



Sobre el estilo de Quevedo

(Análisis del Romance "Visita de Alejandro a Diógenes Cínico")

POR EL

DR. MANUEL MUÑOZ CORTÉS

Desde hace algún tiempo he venido trabajando en los problemas del estilo de Quevedo (*). Creo que en toda investigación estilística hay que partir de una lectura atenta del texto, anotando aquello que represente un matiz peculiar en la expresión, una variación —sea en el sentido que sea— de la expresión lógica, de un lado, y de la expresión aprehendida, por otro. Indudablemente, en todo hecho de expresión hay que tener en cuenta los tres hechos fundamentales biográficos que Scherer (1) exige para la biografía de un creador (y que en general valen para toda biografía, aun la de un hombre medio, de vida y acción grises), es decir, lo heredado, lo aprendido y lo vivido. Por otra parte, hay que partir de una triple diferenciación del estilo en estilo nacional, estilo de época, estilo individual. Determinar la proporción exacta en que entran los componentes de esta doble tríada es una necesidad de todo estudio que intente la comprensión de un texto literario. Pero, repito, que hay que partir de una lectura atenta. «El medio más seguro para llegar a los centros de excitación espiritual de un poeta o un escritor (ellos, antes de escribir, *hablan* interiormente) es leer y leer con atención alerta a las formas que sorprenden en su lenguaje. Si se reúnen varias de estas observaciones lingüísticas será posible, seguramente, reducirlas a común denominador y determinar entonces su relación con lo psíquico. Más aún: se podrán relacionar adecuadamente con la arquitectura de la obra, con

(*) Reimprimo, por estar agotado, el trabajo publicado en *Mediterráneo*, IV, núms 13-15. Las citas de Quevedo por la edición de ASTRANA MARÍN, Madrid, 1922. *Prosa* indica «Obras en Prosa», Ed. Astrana Marín; Madrid, 1941.

(1) Cito según PETERSEN, «Die Wissenschaft der Dichtung», I, 279.

su proceso de elaboración y hasta con la visión del mundo que le sea propia». Estas son las palabras de uno de los fundadores del método de interpretación lingüística de las obras literarias, Leo Spitzer (2). Pero todo esto ha de articularse en un método seguro, si ello es posible en el estado de nuestros trabajos.

Yo voy a analizar una obra de Quevedo siguiendo un método que he empleado bastantes veces en la enseñanza universitaria y en la elemental y que me ha rendido fructíferos resultados. Se trata del romance de la «Visita de Alejandro a Diógenes, filósofo cínico». (Se publicó en el «Parnaso», musa Thalía. No hay duda de que es auténticamente de Quevedo).

Comienza así:

En el retrete del mosto
vecino de una tinaja,
filósofo vendimiado
que para vivir te envasas,
galápago de Alcorcón,
porque el sol te dé en la cara,
campando de caracol
traes a cuestras tu posada.

Mediante este apóstrofe burlesco tiene lugar la presentación de uno de los personajes del tradicional encuentro. La misma tradición nos presenta a Diógenes viviendo dentro de un tonel. Es decir, en la presentación del personaje se parte de una descripción tradicional. Pero inmediatamente la palabra «tonel», existe en esa forma descriptiva, se sustituye por una palabra cargada ya de sentido afectivo: «tinaja». Y sobre esta sustitución que acentúa una posibilidad semántica de «tonel» y que expresa el concepto *vivienda*, nacen las metáforas «En el retrete del mosto» y «vecino de una tinaja». Ha habido, pues, una trasposición de ambientes: de un ambiente puramente descriptivo, a cuya mención hay que acumular la simbolización de la pobreza de Diógenes, al ambiente báquico. Pero un ambiente que más que báquico podemos llamar tabernario. Toda esta trasposición está montada sobre un leve giro de palabras: «tinaja» por «tonel». «Tinaja» en este caso es lo que E. Gammillscheg llama acertadamente «Affektträger», «portador de afecto» (3). Y la afectividad, es decir, la transformación de un mundo en otro, nace, como decimos, cambiando la palabra que con su capacidad de asociación de

(2) LEO SPITZER, «La interpretación lingüística de las obras literarias», en *Introducción a la Estilística Romance* (tomo I de la Colección de Estudios Estilísticos), del Inst. de Fil. de Buenos Aires), pág. 94.

(3) E. GAMMILLSCHEG, *Zur Einwirkung des Affekts auf den Sprachbau*, I, 1930, Neuphil, Monatschr. Cito por la reproducción en *Ausgewählte Aufsätze von E. G.* Jena, 1937.

ambiente nos crea ya un escenario irreal en donde va a suceder la acción. No importa que la acción *realmente* transcurra en el escenario tradicional: como una especie de trasfondo, aparece el ambiente tabernario, rufianesco; más adelante veremos cómo se precisa esto.

Decíamos que sobre la sustitución de «tonel» por «tinaja» entramos en el campo lingüístico del vino. Sobre «vecino de una tinaja» nace «filósofo vendimiado — que para vivir te envasas». El epíteto *vendimiado* pertenece a la serie «mosto», «tinaja», etc. Puesto que vive en el «retrete del mosto», está como el vino, vendimiado. Vemos cómo en este epíteto está concentrada toda una variación metafórica.

En la segunda estrofa comienza Quevedo por una nueva metáfora total (llamo «metáfora total» aquella en la que el *tertium comparationis* invade por completo la expresión, sin resto de la palabra designación directa del ente metaforizado):

Galápago de Alcorcón.

Metáfora total y concentrada, punto de cruces de dos evocaciones distintas. «Galápago» es una metáfora en parte visual (podemos imaginarnos a Diógenes asomando la cabeza por la boca de la tinaja tendida), en parte montada sobre la idea de «estar encerrado en una cobertura rígida y curva». Pero esta metáfora «galápago» tiene una parte completiva, «de Alcorcón», alusiva al pueblo célebre entonces por sus vinos. Es decir, que esta alusión lanza un lazo al campo del vino, a la estrofa anterior.

Los siguientes versos:

porque el sol te dé en la cara
campando de caracol
traes a cuestras tu posada.

centran la expresión en *campando de caracol*, una nueva metáfora que se suma en intensificación a la de «galápago de Alcorcón» y que al terminar «traes a cuestras tu casa», hace volver al tema iniciado con «El retrete del mosto». No se trata, en el movimiento metafórico de esta estrofa, de una alegoría, sino de dos metáforas sumadas, dos metáforas sobre la misma idea. Pero mientras la primera está reducida a su aparición y sirve a un enlace con la primera estrofa, la segunda se apoya tanto en la idea «Encerrado en una concha» como sobre la expresión «El caracol trae a cuestras su casa», es decir, sobre una frase hecha que se materializa y

mediante la cual se vuelve al tema, pero concretando mediante el uso de «posada», en la serie onomasiológica de «casa» (4).

Es decir, que la dinámica expresiva ha sido ésta: El tema es la vivienda de Diógenes, partiéndose de una forma tradicional: *tonel*. *Sustitución electiva de vocabulario*, eligiéndose una forma afectiva, con alusión al campo tabernario, es decir, con peyorización de la idea base. Creación de una serie de metáforas, todas sobre la palabra eje «tinaja» y dentro del campo lingüístico tabernario. Un nuevo grupo de metáforas partiendo sobre «estrechez de la vivienda» y sobre una impresión visual. La primera de estas metáforas está engarzada con «tinaja» y su campo, por «Alcorcón»; la segunda vuelve al tema, apoyándose en una frase tradicional.

Sigamos con la poesía:

¡Válgate el diablo por hombre!
No sé cómo te devanas
acostado en un puchero
el cuerpo, y el sueño a gatas.

Ahora pasamos a otro ambiente. Ahora la *habitación de Diógenes* es un *puchero*. *Puchero* está en cierto modo relacionado en una serie onomasiológica de «tinajas». Pero toda la estrofa está determinada sobre esta idea de estrechez y ahora sí podemos hablar de una auténtica alegoría: «No sé cómo te devanas» (cómo te desarrollas); la metáfora aquí tiene un sentido de concreción, de buscar la acción más concreta para la idea de «desarrollarse». Es decir, «desarrollarse» se ha idealizada, se ha generalizado y se busca una forma que se refiera a una acción determinada de desarrollarse: «devanarse». «El cuerpo y el sueño a gatas» funde en una misma unidad expresiva lo material y lo espiritual: fórmula ya estudiada en Quevedo por Spitzer.

