

ENTRE VOCES Y ECOS:  
QUEVEDO CONTRA GÓNGORA (UNA VEZ MÁS)\*

JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ  
PEDRO CONDE PARRADO  
(Universidad de Valladolid)

*De manera que puede afirmarse que tras aque-  
lla batalla fértil y despiadada entre dos gigantes la  
lengua española fue, para siempre, otra.*

Arturo Pérez-Reverte

I. UN PRÓLOGO-EXCURSO IMPRESCINDIBLE: PANORAMA CRÍTICO-TEXTUAL DE LOS  
SONETOS ANTIGONGORINOS ATRIBUIDOS A QUEVEDO

A día de hoy, no es posible ya plantear un estudio serio sobre los poemas contra Góngora que se atribuyen a Quevedo —y, en especial, de los sonetos— sin tener muy en cuenta el panorama crítico-textual que ofrecen esas composiciones. El hecho de que una parte de ellos se conozca gracias al testimonio de un único manuscrito (el 108 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander —en adelante BMP—, que recoge, con letra del siglo XVII, muchos

---

\* La realización de este trabajo tiene contraídas deudas de gratitud que los autores desean hacer públicas: todo ha resultado más sencillo gracias a la generosidad y buen hacer de Teresa Gómez Trueba, Eduardo Lolo y M<sup>a</sup>. Jesús Arija Díez.

poemas de Quevedo o, al menos, a él atribuidos)<sup>1</sup> ha permitido a algunos estudiosos, como Robert Jammes,<sup>2</sup> poner en duda la atribución quevediana. Otras consideraciones mucho más discutibles por subjetivas, como la de que «son poesías mal escritas, pesadas y totalmente desprovistas de gracia», según alega el mismo Jammes, no merecen la más mínima atención desde una perspectiva seria y rigurosa; mucho menos cuando el gran especialista en Góngora afirma que a ese juicio se sustraen «una o dos excepciones», pero no señala cuáles, con lo que, ante un escrutinio tan poco donoso, se pueden «salvar» todos y cada uno de esos poemas.

En cualquier caso, la situación es bastante más compleja de lo que algunos de esos estudiosos han querido presentar, en una actitud que parece tender —por la vía de poner en mucha duda la autoría de Quevedo— a minimizar la importancia de esos textos como ataque antigongorino. Es más, creemos lícito afirmar que, desde el punto de vista crítico-textual, tales composiciones suscitan casi tanta extrañeza como su mismo contenido: de los diecisiete poemas contra Góngora que se recogen en la edición de Blecua,<sup>3</sup> hay nueve transmitidos solo por el manuscrito 108 de la BMP; pero se debe tener en cuenta que, de los ocho restantes, siete están también recogidos en ese manuscrito santanderino, que se convierte así en el testimonio que habría reunido más poemas antigongorinos de Quevedo (16), en caso de no ser espurios. Pero hoy, de la lista de poemas que transmite sólo ese manuscrito, hay que excluir ya los poemas 825 (*Quien quisiere ser Góngora en un día*), 832 (*Este cíclope no siciliano*), 833 (*Tantos años y tantos todo el día*), 839 (*Esta magra y famélica figura*), 840 (*Este que en negra tumba rodeado*) y 841 (*Alguacil del Parnaso, Gongorilla*), puesto que Fernando Plata<sup>4</sup> ha dado a conocer la existencia de otros testimonios, atribuidos a Quevedo, en un códice custodiado en la Biblioteca March de Palma de Mallorca (MS 87/V3/11), que contiene «nuevas versiones manuscritas de muchas de las poesías del manuscrito de Santander». Hay que señalar, no obstante, que Plata Parga postula la existencia de un arquetipo común del que derivarían am-

<sup>1</sup> Su descripción puede verse en F. Plata Parga, «Nuevas versiones manuscritas de la poesía quevediana y nuevos poemas atribuidos: en torno al manuscrito BMP 108», *La Perinola*, 4 (2000), págs. 284-307 (289).

<sup>2</sup> En su edición de las *Soledades* de Góngora, Madrid: Castalia, 1994, pág. 677.

<sup>3</sup> J. M. Blecua, *Francisco de Quevedo. Obra poética*, Madrid: Castalia, 1969-1981 (4 vols.). En vol. I, pág. XI, el gran quevedista afirma, seguramente con razón, que la transmisión manuscrita de la obra de Quevedo es el capítulo «más complicado que conoce no solo nuestra historia literaria, sino la europea desde el Renacimiento hasta hoy».

<sup>4</sup> Art. cit., págs. 288 y sigs.

bos códices, hipótesis que nos parece más que aceptable después de consultar nosotros mismos el conservado en Palma.<sup>5</sup>

De no haber existido otros testimonios de esas composiciones quevedescas antigongorinas que recoge el MP 108, se podría haber puesto muy seriamente en duda la paternidad de Quevedo, y hasta la misma existencia de tan cruda enemiga entre ambos poetas, como ya se ha hecho. Pero resulta que, curiosamente, de todos los poemas quevedianos, uno de los que poseen mayor número de testimonios manuscritos —en torno a una veintena nada menos, y aún siguen apareciendo otros nuevos<sup>6</sup>— es el soneto contra Góngora Bl. 831 (*Vuestros coplones, cordobés sonado*). A ello se añade que otro de esos poemas, el Bl. 838 (*¿Qué captas, noturnal, en tus canciones...?*), posee más de una decena de testimonios, entre directos e indirectos, como luego se verá. Y se hace difícil creer que ese soneto 838, por su estilo, por su léxico y por las dificultades que, en general, presenta, haya salido de una mente y de una pluma distintas a las que crearon, por ejemplo, los sonetos 834 (*¿Socio otra vez? ¡Oh tú, que desbudelas...!*) y 836 (*Sulquívagante, pretensor de Estolo*). El descubrimiento del testimonio de la Biblioteca March permite abrigar esperanzas de nuevos hallazgos, sobre todo teniendo en cuenta la cantidad de legajos por explorar que quedan en bibliotecas españolas y extranjeras. Esa sería, claro está, una inestimable ayuda para, además de confirmar la autoría quevediana, afrontar la principal tarea que tenemos pendiente respecto a estos poemas: su adecuada anotación filológica para lograr un entendimiento lo más profundo que nos sea posible. Aunque ante las dudas que plantea un soneto como el 838, con sus dos versiones (cfr. APÉNDICE II), no es del todo seguro que la aparición de nuevos testimonios suponga solucionar todas, o al menos la mayoría, de las cuestiones de índole textual y hermenéutica que se suscitan: antes bien, puede complicar aún más —y mucho— la situación actual.

<sup>5</sup> El parentesco entre ambos testimonios manuscritos lo ilustra bien, por ejemplo, la *Receta para hacer Soledades en un día* (Bl. 825), texto en que se leen variantes comunes respecto al editado en la *Aguja de navegar cultos*, como pueden ser el propio nombre de Góngora en el primer verso (frente a la lectura *culto* del impreso) o la lectura *Soledades* (frente a *cultedades*) en el último. En algún caso, como en el del soneto Bl. 832 (*Este cíclope...*), el ms. March ofrece variantes de notable interés para ayudar a la *constitutio textus*: así, la lectura *sima* por *cima* en el verso 11 (*esta cimálsima del vicio y del insulto*); vid. R. Cacho Casal, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela: Universidad, 2003, pág. 309, n. 324, quien indica, con razón, que en el MP 108 lo que se lee es *cima*. Más significativa nos parece la variante del verso quinto, no señalada por Cacho: *Este círculo vivo en tondo plano* frente a *Este círculo vivo en todo plano* del MP 108 y de la edición de Blecua. *Tondo* es una lectura que se ha de tener muy en cuenta, puesto que el autor está jugando en esos versos con italianismos, tal como él mismo declara (v. 4: *en término italiano*), además de ser perfectamente coherente con el contexto.

<sup>6</sup> Vid. C. C. García Valdés, «Acercas de algunos poemas satíricos: el manuscrito 376 de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo», *La Perinola* 4 (2000), págs. 127-46 (130).

En cualquier caso, a estas alturas del siglo XXI no se están dando sino los primeros pasos para ambas tareas —la crítico-textual y la filológica—, teniendo en cuenta que el texto que se tiene por canónico, la celeberrima edición de Blecua, deja bastante que desear; y ello por decirlo de una manera eufemística. Cuando uno repara en la cantidad de neuronas que han quemado muchos filólogos intentando explicar vocablos que jamás escribió Quevedo —o quien fuera—, pero que aparecen en la citada edición, no sabe si reírse o llorar, literalmente. Por otra parte, estamos convencidos de que estos textos, incluso los más difíciles, tienen una explicación que va más allá, mucho más allá, del mero juego fónico-grotesco o la pura enumeración caótica. Si poemas como los sonetos 834, 836 y 838 han salido de la pluma de Quevedo (lo cual se puede afirmar con bastante seguridad en el caso del tercero), nos resistimos a creer que en su mil veces demostrada genialidad y rica vena satírica este poeta se quedara en el mero plano formal —sin preocupación alguna por expresar un contenido—, a la hora de zaherir a su enemigo; pensamos que la intención de Quevedo es, precisamente, la contraria: que parezca enumeración caótica e incoherente —como la poesía de Góngora, según sus rivales—, lo que en realidad encierra un ácido mensaje dirigido contra éste, y que, como esa poesía gongorina, hay que descifrar estrujándose los sesos: he ahí, como más adelante señalaremos, la eficacia de la parodia quevedesca.

Pero, lógicamente, la comprensión de un texto exige ante todo el conocimiento de la forma en que dicho texto fue concebido y salió de la pluma de su creador. Por ello, en nuestra tarea de análisis de esos poemas antigongorinos y ante las dudas que nos suscitaba la edición de Blecua, pronto nos dimos cuenta de que tal tarea no era posible sin una adecuada labor crítico-textual previa, por lo que decidimos hacer acopio de los testimonios manuscritos de los que supiéramos que transmiten la poesía quevedesca antigongorina, empezando, claro está, por el manuscrito de Santander, el varias veces citado MP 108. No mucho después de haber tenido nuestro primer contacto con ese manuscrito, llegó a nuestros manos la reciente monografía (2003) de Rodrigo Cacho Casal<sup>7</sup> sobre la influencia de los modelos italianos en la poesía burlesca de Quevedo, un notable estudio entre cuyos varios méritos se cuenta el hecho de haber acudido también a las fuentes manuscritas para estudiar dicha poesía. En las páginas (298 y sigs.) que Cacho dedica al estudio de los sonetos 834, 836, 837 y 838, que son los que van a centrar nuestra atención aquí, este autor ofrece la transcripción de esos poemas tal como aparecen en el manuscrito MP 108,<sup>8</sup> justificando y explicando en nota, de una manera que podríamos calificar de un tanto tímida, los cambios

<sup>7</sup> Vid. *supra* nota 5.

<sup>8</sup> Nosotros también la ofrecemos aquí, tras consulta directa del manuscrito, en los APÉNDICES I y II.

que introduce respecto a la edición de Blecua. Pues bien, el conjunto de esos cambios —en los que Cacho Casal acierta— suponen que el texto de algunos de esos sonetos ofrecido por Blecua debe ser desechado sin dudar de aquí en adelante. Así, en el soneto 834 (*¿Socio otra vez? ¡Oh tú, que desbudelas...!*) hay, al menos, dos errores que invalidan esa versión canónica tantas veces aceptada y reimpresa: dos errores que son de lectura y que con un mínimo de atención y reflexión se deberían haber evitado. El primero se encuentra en el verso 5, donde Blecua edita un *abjuro* que en el MP 108 es claramente *adjuro*, un verbo que existe en latín (*adiuro*) y que es el que se empleaba en esa lengua a la hora de ‘conjurar’, de ‘exorcizar’: y eso es, precisamente, lo que está haciendo el autor con Góngora en ese verso, y que es lo que Quevedo propone hacer con los «cultos» en otros textos polémicos contra la «nueva poesía».<sup>9</sup> Más grave es el error del último verso, que ya sospeché el perspicaz Antonio Carreira<sup>10</sup> y que Cacho Casal<sup>11</sup> ha puesto en relación con su indudable hipotexto, aunque, una vez más, de manera demasiado pusilánime: no «es probable», como dice este estudioso, sino que es absolutamente seguro que Quevedo está basándose en el pasaje bíblico de Isaías *Et expectavit ut faceret uvas et fecit labruscas* (5, 2, 4). A partir de *uvas facere*, Quevedo habría creado el perfecto y novedoso (o «neotérico», que diría él con sorna) compuesto latino *uvificar*, siguiendo el mismo patrón de, por ejemplo, *solificar* (otro «invento» quevediano; *vid. infra*), que él mismo emplea para burlarse de Góngora en Bl. 836, 2 *pues que lo expuesto al Noto solificas*. Una mera y rápida comparación paleográfica interna del soneto 834 habría hecho ver a Blecua que la supuesta «n» de *unificas* es distinta a todas las demás «n» del texto: o lo leyó mal o se dejó llevar por la lectura que ofreció Artigas en su edición de 1925<sup>12</sup> y que luego conservaría Astrana Marín.<sup>13</sup> De

<sup>9</sup> La relación entre los poetas cultos y el mundo de la brujería la establece Quevedo en *La culta latiniparla* (ed. A. Azaustre Galiana, en *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, 2003, vol. 1, tomo I, pág. 99): «y así le conjuramos, y a poder de exorcismos...»: pág. 104: «espiritarse de lenguaje».

