda cosa es ser puta de manos, de boca, de mangas, de tienda, de mesa y, en llegando a lo demás, darme con un virgo en estas barbas y hacerse doncella entre manos, no siéndolo de entrepierna».

¹⁹ Respectivamente en el romance «Si me llamaron la Chica» y en el soneto «Padre, yo quiero al prójimo y me muero», números 460 y 435 de la citada edición de *Poesía completa*.

²⁰ Como excepción puede recordarse aquí la sorprendente dureza de los primeros versos del soneto que comienza así: «Puto es el hombre que de putas fía, / y puto el que sus gustos apetece; / puto es el estipendio que se ofrece / en pago de su puta compañía».

el soneto. En ese pequeño mundo Quevedo exploró todas sus posibilidades ideando diferentes situaciones, razón por la cual dedicó tanta atención a la pidona y el Tenaza. Ofrecen mayor vivacidad y riqueza de matices los poemas que se centran en las artimañas de las mujeres, sobre todo cuando se ven ayudadas por madres, tías o alcahuetas, con las cuales forma una pequeña escena dramática. Su oponente masculino, en cambio, tiende hacia el monólogo solitario y la actitud defensiva que consiste en resistir y no dar dinero (pues en muchos casos es también un menestero).²¹ Tal vez los lectores considerarán que la posición de Quevedo es parcial y que zahiere con más fuerza a la mujer, pero no es este el momento de desarrollar una hipótesis de tal naturaleza. En todo caso, en el código de este «ciclo de la Tenaza» la mujer nunca es engañada y su oponente no es exactamente un burlador. Interesa recalcar este punto porque ayuda a entender algunos aspectos del soneto hasta aquí comentado, cuya comprensión mejora al ponerlo en relación con sus poemas hermanos en lenguaje y asunto.

La dilogía vuelve a desempeñar un papel destacado en otro poema burlesco, diferente del anterior en tema, estilo y condición del personaje. Es otro caso de lo que González de Salas denominó «escritura a dos luces», ahora más problemática a causa de la presencia de complejos neologismos y extranjerismos que añaden, a su dificultad intrínseca, el posible carácter dilógico.

He aquí el texto:

Al mismo Góngora
Sulquivagante pretensor de estolo,
pues que lo expuesto al Noto solificas
y obtusas espeluncas comunicas
-despecho de las musas- a ti solo,

huye, no carpa, de tu Dafne Apolo.
Surculos slabros de teretes picas,
porque con tus perversos damnificas
los institutos de su sacro Tolo.

5

Has acabado aliundo su Parnaso;
adulteras la casta poesía,
ventilas bandos, niños inquietas,

10

²¹ Véanse los poemas «A buen puerto habéis llegado», «A la corte vas, Perico» y «Yo con mis once de oveja».

parco, cerúleo, veterano vaso:
piáculos perpetra tu porfía,
estrupando neotéricos poetas.

De este poema sólo se conoce la versión recogida en el manuscrito M-139 (olim 108) de la Biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander. Fue editado sin notas por Astrana Marín (1932), F. Buendía (1956) y J. M. Blecua (1971). Fue anotado parcialmente por Durán en 1978 y de modo completo por Arellano (2003 [1984]:604-06), quien volvió sobre el mismo en 1986, con cambios menores. Posteriormente lo editaron o estudiaron, en todo o en parte, Cacho Casal (2003), García Rodríguez-Conde Parrado (2005) y Tobar Quintanar (2013). Todas esas exégesis presentan bastantes discrepancias interpretativas en léxico, sintaxis, puntuación y uso de mayúsculas, de modo que ninguno de los mencionados estudiosos coincide plenamente con los demás.²² La abundancia de neologismos jocosos y voces extranjeras dificultan la interpretación de varios pasajes, hasta cierto punto indescifrables. En las líneas que siguen, reconociendo mi deuda con quienes han ido allanando las dificultades, me permito a ofrecer alguna sugerencia nueva. Varias palabras ofrecen más de una interpretación posible si bien el sentido general del poema es transparente.