La misma idea temática de habitación es la base del posterior desarrollo del romance:

Pepita de un tinajero,
nos predicas alharacas
contra pilastras y nichos
y alquileres de las casas.
No saben de ti los vientos
porque les vuelves las ancas;
y para mudar de pueblo,
echándote a rodar, marchas.

(4) Es conveniente distinguir entre serie *onomasiológica* y serie *semántica*. La primera agrupa las diversas formas para una significación general; la segunda, las diversas significaciones para un vocablo. Sé las reservas que puede suscitar esta división, demasiado vertida hacia un posible asociacionismo, pero tómese en un concepto general. En el transcurso del texto intento detallar la relación entre concepto y palabra.

Para mejorar de sitio
 tu persona misma enjuagas;
 lo que ocupa es alcoba
 y lo que te sobra, salas.

Esta serie de tres «cuartetos» (sabido es que el romance barroco está desarrollado por unidades de cuatro versos (5) frente a la fluencia del renacentista, del tradicional) despliegan la idea de *habitación* a la que se ha vuelto por el verso último de la anteriormente analizada. Pero para enlazarse de nuevo con el desarrollo sobre «tinaja», en el primer verso Quevedo lanza una nueva alusión: «pepita de un tinajero». Y después de esa alusión aparecen otras variaciones sobre el tema de la vivienda. Variaciones en las que aparece la realidad inmediata de la época: la realidad urbana, cortesana (6) de Quevedo:

nos predicas alharacas
 contra pilastras y nichos
 y alquileres de las casas.

Y la idea estoica de la liberación de la costumbre se expresa burlescamente, para llegar de nuevo a la idea de vivienda ya dentro del ambiente de la casa burguesa de la época:

Para mejorar de sitio
 tu persona misma *enjuagas*

la idea de «reducirse» se expresa por una metáfora que —hipotéticamente— podemos poner en relación con el campo de «tinaja»:

lo que ocupas es alcoba
 y lo que te sobra, salas.
 Si te abrevias en cucullas
 en el sótano te agachas;
 si te levantas en pie
 a tu desván te levantas

la misma idea de reducirse se repite ahora con una nueva variación metafórica: «abreviarse». Y la idea de habitación ahora ya es base para una construcción realista por creación de un ambiente cotidiano. Véase a dónde llega la construcción del mundo en Quevedo, montado sobre

(5) Mejor que de *cuartetos* hablaría de *coplas*. Hay un paso de la influencia del romance tradicional al desarrollo en coplas de los romances vulgares. El romance de Quevedo representa un paso. Naturalmente esta opinión necesitaría comprobarse con el examen de más ejemplos.

(6) Al decir *cortesana* quiero evocar no el ambiente del palacio, sino todo el revuelto mundo, todo el caos que es el Madrid de la época en su vivencia por Quevedo.

palabras: una imagen de una casa del XVII superpuesta sobre un tema clásico, pero con un matiz burlesco, precisamente, de esa realidad ideal clásica.

Ahora entra en escena Alejandro. Lo mismo que Diógenes, Alejandro, en la humanidad de las obras de Quevedo, es un tipo humano que adquiere en repetidas ocasiones valor de ejemplaridad (7). Pero la presentación, la caracterización que aquí recibe reside en el plano infrareal, no el ideal.

Veş aquí que viene a verte
el hidrópico monarca
que de bolillas de mundo
se quiso hacer una sarta.

Hidrópico tiene una doble mención intencional: de un lado, el contraste con el campo lingüístico del «vino». Después, la idea de absorber mucho. La metáfora siguiente está montada sobre la palabra o expresión eje «bola del mundo». Y esta locución se rompe; primeramente: *bolas* del mundo y el primer elemento se reduce en la serie sinonímica «esfera-bola-bolilla» a un diminutivo cómico sobre el que se monta una nueva metáfora:

se quiso hacer una sarta.

Este tipo de metáfora sobre metáfora representa un agrandamiento de la figura por disminución de los objetos sobre los que actúa. Lo mismo en lo siguiente:

aquel que glotón del orbe,
engulle por su garganta
imperios como granuja
y reinos como migajas.

(7) Por ejemplo en el «Marco Bruto»: «Alejandro, leyendo la *Iliada*, de Homero, se armaba el ánimo y el corazón. Sabía que sin esta defensa, en el cuerpo la loriga y el escudo y la celada eran peso molesto...». Aquí Alejandro tiene un sentido de ejemplaridad, de modelo que ha de ser imitado. Cfr. líneas más abajo el mismo texto: «Rigurosa imitación de los dos [el otro es Julio César] fué Marco Bruto». (ASTRANA, *Prosa*, 711 a). También en otras ocasiones Alejandro tiene este valor arquetípico. Así en el soneto «Ven ya, miedo de fuertes y de sabios» (me refiero al publicado por ASTRANA en *Obras en verso*, 426 b, no al que publica el mismo editor en la pág. 434 b), dice:

Fallecieron los Curcios y los Fabios,
y no pesa una libra, reducido
a cenizas, el rayo amanecido
en Macedonia a fulminar agravios.

También en el «Fryne, si el esplendor de tu riqueza» dice aludiendo al conquistador:

Del grande Macedón la fortaleza
desfiguró su excelsa arquitectura

Esta serie alegórica tiene cierto paralelismo con la línea de «hidrópico». Pero en la elección de ese vocablo había una tendencia de «cultismo vulgar» (que puede corresponder a lo que Américo Castro ha llamado cultivulgarismo), una palabra de léxico culto, pero que ha pasado al conversacional. Ahora hay una elección de expresión infrarrealizante: «glotón del orbe» con la continuidad de la serie alegórica «engulle... imperios como granuja» y «reinos como migajas». El contraste comprimido entre lo enorme, lo ideal y lo cotidianamente minúsculo a que antes nos referimos en el caso de la paradoja mundos-bolillas, aparece aquí henchido de fuerza. El contraste de los planos puestos en íntimos contactos es absoluto.

Hasta aquí la caracterización de Alejandro ha consistido en un rehacimiento de una imagen tradicional: la de sus conquistas. Ahora esa caracterización se fija en la representación plástica tradicional:

quien con cuernos de carnero
guedejó su calabaza,
y por ser hijo de Jove
quedó chozno de cabras;

Esta cuarteta tiene dos partes: en la primera hay una materialización de la caracterización plástica de Alejandro. El arranque

que con cuernos de carnero

ofrece ya un punto de materialización, aumentado en el verso siguiente:

guedejó su calabaza,

«Guedejar» es uno de tantos versos forjados por la potencia creadora del habla de Quevedo. Está formada sobre *guedeja*; pero, a su vez, esta palabra es propia del campo lingüístico cortesano, no sin un matiz peyorativo. «Guedejar» no es solamente «peinar», sino «adornar», y adornar con una forma del cabello usual en los caballeros de la época y que es combatida en las sátiras y aun también en las disposiciones legales. Es decir, palabra en la que hay creación de lenguaje, o sea, que pertenece al habla, a la *parole* de Quevedo. La segunda palabra es «calabaza», metáfora popular por «cabeza», metáfora, aun dentro del léxico conversacional, que representa un «portador de afecto». Los dos versos siguientes tienen aun mayor interés:

y por ser hijo de Jove
quedó chozno de cabras.

Ofrecen estos versos un riguroso paralelismo entre los dos planos. Los dos versos anteriores ofrecen una burla, una visión infrarrealista de la imagen tradicional de la figura física de Alejandro; ahora a *hijo* se opone *chozno*, y a *Jove, Cabra*, palabra a palabra, oposición de los dos planos bien establecida. Una vez más la figuración mitológica ha quedado burlada, rota. Queremos insistir en lo que llamamos visión infrarrealista. De la figura de Alejandro puede haber tres interpretaciones: la formada por la tradición, por la leyenda: Conquistador, con la cabeza adornada por cuernos, símbolo de divinidad, hijo de Jove. La real, ofrecida por la interpretación histórica. Y la infrarreal, convirtiendo los elementos legendarios, mitos, en cotidianos, pero de una cotidianeidad baja. Esta cotidianeidad baja se desarrolla en las estrofas siguientes:

el que tomaba igualmente
las zorras y las murallas,
en cuya cholla arbolaron
muchas azumbres las tazas.