<sup>10</sup> Reseña a I. Arellano, *Poesía satírica burlesca de Quevedo*, Pamplona: EUNSA, 1984, en *RILCE* 4, 1 (1988), págs. 141-49 (149). Lo que le pasó a Arellano con el último verso del soneto Bl. 834 es, quizá, la mejor prueba de cómo una mala lectura de la fuente manuscrita puede dejar a un estudioso a las mismas puertas de la correcta interpretación filológica de un texto sin lograr apurarla. En el trabajo monográfico que en el mismo año 1984 dedicó a este soneto («Un soneto de Góngora y algunos neologismos satíricos», *Revista de Estudios Hispánicos*, Saint Louis, Mo., 17 (1984), págs. 3-17), Arellano recordó el pasaje bíblico de Isaías que luego citamos en el texto del presente trabajo. Pero al gran quevedista el texto del soneto le pareció «demasiado remoto del texto bíblico», cuando, como se verá, la relación entre ambos es muy difícil de negar.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, pág. 334.

<sup>12</sup> M. Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid: R.A.E., 1925.

<sup>13</sup> En *Francisco de Quevedo. Obras completas. Obras en verso*, Madrid: Aguilar, 1932.

este modo, a causa de un error de lectura perfectamente evitable, han resultado baldíos todos los esfuerzos de diferentes generaciones de filólogos por explicar un *unificas* que jamás salió de la pluma de Quevedo o de quien fuera el autor de este soneto. Así también, hay que desechar definitivamente la lectura *polo* en el penúltimo verso del soneto Bl. 837 (*Yo poto, no lo niego, por lo dos*) y «recuperar» el juego originario de palabras *poto / puto*, tras los inútiles esfuerzos de estudiosos como Pilar Celma<sup>14</sup>, Ignacio Arellano<sup>15</sup> o Antonio Azaustre<sup>16</sup> por encontrar sentido al fantasmal *polo*.

Lo anterior atañe a poemas para los que, de momento, contamos con un único testimonio manuscrito, el citado MP 108. En el caso del soneto Bl. 838, el número de testimonios que hemos recabado asciende a diez directos y uno indirecto. El cotejo crítico-textual da como resultado la existencia de dos versiones claramente diferenciadas y que nosotros denominamos aquí A y B.<sup>17</sup> La familia A está formada por dos manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid (BN), uno de la Hispanic Society (HS), y el MP 108, además de la «copia de Gallardo» que transmite Astrana Marín, la cual está claramente emparentada con uno de los manuscritos de la BN. La familia B la integran cinco manuscritos de la BN y uno de la HS; de los primeros hay dos (BN 3921 y 4067) que forman un subgrupo, como se ve en las variantes de los versos 1, 4, 7 y 14. Todos los manuscritos de la familia A, salvo el MP 108, atribuyen el soneto directamente a Quevedo en el título, mientras que en la familia B son varios los que aparecen sin atribución a ningún autor en concreto. Dejando a un lado, pues no es posible afrontarlas aquí, las considerables dudas que suscita la existencia de estas dos versiones, nos centraremos en tres lecturas del soneto:

1. En el verso 2, Bleuca edita *Góngora bobo* basándose exclusivamente en la lectura del MP 108, y ello a pesar de que en el aparato crítico recoge el dato de que todos los demás testimonios que ha consultado —cinco en total— presentan la lectura *Góngora socio*. Pues bien, tras nuestro análisis crítico-textual del soneto, basado, como decíamos, en el doble de testimonios, podemos afirmar que escoger la lectura *Góngora bobo* atenta contra las normas más básicas de la crítica textual, porque:

<sup>14</sup> En «Invectivas conceptistas: Góngora y Quevedo», *Studia Philologica Salmanticensia* 6 (1981), págs. 33-66 (53). Cacho Casal, *op. cit.*, págs. 321-2, ha intentado dar una explicación a esos dos últimos versos basándose ya en la lectura *Yo poto* ('yo bebo'): aunque nos declaramos incapaces por ahora de aportar otra, juzgamos poco aceptable, o incompleta cuando menos, la de Cacho.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, pág. 538.

<sup>16</sup> En «La invención de conceptos burlescos en las sátiras literarias de Quevedo», *La Perinola* 3 (1999), págs. 29-32.

<sup>17</sup> Vid. APÉNDICE II. En la fase de corrección de pruebas de este trabajo, el propio Rodrigo Cacho nos ha comunicado amablemente la próxima aparición de un artículo monográfico suyo sobre este soneto en *Calíope* 10.2 (2004).

- a) es la lectura de un testimonio frente al de, al menos, otros diez, que coinciden en la lectura *socio*.
- b) esa lectura *socio* es, por tanto, común a ambas ramas de la tradición textual.
- c) el testimonio del soneto Bl. 834, que comienza precisamente por la palabra *socio*,<sup>18</sup> es un elemento de apoyo extra-textual que termina de confirmar que es correcta la opción por esa lectura.

Es evidente, por tanto, que la versión *Góngora bobo* es una «banalización» de la lectura *Góngora socio*, que es la que debemos esforzarnos por aclarar: ¿por qué Quevedo llamó así a Góngora en el soneto 838 y, probablemente, en el 834?<sup>19</sup> Cabe señalar, de paso, que la repetición del calificativo opera a favor de la atribución quevediana de ese soneto 834, si aceptamos (y nosotros así lo hacemos) que el 838 sí salió de la pluma de don Francisco.

2. La segunda lectura en que vamos a detenernos se halla al final del verso 12. Bleuca edita «numia», corrigiendo la lectura «munia» que presenta el MP 108. Hay dos razones para rechazar tal lectura del manuscrito de Santander: la primera —ya de por sí determinante— es que atenta contra la rima en *-umia*; la segunda es que tal palabra no existe. Pero ese es el mismo problema que afecta a «numia»: la palabreja soluciona la cuestión de la rima, pero es un término que no tiene sentido. Hay una solución que parte de un cambio de letras tan legítimo, desde el punto de vista crítico-textual, como el de la *n* por la *m*, y que consiste en mantener la primera *m* y hacer algo tan sencillo como que la palabra rime efectivamente en *-umia*: esto es, convertirla en *mumia*, tal como propone Cacho Casal

<sup>18</sup> Hay que señalar que lo que se lee en el MP 108 es, en realidad, *Socio*, y así lo editó Artigas en 1925. Este manuscrito está afectado por un grave problema que debe ser tenido muy en cuenta por cualquier posible consultor-editor: la vacilación en el empleo de la *s*, la *c* y la *ç*. Así, además de ese comienzo del soneto Bl. 834, se puede señalar el del primer verso de Bl. 832, donde se lee claramente *Este Siclepe, no, Siciliano*, y el del verso 11 con la vacilación *sima / cima* (vid. nota 5). Es un problema al que no escapan ni siquiera los autógrafos de Quevedo (cfr. C. Isasi, «Editar a Quevedo: algunas cuestiones a la luz de la lingüística histórica», *La Perinola* 4 (2000), págs. 177-90).

<sup>19</sup> I. Arellano, en sus dos trabajos ya citados de 1984, se contentó —o se tuvo que conformar— con señalar que el hecho de que Quevedo llamara así a Góngora sólo se puede explicar porque es «su socio en el menester poético», algo que a nosotros, que de nuevo confesamos ignorar la razón, nos extraña grandemente, aun con toda la carga de ironía que se quiera ver en ese tratamiento de «socio» a un rival tan visceralmente odiado (aunque lo fuera sólo en la ficción literaria). Cacho Casal (*op. cit.*, págs. 325-6) tampoco se atreve a ir mucho más allá de la explicación de Arellano. No obstante, creemos que es preciso no olvidar la lectura *socio* del MP 108, así como el hecho de que en varios de los manuscritos que transmiten el soneto 838 (vid. APÉNDICE II) lo que se lee es *socio*, con lo que reaparece el problema planteado en la nota anterior.

—una vez más con excesivas reticencias—<sup>20</sup> y, lo que es más importante, tal como se halla escrito en uno de los manuscritos de la familia A y en cuatro de la familia B (si bien tres de ellos presentan la lectura *a mumia / amumia*). *Mumia* es un término que rima y que existe (o, al menos, existía en tiempos de Quevedo). Pertenecía, precisamente, al léxico de los farmacópolas, que es como se puede llamar a los boticarios de toda la vida si es que se quiere hablar «en Góngora y en culto». Eso supone que la propuesta de corrección viene avalada por una referencia cotextual inmediata (*farmacopolorando*). La *mumia* era una especie de sustancia bituminosa que entraba en la composición empleada, ya en el antiguo Egipto, para embalsamar los cadáveres; después, vía doble sinécdoque, pasó a designar la composición entera y luego el propio cadáver que la contenía y del que se extraía o manaba (de ahí nuestra hoy terrorífica *momia*).<sup>21</sup> Además, y como bien recuerda Cacho Casal,<sup>22</sup> en otros dos poemas antigongorinos contenidos tanto en el MP 108 como en el manuscrito de la Biblioteca March (Bl. 839, v. 2, y Bl. 841, v. 18) el autor habla de *musa momia* refiriéndose directamente al poeta cordobés.

3. En tercer y último lugar nos centraremos en la palabra más enigmática del soneto: ese «arcadumia» final que Blecua, una vez más, le ha aceptado al MP 108 y frente al que se han devanado los sesos Arellano,<sup>23</sup> quien propuso una relación con *arca* («nalga», aunque también «barriga»), y Cacho Casal,<sup>24</sup> que lo ha conectado con la *Arcadia* de Sannazaro. Sin entrar a valorar esas interpretaciones, lo cierto es que no parece muy adecuado emplear tanto esfuerzo en ellas cuando aún se debe decidir la lectura correcta entre las cuatro que proponen los manuscritos: *Arc(h)adumia* —que es para la única que valen las interpretaciones de Arellano y Cacho—, *acadumia*, *cadumia* y *guarchagumia(s)*. De hecho, la hipótesis que nosotros manejamos apunta a una especie de «fusión» de la primera y de la última de esas lecturas. Ya hemos visto cómo en los versos anteriores de este soneto aprovecha el autor una serie de términos nada corrientes extraídos —o forjados a partir— del lenguaje técnico de la Farmacopea (la *mumia*), y también de la Fisiología (así, *cacoquimia*). A quien conozca la obra de Quevedo no se le escapará que

<sup>20</sup> *Op. cit.*, pág. 353. De hecho, hasta le busca un muy peregrino sentido al verso aceptando el inaceptable *mumia*.

<sup>21</sup> Puede verse al respecto el trabajo de M<sup>a</sup>. T. Herrera-M<sup>a</sup>. C. Vázquez, «En torno a Momia», en R. Dangler, ed., *Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vázquez*, Salamanca: Universidad, 1991, págs. 395-402.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pág. 354.

<sup>23</sup> *Poesía satírica burlesca de Quevedo*, *op. cit.*, pág. 540.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, pág. 354.

hay una serie de «jergas» técnico-gremiales, como las dos citadas, que son blanco predilecto de su sátira, al acusar a sus usuarios de intentar disfrazar su ignorancia, sus artimañas o ambas cosas a un tiempo con un lenguaje absolutamente críptico para el profano; algo que los acceraría notablemente a los poetas «cultos» que proliferaban en la época bajo la égida gongorina. Como puede comprobarse con la lectura de algunas de sus obras satíricas en prosa más célebres, como los *Sueños*, son tres, en especial, las profesiones a las que Quevedo acusa de tal práctica: los médicos, sus afines los boticarios...<sup>25</sup> y los alquimistas. A propósito de estos y en *El libro de todas las cosas y otras muchas más* se puede leer un fragmento en el que, por cierto, aparece uno de los términos clave en la sátira anticultista: *Y si quisieres ser autor de libros de alquimia, haz lo que han hecho todos que es fácil, escribiendo jergonza: «Recibe el rubio y máta y resucítale el negro. Item, tras el rubio toma lo de abajo y súbelo y baja lo de arriba y júntalos y tendrás lo de arriba»*.<sup>26</sup> Gracias a la labor de Alessandro Martinengo<sup>27</sup> estamos bien informados del interés y de los amplios conocimientos mostrados por Quevedo en todo lo

<sup>25</sup> Véase, por ejemplo, el pasaje del *Sueño de la muerte* en el que se inserta una ristra de extraños nombres de «simples» y otros elementos farmacológicos y médicos, y en el que también se establece la relación con el mundo de los exorcismos (*cf. supra* nota 9): «Y luego ensartan nombres de simples que parecen invocaciones de demonios: buphthalmos, opopanax, leontopetalon, tragoriganum, potamogeton, seripugino, diacathalicon, petroselinum, scilla, rapa. Y sabido qué quiere decir esta espantosa barahúnda de voces tan rellenas de letrones, son zanahoria, rábanos y perejil, y otras suciedades, y como han oído decir que quien no te conoce te compre, disfrazan las legumbres porque no sean conocidas y las compren los enfermos. Elingatis dicen lo que es lamer, catapotia las píldoras, clíster la melecina, glans o balanús la cula, errhina moquear. Y son tales los nombres de sus recetas y tales sus medicinas que las más veces de asco de sus porquerías y hediondecas con que persiguen a los enfermos se huyen las enfermedades» *ibid.*, I. Arellano en *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa, op. cit.*, págs. 395-7; una muy erudita explicación de todos esos términos se halla en la edición anterior de J. O. Crosby, *Francisco de Quevedo y Villegas. Sueños y Discursos*, Madrid: Castalia, 1993, vol. II, págs. 1388 y sigs.). También en el soneto 834 —y es un dato más que apoya la conexión entre estos textos— juega el autor con vocabulario típico de los «farmacópolas»: así, el verso 12 (*de lo ambáigico y pónico troquiscar*) no sólo ofrece términos propios de esa jerga como *pónico* (en su acepción de 'agrio'; *cf. infra* nota 55) y *troquiscar* ('hacer trociscos'), sino que parodia el propio lenguaje de los tratados médicos y botánicos, con ese empleo del pronombre 'lo': un ejemplo muy ilustrativo a este respecto es un verso del famoso doctor Francisco López de Villalobos incluido en su *Sumario de la Medicina* (v. 144): *y es mal si lo azedo y lo pónico usare*.