Ofrezco, en primer lugar, una tentativa prosificación del mismo:

‘Apolo huye de tu poesía («tu Dafne») porque, siendo un sulquivagante pretensor de estolo, te desprecian las musas, ya que escribes para ti solo y comunicas vacías obscuridades (versos 1-5). Destruyes («picas») a los vástagos incipientes, porque con tus perversas composiciones dañas la noble poesía consagrada en el templo de Apolo. (vv. 6-8). En consecuencia, te has alejado del Parnaso, mientras adulteras la poesía, suscitas polémicas e inquietas a los jóvenes (vv. 9-11). Eres un vaso pequeño, oscuro y viejo, cuya porfía corrompe a los nuevos poetas (vv. 12-14). En suma, el autor censura a Góngora por haberse apartado de la recta poesía y propiciar una moda degenerada. Sobre esta crítica literaria se superponen posibles alusiones sexuales y escatológicas. Al mismo tiempo, Quevedo ofrece a Góngora una lección de latín parodiando su latinización de la lengua. De entre los varios

²² Incluso rasgos tipográficos menores con incidencia en la interpretación. Por ejemplo Astrana escribió «per-versos» y «piá-culos» con el fin de hacer más ostensible el doble sentido de esas dos palabras. Buendía siguió su ejemplo.

poemas que Quevedo escribió contra Góngora este está más cerca de la sátira literaria que de la invectiva personal.²³

Verso 1, *Sulquívagante pretensor de estolo*: «El hipotético verbo del que procedería ese participio es *sulquívagar*, que podría entenderse como ‘ir errante entre los surcos’» señalan García-Conde (2005: 124), quienes recuerdan que Covarrubias, s.. v. *delirar*, escribió:

Delirar: Vale desvariar, desbaratar, decir locuras, a verbo *deliro*, as, a recto *decedo*. Está tomada la alusión de los surcos que hace el arador porque lira es propiamente lo hondo de entre surco y sulco; y si el arado tuerce de aquella orden y compostura se dice salir de la lira, y *delirare*. *Est autem verbum delirio compositum a de et liro quasi deorsum liro, lirare vero est agros in sulcos dirigere*.

estolo: sugiero una posible asociación entre estólido y Eolo, ‘viento sin sentido’, una especie de personificación, que yo prefiero mantener en minúscula. En síntesis, ‘errando en busca de la gloria, Góngora vaga por el viento’. Arellano, que mantiene la mayúscula de la edición de Blecha, establece una fusión de estólido y *stolidus* (‘navegación’). Según Cacho (2003: 339), esa palabra formada sobre el latino *stolo* (‘retoño’) y el italiano *stuolo* (‘manada, ejército, pueblo’) significa que Góngora es «el príncipe de su pueblo de admiradores, una multitud de jóvenes inexpertos».

Verso 2, *lo expuesto al Noto solificas*: en *Soledades* I, 15-16 menciona Góngora el «opuesto pino al enemigo Noto», pero no queda en claro qué juego de palabras quiere hacer Quevedo con tan transparente alusión. Por el camino de las conjeturas, yo diría que lo expuesto al Noto²⁴ son las obras que Góngora escribe para sí solo y para el viento, no para los lectores. Otras interpretaciones marchan en diferente dirección. Según Cacho (2003:341), el viento Noto, junto con el aire, «suele servir en escritos burlescos para aludir a las ventosidades y al pecado nefando». No se aleja de esta explicación Tobar (2013:69): «despreciado por las musas, escribe ventosidades y vaciedades absurdas que solo entiende el propio poeta». *Expuesto* tiene el mismo significado que *expositum*, del verbo *expono* (‘sacar fuera’). Lo que el cordobés ha sacado de su interior —de su vientre— y ha dejado a merced del viento Noto son pedos (=malos versos) que, dada su ininteligibilidad y baja calidad, únicamente hace para sí».

²³ Sobre esas dos clases de poemas escritos contra Góngora, véase Celma (1982).

²⁴ Según García-Conde (2005: 125) la homofonía de Noto permite a Quevedo mencionar el adjetivo *notus*, *nota*, *notum*, es decir, ‘lo que es de dominio común’.

solificar: ‘hacer para sí propio’, según *solī facere*, como proponen García-Conde, sin dejar de lado la alusión a las *Soledades*. Para Tobar (2012:69) «no es descartable que el lexema *solī* remita a *sol-is*, con lo que el neologismo equivaldría a ‘hacer a la luz del día, hacer público’; cfr.: “[coplas] que, siendo para secretas, / muy públicas las hacéis”.

Verso 3, *Obtusas espeluncas comunicas*: en coherencia con la explicación del verso anterior, Góngora sólo comunica oscuridades, metafóricas cuevas. Sugirió Tobar que *espelunca* pueda significar también vientre, de modo que «el sintagma quevediano remitiría a las tripas taponadas del poeta, de las que únicamente pueden salir ventosidades (lo expuesto al Noto)».