La estrofa está apoyada en un juego de palabras:

zorras «borracheras»
tomar
murallas

En una misma palabra, como es característico de un tipo de juego de palabras, se funden dos planos. La palabra *tomar* está carente de afectividad, es una pura indicación de acción que necesita completarse para su pleno entendimiento. Sobre este juego se monta la segunda parte:

en cuya cholla arbolaron
muchas azumbres las tazas.

En primer lugar hay la elección de vocabulario *cholla*, nueva metáfora de grado bajo para cabeza; *arbolar* depende de murallas; significa «levantar escalas». «Arbolar muchas azumbres las tazas» significa, pues, «se le subieron a la cabeza». El movimiento ha sido: paso del plano báquico al heroico; éste crea una expresión del mundo correspondiente, «arbolar», pero de esto se toma la idea de elevar y de nuevo se vuelve al plano báquico: «muchas azumbres las tazas». Mientras en el caso anterior el contraste entre los dos planos era de paradoja, de oposición, de enfrentamiento, aquí hay una sutil dinámica, una rápida taracea, un tejer por la lanzadera espiritual de Quevedo, para el cual el lenguaje se hace como en ningún otro autor «habla» individualizada con todos sus ele-

mentos y posibilidades al servicio de la intencionalidad de cada momento. Sigue la descripción personificadora:

cátatele aquí vestido
todo de labios de damas;
esto es de grana de Tiro
si la copla no me manca.

La metáfora centro de esta copla pertenece en esencia a la misma clase de metáforas culteranas cristal-río (río transparente como el cristal-cristal; grana de Tiro como labios de damas-labios de dama). Pero lo interesante es que la metáfora envuelve la idea de «labios teñidos o pintados de rojo», es decir, no una cualidad de la naturaleza, sino una costumbre de la moda generalmente satirizada por propios y extraños y por Quevedo en varias ocasiones. Es decir, no es una metáfora puramente plástica, sino con una intencionalidad social-satírica. La presentación de Alejandro, que ha tenido diversas facetas en esta última como a modo de ojeada de conjunto, recibe un nuevo descenso del plano ideal al plano real mediante el verbo «cátatele». «Catar», en el sentido de «mirar», tenía un matiz popular. En la Edad Media y en el Renacimiento tenía un sentido recto, indicativo, que perdura en el Romancero: «Cata Francia Montesinos». Pero en la época de Quevedo ha habido una separación de los elementos populares y cultos (que en la Edad Media y aun en el Renacimiento estaban unidos), y los primeros tienden al vulgarismo y los segundos a lo palaciego. Así interpreto el uso de «catar» por una ambientación peyorativa, plebeyizante que coincide con las tendencias en el mismo sentido apuntadas anteriormente.

Y ahora de nuevo una «invocatio» burlesca:

Levanta la carantoña
que por el suelo te arrastra;
mira la gomía del mundo,
serenísima tarasca.

El verso inicial de la «copla» ofrece una elección de vocabulario: «carantoña» (cara). Y el resto, una introducción al mundo de la rufianada. A continuación la circunstancia del tiempo:

Era el mes de las moquitas,
cuando saben bien las mantas
y cuando el Sol a los pobres
sirve de cachera y ascuas.

Recuérdense expresiones de tiempo en el plano ideal: «Era la estación florida...». Es decir, la expresión de Quevedo significa la rotura de un tópico clásico, un brusco rehacimiento con elementos directamente reales, infrarreales mejor.

Hasta ahora el romance tenía un tono vocativo, dirigido a Diógenes. Con «Era en el mes...» ha pasado a una descripción pura. Diógenes vuelve a aparecer y mientras antes se caracterizaba por una cualidad tradicional —su vivienda—, ahora se personifica físicamente primero por la acción:

Diógenes, pues, que a su rayos
se despoblaba las calzas
de los puntos comedores, (8)
que estruja, si no los rasca,
con unas uñas verdugas,
y con otras cadahalsas,
aturdido del rumor
que trae su carantamaula

Ha habido una caricatura infrarrealista de las facciones, ahora de los gestos. En primer lugar el eufemismo «se despoblaba las calzas — de puntos comedores»; eufemismo doble en primer lugar «despoblaba», es decir, por sustitución de vocablo, después por creación de la metáfora «puntos comedores» (piojos), nacida por la idea de pequeñez, pero en su forma «puntos», dependiente de calzas. En lo restante observamos formas comunes en la creación de Quevedo: roturas de las formas por conversión de sustantivos en adjetivos, creación de femeninos artificiales: verdugas, cadahalsas, etc. Y de nuevo la personificación:

volvió a mirarle, los ojos
emboscados en dos cardas (9)
y pobladas sus mejillas
de enfundaduras de bragas.

Pasaje de interpretación difícil. «Los ojos — emboscados en dos cardas» creo que se refiere a lo poblado de las cejas. *Cardas* es «cabeza de cardo», la imagen visual está clara. Sobre «enfundaduras de bragas», el Diccionario de Autoridades da «la materia de que se enfundan las bragas». Es decir, que sería una metáfora comparando, mejor dicho trans-

(8) Compárese:

Quitándose está Medozo
del jubón y la camisa,
al sol de marzo una tarde
algunas puntadas vivas. (295).

(9) Sobre «emboscado» (escondido) compárese: «las bocas emboscadas en barbas, que apenas se las hallara un braco». (*Prosa*, 208).

formando la barba de Diógenes en la pelusa sucia del interior de las bragas. En cierto modo esta interpretación se apoya por el paralelismo «emboscado en dos cardas», «enfundaduras de braga» y en «pobladas sus mejillas».

De un cubo se viste loba,
y de dos colmenas mangas,
limpias de sastre y de tienda
como de polvo y de paja.

Ahora la caricatura refuerza la oposición naturaleza-civilización que ha aparecido anteriormente, sobre todo en relación con la vivienda de Diógenes. Ahora esa oposición en la expresión se muestra por el contraste, por la contraposición próxima en la construcción de la frase de *cuboloba, colmenas-mangas*. El segundo contraste se «fuga» por la locución rehecha «limpias de sastre y de tienda — como de polvo y de paja». Locución rehecha en la que se expresa también con más amplitud la oposición naturaleza-civilización, apareciendo ya elementos urbanos que forman parte del mundo sobre el que se sacia la sátira de Quevedo.

Sigue la descripción personificativa:

Una montera de greña
era coroz a su caspa; (10)
en el color y en lo yerto
juntos erizo y castaña.

«Una montera de greña». Metáfora de la forma y cualidad de la cabellera: elección del sinónimo de inferior grado «greña». «Coroz a su caspa» aparece paralelamente con la expresión anterior: *montera-coroz, greña-caspa*; el primer par de palabras creo que tiende una alusión al mundo de la rufianada, si bien coroz significaba «capa rústica con capucha» (como aun significa para designar el objeto que pervive en el norte de España), pero, sobre todo, «caperuza que se pone a los condenados», y creo que por la presencia intensa en el mundo imaginativo de Quevedo de ese campo, hay que interpretarlo en el sentido de la alusión indicada. «Greña-caspa» es una intensificación afectiva en la misma relación de las palabras, ya que *greña* es una metáfora visual en su esencia, y *caspa*, una metonimia materializante, ya que si está en relación con el objeto metaforizado «cuero cabelludo» y mejor «parte superior de la ca-

(10) Compárese: «Entró Venus, haciendo reclinar los colmos en el ruedo del guardainfante, empalagando de faldas a las cinco zonas, a medio afeitarse la jeta, y el moño que la encorozaba de pelambre la cholla, no bien encasquetada por la prisa». «La Hora con Sesos», *Prosa*, 268).

beza» de la parte al todo, el todo es una cabeza sucia, con caspa. Es decir, visión infrarrealista de la realidad (11). Paralelismo, como decíamos, pero con un apoyo en el pedal de lo afectivo, de lo sensualizador en el más bajo aspecto de la intención.

Y a continuación las cualidades:

en el color y en lo yerto
juntos erizo y castaña.