<sup>26</sup> Ed. F. Buendía en *Francisco de Quevedo. Obras completas. Prosa*, Madrid: Aguilar, 1990 (6<sup>a</sup> ed.), tomo I, pág. 128.

<sup>27</sup> *Quevedo e il simbolo alchimistico. Tre studi*, Padua: Liviana Editrice, 1967; *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura*, Pamplona: EUNSA, 1992. Son también muy aprovechables en este sentido las notas de J. O. Crosby al *Sueño del Infierno* quevediano (ed. cit., vol. II, págs. 1274 y sigs.).

referente al mundo de dos «ciencias» muy emparentadas, la Astrología<sup>28</sup> y la Alquimia. Pues bien, todo esto viene a cuento de que la —llamémosla así— peregrina secuencia de letras *archadumia* aparece en el título de un tratado alquímico de relativa fama durante el siglo XVI, obra del sacerdote veronés Giovanni Antonio Panteo, en el que se define y defiende la existencia de una disciplina superior a la alquimia llamada *voarchadumia*.<sup>29</sup> Hay quien afirma incluso que con ese nombre existió en Venecia una especie de sociedad secreta a la que habrían pertenecido intelectuales de la talla de Giordano Bruno. Lo cierto es que para lectores no iniciados en la ciencia hermética, como los que esto escriben (y sospechamos que aun para los bastante iniciados), los textos de Panteo son casi absolutamente ininteligibles. De hecho, en una obra tan célebre en tiempos de Quevedo —y por él conocida, sin duda— como era *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* de Tomasso Garzoni (Venecia 1585; cap. *De gli alchimisti*) se lee una acerba crítica contra el abstruso lenguaje de los alquimistas contrada especialmente en la obra de Panteo y en términos como ese *voarchadumia*, a los que presenta como «nomi stravaganti da fare impazzire il diavolo». Es más que probable que Quevedo conociera, si no la obra de ese cura veronés, sí al menos el enigmático vocablo, que pudo seleccionar, como paradigma de la jerga más ininteligible, para cerrar el soneto 838, cuyo último verso se inicia, precisamente, con el término que designa por excelencia la actividad alquímica: *metamorfosis*; ello supondría un apoyo cotextual a la hipótesis de que la última palabra pertenezca al ámbito de dicha actividad. Cabe preguntarse, entonces, qué sucedió con la sílaba inicial *vo(-archadumia)* del término en cuestión. Si se consultan las variantes textuales (vid. APÉNDICE II) que ofrecen los manuscritos, se verá que una de las que, en principio, parece más deturpada, la lectura *guarchagumia* del subgrupo de dos manuscritos al que, en la versión B, hemos asignado la letra D, puede ser perfectamente la «corrupción» de ese *voarchadumia* inicial. ¿Es, por tanto, la lectura original del último verso de Bl. 838 *metamorfoseando voarchadumia*?<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Las posibilidades paródicas del léxico técnico de la Astrología, o más bien de su afín la Geomancia, las aprovecha Quevedo en el soneto Bl. 832 *Este cíclope no siciliano (microcosmo, orbe, antípoda, emisfero, zona, término, etc.)*.

<sup>29</sup> Uno de esos tratados lo hace explícito en su título: *Voarchadumia contra alchimiam*, París 1550.

<sup>30</sup> Los estudios y textos citados en la nota 27 recuerdan que una de las más habituales críticas de Quevedo a la actividad de los alquimistas se centra en que estos manejan constantemente en sus operaciones (una de las cuales es la *putrefactio*, asociada a la *nigredo* u «oscurecimiento») desechos de origen orgánico y animal —humano incluso— como el estiércol, la orina o la sangre. Si se repara en el contenido escatológico de los dos tercetos de este soneto Bl. 838, se verá que en ellos Quevedo, alquimista él mismo del lenguaje, envuelve en paródicos términos técnicos de la Fisiología (*caequimia*, *estomacabundancia*) una imagen grotesca (Góngora como cadáver-momia) capaz de hacer vomitar al

En fin, parece evidente que, al menos en lo que atañe a los poemas anti-gongorinos de Quevedo (o del pseudo-Quevedo), hemos entrado ya en lo que podríamos denominar la era post-Blecua. La tarea de este estudioso sigue siendo muy válida y, por supuesto, todos debemos estarle agradecidos por el enorme afán que puso en ella. Pero ya pocos dudan —dudamos— de que la edición crítica y la interpretación filológica de la poesía de Quevedo están muy lejos de ser tarea de uno solo: es un trabajo para que en él colaboren muchos «cíclopes», sean o no «sicilianos».

## 2. TRADICIÓN CLÁSICA Y POLÉMICAS LITERARIAS EN EL SIGLO DE ORO

Poner la tradición clásica en relación con las abundantes y enconadas polémicas literarias que se suscitaron en el Siglo de Oro supone, en gran medida, tocar el nervio más sensible de esa cuestión: el universo de ideas, preceptos, tendencias y costumbres que constituían el peso, muchas veces asfixiante, del mundo clásico fue, precisamente, el caballo de batalla por el que se enfrentaron de manera abierta o disimulada Lope de Vega contra los enemigos de sus ideas sobre el teatro, Cervantes contra el mismo Lope, Góngora contra los que censuraron su «nueva poesía», y Quevedo contra el mismo Góngora y por lo mismo. A poco que uno se detenga en analizar esas polémicas, observará que hay siempre uno o más aspectos de la tradición clásica como telón de fondo de esos enfrentamientos: así, la preceptiva dramática antigua que Lope afirmaba encerrar bajo unas cuantas llaves cuando escribía una comedia, la erudición de acarreo para autorizar con antigüedades la propia obra —una práctica que fue blanco de la muy sutil ironía de Cervantes—, y ¿cómo no? todo el cortejo de conceptos legados por la Retórica y la Poética clásicas —*prodesse, delectare, decorum*, lo 'sublime', lo 'elegante', lo 'mediocre', lo 'vulgar', lo 'oscuro'— de los que se aprovecharon, manipulándolos a su antojo en no pocas ocasiones, los contendientes de la bien llamada «batalla en torno a Góngora».

En muchos de esos casos —por no decir que en todos—, no se enfrentaba una postura conservadora, que se podría calificar de «pro-clásica», contra otra novedosa y «anti-clásica», sino más bien contra lo que venía a ser una diferente manera de plantarse, por así decirlo, ante ese legado de los antiguos, de abrir nuevos caminos —entre los que el del rechazo se podía aceptar como uno más— que permitieran liberarse de la tiranía que desde hacía bastante tiempo estaba imponiendo una tradición clásica excesivamente anquilosada. También en muchos casos, esas nuevas propuestas que orbitaban en la «periferia» del entonces

lector de más valiente estómago. Esa presencia de lo *viscerable*, unida a la mencionada crítica quevediana a los asquerosos manejos de la Alquimia, apoyan, pues, la posibilidad de que el soneto se cierre con una crítica alusión a esa disciplina.

vigente sistema literario, el cual tendía a despreciarlas e incluso a aniquilarlas, terminarían triunfando con el tiempo hasta llegar a constituir el núcleo —o uno de los núcleos— de sistemas posteriores. Tales propuestas estaban apuntando, en gran medida, a una nueva intelección y asimilación de la tradición clásica basadas en el distanciamiento de ella, pero también en su revitalización desde otros presupuestos creativos. La posición de la literatura y del arte en general ante lo que se suele denominar «tradición clásica» ha variado sustancialmente en los dos últimos siglos: tal vez, la diferencia más llamativa sea el hecho de que hoy se puede crear desde unos presupuestos relativamente (nunca absolutamente) ajenos a esa tradición, a la que se puede volver de manera ocasional, pero viéndola como algo que ya no dicta e impone normas; o, al menos, no como se las dictaba e imponía a un creador de comienzos del siglo xvii, para el que el hecho de aventurarse fuera del territorio de esa tradición clásica suponía correr graves riesgos de desorientarse y de perderse. Aun así, como decíamos, algunos lo intentaron, y a varios de ellos el paso del tiempo y la evolución del arte en general ha terminado dándoles mucha de la razón que entonces se les negaba: por ejemplo, poco podían sospechar los que se cebaron con la *nueva poesía* inaugurada por Góngora que tres siglos después una generación poética tan deslumbrante como la de entonces iba a ser mundialmente conocida por el año, 1927, en que se conmemoraba la muerte del genio cordobés; que esa misma generación iba a abrazar entusiasmada casi todos los *ismos* de las vanguardias, los cuales dejaban muy «en pañales» la muy atacada oscuridad del gongorismo; o que algunos de los poetas que se suelen encuadrar en esa generación o en sus alcañones iban a triunfar dedicando odas no burlescas —he ahí la clave— a asuntos tan «bajos» como la cebolla o el caldillo de congrio.

Dado nuestro común interés por ciertos aspectos de esas polémicas entre escritores del Siglo de Oro y habiendo trabajado ya sobre el trasfondo clásico de la que se suscitó entre Cervantes y Lope,<sup>31</sup> cuando se nos propuso participar en este encuentro científico optamos por seguir indagando en ese ámbito: el de los combates de índole literaria que se libraron en los primeros años del siglo xvii. Decidimos, en concreto, centrar nuestra atención en algunos de los poemas con los que parece ser que Quevedo fustigó a Góngora después de que éste difundiera sus dos grandes composiciones poéticas, el *Polifemo* y las *Soledades*. No es posible contar aquí con detalle los muchos e interesantes episodios de la polémica anti-gongorina, con su fuego cruzado de libelos, cartas echadizas, respuestas, apologías, antídotos y contra-antídotos. Más útil será, para sustentar la posterior exposición, aislar y sintetizar cuáles fueron los principales argumentos

críticos que esgrimieron los enemigos de Góngora, la mayor parte de los cuales se esforzó por exponerlos en la ácida prosa de ese tipo de literatura polemista antes reseñada. También Francisco de Quevedo aportó su crítica con una intervención un tanto tardía y ya más contra el gongorismo que contra Góngora: concretamente en los preliminares que en 1631 antepuso a la edición de las poesías de Fray Luis de León, sobre los que luego volveremos. Pero antes habría asumido la tarea de satirizar esa *nueva poesía* con un arma mucho más nociva que cualquier liviano libelo o sesudo tratado teórico: la parodia poética de tales «novedades». En esos poemas Quevedo habría condensado en la práctica las teorías que desde en torno a 1614 se venían oponiendo a la reciente moda poética de los llamados «cultos». Nosotros consideramos que logró plenamente su objetivo, y a mostrar tal éxito va dedicada buena parte de la presente exposición.

Pero veamos, en fin, en qué se fundamentaban las críticas antigongorinas. El dictamen emitido por los detractores del *Polifemo* y de las *Soledades*, apenas se conocieron ambos poemas y, en especial, el segundo, fue que su autor había errado completamente tanto en los fines, como en los medios, como en el resultado obtenido. Argumentaban sus defensores —y él mismo, incluso— que Góngora habría intentado, y logrado, elevar la expresión poética en castellano a la altura de la latina antigua; esto, a juicio de los que inmediatamente se alinearon contra él, suponía un acto de soberbia y una ofensa implícita tanto para la propia lengua castellana como para todos aquellos que escribían en ella: si de verdad había que *elevarla* a tal altura, ello significaba que, como lengua, el castellano se hallaba en un nivel inferior al del latín; y afirmar eso después de un siglo que había asistido a grandes controversias en torno al denominado «problema de la lengua» entre el latín y el romance, y que había legado la poesía de Garcilaso y el citado Luis de León suponía ganarse al instante un buen puñado de enemigos. Es evidente que todo poeta desea e intenta elevar el listón poético de su lengua; lo que por entonces resultaba más discutible era que tal esfuerzo no se aplicara a profundizar en los medios de los que tal lengua dispone para elevarse, sino que se acudiera a otra, el latín —por más que fuera «madre» y modelo de la propia—, en busca de vocabulario, giros sintácticos y figuras con los que, en realidad, sólo se buscaría envolver la dicción poética en una coraza pseudo-culta *impenetrable casi* al intelecto del lector. Aunque de mancha imperfecta, dados los muchos matices que ofrece la polémica, la acusación de mayor peso contra el gongorismo se podría condensar en una fórmula: la «oscuridad indecorosa».<sup>32</sup> Lo que a los lectores de hoy nos puede tal vez parecer (y a nosotros sí nos lo parece) uno de los muchos logros y encantos de la poesía gongorina —reflejar

<sup>31</sup> P. Conde Parrado-J. García Rodríguez, «Raviso Téxto entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica», *Tonosdigital (Revista Electrónica de Estudios Filológicos)*, Universidad de Murcia, 4 (2002) ([www.um.es/tonosdigital](http://www.um.es/tonosdigital)).