Verso 4 *despecho de las musas*: aposición explicativa referida a Góngora, preparando la idea que se desarrolla en el segundo cuarteto: que Apolo lo rechaza.

Verso 5, *Huye, no carpa, de tu Dafne Apolo*: parece haber unanimidad en cuanto al sentido de este verso: ‘que Apolo, la poesía, huye de tu Dafne, tu laurel, tus composiciones’.

Verso 6, *Surculos slabros*: complemento directo de «picas». *Surculus* en latín significa ‘brote, retoño’, y *slabros*, podría proceder de *labrum*, ‘labio, borde’, o, según Cacho, derivar del italiano *slabbrare*, ‘romper o quitar los bordes de algo’. Entiendo que, metafóricamente, Góngora destruye los prometedores inicios de los nuevos poetas.

de teretes: Dionisio el Gramático en su lista de versos bien contruidos (*optimi versus*) menciona, los *fistulares*, los *aequidici*, los *sonores*, los *vocales*, los *fragosus* y los *teretes*, los cuales, según Luque Moreno (2005), son «los ‘redondeados’, bien torneados y de estructura tersa. Por el nombre y por el ejemplo que propone podía estar pensando Diomedes en los denominados luego ‘hexámetros áureos’». Algo así destruye Góngora al extraviar a los poetas jóvenes con sus perversos.

picas: lo entiendo como verbo en segunda persona, en correspondencia con «solificas», «comunicas», «damnificas» e «inquietas», en una acepción poco incógnita.

A la vista de los tres apartados anteriores, interpreto del siguiente modo los versos 6-8: ‘picas los brotes sin abrir de versos armoniosos, porque con los tuyos, perversos, dañas las instituciones del sagrado templo Tolo dedicado a Apolo’. Sin duda tal exégesis difiere de otras que es conveniente recordar. Según Arellano,

Slabros, en resumen, sería tanto ‘labrados’ como ‘de labios cortados, de bordes agrandados y estropeados, magullados’: todos estos sentidos resultan congruentes y estrechamente trabados con los diversos valores metafóricos y alusiones presentes en el verso, que en última instancia se puede entender: ‘Apolo evita los encantos, el sexo de Dafne, muy labrado y estropeado, muy usado’. La metáfora de *labrar* en sentido sexual, además de ser coherente con la isotopía iniciada en la metáfora *sulcus-surculo* = ‘sexo femenino’, es tópica. El sentido de *slabbrare* ‘cortar los labios, mutilar, agrandar la herida...’, resulta igualmente aceptable, ya que *labios* se puede aplicar al borde de cualquier orificio, vaso o herida (*Autoridades*) y, sobre todo, tiene un preciso uso anatómico relativo al sexo femenino, además de aparecer en la poesía erótica del Siglo de Oro con el mismo sentido.

añadiendo:

Si estoy en la vía correcta, *picas* (adjetivado por *teretes*), debe de ser el agente de la acción de *slabrar*, introducido por la preposición *de*, como era normal para el agente de la pasiva. No es difícil conciliar la acción de ‘mutilar, ahondar una herida, cortar, etc.’, con la semántica de *pica* ‘lanza’. En el plano de las alusiones obscenas resulta perfectamente congruente: la *pica* (que labra, hiere, perfora, los *surculos*, ‘retoños’ = ‘miembros, cuerpo’ = ‘sexo’ de Dafne) es metáfora tópica para el miembro viril, innumerablemente repetida, también por el propio Quevedo (pág. 334).

La interpretación de Cacho (2003: 342) tiene algunos puntos en común con la anterior:

Aquí *labios* indica la vagina femenina, que está deteriorada por el excesivo trato carnal. *Picas* es una clara imagen fálica reforzada por el valor sexual de *picar* (‘copular’) corriente en el Siglo de Oro. Pero, dados los hábitos sodomíticos imputados a Góngora, su Dafne buscona no sólo está estragada por delante, sino también por detrás. Esto explica que *surculos* vaya en plural, y el retruécano obsceno cobra así un sentido aún más despectivo. Desde el punto de vista literario, Quevedo le está diciendo al rival que sus versos son una porquería (-culos).

Verso 9, *aliundo su Parnaso*: ‘has dejado en otro lugar su Parnaso’.