Mientras en ocasiones anteriores hemos observado un paralelismo entre objeto y metáfora, aquí se trata de un verdadero cruce; a *color* corresponde *castaña* y a *yerto, erizo*. La metáfora es de gran intensidad, de total conversión de la cosa en su cualidad, por la palabra *juntos*, que sustantiviza las dos expresiones metafóricas. La copla siguiente lanza una nueva alusión al mundo social, urbano:

Por lo espeso y por lo sucio
cabellera que se vacía,
melena de entre once y doce, (12)
con peligros de ventana.

Las dos determinaciones *espeso* y *sucio* son sinónimas y crean una «cabellera que se vacía», metáfora sobre la idea eje de SUCIEDAD, que evoca un objeto concreto del campo de SUCIEDAD (orinal), no solamente aludido, con una presencia adivinada claramente, pero no expresada. Y

(11) Lo mismo en el romance «Los médicos con que miras, los dos ojos con que matas», en el que leemos:

Rascábanse con las uñas
en paz las antiguas damas
y hoy con espadillas de oro
dan en esgrimir la caspa (296).

En cuanto a la relación calza-punto compárese este otro pasaje:

Ya sueltan Juanilla, presos
las cárceles y las nalgas
ya están compuestos de puntos
el canto llano y las calzas (305).

(12) Compárese para este tipo de alusión simbolizante:

Después he visto guerrero
que sin ser Flandes pregona
más servicios que fregona
a las diez en noche oscura.

(«Pícaros hay con ventura», 79)

y sobre todo en la sátira contra Góngora «Ya que coplas componen»:

poeta de entre once y doce
que es cuando vacía la gente (149).

esa misma metáfora crea una segunda: *melena de entre once y doce — con peligro de ventana*, alusión a un hecho social también dependiente del objeto (orinal) antes aludido: el de verter a esa hora —que Vélez llamó donosamente «hora menguada»— los vasos de noche por las ventanas, dando lugar a numerosos incidentes. Ya vemos a dónde nos lleva una simple descripción fisiognómica, el juego de planos, de elusión y de alusión de la realidad y de las distintas realidades —partidas, diferenciadas, pero fundidas también— en el alma de Quevedo.

Termina la descripción con una acción final:

Miró de pies a cabeza
la magnífica fantasma,
y, preciándole en lo mismo
que si el Rey Perico baila
y sin chistar ni mistar
sin decirle una palabra,
formando con las narices
el gandujado de caca,
al sol volvió el coram vobis (13)
y al emperador las nalgas,
con muy poca cortesía
aunque con mucha crianza.

Esta serie de tres coplas comienza por la descripción de la actitud de Diógenes. La actitud de desdén está indicada por la frase hecha y por el contraste burlesco «magnífica fantasma», unión de un adjetivo de tendencia idealizadora y de un vocablo popular, eufemismo para una persona cuya apariencia se quiere ridiculizar (fantasma, fantasmón, etc.). Popularismo también de otras frases «sin chistar ni mistar». «Formando con las narices — el gandujado...». *Gandujado* es «tejido plegado». Interpreto así: «formando con las narices la arruga que se forma al oler algo desagradable». Véase cómo la imagen visual en Quevedo llega a un sintetismo de total eficiencia, de inmensa rapidez, cómo un gesto se pone en relación directa con la causa principal, expresada por un vocablo de grado infrarrealista y además de carácter popular (se trata de un eufemismo popular para *mierda*, que sería la palabra indicativa).

Ahora pasamos a Alejandro. Anteriormente habíamos visto cómo las determinaciones que confluían en su personificación llevaban al campo de lo rufianesco y de lo báquico (en Quevedo frecuentemente unidos en uno solo, en un solo mundo). Ahora se vuelve a la misma tendencia:

(13) *Coram vobis*: «Detrás venía, como fregona, la Ocasión gallega de *Coram vobis* (268).

Era Alejandro un mocito
 a la manera de la hampa
 muy menudo de faciones
 y muy gótico de espaldas.
 Barba de cola de pez
 en alcance de garnacha,
 y la boca de amufar
 con bigotes de Jarama.

La figura de Alejandro se diminutiza, se hace inferior. Frente al gigantismo arquetípico con que aparece caracterizado en los pasajes ejemplarizantes antes citados, *mocito* tiene un carácter más que diminutivo lógico, afectivo, con un sentimiento mezcla de burla, de poca estimación. Aparece el mundo de la hampa en una expresión directa, con una caracterización del personaje según un tipo social. «Barba de cola de pez — en alcance de garnacha» no puedo interpretarlo claramente. «En alcance de garnacha» puede ser semejante al color rojizo de la garnacha («garnacha», uva rojiza). Pero *garnacha* es también «presa para el pez». ¿Hay que interpretar «en forma de cola de pez cuando va alcanzando la presa»? Creo mejor la primera interpretación (14). En cuanto a «bigotes de Jarama», es una metáfora de base visual: la forma de los bigotes con las puntas vueltas hacia arriba y afiladas sugiere la de «cuernos», y «cuernos de toro» asocia la idea de Jarama por una sinécdoque («Jarama, por toros de Jarama»). Como se ve, la metáfora de Quevedo en este caso extrema su potencialidad por unión del objeto con el resultado del movimiento imagen-sinécdoque. Es decir, que en esta frase de Quevedo está, apretadamente, un movimiento espiritual amplio y desarrollado. Naturalmente, en estas ocasiones, como en otras, no se trata de que Quevedo piense lógicamente y exprese ilógicamente, sino de unas formas de lenguaje que corresponden a formas de percepción y de sentimiento, en las que la intuición velocísima juega el máximo papel. Más adelante en las conclusiones insistiremos en este punto de vista. Hemos hablado de sinécdoque en el caso de *toros de Jarama-Jarama*, y debemos añadir que se trata de un verdadero «símbolo insistente» para emplear la acertada denominación de Amado Alonso. En efecto, «Jarama» aparece como símbolo insistente para todo lo que entra dentro del campo de «cuerno» en su sentido de imagen de la infidelidad conyugal consentida.

Sigue la figuración de Alejandro:

(14) Compárese: «Quedó Monsiur amostazado y confuso, con bullicio mal atacado, arrebañando con una capa de estatura de mantellina con cuello de garnacha. «La Hora», *Prosa*, 296). GILI GAYA, que con sus hondos conocimientos lexicográficos y su bondad, se ha prestado a revisar estas páginas, me indica de «que en alcance de garnacha» podría ser «buscando el cuello de garnacha», es decir, aludiendo a la longitud de la barba.

La mollera en escabeche (15)
 con un laurel que la calza;
 y para las amazonas
 con brindis de piernas zambas.

Yo interpretaría los dos primeros versos considerando «la mollera en escabeche» como una metáfora formada sobre la palabra eje: «laurel». Es decir, se parte de la imagen clásica —lo mismo que anteriormente—, que presenta a Alejandro coronado de laurel; la percepción del recuerdo o de la presencia de esa imagen clásica del héroe coronado se caricaturiza primero por la expresión usada «laurel que la calza». Para el concepto de «ceñir ajustadamente» se da la expresión popular «calzar». Y «laurel» pasa de la significación tradicional simbólica a la concreta. De ahí nace «la cabeza en escabeche», ya que el laurel es un ingrediente del escabeche. Es al fin y al cabo un proceso de creación metonímico (el todo naciendo de la parte).

Los dos últimos versos de esta cuarteta son difíciles de entender. Así, tal como van, no hacen sentido. Habría que leer

y para las amazonas,
 con brindis de piernas zambas,
 el vestido era un injerto
 de cachondas y botargas
 pintiparado...

para las amazonas querría decir «para atraer, o ganar, a las amazonas». Y *amazonas* estaría quizá tomado en un sentido infrarrealista, de «mujer valerosa» a «mujer pendenciera» o «mujer» sencillamente. Con *brindis de piernas zambas*, «enseñando u ofreciendo las piernas». (Una vez más hemos de tener en cuenta que nuestra torpe descomposición no puede llegar a comprender la velocísima intuición quevedesca).

El vestido era un injerto
 de cachondas y botargas
 pintiparado al que vemos
 en tapices y medallas.