<sup>32</sup> Es obligación, y grata, en este punto remitir al excelente estudio de J. Roses Lozano, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo xvii*, Londres-Madrid: Tamesis Books, 1994.

de una manera formal y estéticamente exquisita una realidad cotidiana y humilde— podía y, para muchos, debía ser visto como un pecado de «lesa tradición» en el Siglo de Oro. La rígida y estanca sistematización de estilos y géneros impuesta desde hacía muchos siglos por dicha tradición no podía quebrantarse a capricho del creador, y menos en la *dirección* en que pretendía hacerlo Góngora. El sistema literario permitía la mezcla, la aparente confusión de esos estilos y géneros, en una serie de casos que, en su supuesta libertad, estaban igualmente sometidos a la sanción de lo tradicional: era la literatura que giraba en torno al concepto de lo lúdico, del divertimento, de lo paródico, etc., en la que el autor y sus lectores «convenían» en aceptar de antemano que iba a darse una ruptura del orden tradicional con intención amena. En ese marco convencional era lícito expresar contenidos elevados, o aparentemente elevados, en un lenguaje bajo, y también, aunque era menos frecuente, contenidos bajos en lenguaje elevado. El «problema» de Góngora es que, habiendo demostrado ser un maestro consumado y divertido en lo primero, pretendía hacer también lo segundo, pero *en serio*, es decir, saltándose esa convención autor-lector e intentando llevar tal ejercicio poético al ámbito de la literatura no lúdica. Dicho de otro modo, y a lo Juan de Jáuregui: cuando el lector de una estrofa de las *Soledades* lograba desenredar la maraña de hipérbatos y cultismos para descubrir que lo que se le estaba contando era, pongamos por caso, que una tosca aldeana sudaba a chorros por el esfuerzo de haber subido una cuesta, y todo ello sin intención lúdica, ya burlesca ya satírica, o con ambas a la vez, el tal lector se tenía que quedar atónito ante tal *desproporción* entre el fin y los medios. Porque de eso precisamente se nutría la teoría tradicional en lo tocante a la oscuridad poética: ésta sólo era lícita cuando se hallaba en *proporción* directa con lo elevado del asunto que pretendía reflejar. Y al fin, la tal aldeana resultaba ser eso, una simple villana y no una dama enamorada metida a pastora o una princesa ignorante de su alta cuna, pero merecedora de que le rodaran por el rostro gotas de rocío vueltas en aljófar.

Pero es que, para mayor «delito», Góngora cometía un pecado añadido: no sólo ofrecía una mezcla inaceptable, desproporcionada e indecorosa entre el plano del contenido y el de la forma, sino que también en este último atentaba contra el «buen gusto» literario al no renunciar al uso de términos vulgares que iban del brazo con los más elevados, inauditos y peregrinos que el lector pudiera imaginar. Así, uno puede encontrarse una «cuchara» o un «cuerno» rodeados de «obeliscos», de «púrpuras» y de «candores».

No era casual que Quevedo —y también Lope de Vega—<sup>33</sup> relacionaran el intento gongorino con la poesía macarrónica: ésta sería una de esas prácticas lúdicas toleradas por el sistema literario imperante; un ejercicio de ingenio, más

<sup>33</sup> Vid. Cacho Casal, *op. cit.*, pág. 304, n. 315.

o menos logrado en su afán de divertir, que juega a mezclar códigos tanto en el plano formal como en el de contenido: al conferir por diversos procedimientos apariencia latina a lo que en gran medida es una mezcla de lenguas vernáculas, y al expresar contenidos burlescos y bajos con el ropaje de una dicción, unas imágenes, unas figuras y unos metros reservados tradicionalmente para la alta poesía (así, el hexámetro típico de la épica), se logra el efecto lúdico cuando el lector, en una tarea de «traduction intime qui étonne l'esprit en l'amussant»<sup>34</sup>, va descifrando esas claves y se va dando cuenta de esa desproporción, de ese atentado paródico contra el *decorum* tradicional que persigue una mezcla de admiración e hilaridad. Pero lo que a un autor como Teofilo Folengo, conocido por su pseudónimo Merlín Cocayo, jamás se le hubiera ocurrido era afirmar que, con su epopeya macarrónica *Baldus* (1517-1552<sup>35</sup>), en la que uno puede leer versos como, por ejemplo, *Omnibus his cosis incago praeter amicis* (XVI 281), estaba «elevando» su lengua a la altura de la latina, cuando lo que ofrecía era una lograda parodia tanto del propio latín como de la gran tradición literaria creada y transmitida en esa lengua que pasa luego a las literaturas nacionales (la epopeya cabaleresca, la poesía petrarquista, etc.); ni seguramente se le pasara por la imaginación a este italiano que su obra podía ser tenida alguna vez en la misma estima estética y literaria que, pongamos por caso, la *Arcadia* y el *De partu Virginis* de Sannazaro (por más que ambas, y sobre todo la segunda, las lea hoy muy poca gente). Por ello, cuando Quevedo afirma que Góngora «merlincocaza» (Bl. 834.9), está efectuando una comparación «inversa», por así decirlo, y absolutamente degradante de la poesía del cordobés: en un intento absolutamente serio ha logrado el mismo efecto que Merlín Cocayo en un intento seriamente lúdico; ambos «hacen reír», con la diferencia de que ese es, en concreto, el fin que persigue el autor italiano, pero no Góngora; y provocar la risa cuando lo que se busca es una seria admiración es, ni más ni menos, la esencia de lo «ridículo». Lo de Góngora, por tanto, no «equivale», sino que, precisamente por su *seriedad*, queda por debajo, muy por debajo, de lo macarrónico.

### 3. FRANCISCO DE QUEVEDO: TEORÍA Y PRÁCTICA ANTICULTISTA

En los citados preliminares a los poemas de Luis de León,<sup>35</sup> Quevedo alega un pasaje de la *Poética* aristotélica (1458a) que los defensores de la *nueva poesía* traían en su defensa, pero manipulándolo a su antojo (siempre a juicio de Quevedo). En ese pasaje, el Filósofo afirma que para lograr una

<sup>34</sup> O. Delepierre, *Macaronéana ou Mélanges de littérature macaronique des différents peuples de l'Europe*, citado en C. Cordié, ed., *Opere di Teofilo Folengo*, Milán-Nápoles: R. Ricciardi Editore, 1976, pág. XVIII.

<sup>35</sup> Hemos consultado la reciente edición de A. Azaustre Galiana en *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa, op. cit.*, vol. I, tomo I, págs. 127-61.

dicción poética «perspicua» o «clara» (σαφής), pero no «plebeya» o «vulgar» (ταπεινή), se debe recurrir a lo «peregrino» o «inhabitual» (ξενικόν), concepto que abarcaría, entre otros elementos, la «variedad de lenguas» (γλώττα) y la «translación» (μεταφορά). Lanza Quevedo su ataque contra aquellos que, para defender su punto de vista, «descansaban la lección en ese punto», esto es, «no leían lo que sigue»; y lo que sigue es una sentencia bien clara de Aristóteles en el sentido de que un estilo basado únicamente en esos recursos termina incurriendo en dos extremos viciosos: el *aenigma* (αἰνίγμα), cuando se abusa de la μεταφορά, y el *barbarismus* (βαρβαρισμός), cuando hay exceso de γλώτται o vocablos extranjeros. El Estagirita dice que la esencia del *aenigma* consiste en una conexión, una *synapsis*, de términos que sólo son conciliables si se los toma en sentido metafórico, y no en su sentido recto. Lógicamente, el filósofo griego predica la mesura (τὸ μέτρον) en el empleo de esos medios para elevar la dicción poética, una mesura que debe lograr que tales medios queden discretamente ocultos, que no se note su empleo y, mucho menos, que parezcan alarde del autor, puesto que lo más probable es que su abuso termine causando mera risa (χρῶμενος ἀπρεπῶς καὶ ἐπιτηδῆς ἐπὶ τὰ γελοῖα τὸ αὐτὸ ἂν ἀπεργάσαιτο), ideas sobre las que se extiende el propio Aristóteles en su *Retórica* (1405 y sigs.). Otro de los recursos de los que no se debe abusar es la «extensión» (ἐπέκτασις), que abarca todo tipo de alargamiento de vocablos por medio de la derivación o la composición y que solía y debía ser patrimonio exclusivo de ciertos géneros, como la épica o el dítirambo, cada uno de los cuales lo empleaba con diverso fin.

Pues bien, los poemas de Quevedo contra Góngora y, en especial, algunos de sus sonetos son en gran medida una demostración «práctica» de todas estas ideas aristotélicas. El poeta cordobés habría atentado contra los que son algunos de los conceptos clave de la teoría poética aristotélica y que giran en torno al concepto de «mesura», de lo «conveniente», de lo «apropiado»: de lo «decoroso», en suma (τὸ μέτρον, τὸ πρέπον, τὸ ἀμόττον); y atentar contra ello, sin intención lúdica y paródica, ya sabemos lo que suponía: hacer el mayor de los ridículos. Quevedo va a jugar, aprovechándolos y mezclándolos al dictado de su genio, con todos esos abusos denunciados por Aristóteles para demostrar sus tesis en unos poemas que son una combinación magistral de teoría y de práctica, o también, si se quiere, de lo burlesco y lo satírico: al mismo tiempo que se denuncia, se divierte al lector parodiando el estilo denunciado. Un estilo que llevaría, por el camino de la oscuridad, a una especie de absurdo «solipsismo poético»: de la oscuridad a la ceguera, en un círculo vicioso en el que sólo entra el autor, pues que ni siquiera el lector es capaz de seguirlo en tal recorrido circular. Un estilo así, que elimina prácticamente la posibilidad de tener auténticos lectores al no permitir la intelección del mensaje, menos puede aún tener seguidores y crear verdadera escuela. Junto al concepto de lo «ridículo», que se acentúa al contraste

con la «seriedad» del intento gongorino, la crítica quevediana gira en torno a ideas como «inutilidad», «frustración» y «anonadamiento»: la poesía gongorina es pura nada<sup>46</sup> y, por ende, no puede suscitar ningún placer estético ni servir de modelo ni abrir caminos; se agota en sí misma, en su pura inanidad; es un camino que no conduce a nada: un callejón sin salida.

### 3.1. Enigmas y barbarismos: entre voces y ecos

Seguramente, el lugar quevediano que mejor representa y demuestra lo que venimos diciendo sea el primer cuarteto del «más hermético» (según Arellano) de los sonetos antigongorinos, el 836, que ofrecemos en transcripción fiel del manuscrito MP 108

Sulqui vagante pretensor de Estolo  
pues que lo expuesto al Noto solificas  
y obtusas speluncas comunicas  
despecho de las Musas a ti solo.

El cuarteto se abre con un giro que es, a un tiempo, una «extensión» (se trata de un compuesto) y un «barbarismo» (no consta que nadie lo haya empleado nunca en castellano). Alguien podría pensar que se trata también de un «enigma»: lo es en el sentido moderno del término, desde el momento en que nadie, a nuestro juicio, ha dado aún con una explicación que pueda darse por definitiva; no lo es en el sentido aristotélico: en todo caso, sería una de las *translationes* o *metaphorae* que conforman el *aenigma* que es el primer verso. Quevedo, en su pasión por dar siempre una vuelta más de tuerca, no sólo nos presenta una expresión completamente inusitada para el castellano, sino incluso para la propia lengua de referencia, el latín, puesto que no hemos logrado hallar uso alguno de un compuesto *sulc(qu)ivagans* en la literatura latina de ninguna época: es lo mismo que ocurre con la mayoría de los «neologismos» que emplea la poesía macarrónica. Dejando a un lado las muy poco aceptables hipótesis de Durán,<sup>47</sup> señalaremos que la interpretación de Arellano, seguida y ampliada por Cacho, apunta una explicación que combinaría las nociones de 'errancia' y 'desorientación' con la de 'proselitismo frustrado', en un contexto de alusión, mantenida

<sup>46</sup> En este idea insistirá también Juan de Jáuregui: «No basta decir son oscuros, aun no merece su habla, en muchos lugares, nombre de oscuridad sino de la misma nada» (*Discurso poético*, ed. M. Romanos, Madrid: Editora Nacional, 1978, pág. 134).

<sup>47</sup> En «Algunos neologismos en Quevedo», *Modern Language Notes* 70 (1955), págs. 117-9 (119, nota 7).

en los restantes versos, a las *Soledades*<sup>38</sup> e incluso al *Polifemo*: Góngora, como el peregrino protagonista de su poema, andaría errante (*vagante*) «sulcando» el mar (de la poesía) e intentando («siendo *pretensor*») reunir y acaudillar una 'flota' o 'tropa' (*estolo*, *stuolo*, un italianismo)<sup>39</sup> de seguidores. Esta interpretación es aceptable, pero consideramos que se limita al plano de los «ecos» que se perciben, sin duda, de los poemas gongorinos. Nosotros creemos que en este, como en los versos posteriores del cuarteto, hay que analizar también y muy detenidamente las «voces» teniendo muy en cuenta el juego literario-etimológico que subyace: la parodia del uso que Góngora hace del cultismo —del latín, por tanto— en sus poemas. Esto es, que antes de dar el paso a la metáfora, ya antigua, del mar como una extensión de tierra que se «surca», metáfora que no tarda en llevarnos a un marinero que, además, anda *vagans*, es preciso apurar las posibilidades que ofrece el sentido originario de los dos elementos de ese compuesto *sulquivagante*. El primero de esos elementos es, evidentemente, el sustantivo *sulcus*, 'surco' (un término del ámbito agrícola), y el segundo el participio de presente del verbo *vagor* 'errar, ir de acá para allá sin rumbo'. El hipotético verbo del que procedería ese participio sería, pues, «sulquivagar», que podría entenderse como 'ir errante entre los surcos' o, más bien, 'salirse del surco' marcado y pasarse a otro u otros... Pues bien, eso es precisamente lo que hacía por ejemplo quien, en la tarea de arar, se despistaba y se torcía saliéndose del surco. Y para designar esa acción los antiguos romanos tenían un verbo que, curiosamente, terminó con el tiempo haciéndose mucho más conocido en un ámbito muy alejado del de la agricultura, el de las enfermedades mentales. Nos estamos refiriendo al verbo *delirare*, que en tiempos de Quevedo y Góngora era explicado por Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro* como sigue:

«Delirar: Vale desvariar, desbaratar, dezir locuras, a verbo *deliro*, as, a *recto decedo*. Está tomada la alusión de los surcos que haze el arador porque lira es propiamente lo hondo de entre surco y sulco; y si el arado tuere de aquella orden y compostura se dize salir de la lira, y *delirare*. Est autem verbum *delirio* compositum a *de* et *liro* quasi *deorsum liro*, *liro* vero est *agros in sulcos dirigere*».<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Además de a su comienzo, con el peregrino que arriba errante y náufrago, Cacho Casal, *op. cit.*, pág. 338, ha apuntado también hacia los versos 370-372 de la *Soledad primera*: «*Surcá*, labrador fiero, / el campo undoso en mal nacido pino, / *vaga* Clicie del viento».