Verso 11, *ventilas bandos, niños inquieta*. ‘promueves disputas, inquietas a los jóvenes’. Arellano (1986: 335) indicó alusiones a la sodomía y el pecado nefando en ventilar (‘ventosear’, pero también ‘hacer cosas de aire o de atrás’). En su opinión,

puede haber aquí alusiones escabrosas si *ventilar* puede asociarse al pecado nefando a través de aire, cosas de aire, y —por intermedio de la idea ‘ventosear’— cosas de atrás, alusión a la sodomía, asociaciones todas que aparecen en el *Buscón* y que se refuerzan con las connotaciones de inquietas ‘desorientas, agitas’, pero también (cfr. v. 14) ‘corrompes, per-viertes’, en sentido obsceno: recuérdese que quieto «se dice también del hombre que no es dado a los vicios, especialmente al de la deshonestidad” (*Autoridades*).

Verso 12, *cerúleo*: aunque usualmente *caeruleus* alude al color bello del cielo, y esa es la gama de color que se encuentra en varios versos gongorinos, puede significar también ‘negro, azul negruzco’.

veterano vaso. Esto escribió Quevedo a propósito de san Pablo: «Llámase vaso de elección, vaso que escoge para sí: privado quiere decir. Quien supiere leer el texto griego y hebreo, echará de ver que *vaso* quiere decir ‘arma escogida de Cristo’, siendo antes arma ofensiva contra su Testamento y apóstoles, por arma defensiva de todos. Nombrole por privado suyo desde el cielo. Fuéronlo otros, mas a él se lo dijo». En un poema tan lleno de alusiones cultas como el presente no es impropio recordar un pasaje como este. En resumen, ‘Góngora es un enemigo, de aspecto oscuro y viejo’.

Una exégesis diferente propuso Arellano, más o menos respaldada por Ca-cho:

De *cerúleo* la función más evidente es la sátira del cultismo, muy usado por los poetas gongorinos. Su sentido recto relativo al cielo, azul, queda, sin embargo, desplazado por el burlesco, que lo hace derivar, en un juego de falsa etimología, de *cera* excremento. Góngora sería pues un *cerúleo vaso* orinal, bacín, ya que *vaso* significa además en una de sus acepciones «vasija en la que se echan los excrementos» (*Autoridades*). Se trata de una metáfora muy degradadora para referirse al poeta enemigo, continente de babosidades (a las que sus poemas se asimilan). Queda otra posible lectura irónica de *vaso* «constelación celeste, una de las dieciséis que llaman australes» (*Autoridades*), coherente con el sentido recto de *cerúleo*, y capaz de aludir burlescamente a las remontadas poesías del cordobés, que llama *sideridades*.

Por su parte, Tobar (2013: 71) entiende *vaso* de un modo algo diferente: «Al tratarse de unos versos vacíos de contenido, de significado, el cordobés solo presenta el continente o recipiente de la ofrenda».

Verso 13, *piáculos perpetra tu porfía*. Quevedo une un verbo con acepción usualmente desfavorable como es *perpetrar*, con un sustantivo con positivas connotaciones religiosas como es *piáculos*, ‘ofrendas votivas’; en suma, Góngora utiliza lo sagrado como arma destructora. El sintagma recuerda un contexto de similar profanación religiosa por parte de un personaje que «a Dios pide insultos», es decir, ‘envía ofensas’. Obviamente, el lector dispone de amplio campo para entender en otro sentido la porfía que se perpetra.

González de Salas, en su disertación a la musa Talía recordó lo que Marcial denominó *maligna interpretación* para aludir a los casos en que «si la agudeza se resbala a maliciar otro sentido del que se ofrece literal», la culpa es del lector. Probablemente don Jusepe se esforzó algo inútilmente en proteger a Quevedo de las interpretaciones malignas y escabrosas que indudablemente pueblan sus poemas, pero su observación posee interés. En sus poemas satíricos y burlescos, incluidos los dirigidos contra Góngora, Quevedo se movió con pericia entre la insinuación picante y la escabrosidad abierta. Creo que el soneto «Sulquivagante pretensor de Eolo» se ajusta a la primera de esas orientaciones, razón por la cual propongo una lectura más contenida en alusiones sexuales y escatológicas. El poema parece una invitación, a Góngora y a cualquier lector, a que, descifrando agudezas eruditas vaya más allá de lo escrito, de modo que «el que las pervierte [las palabras] ha de pecar, no el que las pudo decir en significación más sencilla», citando de nuevo a González de Salas (pág. 593). Si Góngora puede llegar a pensar que esas perversiones del soneto son aplicables a él, suya será la malicia dándose por aludido. Quevedo parece haberse deleitado en provocar a los lectores para que, estrujando su imaginación y conocimientos, propongan lecturas que corren el riesgo de no ser acertadas.