«Injerto» para designar la idea de unión lo encontramos en otras ocasiones usado por Quevedo (cfr. «el dios injerto en diablo y en pecado», *Orlando*); cachondas «calzas acuchilladas». Encuentro en el Diccionario

(15) Compárese:

Esto la dije y en cortezas duras
 de laurel se injirió sobre sus tretas
 y en *escabeche* el Sol se quedó a oscuras.

(Soneto a Dafne A., 184-5)

de Autoridades solamente atestiguada esta voz en Quevedo. En otros diccionarios de los siglos XVI y XVII no se encuentra (16). Botargas, «vestido ridículo de varios colores»; la significación la tomo del Diccionario Histórico, pero las autoridades son del XVIII.

La descripción burlesca de los vestidos se pone de nuevo en relación con las imágenes tradicionales mediante los dos últimos versos. Es decir, que, como hemos indicado varias veces, no hay la creación de una forma de personificación, sino la transformación, la fermentación de una imagen tradicional de una figura clásica. La totalidad de la figura clásica sufre primero una descomposición en sus partes y cada una de éstas fermentan, se transforman ya en su ser, en su figura o por medio de las palabras que las representan indicativamente. Y la alusión a «tapices y medallas» nos lleva no a la estampa popular, no al mundo de la calle, sino a la plástica noble, al mundo de los «museos», de los salones de humanistas y nobles señores. Pero la comparación baja de grado por el uso del popular «pintiparado».

Púsose de frente a frente
de la mal formada cuadra,
y, dejándola a la sombra
sus purpúreas hopalandas,
le dijo: «Cínico amigo
lo que quisieres demanda;
pide sin ton ni son,
pues que ni tañes ni bailas (17)
Yo soy quien, para vestirse,
toda la región mundana
por estrecha la acuchillo,
y al cielo le pido ensanchas.

(16) En Quevedo se encuentra también como metáfora de acuchillada:

Para venganza de agravios
de quien los paga y los siente
tuve chirlos de alquiler
en puntos de a diez y nueve.
Por los que tengo en la cara
que unas cachondas parece
a poder de cuchilladas,
concierto les que se venden.

(17) Otro rehacimiento de *sin ton ni son* en Letrilla 1605: «Chitón»:

Que tonos a sus galanes
cante Juanilla estafando
porque ya piden cantando
las niñas como alemanes
que en lono haciendo ademanes
pidan sin ton ni son
Chitón.

En este caso hay otro tipo de rehacimiento con asociaciones sociales.

Pide, porque aun siendo dueña
te pudiera dejar harta,
y aun si fueras cien legiones
de tías y de cuñadas».

Frente a la actitud de Diógenes la actitud de Alejandro. En la segunda copla vemos «pues que ni tañes ni bailas», materializando «sin ton ni son», es decir, viendo en la locución o frase hecha no el sentido metafórico, sino el recto. Esta sensibilidad es la misma que crea la crítica del «Cuento de Cuentos», pero mientras allí sirve a la intencionalidad, a la crítica en contra de expresiones que desvitalizan el lenguaje (18), aquí está al servicio de la creación artística. En la tercera copla juega sobre «acuchillar», derivándolo de «vestidos acuchillados», y dependiendo de «vestirse la región mundana», metáfora de «poseer» (compárese «calzarse un cargo, un señorío», etc.). Y por último, una burlesca alusión a pedigüneas de varias clases, dentro de la topística cómica de la época. Esta misma alusión a tipos sociales de grado bajo aparece en la copla siguiente:

Diógenes, que no había sido
socialiña ni demanda,
agente ni embestidor,
ni buscona cortesana,

Socaliña, demanda, son verdaderas simbolizaciones, transformaciones de los sustantivos postverbales en personificaciones. Después, una enumeración de tipos sociales de los que entran con tanta frecuencia en danza en todos los cuadros satíricos de Quevedo.

(18) «Expresiones que desvitalizan el lenguaje». Al leer en pruebas el artículo veo que conviene quizá aclarar este punto. Inicialmente las locuciones representan una fuerza afectiva, una tendencia figurativa. (Para esto véase BALLY, *El Lenguaje y Vida*, sobre todo pág. 23). Pero sufren el mismo proceso que convierte a una metáfora de «pura» en «lexicalizada» (empleando la terminología de DÁMASO ALONSO, vid. *Ensayos de Poesía Española*), y contra el lexicalismo mecánico viene la reacción del Barroco, de manera distinta: con intención cómica en Quevedo (que estudio en el trabajo a que abajo hago referencia); con intención de sátira social, en Quiñones de Benavente (en un entremés, *Las Civilidades*, cuya posible relación con el *Cuento de Cuentos* pienso estudiar), o al servicio de lo sentencioso, en Gracián. Vemos, pues, que en la continua creación que es el lenguaje, formas expresivas vitales pierden esta fuerza y sufren esas roturas o esas sátiras. Pero aquí no puedo sino hacer alusión a este importante problema.

Addenda... Al analizar

y la boca de amufar
con bigotes de Jarama

no presté demasiada atención a amufar. En el *Tesoro Lexicográfico*, de GILI GAYA (Madrid, 1947), S. V. *amufar*, encontramos dos significaciones: Covarrubias: «Es dar o herir con el cuerno el toro y res»; otra, de Ayala, que se refiere precisamente a nuestro texto: «Quevedo, en el núm. 69 de Talía, hablando de Alejandro Magno... Dende amufar parece bufar como los gatos que tienen también larga barba». Esta interpretación es fantástica. «Amufar» está en relación con *bigotes de Jarama*, cuya interpretación doy en el texto.

respondió «Lo que te pido
es que, volviéndote al Asia,
el sol que no puedes darme
no me lo quiten tus faldas.

«El sol que no puedes darme». Tal es el pensamiento fundamental de este fragmento. La presencia preferida de la naturaleza que antes estaba como insinuada, aparece aquí claramente en este verso, acentuada por el sentido humorístico de «no me lo quiten tus faldas». Una vez más aparece la naturaleza frente al hombre, indominada, superior a él.

El «parlamento» de Diógenes en lo que sigue comprende una serie de oposiciones entre el mundo de Alejandro y el del filósofo:

Nadie me invidia la mugre
como a ti el oro y la plata;
en la tinaja me sobra
y en todo el mundo te falta.

El contraste entre las dos realidades miseria-esplendor se intensifica por el empleo de «mugre» como vocablo de grado inferior respecto a «suciedad». El de pequeñez-amplitud por la oposición entre «tinaja» y «mundo».

Mi hambre no cuesta vida
al viento, al bosque o al agua;
tú, matando cuanto vive,
sola tu hambre no matas.
Para dormir son mejores
estas yerbas que esas lanzas;
a todos mandas, y a ti
tus desatinos te mandan.

De pronto el clima de la composición ha cambiado: Diógenes recobra su voz propia, *se hace hombre*, no caricatura. El fragmento tiene una gran fuerza patética. La tonalidad toma una severa gravedad. Compárese este otro trozo: «Si piensas que es dignidad mandar a los otros y que lo mereciste al nacer, respóndeme si naciste de otra suerte que los que llamas súbditos». «Gran cosa dices que es mandar: tú me ayudas a convencerte. Quede por todos que la cosa mejor es mandar. Pues dime, ¿en qué te fundas para dejar que en ti manden los vicios bestiales (siendo tu alma la mayor provincia que Dios crió en este mundo) por mandar a otro en lo que no importa?». A estos trozos de «La Cuna y la Sepultura» se corresponden los del romance. Pero de pronto soplan de nuevo las notas humorísticas:

Pocos temen mis concomios,
 muchos tiemblan tus escuadras;
 déjame con mi barreño
 y vete con tus tiaras;

Aquí aparecen los dos planos en ese juego rimado, paralelístico que ya hemos visto en otras ocasiones, y la oposición está expresada precisamente por el contraste de las palabras *concomio-escuadra*, *barreño-tiaras*. Así la palabra pasa de lo indicativo a lo simbólico (del «Zeigfeld» al «Symbolfeld», según la terminología de Bühler), creando ellas mismas la evocación de los ambientes que se oponen.

que yo, vestido de un tiesto,
 doy dos higas a la Parca,
 pues tengo en él sepultura,
 después que palacio, y capa.