<sup>39</sup> *Vid.* Cacho Casal, *ibid.*, pág. 339 (y nota 369 para interpretaciones y bibliografía previas); aunque no termina de convencernos, aceptamos de momento tal interpretación del muy «enigmático» *estolo*.

<sup>40</sup> Según el *Diccionario crítico etimológico* de J. Corominas y J. A. Pascual, el verbo «delirar» se documenta por primera vez en el propio fray Luis, y el sustantivo «delirio», precisamente, en Covarrubias (1611). Era, por otra parte, un término recuperado tras siglos de desuso por la medicina de la época para designar, junto con *desipientia*, la *paraphrosyne* de la medicina griega antigua; *vid.* P. Conde Parrado, *Hipócrates latino. El De medicina de Celso en el Renacimiento*, Valladolid: Universidad, 2003, págs. 170-6.

Como veremos en otros varios casos, a la resolución de este enigma ayuda notablemente la consulta de otros textos de Quevedo, así como el cotejo con las ideas que se manejan en los demás sonetos antigongorinos a él atribuidos. Un ejemplo de lo primero lo hallamos en los mismos *Preliminares* a la poesía de fray Luis, cuando Quevedo, a propósito de la moda cultista de «salpicar de latines nuestra habla», afirma que «no tiene mucha edad este delirio».<sup>41</sup> El ejemplo de lo segundo lo ofrece el soneto 834, en el que la crítica contra Góngora se conecta directamente con el estado de postración mental a que lo ha abocado su mucha edad (*veternoso*, *vertiginosas navidades*; probablemente *sideridades* y *paralelas* —*cf.* *infra*—). Y con los términos *delirium* y *deliratio* —así nos lo indica Cicerón en el capítulo XI del *De senectute*— es como se solía designar la *senilis stultitia*. Así pues, si nuestra hipótesis es acertada, *sulquivagante* ('que anda errante saliéndose del surco') sería una manera a un tiempo enigmática, macarrónica, paródica y absolutamente inusitada (barbarismo, pues) de decir *delirante* o, si se prefiere, 'viejo que chochea', y que conecta directamente, como decíamos, con el soneto 834.

Del mismo modo y por la misma razón, consideramos que no se ha sacado tampoco todo el jugo interpretativo a lo restante de este primer cuarteto. El evidente guiño —de nuevo, los «ecos»— a los versos 15-16 de la *Soledad primera* («Del siempre en la montaña opuesto pino / al enemigo Noto») ha supuesto que no se haya apurado el juego de palabras que contiene el segundo verso. Porque ¿qué es eso de que Góngora «solifica lo que está expuesto al Noto»? Quevedo, aprovechando esa alusión al poema gongorino, juega con la homofonía de *notus* en latín y, en realidad, está empleando el término no tanto en el sentido del viento del sur, el Noto (único eco posible de las *Soledades*), cuanto en el del adjetivo *notus*, *notum*; lo 'noto' —o lo que está 'expuesto al noto'— es, sencillamente, lo que es 'de dominio público', lo 'común', incluso lo 'humilde' y 'vulgar', que es lo que Góngora, con su intrincada sintaxis, sus cultismos y su oscuridad en general, *solifica*, otro neologismo «macarrónico» quevediano como el *sulquivagante* y como el similar compuesto *uvificas* de 834, 14. «Solificar», de *soli facere* ('hacer para sí solo'),<sup>42</sup> es, en el plano poético gongorino, la célebre manía de Juan Palomo: sólo yo solo entiendo lo que escribo, aun cuando el asunto sobre el que escribo, lo que en realidad quiero decir y contar, sea una pura trivialidad. «Solificas» rima, precisamente, con un antónimo que ayuda a explicarlo: «comunicas» (en su sentido etimológico de 'haces común'),

<sup>41</sup> Ed. cit. de A. Azaustre Galiana, pág. 145.

<sup>42</sup> Para otra interpretación, a partir de *solem facere*, *vid.* M. Roig Miranda, *Les sonnets de Quevedo*, Nancy: Presses Universitaires, 1989, pág. 270.

'haces partícipe').<sup>43</sup> Pero lo que Góngora hace, supuestamente, común, esto es, 'inteligible por todos', lo hace para «él solo», y, además, lo que *comunica* son «obtusas speluncas»: esto es, «cavernas (ahí aparece la 'oscuridad') cerradas, obturadas o taponadas»,<sup>44</sup> a las que, por tanto, no es posible el acceso: no se pueden 'comunicar' a nadie ni con nadie (no se olvide, además, que el antónimo de 'obtusos' es 'agudos', un adjetivo clave en el sistema literario de la época). Sirviéndose de la antítesis, la paradoja y el oxímoron que le permite la antonimia entre «solo» (en el sentido de 'exclusivo' e 'individual') y «común», Quevedo expone una situación de puro absurdo: la poesía de Góngora incurre, como decíamos, en una especie de círculo vicioso interpretativo que excluye cualquier posibilidad de intelección; es un enigma que no tiene, ni *a priori* ni *a posteriori*, solución alguna. Sólo puede explicarse por medio de paradojas como esa, en la que resuenan sin duda «ecos» de los grandes poemas gongorinos, pero que sobre todo es un juego de «voces» que aprovecha las posibilidades que ofrece la lengua latina para parodiar en su mismo terreno la poesía de su rival. Un cuarteto que, como decíamos, sintetiza de manera genial todos los «antídotos», panfletos y «cartas echadizas» que atacaron la *nueva poesía*.

Otro pasaje en el que Quevedo expresa, por medio de una paradoja, la vacuidad absoluta de los versos gongorinos lo tenemos en los versos 1-2 del soneto 834 (*o tu que desbudelas*<sup>45</sup> / *del toraz veterosso inanidades*). En primer lugar, nos encontramos con el fuerte contraste que produce, entre oscuros cultismos, un término absolutamente vulgar, de posible origen macarrónico-merlinoacoico<sup>46</sup> como «desbudelar», cuyo significado sería algo así como 'echar fuera de las tripas': lo que hoy podríamos expresar con el verbo, nada poético, 'desembuchar'. Pues bien, lo que Góngora «desbudela», «desembucha» o «vomita» de su «toraz» (expresión que calca la latina *revomere [de] pectore*, *cfr.*, p. ej., Virgilio, *Aen.* 5, 182) son «inanidades», uno de los típicos vocablos que los «cultos» habían puesto en circulación y del que se burla Quevedo en otro poema suyo

<sup>43</sup> Así, en el *Tesoro* de Covarrubias: «Comunicar: hazer partícipe a otro de alguna cosa, del verbo *communico*, *cas.*, a nomine *communis*, significat *communem facere*, *conferre*, *impartiri ut cum quod privatum est, fit universono*».

<sup>44</sup> En principio, el adjetivo «obtusos» ('que no tienen o están sin punta'), del latín *obtundus*, no parece en modo alguno aplicable a cavernas o *speluncas*. La acepción 'cerradas' o 'taponadas' se explica por un cruce o confusión del participio *obtusus* con *obturatus*, del verbo *obturare* (*vid.* *Thesaurus Linguae Latinae*, s. v. *obtundus* y *obtusus*); así, Cacho Casal (*op. cit.*, pág. 340) cita un verso italiano en el que se habla de los oídos taponados de Ulises (*profugo Ulisse con l'orecchie obtuse*). Ello no quiere decir, como a renglón seguido indicamos en el texto, que Quevedo no aproveche también «obtusos» en su recto sentido.

<sup>45</sup> Verso en el que podría detectarse un «eco» paródico de la dedicatoria de las *Soledades* al duque de Béjar (v. 5): *Oh tú que, de venablos impedido*.

<sup>46</sup> *Vid.* Cacho Casal, *op. cit.*, pág. 326.

(Bl. 680, 112)<sup>47</sup>. La *inanitas* o *inanitio* ('vacuidad') era un tecnicismo fisiológico de la Medicina opuesto a *repletio* ('hartazgo'), que era, precisamente, el estado corporal que podía conducir al vómito o que se paliaba gracias a éste. La *contradictio in terminis* con la que, de nuevo, juega Quevedo es que sea la «vacuidad de estómago» la que provoque el vómito gongorino: un vómito de pura nada, producido por una especie de «hartazgo de inanidad».<sup>48</sup>

### 3.2. El fracaso del intento gongorino, según Quevedo

Estos sonetos de Quevedo, o a él atribuidos, muestran, pues, una evidente uniformidad de estilo e intención, que no es otra que demostrar por vía paródica el error total cometido por Góngora tanto en sus fines, como en sus medios como en los resultados reales obtenidos. Y el elemento paródico clave es, una vez más, un aspecto de la tradición clásica: en este caso, nada menos que la lengua que por excelencia sirvió de vehículo para esa *traditio*, el latín. Sirviéndose de neologismos (tanto «serios» como grotescos), de cultismos puros y de cultismos de acepción, Quevedo va poniendo en solfa las tres instancias referidas (lines, medios, resultados), intentado demostrar que en las tres ha obtenido Góngora un resultado totalmente contrario al que perseguía. Además, en el soneto Bl. 834 apunta una causa que podríamos calificar como «físico-biológica»: la vejez delirante del poeta cordobés. Veámoslo con más detalle.

#### A) Los fines de Góngora

Serían, sobre todo, dos:

– Crear una poesía elevada, inusitada y exquisita que produzca el asombro general entre sus coetáneos.

– Crear escuela y tener seguidores que perpetúen esa «nueva poesía».

En los sonetos 834, 836 y 838<sup>49</sup> son varios los términos y expresiones que pueden encuadrarse dentro del campo semántico de la «volición», la cual, como veremos al tratar de los resultados obtenidos por Góngora, se ve

<sup>47</sup> En concreto, del adjetivo «inane», y en un contexto evidentemente antigongorino.

<sup>48</sup> No se debe olvidar, por supuesto, la faz «literaria» del término *inanidades*. Una expresión relativamente habitual en latín era *inania verba* (o *inanitates verborum*) para designar la expresión ampulosa, pero vacía de contenido (así, p. ej., Quintiliano, hablando en su *Instituto* —VIII 2.17— precisamente de vicios próximos como son la ambigüedad y la oscuridad, afirma: *Est etiam in quibusdam turba inanium uerborum, qui, dum communem loquendi morem reformidant, ducti specie nitosis circumueunt omnia copiosa loquacitate, eo quod dicere nolunt ipsa*).

<sup>49</sup> Tanto Arellano («El soneto de Quevedo "Sulquivagante..."», *vid. infra* nota 66, pág. 39) como Cacho Casal (*op. cit.*, págs. 325 y sigs.) han señalado la evidente conexión que existe entre estos tres sonetos. En las líneas que siguen, nuestra intención es profundizar en esa conexión, la cual, si se aceptara y teniendo en cuenta la casi indudable paternidad quevediana del soneto 838, sería una prueba muy sólida para asignar a don Francisco los otros dos sonetos.

inmediatamente frustrada. Entre esos términos y expresiones tenemos: *fatiscas*,<sup>50</sup> *atento a que* (834), *pretensor*, *porfía* (836), *captas*, *anhelasquieres*, *quieres* (838). De estas palabras dependen, a su vez, otras que reflejan los dos fines de Góngora antes descritos:

- *uvificar* (834)<sup>51</sup> y *garcivolar* (838)<sup>52</sup> sus poemas; *sideridades* (aunque *cfr. infra* el apartado D) e *icareas* (834), que remiten al primero de esos fines.
- *investiguen* (838)<sup>53</sup> y *estolo* (836)<sup>54</sup>, que remiten al segundo.

#### B) Los medios de Góngora

Los medios a los que recurre el cordobés para lograr esos fines son, como ya se ha señalado, los procedimientos por los que se llega a la oscuridad poética (en especial, el enigma y el barbarismo). Pero el abuso de esos procedimientos hace que dicha oscuridad sea absolutamente ridícula, caótica y disparatada, porque conduce al más arriba mencionado «solipsismo» poético. El vocabulario que remite a estas ideas es, lógicamente, el más abundante en estos poemas: son todos «barbarismos» que reflejan esos conceptos ('oscuridad', 'enigma', 'retorcimiento', 'revoltijo', 'errancia', 'desorientación', etc.). Así, en 834 predominan los términos que remiten a la 'oscuridad confusa': *merlincocaizando*, *vorágines*, *ambágico*, *póntico* (en su posible acepción

<sup>50</sup> Los comentaristas del soneto (así, I. Arellano, *Poesía satírico burlesca...*, *op. cit.*, pág. 531; Cacho Casal, *op. cit.*, pág. 331) suelen entender el *nos* como un complemento directo de *fatiscas*. Arellano lo interpreta como «nos rajás, hiendes, haces sucumbir de cansancio». El problema es que el verbo *fatisco* es intransitivo en latín: a nuestro juicio, debe interpretarse como 'te esfuerzas, te agotas, gastas toda tu energía en' (acepciones secundarias, pero muy frecuentes, de este verbo en latín, tras las de 'rajarse' o 'hendirse'), considerando *nos* como complemento indirecto de *merlincocaizando*, verbo cuyo complemento directo serían los tres términos del verso siguiente: es decir «tú fatiscas merlincocaizándonos vorágines, etc.».