OBRAS CITADAS

- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro, «Quevedo en la lexicografía española», en *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, edición de Felipe B. Pedraza Jiménez y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, págs. 521-48.
- ARELLANO, Ignacio, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo. Estudio y anotación filológica de los sonetos*, Madrid, Universidad de Navarra, Iberoamericana, 2003 [1984].
- , «El soneto de Quevedo “Sulquivagante pretensor de Estolo”: Ensayo de interpretación», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. de Sebastian Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert, 1986, vol. I, págs. 331-340.
- , ed., *Francisco de Quevedo. El Parnaso español*, 2 vols., Madrid, Real Academia Española, 2020.
- AZAUSTRE, Antonio, ed., *Cartas del caballero de la Tenaza, Obras completas de Quevedo*, dirección de A. Rey, Madrid, Castalia, 2007, págs. 209-46.
- BLANCO, Mercedes, *Les Rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, París, Champion, 1992.
- BLECUA, José Manuel, ed., *Francisco de Quevedo, Obra poética*, Madrid, Castalia, vol. III, 1971.
- CACHO, Rodrigo, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidad, 2003.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, «Quevedo y el *Diccionario de Autoridades*», *Studies in Honor of James O. Crosby*, edición de Lía Schwartz, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, págs. 69-89.
- CELMA VALERO, María Pilar, «Invectivas conceptistas: Góngora y Quevedo», *Studia Philologica Salmanticensia*, 6, 1982, págs. 33-66.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Universidad de Navarra / Iberoamericana Vervuert, 2006.

- Diccionario de Autoridades*, edición facsímil, Madrid, Real Academia Española / Editorial Gredos, Madrid, 1990.
- ESPINOSA MEDRANO, Juan, *Apologético en favor de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faria e Sousa*, Lima, Juan de Quevedo y Zárate, 1694.
- FERNÁNDEZ-GUERRA, Aureliano, ed., *Obras completas de don Francisco de Quevedo y Villegas*, edición crítica ordenada e ilustrada con notas y adiciones de don Marcelino Menéndez y Pelayo, tomo tercero y segundo de sus poesías, Sevilla, Francisco de P. Díaz, 1907.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier y CONDE PARRADO, Pedro, «Entre voces y ecos: Quevedo contra Góngora (una vez más)», *Edad de Oro*, 24, 2005, págs. 107-44.
- JANER, Florencio, ed., *Francisco de Quevedo, Obras de don Francisco de Quevedo Villegas. Poesías*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1877.
- LUQUE MORENO, J., «Hexámetros especiales», *Revista de estudios latinos*, 5, 2005, págs. 117-45.
- MALFATTI, María, ed., *Francisco de Quevedo, Poemas heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, Barcelona, 1964.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: notas y adiciones en véase Fernández-Guerra.
- PRICE, Robert M., «Note on Three Satirical Sonnets by Quevedo», *Bulletin of Hispanic Studies*, 40, 1963, págs. 79-88.
- QUEVEDO, Francisco de, *Cartas del Caballero de la Tenaza*, ed. de Antonio Azaustre, *Obras completas en prosa*, vol. 2, dirección de A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, págs. 209-46.
- , *El Parnaso español*, ed. de I. Arellano, Madrid, Real Academia Española, 2020.
- , *Obras completas*, edición de Aureliano Fernández-Guerra con notas y adiciones de Marcelino Menéndez Pelayo, Sevilla, Francisco de P. Díaz, 1907 (tomo tercero y segundo de las poesías).
- , *Poesía completa*, ed. de A. Rey y M. J. Alonso Veloso, Barcelona, Castalia, 2021.
- REY, Alfonso, «Gracián, Góngora y los límites del conceptismo», *Bulletin of Hispanic Studies*, 97, 2020a, págs. 595-614.

- , «Las vicisitudes de la estética conceptista», en *Perfiles de la literatura barroca desde la obra de Quevedo*, ed. de María José Alonso Veloso, Madrid, Sial Pigmalión, 2020b, págs. 25-51.
- RICAPITO, Joseph y LINDEBAUM, Shalom, «Quebrar el ojo: posibles orígenes de su significado en hebreo», *Revista de Filología Española*, 77, 1997, pp. 321-27.
- SCHWARTZ, Lía y ARELLANO, Ignacio, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica, 1998 (citado como Arellano y Schwartz en Arellano, 2020).
- TOBAR QUINTANAR, María José, «Notas a tres sonetos anticultistas de Quevedo», *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, 16-1, 2013, págs. 63-77.