Comienza la copla por una metáfora en la que la idea eje «tonel», que ha ido recibiendo una serie de coberturas en función del contexto: *tinaja*, *barreño*, etc., se expresa por «tiesto», disminución de la intensidad, verdadera tendencia hacia lo modesto, hacia lo natural. Pero de pronto salta: «doy dos higas a la Parca», presencia de la muerte y del desdén por la muerte en una ironización popular. Y en los dos versos siguientes concentra sobre *sepultura* la idea de «habitación de muerto, de envoltura de muerto», que tiene un punto de comunidad y es oposición de «palacio» y «capa».

Pero esto no es sino la expresión burlesca de una afirmación estoica que en Quevedo se encuentra en ocasión y referida al mismo Diógenes: «Por esto dijo Diógenes que ¿qué importaba más que le comiesen gusanos debajo de la tierra que pájaros encima de ella?». («De los remedios de cualquier fortuna»).

La idea de la muerte aparece después en otra forma, que pertenece a una línea de constante estoica popular:

Tiende redes por el mundo,
 mientras yo tiendo la raspa;
 que en cas de las calaveras
 ambos las tendremos calvas.

En los dos primeros versos hay una variación de sentido de «tender»; el significado de «tender» es el mismo, pero el contexto, la complejión, determina una abstracción metafórica en el primer verso, y una concreción material en el segundo. Y termina por una paráfrasis del refrán «dentro de cien años todos calvos».

La estrofa siguiente de nuevo lleva a un campo de seriedad expresiva :

El veneno no conoce
las naturales viandas (19)
vete a morir en la mesa
y a vivir en las batallas.

La afirmación contenida en los dos primeros versos es una expresión de la superioridad de la naturaleza, en la línea de las ya apuntadas anteriormente. Y en los dos versos siguientes, la dinámica de los planos, de los íntimos mundos de representaciones de Quevedo, lleva a un plano ideal, de verdades filosóficas, cuya expresión está servida por medios retóricos como las oposiciones, las paradojas. El resto del «parlamento» de Diógenes gira de nuevo al plano infrarreal:

El no tener lisonjeros
lo debo a no tener blanca;
y si no tengo tus joyas
tampoco tengo tus ansias.

El verbo «tener» es el punto de partida. La idea de «poseer» es totalmente abstracta; en realidad podíamos decir que esta palabra tiene un sentido sincategoremático, en el concepto de Husserl: es decir, que necesita ser completa por el contexto. Los dos contextos «tener lisonjeros» «tener blanca», «tener joyas», «tener ansias» adquieren un valor afectivo distinto y aquí contrapuesto. Es la misma idea de posesión la que está en crisis en el espíritu de Quevedo. (Compárese esta otra frase: «¿Qué tienes tú si te tienen tus ansias?», en donde el verbo *tener* ofrece aún un nuevo matiz significativo).

Y la misma idea de «no tener lisonjeros» se desarrolla, pero en forma cómica, en el resto del discurso del cínico:

«Como yo me espulgo, puedes,
si alguna razón alcanzas,
espulgarte las orejas
de chismes y alabanzas.
Y adiós, que mudo de barrio,
que tu vecindad me cansa».
Y echó a rodar su edificio
a coces y a manotadas.

(19) Compárese :

Mi pobreza me sirve de Galeno
menos bestial por falta de la mula
presérvame de ahitos y de la gula
y el bano de acechanzas de veneno (187).
Cenas matan los hombres: yo no ceno.

La primera de las dos coplas está apoyada, expresivamente, en la elección de vocabulario: la palabra *espulgar* sirve de base a la metáfora «espulgarse las orejas — de chismes y alabanzas» (20). Hay una materialización de realidades incorpóreas, materialización apoyada también en elección de «orejas» por «oídos». Y termina con una nueva alusión, una nueva saeta que nos vuelve al tema fundamental: la vivienda de Diógenes: «mudarse de barrio», «vecindad», «edificio», con una expresión final: «a coces y a manotadas», en la que se elige el vocabulario de grado infrarrealista.

El romance toca a su fin:

Oyólo Alejandro Magno
y, recalcado en sus gambas,
muy ponderado de hocico,
más apotegma que chanza,
dijo: «A no ser Alejandro,
quisiera tener el alma
de Diógenes, y mis reinos
diera yo por sus lagañas». (21)

De nuevo la acción, o mejor dicho la actitud —variante del gesto— empleando un italianismo en «muy recalcado de gambas». En *más apotegma que chanza* interpreto: «Hablando más en serio que en broma». El sustantivo ha pasado a una cualidad. Y termina con el contraste extremado «reinos-lagañas», la idea absoluta de dominio —plural absoluto—, frente a la expresión concreta de suciedad «lagañas». El resto del romance intensifica cortadamente los contrastes.

Los amenes de los reyes
dijeron a voces altas:
«¡Lindo dicho!» y era el dicho
trocar el cetro a cazcarrias.
Quedóse el Piojoso a solas
y el Magno se fué en volandas;
si Dios le otorgara el trueco
allí viera Dios las trampas.

(20) Compárese: «Y ahora veo que los franceses sois los piojos que comen a España por todas partes y que venís a ella en figuras de bocas abiertas con dientes de peine y muelas de aguzar y creo que su comezón no se remedia con rascarse, sino que antes crece...

»Yo espero en Dios he de volver presto y he de advertir que no tiene otro remedio su comezón sino espulgarse de vosotros». (*Prosa*, 292).

(21) Para el uso de lagañas en Quevedo compárese en el romance de Hero y Leandro:

A diluvios llora
no en forma ordinaria
la nariz moquitas
los ojos lagañas (250).

Personificación cómica: «amenes de los reyes», contraste de vocabulario «cetno-cazcarrias» y de los dos personajes por la oposición Piojoso-Magno», lo concreto material junto a la designación ideal de la tradición. Y por último, el comentario que deshace la «sentencia» anterior de Alejandro.

SÍNTESIS Y CONCLUSIONES

Terminado nuestro lento, escrupuloso análisis, es necesario una síntesis y unas conclusiones que enlacen los comentarios que han ido apareciendo como glosas a cada una de las palabras, de las expresiones, de la expresión de Quevedo. Naturalmente las conclusiones han de tener siempre la limitación de apoyarse en un material voluntariamente limitado. Es cierto que nuestro trabajo ha entrado en lo que se llama «estilística de las muestras». Pero tenemos muy en cuenta la prevención de Hatzfeld: «...tampoco deja de ser peligroso el método de la estilística de las muestras, que coquetea con el de la intuición, y que aspira a alcanzar lo típico de un fenómeno de estilo partiendo de ejemplos desproporcionadamente escasos que aparecen como culminaciones, según el sentir subjetivo del investigador». No obstante, otro maestro de este tipo de investigaciones, Dámaso Alonso, dice: «El investigador sólo puede analizar unas muestras que deberán haber sido tomadas en puntos vitales. La selección de estos puntos forma gran parte de la intuición previa. Sobre esas muestras habrá que inducir las características del conjunto». Creo que este romance de Quevedo es «una muestra», un ejemplo en el que se funden muchas características totales de estilo del gran escritor.

El tema del romance pertenece a la más añeja tradición literaria. Se trata de una de las anécdotas, de los apotegmas más extendidos y continuados en la fama, es decir, en la transmisión de la figura de Diógenes el Cínico y de Alejandro Magno. Aparece en Diógenes Laercio por primera vez, y después se bifurca siguiendo las dos corrientes indicadas, y adquiriendo matices distintos (22). O bien es un ejemplo, un hecho ejemplar, que demuestra el desdén del hombre vocado a la filosofía en el concepto estoico, o aplicado a Alejandro es una de las anécdotas caracterizadoras del gran conquistador en el sentido de su liberalidad. La primera línea de transmisión agrupa los nombres del citado Diógenes Laercio, de Cicerón en la V de sus Tusculanas, de Séneca en «De beneficiis», de las Sátiras de Juvenal, de Dion Casio, de Juliano y de Epicteto, así como las «Epistulae» apócrifas del mismo Diógenes Cínico. La segunda línea está representada, sobre todo, por Plutarco.

(22) Noticias completas en *Paulys-Wisowa*, S. V. «Diógenes».