<sup>51</sup> Teniendo en cuenta el indudable hipotexto bíblico (Isaías 5, 2, 4; *cfr. supra*): Góngora, al plantar la «viña» de su poesía, *espera* (está 'atento a') «lograr uvas (dulces)», pero lo único que consigue (y ello entra en el ámbito de los resultados; *cfr. infra*) es que le broten labruscas, esto es, vides que dan uvas agrias e incomedibles.

<sup>52</sup> Para el problema de la *Garza* de Góngora, véase Cacho Casal, *op. cit.*, pág. 324, y la reseña citada de A. Carreira (*cfr. nota 10*); señalaremos que nosotros, ante los datos conocidos, nos inclinamos a ponerlo en relación con la *Soledad segunda* de Góngora, como parece hacer Carreira, y no con sus octavas a la beatificación de Francisco de Borja, de 1625, una composición que no parece con la suficiente entidad (ni siquiera con la suficiente oscuridad y dificultad) como para que Quevedo, ni nadie, le confiera tanta importancia a la hora de parodiar la poesía gongorina.

<sup>53</sup> En su sentido etimológico, de *in + vestigare*: 'seguir las huellas, el rastro (*vestigia*) de alguien'. Sería, desde ese punto de vista, un cultismo de acepción; véase *infra*.

<sup>54</sup> Aceptando la interpretación, no del todo segura a nuestro juicio, de Arellano-Cacho Casal (*cfr. supra*).

de 'oscuro' a través del Ponto o Mar Negro),<sup>55</sup> *troquiscas*, *fuliginosos vórtices* («espirales de hollín»).

- en 836, los que apuntan al «solipsismo»: *sulquivagante*, *solificas*, *obtusas speluncas* (que también apuntan a la oscuridad), *comunicas a ti solo*, *aliundo*.
- en 838 reaparece el tema de la oscuridad combinado con el de «sofisticación» o adulteración del producto poético: *nocturnar / nocturnal*, *crepusculallas*, *enigmas / estigmas*, *antiguallas*, *forasteridad eximia*, *farmacopolorando / farmacopolorante*, *metamorfoseando*, *(vo)archadumia*.

#### C) Los resultados de Góngora

El poeta cordobés cree haber escrito unos textos inauditos, exquisitos y superiores, cuando en realidad ha obtenido, siempre según Quevedo, un producto poético que es

- rastrero: *reptilizas / subterrizas*, *subterpones* (838),
- intragable: *póntico* (en su sentido de 'agrio'), *labrusqueas* (834),
- repugnante: *detractar*, *ructar / alentar viscerable cacoquimia*, *mumia*, *estomacabundancia* (838), y
- en definitiva, pura «nada»: *inanidades* (834),

y que, muy lejos de abrir nuevas y elevadas vías a la poesía castellana que puedan crear escuela, supone un daño y una corrupción del sistema literario cuyas víctimas son los poetas noveles que se están dejando llevar por tan nefasta moda: *desitinerar vates tirones* (838) *damnificar*, *perversos*, *acabar su Parnaso* (de Apolo), *adulterar la casta Poesía*, *venillar handos*, *inquiatar*, *perpetrar piáculos*, *estrupear* (836). Predominan, como se ve, los términos del soneto 836, que apuntan a un lenguaje de tipo jurídico-religioso y que conforman la imagen de Góngora como «hereje corruptor» de la poesía y los poetas.

#### D) Las causas no literarias del fracaso gongorino<sup>56</sup>

En la primera parte del soneto 834, el autor apunta como causa «fisiológica» de los desvaríos gongorinos la que más arriba, a propósito de su

<sup>55</sup> Vid. I. Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, *op. cit.*, pág. 531; esa interpretación es aceptada por Cacho Casal, *op. cit.*, pág. 333, quien recuerda también (pág. 335) la indudable acepción 'agrio' que posee el adjetivo en ese verso, como ya se señaló más arriba en la nota 25.

<sup>56</sup> Interesados como estamos en los aspectos estrictamente literarios de la polémica, dejamos a un lado, aunque la rochemos en algún momento, toda consideración sobre los ataques de tipo personal (que, por otra parte, vienen prácticamente «obligados» por la tradición de la invectiva) que lanza Quevedo contra Góngora: homosexualidad, pederastia, criptojudasismo, etc. (concentrados, sobre todo, en el soneto 837 *Ten vergüenza, purpúrate, don Luis*).

loco empeño en *sulquivagar* o delirar, denominamos «vejez delirante» del poeta cordobés. También para lograr ese objetivo burlesco se va a recurrir a métodos muy similares a los que venimos analizando. Ese soneto combina dos de los elementos principales en los ataques quevedescos contra Góngora: su avanzada edad (puesta en solfa también en otros poemas como Bl. 839 *Esta negra y famélica figura*) explica que se le haya ido la cabeza hasta el punto de atreverse a escribir y difundir obras ininteligibles que solo pueden ser parte de una mente en decadencia a causa de la senilidad y que está al borde de la muerte, con la parca Átropos amenazante (v. 5).<sup>57</sup> Es, en definitiva, un ejemplo más de explotación del tópico satírico del *senex puer*, esto es, del viejo que hace el ridículo creyéndose un joven y actuando como tal: Góngora, a su edad, piensa que va a revolucionar la poesía con sus osadías poéticas, propias de jóvenes inexpertos que necesitan asombrar al mundillo literario para hacerse un lugar en él. Una vez más recurre Quevedo, como más arriba señalábamos, al campo semántico de la Medicina y la Farmacopea, tan fértil en abstrusos «palabros» que dejan boquiabierto y ayuno de comprensión al no iniciado; en este soneto, explota, lógicamente, el léxico de las enfermedades que afectan a las potencias intelectivas (sería anacrónico recurrir al moderno concepto de enfermedades «mentales»): así, *veternoso*, *vertiginosas*, *vacilantes icareas*,<sup>58</sup> a los que se puede añadir términos que remiten en general, como antes señalábamos, a la ofuscación mareante: así, los *fuliginosos vortices*. *Vertigo* y *veternus*, como bien explica Arellano, remiten a afecciones caracterizadas por el vahído, el entumecimiento, el sopor; de hecho, *veternus* (registrado en Plauto y Plinio el Viejo) es un término

latino que la literatura médica renacentista recuperó como equivalente del *lethargus* griego y que Cornelio Celso definía ya en el s. I d. C. como una especie de «flojera unida a una casi irrefrenable somnolencia»: *marcor et inexpugnabilis paene dormiendi necessitas*.<sup>59</sup> Pues bien, es muy probable que el término *sideridades* del tercer verso, sin excluir las explicaciones dadas por anteriores exegetas del soneto,<sup>60</sup> sea también un término perteneciente a ese campo léxico. En latín, el participio *sideratus* designaba al hombre o animal que, por la acción de un astro o estrella (*sidus*), padecía una especie de entumecimiento que dejaba embotadas sus potencias intelectivas, por lo que no obraba conforme al sentido común.<sup>61</sup> Hay un texto muy importante en este sentido que procede del comienzo del *Satiricón* petroniano y en el que se pone en relación la indeseada importación de novedades literarias de tipo «barroquizante» (el asianismo) con la posibilidad de que la juventud que las aceptaba estuviera afectada por alguna especie de 'sideración': *Grandis et ut ita dicam pudica oratio non est maculosa nec turgida, sed naturali pulchritudine exurgit. Nuper uentosa istaec et enormis loquacitas Athenas ex Asia commigravit animosque iuuenum ad magna surgentes ueluti pestilentii quodam sidere adflavit [...] ac ne carmen quidem sani coloris enituit*. Para ilustración del lector no muy ducho en latines, podemos dar nada más y nada menos que la traducción que el propio Quevedo ofrece de ese mismo pasaje en una de las obras clave en su batalla contra la «herrejía» culterana, concretamente, en los ya citados *Preliminares literarios a las poesías de Fray Luis de León*:<sup>62</sup> «La grande y decorosa oración no es monstruosa y hinchada, antes se endereza con natural hermosura. Poco ha que esta enorme y fanfarrona parlería de Asia vino a Atenas; y los ánimos de los mancebos que se alentaban a grandes impresas los hirió de contagio a manera de pestilencial constelación, y de verdad ni un verso se vio de buen color». Poco antes ha afirmado Quevedo que en este asunto nadie había hablado tan certeramente como Petronio Árbitro.

Consideramos, pues, que los datos aportados son suficientes para explicar a otra y nueva luz el sentido de esas *sideridades* ('alelamiento') de Góngora.

<sup>57</sup> En el soneto Bl. 838, como se señaló en su momento, Quevedo presenta a Góngora ya como una especie de grotesco cadáver-momia, dando un paso más en sus ataques basados en la edad proveya del rival. Es otro de los muchos elementos de conexión que se pueden establecer entre este conjunto de sonetos. A ello se puede añadir la descripción grotesca del rostro avejentado de Góngora en el primer terceto del soneto Bl. 837.

<sup>58</sup> La interpretación del verso undécimo del soneto 834 *tramites vacilantes icareas* ha sido también variada. La alusión a Ícaro (y a su temerario vuelo por las vecindades del Sol) parece bastante evidente, y es, además, imagen perfecta para atacar a quien fracasa por querer subir demasiado alto. La edición de Bleecua lo editaba insertando una coma tras el primer término (*tramites, vacilantes icareas*), entendiéndolo como dos sustantivos, el segundo de los cuales iría acompañado de un adjetivo. Azaustre («La invención de conceptos burlescos...», art. cit., pág. 31) ha propuesto entender *icareas* como verbo, en paralelo a otros como *fastiscas* o *troquiscas*, cuyo complemento directo serían *tramites vacilantes*. Es una hipótesis muy aceptable, y como tal la ha hecho suya Cacho Casal (*op. cit.*, págs. 332-3). Nosotros nos atrevemos a proponer otra posibilidad: entender *vacilantes icareas* como un sintagma de adjetivo más sustantivo y *tramites* como una especie de preposición «en término italiano» (otro italianismo, por tanto), con el sentido de 'por medio de': es decir «te afanas en merlincocaizarnos vorágines etc. por medio de vacilantes icareas»; ello supondría la unidad sintáctica y de sentido de todo el terceto, que compendiaría así el esquema que venimos proponiendo: fines, medios, resultados.

<sup>59</sup> Vid. P. Conde Parrado, *Hipócrates Latino...*, *op. cit.*, págs. 176-80.

<sup>60</sup> Explicaciones que giran en torno a la idea de que Góngora persigue un producto poético digno que «estelar»: 'alturas inaccesibles' (según Durán); 'poesías elevadas' (Arellano); «evoca imágenes elevadas, pues *sidereo* es 'lo relativo a las estrellas'» (Cacho Casal).

<sup>61</sup> En algunos textos renacentistas sobre Medicina aparece el término *sideratio* como equivalente latino para designar la *apoplexia* ('apoplejía'), otra afección que apunta al ámbito del alelamiento y la estupefacción; *cf.* P. Conde Parrado, *Hipócrates Latino...*, *op. cit.*, pág. 195.

<sup>62</sup> *Id. cit.* de A. Azaustre Galiana, pág. 144.

ra.<sup>63</sup> en parangón de las cuales (es decir, de manera igualmente necia y sin sentido) habría lanzado sus pullas *paralelas* contra Quevedo. ¿Es posible ver también en *paralelas* un juego con el prefijo griego *pará* y el adjetivo *lelas*, mediante el cual Quevedo habría presentado como «proporcional, igualmente lelas» las pullas y las *sideridades* gongorinas?

La gran mayoría de los términos y expresiones reseñados en los cuatro apartados anteriores son un evidente juego con las posibilidades que ofrecía la lengua latina. En primer lugar, haciendo un uso de los neologismos con una indudable eficacia paródica (*sulquivagante*, *merlincocaizando*, *uvificas*, *solificas*, *subterrizas*): hay alguno que podríamos calificar incluso de neologismo «imposible», como ese *viscerable* (838) que une un sufijo exclusivamente verbal en latín (*-bilis*) a una raíz nominal (el cultismo *viscera*, muy raro en la época) para lograr un prodigioso cruce con *miserable* que induce al lector a sentir la poesía de Góngora como «tristes y pobres versos hechos con productos de casquería». En segundo lugar, sacándole notable partido a uno de los rasgos más sobresalientes de la poesía de su rival, el uso del cultismo en todas sus variedades: muchos de ellos, como *damnificar*, *adulterar* o *perpetrar*, habían sido empleados ya antes en las letras castellanas, pero de manera muy aislada o en textos específicos de alguna rama del saber. En este ámbito, también Quevedo utiliza, de manera paródica, uno de los habituales recursos gongorinos: el uso de los cultismos en una acepción más cercana a su etimología latina. Así, si el cordobés empleaba «reducir» en su sentido originario espacial de 'llevar o traer de vuelta', Quevedo va a jugar con la acepción etimológica de «detractar» o «investigar» en el soneto 838: de ese modo, *que te ha de detractar / detractar el que te rumia* no significa sólo 'te ha de despreciar y atacar', sino literalmente 'te ha de expeler fuera de sí', 'te ha de vomitar' (de *de-traho* > *de-tracto*), significado que cuadra a la perfección con el contexto: tanto con el verbo «rumiar» como con el verso siguiente (*si estomacabundancia das tan / causas nimia*). En «investiguen» tenemos el juego etimológico con *in + vestigium*: «no sólo deseas que tus lectores y partidarios se rompan la cabeza «investigando» qué quieren decir tus versos, sino que, además, quieres que sigan tus huellas (*vestigia*), que te imiten en ese camino —imposible— que crees abrir con tu poesía».