Ahora bien, ¿cómo llega a Quevedo este tema? Precisar una fuente poética es siempre difícil; la dificultad aumenta al encontrarse con un motivo tan extendido y con un autor cuya capacidad de lectura sobrepasa en mucho lo normal. Ahora bien, en Quevedo, desde luego la anécdota está vista desde el punto de vista estoico, pero con una visión deformada, caricaturesca, de los personajes y las situaciones. Todo motivo tiene unas situaciones de lugar, tiempo, modo, etc., y unos personajes que en ellos intervienen. Las retóricas tradicionales han determinado unos *tópicos*, una especie de marchas metódicas en las descripciones, en las expresiones de esas circunstancias. Vemos que el motivo está ya deformado, pero, sin embargo, en algunos momentos, en el instante en que aparece la doctrina estoica, surge la voz grave, serena del Quevedo estoico (23). Es decir, que en esta composición vemos aparecer eso que se ha llamado la existencia de «los dos Quevedos»; ¿cómo se verifica esa aparición? Nos hemos referido constantemente a los dos planos y a series y grados de palabras y significación idealista, realista, infrarrealista. Antes de resumir el análisis estilístico quiero aclarar el sentido de esta terminología. La idea de los planos de vida —que corresponden a planos de estilo— se debe a Dámaso Alonso, que en su «Scila y Caribdis en la literatura española», fundó uno de los principios interpretativos más ricos de posibilidades. Ahora bien, ¿qué es el plano idealista o el plano infrarrealista en Quevedo? Se trata de concepciones, de visiones del mundo en las que o bien prevalecen las tendencias y resultados de idealización a que somete el mundo el individuo o ha sometido la tradición histórica, o una deformación con arreglo a aquello que es más bajo ética, estética y sensualmente. Al primer mundo pertenecen los sentimientos tradicionales, es decir, la *norma*. Al segundo, los instintos, es decir, la *vitalidad*. Sritzer, en su jugoso análisis del «Buscón», caracteriza el arte barroco de Quevedo como antítesis de una «búsqueda de la vida» y una «huída ascética de la vida». Otros investigadores del barroco han caracterizado

(23) Hay un soneto en que la oposición riqueza-pobreza está interpretada, creo, con otro haz ideológico:

Mejor me sabe en un cantón la sopa
y el tinto con la mosca y la zurrapa
que al rico que se engulle todo el mapa
muchos años de vino en ancha copa.
Bendita fué de Dios la poca ropa
que no carga los hombros y los tapa
más quiero menos sastré que más capa
que hay ladrones de seda, no de estopa.
Llenar, no enriquecer, quiero la tripa
lo caro trueco a lo que bien me sepa
somos Píramo y Tisbe yo y mi pipa.
Más descansa quien mira quien trepa
regüeldo yo cuando el dichoso hipa
él asido a Fortuna, yo a la cepa.

a este estilo con «conformación de fuerzas antitéticas» (Hübscher) o de «tensión entre la allendidad medieval cristiana y la aquendidad naturalista del tiempo nuevo» (Ermatinger). Pero nosotros vamos a ver que el arte de Quevedo, en la composición elegida, es, ante todo, esa oposición de vitalidad y norma a que antes nos hemos referido.

Hablábamos de oposición de los planos idealista e infrarrealista. Naturalmente estas concepciones se reflejan en el estilo, en la creación idiomática, en el «habla» de Quevedo. Y se refleja en primer lugar en la elección de vocabulario. Las palabras están agrupadas idealmente en unas series sinonímicas, y dentro de esas series hay que distinguir lo que yo llamo la serie idealidad-infrarrealidad. Llamo serie de idealidad-infrarrealidad a un conjunto de significaciones ordenadas, de tal modo que sus extremos estén ocupados por aquellas que tengan una capacidad evocadora idealizante o infrarrealizante. Estas series son semejantes a las llamadas de intensidad por Bally, sólo que aquí se introduce el criterio de evocación de ambientes ya jerarquizados según sean ideales o infrarreales. Ahora bien, veamos la elección de vocabulario para cada uno de los entes que conforman idealmente la plástica de la escena, ya tradicionales o creados en el momento por Quevedo. Por ejemplo, el «tonel». Hay un aprovechamiento de la posibilidad semántica que evoca el campo de vino, y esta evocación de ambiente, esta infrarrealización (que no es sino una idealización, una huída de la realidad, del punto de partida), es tan poderosa que crea un ambiente, una expresión mediante las palabras y sus evocaciones. Es decir, la palabra tiene el poder de convertir los ambientes, y naturalmente, todo está ya como inmerso en el ambiente evocado. Lo que aparece es un mundo de la realidad cotidiana, pero socialmente baja: no es la realidad media, sino una realidad escogida, construída por la voluntad electiva del hombre, de Quevedo. Pero ese que es lo que se ha llamado el «realismo» de Quevedo está apoyado sencillamente en un juego de significaciones, en una variación sobre «tonel»: en suma ese mundo *realista* es, en primer lugar, un fragmento de la realidad escogido con una intencionalidad, y en segundo lugar, creado con la misma técnica que se crea el mundo idealista en la poesía de Góngora o en otras ocasiones por el mismo Quevedo.

Junto a eso, la elección de vocabulario (24). Renasemos el que hemos indicado: Para la vivienda de Diógenes: *tinaja, puchero, barreño, tiesto*.

(24) Cholla es un vocablo típico:

agudo es el capirote
que tu cholla encorozó (310)
los celos que desperdicias
por desvanes y tejados
repártelos por las chollas
de tantos maridos mansos (318).

Para la tipificación de personajes: *greña*, *coroza*, *caspa*, *chozno*, *zorra*, *azumbre*, etc. En algunas ocasiones hemos visto cómo el contraste de los planos idealista e infrarrealista se apoya en una *oposición paralelística de las palabras*. Es decir, Quevedo aprovecha todas las posibilidades de la palabra, tanto en su forma como en su significado, como en su simbolismo y evocación de ambiente. Pero no solamente esto, sino que, cuando su intencionalidad es tan fuerte que no puede ser cubierta por una forma dada, rompe las formas del vocabulario y crea neologismos; ya hemos indicado en cada ocasión esta creación neologista.

La realidad aparece, pues, determinada por la elección de vocabulario: el mundo construido por palabras, según la idea de Cassirer, y la palabra se manifiesta en su posibilidad creadora por neologismos derivativos, que no son otra cosa sino manifestación en el «habla» de tendencias normales en la «lengua», de tendencias sintéticas; lo que sucede en la creación individual es que se acelera un proceso lento en la evolución del idioma. Naturalmente esto responde a un criterio evolucionista del lenguaje. Pero si tenemos en cuenta que hoy impera el criterio explicativo de muchos fenómenos por evolución repentina, podemos ver en el neologismo uno de estos fenómenos de creación individual que por una serie de causas después pasan a la masa de los hablantes. En Quevedo el habla adquiere una especial fuerza creadora, el lenguaje está en libertad, luchando con unas formas tradicionales, morfológicas, sintácticas, retóricas, a las que vence. Eso mismo determina la intensidad expresiva de las formas logradas de Quevedo, la reciedumbre de su palabra. Hemos visto casos de juego de palabras, de metáforas sobre palabras eje. Y hemos visto cómo las evocaciones del «habla» crea unos ambientes distintos, variados: o el mundo tabernario, o el social del Madrid del XVII, con sus anécdotas sucias o groseras. Pero todo este «realismo» está construido sobre palabras, sobre formas en fermentación, rotas en la crisis espiritual que sufre toda la tradición en Quevedo, al fin y al cabo sobre aire. El realismo de Quevedo tiene cimientos de aire. Creo que el concepto de metáforas sobre palabra eje es útil para interpretar este arte barroco; no sé si dicho concepto ha sido entendido bien: llamo metáforas sobre palabras eje a aquellas en las que la transformación del objeto no parte de él, sino de la palabra que lo expresa. Por ejemplo: Diógenes se despoblaba las calzas de *puntos comedores*. La idea de pequeñez de los piojos está apoyada por *puntos*, nacida sobre *calzas*. Todas las metáforas del principio están apoyadas sobre la palabra «tinaja», etc. Ahora bien, esto es una característica no solamente de Quevedo, sino de otros escritores barrocos, por ejemplo, de Vélez de Guevara.