En la reseña de términos y expresiones que hemos recogido en el anterior análisis se echan en falta algunos que forman parte de los versos más complejos

<sup>63</sup> En el soneto Bl. 835 Quevedo aconseja a Góngora que deje Helicon (la supuestamente alta poesía de, por ejemplo, las *Soledades*) y se vuelva a Esgueva (es decir, a sus sucios «poemillas» contra el pobre río) para, entre otras cosas, parecer «si bien tan viejo, no tan distraído» (v. 8): en ese verso vuelve a establecer Quevedo la conexión entre la vejez de Góngora y el hecho de haberse «ido» (*distraído*) bastante de la mollera con sus nuevos poemas tan «oscuros».

de estos poemas. Son aquellos que conforman auténticos *aenigmata*, cuajados de barbarismos,<sup>64</sup> cuyo significado creemos que aún no se ha logrado desentrañar completamente. Nos referimos a versos como 836, 6 y 12 (*surculos slabros de teretes picas / parco ceruleo veterano vaso*) y a los *triclinios* y *promptuarios* que acompañan a las *voragines* en 834, 10. En este último caso, la extrañeza que provocan esos latinismos, absolutamente inesperados, llevó al mismísimo Arellano, en sus citados trabajos de 1984, a rendirse y aceptar que pudiera tratarse de una pura enumeración caótica, mientras que Cacho Casal<sup>65</sup> ha llegado a proponer una posible (y bastante improbable, a nuestro juicio) lectura *triclinias* para superar las dificultades del pasaje. En el caso de los citados versos del soneto 838, las explicaciones de índole escatológica y sexual pueden ser pertinentes, pero, en nuestra opinión, no pueden en modo alguno agotar la exégesis de tales versos: el asunto de estos sonetos es pura polémica literaria y, aunque la mezcla de lo literario con lo personal en esta clase de enfrentamientos sea muy propia de la tradición literaria desde antiguo (recuérdense, por ejemplo, los casos de Catulo y Marcial), lo cierto es que ambos planos deben ir siempre perfectamente integrados para no dar la sensación de mero ataque gratuito. Nosotros consideramos que el esquema *finel/medios/resultados* de Góngora, dada la coherencia que ponen de manifiesto entre estos sonetos, puede ser útil para orientar hacia la correcta explicación de esos «enigmas». Así, la carga de supuesta obscenidad del verso 838, 5 (*surculos slabros de teretes picas*), propuesta y explicada por Arellano<sup>66</sup> y no muy bien entendida, creemos, por Cacho Casal, se basa en la asunción de que *surculus* funciona ahí como un diminutivo de *surgus*, 'surgus', término que conduciría hasta la acepción de 'órgano sexual femenino', siendo éste el sentido que condiciona la intelección de las restantes palabras del verso. Pero en latín *surculus* (que nada tiene que ver con *sulcus*, y Quevedo no podía ignorarlo) siempre significó el 'retoño', 'brote' o 'pimpollo' que surgía a los pies de un árbol ya crecido y que solía emplearse para replantarlo y hacer crecer un nuevo ejemplar de dicho árbol: es posible que lo que quiere decir Quevedo en ese verso es que Apolo huye de la Dafne (e. e., el 'laurel', la 'puesía').

<sup>64</sup> Recordemos que Aristóteles indicaba que, cuando se abusa de los extranjerismos y de las metáforas, se incurre en enigma o en barbarismo. Pues bien, seguramente para Quevedo la conjunción empleada por el filósofo griego posee un valor copulativo y no disyuntivo (véase la clarificadora nota 28, pág. 134, de Azaustre en la ed. citada); esto es, que quien cometa el citado abuso caía al mismo tiempo en ambos vicios; de ahí que Quevedo construya estos versos mezclando ambos procedimientos, lo que dificulta mucho más su interpretación.

<sup>65</sup> *Op. cit.*, pág. 332, n. 358.

<sup>66</sup> *Ibid.* «El soneto de Quevedo «Sulquivagante pretensor de Estolo»: ensayo de interpretación», en S. Neumeister, ed., *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, 1989, págs. 331-40; artículo recogido posteriormente en V. Roncero-J. E. Duarte, eds., *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000)*, Pamplona: EUNSA, 2001, págs. 35-46.

Góngora en lugar de tomar (*carpar*) de ese árbol pequeños retoños con los que replantar el jardín de la poesía; una explicación que se encuadraría en uno de esos fines frustrados de Góngora que hemos recogido más arriba: crear escuela de imitadores. El problema se centraría en explicar el resto del verso, esos *slabros de teretes picas*.<sup>67</sup> Nosotros reconocemos nuestra actual ignorancia de lo que pueda significar, pero también afirmamos que nos resultan poco aceptables exégesis en las que, retorciendo casi el cuello a los vocablos para que digan algo (Quevedo *dixit*), y para que ese «algo» cuadre con la explicación a la que se quiere llegar, terminen por hacernos creer que en ese verso del soneto 838 lo que se dice es que «dados los hábitos sodomíticos imputados a Góngora, su Dafne buscona no está solo estragada por delante, sino también por detrás» (Cacho Casal, *op. cit.*, pág. 342)<sup>68</sup>.

Ahora bien, queremos insistir en nuestra convicción absoluta de que versos como ése, suponiendo que no haya por medio corruptelas textuales (bastante posibles, por desgracia), tienen una explicación, una única explicación,<sup>69</sup> independientemente de los ecos (aceptables casi siempre) que uno pueda percibir en ellos (así, p. ej., que «picas» sea una «clara imagen fálica, reforzada por el valor sexual de *picar* ['copular'] corriente en el Siglo de Oro»; Cacho Casal, *ibid.*).

Esos versos son —repetimos— la realización paródica de los *aenigmata* de los que hablaba Aristóteles en su *Poética* (*cf. supra*), y seguramente su clave, su solución, sea algo unívoco y trivial, algo «expuesto al notó», pero que, como en los poemas gongorinos, se nos oculta bajo la coraza de unos «barbarismos» y unas metáforas que oscurecen casi absolutamente el mensaje (ejemplo meridiano de ello es el *aenigma* sostenido que supone el soneto Bl. 832, el del «ciclope», para designar el culo *en Góngora y en culto*). Pongamos un ejemplo de otro

<sup>67</sup> M. Roig Miranda, *op. cit.*, págs. 270 y 505, ha propuesto una lectura *flabros* en lugar de *slabros*, aportando una explicación muy peregrina del verso (*sarculos flabros* como 'baguettes de vent' = 'abanicos'). Puestos a proponer por esa vía, siempre tan peligrosa y lábil, nosotros apuntamos, muy tímidamente, la posibilidad de leer *glabros* ('imberbes').

<sup>68</sup> O que con el primer verso, el del *sulquivagante*. Quevedo habría querido decir que «Góngora persigue (*pretensor*) por todas partes (*-vagante*) traseros (*-sulqui*) de jovencitos (*estolo*)» (*ibid.*, pág. 341). Nosotros, modestamente, opinamos que hay momentos en que es mucho más conveniente suspender el juicio que ensimismarse en las oscuras espeluncas con que a veces nos tienta la hermenéutica.

<sup>69</sup> Esto es, que, no obstante lo señalado en la nota anterior, estamos totalmente de acuerdo (y colaboramos) con estudiosos como Arellano, Azaustre y Cacho en su tarea de intentar ofrecer explicación lo más completa y cabal posible a estos textos quevedianos (o pseudoquevedianos). En nuestro rastreo de la bibliografía al respecto, hemos notado en algunos autores cierta sorna paternalista ante los «inútiles» esfuerzos de quienes, como el primero de los citados, tanto han hecho por alcanzar esa meta, posiblemente aún lejana para todos. A nuestro juicio, es mucho más honrado (por no decir que metodológica y científicamente más correcto) ese intento de exégesis, que torcer el rostro ante textos tan complejos y apelar al fácil —y muy erróneo— expediente de hacer a Quevedo directo precursor del dadaísmo de Tzara o del giglico cortazariano.

soneto, el sexto verso del 837: aceptando que el anterior termina con la expresión «para is»,<sup>70</sup> donde *is* sería el pronombre latino, ¿para quién debe Góngora «construir jerigonza», según el autor del soneto? La respuesta es un evidente *aenigma*: «para el que *circuncirca es del polo mus*». Entonces, si *mus* es 'ratón' y *polo* es 'cielo', ¿cuál es el ratón que anda siempre merodeando (¿*circuncirca*?) por el cielo?<sup>71</sup> ¿Tal vez el «murciélago» o, mejor, el «murciégalo» ('ratón ciego'), que es la forma correcta desde el punto de vista etimológico? ¿Juega acaso el autor con la falsa etimología popular que ha dado lugar a «murciélagos» precisamente por relacionar al animal con el hecho de estar siempre por el «cielo»?<sup>72</sup> De ser así, el autor le estaría diciendo a *Don Luis* que elabore sus ininteligibles «tarabillas» para el habitante de las tinieblas, que es el único ser que las podrá comprender: una vez más, la poesía gongorina encerrada en un círculo vicioso interpretativo.

Por tanto, si la «enigmática» expresión *is que es del polo mus* se resuelve apelando al humilde, triste y grave murciélago, Quevedo, o quien fuere, habría logrado un parodia perfecta que recoge, al menos, tres de las críticas más habituales a la nueva poética traída por Góngora: en el plano formal, el hipérbaton; en el plano formal y de contenido a un tiempo, el uso de una expresión muy extraña que encubre una realidad del todo pedestre (el murciélago); y en el plano del contenido; una alusión indudable al «caballo de batalla» de toda la polémica, la oscuridad: porque en este caso, y una vez más, se pueden alegar pasajes en los que el propio Quevedo pone este animal en relación con la tenebrosa poesía «cultá»: así, en la dedicatoria al lector de *La culta latiniparla se dice*: «por todas estas cosas he resuelto de fabricarte este lampión contra palabras murciélagas y razonamientos lechuzas»;<sup>73</sup> y, más claro aún, en *La fortuna con seso y la Hora de todos*, a propósito de una composición perpetrada por un poeta «culto»: «y a la oscuridad de la obra, que era tanta que no se vía la mano, acudieron lechuzas y murciélagos, y los oyentes, encendiendo linternas y candelillas, oían de rondá a la musa».<sup>74</sup>

<sup>70</sup> Así lo propone, y creemos que acierta plenamente, I. Arellano en *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, *op. cit.*, pág. 538.

<sup>71</sup> Cacho Casal, *op. cit.*, pág. 319, conecta *circuncirca* con *del polo* (= 'en todo el mundo') dejando exento al *mus*, con lo que llega a una interpretación que es, a nuestro juicio, bastante «sosa», además de confusa: «Haz poesía para quien es considerado por todos (en todas partes) un ser deleznable (*mus*)». Sí, pero ¿para quién?

<sup>72</sup> Por eso sería un 'ratón del cielo' *circuncirca*, entendiéndolo este adverbio como 'aproximadamente', 'más o menos'.

<sup>73</sup> Ed. cit. de A. Azaustre Galiana, pág. 101.

<sup>74</sup> Ed. Lía Schwartz en *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa*, *op. cit.*, vol. I, tomo II, pág. 610.

Tal vez, esa vía de interpretar el *conjunto* del verso como una especie de acertijo, adivinanza o *aenigma*, pero teniendo en cuenta que la solución es un único concepto, seguramente sencillo y humilde, sirva para dar con la clave de algunos otros versos para los que o no se ha logrado interpretación alguna o la que se ha propuesto resulta poco satisfactoria,<sup>75</sup> como lo es, a nuestro juicio, la del verso octavo del soneto 834 *craticulan sentas bisabuelas*. Los exegetas de dicho verso se inclinan por ver en él alusiones de tipo literario, centradas en la postura de Góngora ante la tradición poética. Así, Arellano interpreta que es una designación de los poemas del cordobés presentados como «caminos o lugares incultos, erizados, por los que camina-rastrilla el estro gongorino, a pesar de creerse que hace algo valioso y original»;<sup>76</sup> Azaustre dice que Quevedo dice a Góngora que teje «entramados espinosos y antiguos»;<sup>77</sup> y Cacho Casal afirma que, según Quevedo, lo que hace su rival es «rastrillar ('craticular') zarzas viejas; o sea, reproducir un estilo y un lenguaje del pasado».<sup>78</sup> Estas interpretaciones parten de entender el verbo *craticulas* como 'rastrillas' (Arellano y Cacho)<sup>79</sup> o 'entretrejes' (Azaustre), *sentas* como 'espinas de zarza' (del latín *sentis*, *-is*) y *bisabuelas* como 'viejas', 'antiguas', según el uso que de este adjetivo hace Quevedo en otros textos. Evidentemente, la interpretación de este verso depende de la que se les dé a los tres precedentes del cuarteto: pues bien, creemos que estos estudiosos incurren en cierta incoherencia a partir de un determinado momento de su exégesis. Recordemos cómo es el mencionado cuarteto, tal como se lee en el ms. MP 108:

Por Atropos te adjuro que te duelas  
de tus vertiginosas nauidades,  
que se gratulan neotericidades  
[y]<sup>80</sup> craticulan sentas visabuclas.

Para la paráfrasis de los dos primeros versos parece haber acuerdo en leer algo así como: «Por Átropos<sup>81</sup> (*i. e.* la muerte que ya te acecha) te conjuro a que te

<sup>75</sup> Así, los «endemionados» *vorágines*, *triclínios*, *promptuarios* del soneto 834.

<sup>76</sup> En «Un soneto de Góngora...», art. cit., pág. 9.