¿Hasta qué punto Quevedo planta su arte en medio de su época? Quevedo es hombre de su tiempo; hemos visto cómo en un tema tradi-

cional inserta motivos de la cotidianidad. Pero la «lengua» de tiempos de Quevedo ofrece características de germinación, de innovación, acertadamente intuídas por Menéndez Pidal.

Hay una tendencia al neologismo; el juego de palabras invade la conversación, sobre todo de las capas sociales altas. El juego de metáforas y símbolos está en la misma vida cotidiana, como ha visto bien Pfandl. Quevedo está dentro de su época, pero intensifica hasta grados extraordinarios la capacidad de creación con el idioma. Stenzel dice: «La elección llevada a cabo sobre la base del sentido intencional por el que habla, entre las palabras dispuestas, constituye el fenómeno fundamental propiamente dicho del hablar natural». En Quevedo esa elección aprovecha todas las posibilidades del vocabulario de su época. Podemos decir que el vocabulario de Quevedo es uno de los más ricos que cualquier hombre puede tener: él conoce —y utiliza— los términos técnicos de las ciencias de su tiempo, los de lenguas extranjeras, los de la literatura española, los de sus mundos, los de la germanía y la rufianada. Pero no contento con eso, en vez de seguir corrientes analíticas en la creación de expresiones, sintetiza con los neologismos. «Léxico y sintaxis representan dos direcciones antagónicas de la actividad lingüística, principios, respectivamente, de máxima posibilidad y de mínimo esfuerzo», dice Ceñal comentando las ideas de Bühler y de Sonnenck. Este habla del antagonismo entre «el principio de economía» y el de «productividad». Y dice que el hablante emplea expresiones en bloque (frases hechas, aclara acertadamente Ceñal). Ahora bien, la fuerza de productividad de Quevedo, que le lleva a la creación, ¿no se conjuga perfectamente con la sátira contra las expresiones en bloque, contra las frases hechas? Esta sátira aparece ya en las Pragmáticas juveniles y tiene su expresión adecuada y completa en el «Cuento de Cuentos». Esta misma crisis de la frase hecha es la que lleva a Quevedo, como a Vélez (como a otros escritores de fuerza expresiva, como Shakespeare), a rehacer los refranes, a romperlos, a utilizarlos ya descompuestos. Y aquí tenemos el ejemplo de «Limpio de sastre y de tienda — como de polvo y de paja». Podemos relacionar así dos aspectos del arte de Quevedo, que hasta ahora no habían sido contemplados en su íntima unidad: el neologismo y la sátira de la frase hecha.

Esa misma mudez del idioma, su desvelamiento es el que produce la riqueza del chiste de Quevedo. El juego de palabras tiene su razón de ser, su posibilidad de existencia o bien en las posibilidades formales de la palabra (y nacen así los chistes homofónicos), o en la complejidad de significado. La palabra engarza en sí planos espirituales distintos. La elección de los planos que contrastan se debe, sobre todo, a la intenciona-

lidad. Las palabras, en su forma y en su sentido, son puros instrumentos, pero al servicio no de la vitalidad, sino del juego.

Hasta ahora hemos hablado de intencionalidad y de choque de planos. ¿Cuál es la intencionalidad y cuáles son los planos en lucha? Hemos visto cómo el tema está aprovechado —yo creo que de Diógenes Laercio— en la faceta que tiene de desdén y de comicidad en contra de Alejandro. Es decir, hay como una burla de la mitología. Diógenes es un «borracho». Podría ser uno de los borrachos de Velázquez. ¿No ha hablado Lafuente de la carcajada de Velázquez ante la mitología? Lo mismo respecto de Alejandro: nos recuerda el Marte del gran pintor un rufián, o mejor todavía nos recuerda los militares gèsteros de la sátira del barroco. Hay, pues, una risotada ante elementos de la mitología histórica y tradicional como en otras ocasiones (por ejemplo en los «Sueños»); la hay contra la mitología en sentido estricto. Representa, pues, esta actitud una crisis de la ejemplaridad personificativa del Renacimiento. Pero, sin embargo, en otras ocasiones, Alejandro y Diógenes aparecen en esa ejemplaridad personal, en ese sentido de «exempla», de figuras normativas. ¿Se trata de lo que ha dicho Castro acertadísimamente? «Quevedo toma a veces en burla lo que otras veces en serio», es la opinión del gran crítico. Desde luego ello es comprobable en multitud de ocasiones. Pero quiero traer aquí un texto que podría explicar quizá algo de esta polaridad. En el capítulo V de la «La Cuna y la Sepultura», dice: «Ya que moralmente quedas advertido quiero que en lo espiritual oigas con más brevedad lo que te puede ser provechoso y no molesto; que estas cosas son las que más te convienen y menos apacibles te parecen y es menester a veces *disfrazártelas o con la elocuencia o variedad o agudeza, para que recibas salud del engaño*». ¿Se trata en este romance de un «engaño», de una «agudeza»? Hemos observado que cuando hay una declaración de la doctrina estoica, en un momento la voz de Diógenes es seria, reflexiva, advertidora. Es problema difícil y no sé si esta opinión que apunto puede corresponder a una realidad: es decir, que la vieja teoría de la intención moral de Quevedo y, en general, de la picaresca, recibiría una confirmación. ¿Es la elección de un sistema expresivo popular, cómico, causante de risa, un medio de cobertura de la doctrina? Creo que en este caso sí; lo que sucede es que la intencionalidad de Quevedo se ve superada por su capacidad creadora inconsciente. Y la comicidad se acentúa por el rompimiento de formas, por la huída y encuentro de los planos, por el aprovechamiento, consciente e inconscien-

te, de todas las posibilidades del idioma y aun del espíritu (25).

Anteriormente resumíamos algunas opiniones sobre el barroco. ¡Son tantas y tan diversas las definiciones! Añadamos algunas de inmediata aplicación. Günther Müller, con quien tuve ocasión de sostener largas conversaciones sobre la cuestión, sostiene que en el barroco hay la separación de forma y alma que dice Cysarz. Pero que la forma tiene una fuerza reguladora, una función de salvación de la angustia del poeta frente al Caos en que está inmerso (podemos decir que para el auténtico poeta el mundo es un caos que él trata de ordenar con su palabra). Ahora bien. Quevedo siente precisamente con toda plenitud la crisis en que el espíritu humano está sumergido a principios del XVII. Dámaso Alonso ha caracterizado genialmente al barroco como continuación intensificada del renacimiento. Y el renacimiento precisamente inserta en el alma del individuo una intensa aquendidad. Quevedo, en la búsqueda de una forma de vida, elige una que es fundamentalmente imanentista, con toda aquendidad: el estoicismo; pensamiento de épocas de crisis (y pensamiento de españoles en época de crisis: Séneca, Quevedo, Ganivet). Y él precisamente quiere buscarle raíces de allendidad (por eso intenta explicar la ascendencia del estoicismo en el libro de Job). De ahí que el estoicismo sea una constante en su vida que asoma en todas las ocasiones, aun en las donairosas. ¿Ocasiones de donaire? ¡Sin embargo, junto a la frase antes citada de «La Cuna y la Sepultura», hay esta otra que también puede aclararnos tanto del alma de Quevedo!: «Parecen donaires y son dolores». Donaire sobre una anécdota clásica, perenne en la tradición estoica. ¿Es tan sólo una risotada, un reír nihilista? ¿O es simple argucia didáctica, o es expresión de un terrible, intenso dolor?

Quizá un simple análisis estilístico nos ha llevado demasiado lejos. Quizás hayamos incurrido en la falta que Hatzfeld decía de la estilística de las muestras. Hemos visto en esta composición característica del lenguaje de Quevedo constantes en su obra, y también características de su pensamiento. Quevedo es una lucha entre la vitalidad y la forma, un alto ejemplo de un drama intenso en su época, perenne en el hombre.

(25) Compárese en el romance «No al son de la dulce lira» el final:

De todo como en botica
llevan mis números toscos
dorad la píldora amigos
tragad verdades con oro.
Recibid bien la ceniza
que en vuestra frente os pongo
y acordaos que sois tierra
y que os volveréis en oro (A. 97).

Y también en la dedicatoria de «El Sueño de la Muerte» a «Doña Mirena Riqueza»: «Ni entre la risa me he olvidado de la doctrina». (Prosa, 207).