<sup>77</sup> En «La invención de conceptos burlescos...», art. cit., pág. 31.

<sup>78</sup> *Op. cit.*, págs. 330-1.

<sup>79</sup> A partir de *craticula* como diminutivo de *cratis* ('rastrillo de labor'), de donde la 'grada' y 'gradilla' del castellano, aunque el significado más habitual en latín de dicho diminutivo sea el de 'parrilla de asar'.

<sup>80</sup> La conjunción es hipótesis de Blecua en su edición para solucionar el problema del último verso, que sería hipométrico.

<sup>81</sup> No debe descartarse en el nombre de la Parca la alusión al adjetivo latino *ater*, *atrum* ('negro', 'oscuro'), con las resonancias tétrico-literarias que conlleva en este enfrentamiento. Hay, en este sentido, una variante textual muy significativa (*atros Átropos*) en los diferentes estadios de redacción de *La culta*

compadeczas de tu delirante y decrepita vejez», teniendo en cuenta que *navidades* es, como en otros textos quevedescos, 'años', o mejor, 'suma de muchos años', 'edad provecta'. Tampoco parece que nadie pueda negar que son esas *navidades* las que, según el siguiente verso, *se gratulan neotericidades*. Y es en este punto donde surge el «desajuste» en la interpretación que de estos versos se ha venido dando, cuando se introduce, en un contexto en el que probablemente no la haya, una supuesta alusión a la «novedad de la poesía gongorina», inducida sin duda por esas *neotericidades* que se han puesto en relación, bastante dudosa, con los llamados *poetae novi* latinos del siglo I a. C., con Catulo a la cabeza.<sup>82</sup> El cultismo «neotérico» significa en época de Quevedo, y también para éste, sencillamente 'moderno' o, más precisamente, 'joven', con sus connotaciones de 'novato' o 'bisoño', como son los poetas que, según el último verso del soneto Bl. 836 «estrupa» el propio Góngora con su *per-verso* ejemplo. La evidente oposición *navidades / neotericidades* (esto es, 'vejez' / 'juventud') que se da en este cuarteto del 834 no puede leerse, pues sería absurda, como una antítesis *vejez / novedades poéticas*, pues ¿cómo pueden los muchos años de alguien *gratularse* de «ser» innovaciones en poesía? Eso supone saltar del plano de lo «fisiológico-vital» a lo literario: la excesiva edad de alguien será, en todo caso, la *causa* de que a ese alguien se le haya ido la cabeza tanto como para escribir y divulgar, a esos años, tales «moderneces». La mencionada interpretación habitual tendría sentido si, en vez de *navidades*, halláramos en el segundo verso del cuarteto, por ejemplo, las fantasmales *vacuidades* surgidas de la mala lectura que hicieron Artigas y Astrana Marín; es decir, si se tratara de un término que pudiera hacer sentido puesto en relación con las *neotericidades* en el plano de lo literario. Entonces sí que podría admitirse la interpretación: «duélete de tus alocadas innovaciones que se las dan de ser el *último grito* en cuanto a moda literaria». A nuestro juicio, no se debe perder en ningún momento de vista el ya mencionado tópico del *senex puer* que indudablemente opera tras estos versos: por más que en el resto del soneto primen indudablemente las consideraciones de tipo literario enderezadas contra la «nueva poesía» gongorina. De ese modo, la paráfrasis que proponemos sería, más bien y sencillamente: «Por Átropos te conjuro a que te compadeczas de tu vejez decrepita (*vertiginosas navidades*), que se goza y recrea (a causa del delirio provocado por esa decrepitud) pensando que

*latiniparla* quevediana (vid. ed. cit. de A. Azaustre Galiana, pág. 91) que demuestra lo verosímil de esa posible alusión. Cabe preguntarse, por cierto, qué más «juegos» puede contener la elección y mención de la Parca Átropos. La etimología de su nombre la designaría como la 'irreversible', 'la que no admite retorno' (*a-tropos*); pero si se toma *tropo* en su sentido literario, *atropos* es la negación del «tropo», de la figura, o sea, de la belleza literaria; y la negación de esa belleza es uno de los temas clave de este soneto.

<sup>82</sup> Así lo hacen tanto Arellano como Azaustre y Cacho Casal.

es lozana mocedad (*neotericidades*). O sea, ni más ni menos que «respeto tus propias canas, Gongorilla», algo muy próximo a lo que le espeta en el poema Bl. 841 (vv. 6-7): *o tus desvergonzadas canas borra / o envejece los dijes de tu seso*.<sup>83</sup> Y es que a nosotros nos asalta mucho la sospecha de si no andarán precisamente las canas gongorinas rondando el último verso del cuarteto que estamos analizando. Una vez desechada la interpretación en clave «crítico-literaria», creemos lícito preguntarnos si *craticular sentas bisabuelas* (es decir, y aquí mantenemos la opinión de estudiosos precedentes: «rastrillar espinas vejestorias») no será, de nuevo, una manera de disfrazar, a lo enigmático y merlincocaico (con su mucho de grotesco), la humilde y común expresión «peinar canas» que empleamos cuando alguien empieza a dar síntomas de haber entrado en la hoy conocida como «tercera edad»; claro que en el caso de Góngora, con *tantos años* a cuestas (cfr. soneto Bl. 833, 1), esas canas eran por entonces ya *bisabuelas*. Y así, completando la paráfrasis antes apuntada, se podría proponer que en ese cuarteto Quevedo, «sencilla» aunque no «claramente», le está diciendo a Góngora: «Por la Parca que ya te amenaza, te conjuro a que te compadezcas de tu vejez decrepita (*vertiginosas navidades*), que se goza y recrea (precisamente por el delirio que te provoca esa decrepitud) pensando que es lozana mocedad (*neotericidades*), cuando en realidad peina (*craticulan*), hace ya mucho tiempo, unas bien hirsutas canas (*sentas bisabuelas*)».

Versos como todos los hasta aquí citados y analizados son —perdónesenos la insistencia— ejemplos muy notables de parodia en los que se combinan magistralmente los tres recursos cuyo abuso conduce directamente al ridículo, según afirmaba Aristóteles: la «variedad de lenguas», que degenera en *barbarismós*, la «translación» o «metáfora» que lo hace en el *ánigma*, y la «extensión», propia de géneros muy determinados. En realidad, sonetos como estos, sean de Quevedo o de quien fuere,<sup>84</sup> funcionan como extensos «enigmas» cuya clave hay que ir descubriendo con una mezcla de perspicacia y de prudencia (evitando, en lo posible, «sobreinterpretar»); y para ello es preciso no perder de vista que el autor, situándose aparentemente en el mismo terreno de su rival, se regodea extrayendo de la que podríamos denominar «lengua-base» de la supuestamente

<sup>83</sup> Esto es, «decídete de una vez: o te haces pasar por el joven que no eres o maduras y piensas conforme a tu edad».

<sup>84</sup> Pero ¿quién, si no Quevedo? O también: ¿quién sino Quevedo? Es evidente que estos textos plantean, ante todo, una primera y gran duda: ¿qué circunstancias rodearon su redacción y muy escasa difusión en la época? ¿Cómo se explica esta última, dejando a un lado el innegable hecho de que se trata de unos textos inteligibles solo por una muy selecta minoría y, probablemente, acompañados para ello de la exégesis *viva voce* del propio autor? Para estos y otros problemas planteados por la difusión textual de la poesía quevediana, remitimos al excelente trabajo de A. Carreira, «Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético», en L. Schwartz-A. Carreira (coords.), *Quevedo a nueva luz: escritura y política*. Málaga: Universidad, 1997, págs. 231-49 (esp., págs. 234, 237 y 247).

nueva poética, el latín, un sinfín de posibilidades para la parodia. Es innegable que poseen una buena dosis de juego fono-estilístico, y muy logrado además (*speluncas*, *vorágines*, *cacoquimia*, *sulquivagante*, *craticulas*), pero no se quedan nunca en ese mero juego. A nosotros nos parecen pequeñas —por su extensión— obras maestras, una entidad que estamos seguros se les irá reconociendo a medida que se avance y profundice en su interpretación. En cualquier caso, nadie podrá negar que su objetivo paródico está más que conseguido: a tres siglos, más o menos, de su redacción, estos breves poemas resultan más oscuros, mucho más oscuros, y, por tanto, mucho más difíciles de interpretar y entender, que los poemas —*Soledades*, *Polifemo*— contra los que, sin duda, se escribieron. No es pequeño mérito.

## APÉNDICE I

TRANSCRIPCIÓN DE LOS SONETOS 834, 836 Y 837  
A PARTIR DEL ÚNICO MANUSCRITO: MP 108

SONETO 834 (FOLS. 170v. — 171r.)

A EL MESMO D. LUIS

## SONETO

Sosio<sup>1</sup> otra vez, o tu que desbudelas  
del toraz vetrenosso<sup>2</sup> inanidades  
y en parangon de tus sideridades  
Equilibras tus pullas paralelas.

Por Atropos te adjuro<sup>3</sup> que te duelas  
de tus vertiginosas nauidades,<sup>4</sup>  
que se gratulan neoterididades  
craticulan sentas visabuelas.

Merlincocaizando nos fatiscas  
voragines, triclinios, promptuarios  
tramites vacilantes icareas.

De lo ambagico, y Pontico troquiscas  
fuliginosos vortizes, y varios  
y atento a que vuificas<sup>5</sup> Labrusqueas.

SONETO 836 (FOL. 171v.)

AL MESMO GONGORA

Sulqui vagante pretensor<sup>6</sup> de Estolo  
pues que lo expuesto al Noto solificas  
y obtusas speluncas comunicas  
despecho de las Musas a ti solo.

<sup>1</sup> Es lo que se lee, de hecho, en la versión publicada por Miguel Artigas (*Don Luis de Góngora y Argote...*, *op. cit.*).

<sup>2</sup> *vetrenosso*, con la sílaba *tre* tachada y *ter* escrito sobre ella.

<sup>3</sup> En Artigas y L. Astrana Marín (ed. cit.): *adjuro*. Blecua: *abjuero*.

<sup>4</sup> Tanto Artigas como Astrana editaron *vacuidades*. Blecua, correctamente, *navidades*.

<sup>5</sup> En Artigas, Astrana y Blecua *unificas*.

<sup>6</sup> En Artigas y Astrana *pretemor*.

Huye no carpa de tu Daphne Apolo  
surculos slabros de teretes picas,  
porque con tus perversos damnificas  
los institutos de su Sacro Tolo.

Has acabado aliundo su Parnasso  
Adulteras la casta Poesia  
ventilas vandos, niños inquietas.

Parco ceruleo, veterano vasso,  
Piaculos perpetra su porfia  
Estrupando neotericos Poetas.

SONETO 837

OTRO SONETO

A EL MESMO GONGORA

Ten verguenza, purpurate Don Luis,  
pues eres, poco verme, y mucho pus,  
cede por el costado que eres tus,  
cito, no incienso, no lo hagamos Lis.

Construie Gerigonza Parais  
que circuncirca es del Polo mus,  
vete a dudar camino de Emaus  
Pues te desprecia el palo, y el mentis

Tu Nariz se ha juntado con el os  
y ya tu lengua pañizuelo es  
sonaba a Lyra, suena a moco y tos

Peor es tu cabeza que mi pes  
yo poto,<sup>7</sup> no lo niego, por los dos  
tu Puto, no lo niegues, por los tres.

<sup>7</sup> En Artigas, Astrana y Blecua: *poto*. Solamente la comparación con el *Polo* del verso 6º basta para darse cuenta de que no son en absoluto la misma palabra.

APÉNDICE II  
EL SONETO BL. 838  
VERSIÓN A\*

MANUSCRITOS: MP 108 (FOLS. 172v.—173r.) = A / BN 20355  
(FOL. 163v.) = B / HS B2361 —OLIM CXLV— (FOL. 170) = C / BN 8043  
(FOL. 20r.) [D<sub>1</sub>] + GALLARDO<sup>1</sup> [D<sub>2</sub>] = D

¿Qué captas nocturnal<sup>2</sup> en tus canciones,  
Góngora socio<sup>3</sup>, con crepusculallas,  
si<sup>4</sup> cuanto<sup>5</sup> anhelas<sup>6</sup> más garcivolallas,  
las reptilizas más y subterpones?

Microcosmóte Dios de inquiridiones<sup>7</sup>,  
y<sup>8</sup> quieres te investiguen<sup>9</sup> por medallas  
como<sup>10</sup> priscos estigmas<sup>11</sup> o<sup>12</sup> antiguallas  
por desitinerar vates tirones.

Tu forasteridad es tan eximia,<sup>13</sup>  
que te ha de detractar<sup>14</sup> el que te rumia,  
pues ructas<sup>15</sup> viscerable<sup>16</sup> cacochimia,<sup>17</sup>

<sup>1</sup> Astrana Marín recoge en nota a su edición del soneto (pág. 134) las variantes de «un manuscrito del siglo XVII, copia hecha por Gallardo, que conserva D. Luis Valdés». Su parentesco con BN 8043 es evidente, y ello induce a considerarlos parte de una misma rama dentro de la versión que llamamos A.

<sup>2</sup> A: *noturnal*; D: *nocturnal* (cfr. versión B).

<sup>3</sup> A: *bobo*; [C: *soçio*]

<sup>4</sup> D: *pues*

<sup>5</sup> A: *cuando*

<sup>6</sup> B: *angelas*; D: *intentas*

<sup>7</sup> D: *tiburones*

<sup>8</sup> D: *que*

<sup>9</sup> D<sub>2</sub>: *investigues*

<sup>10</sup> A, B: *con*

<sup>11</sup> D: *stigmas*; C: *etemas* [¿por *estemas* < *stemma*, *stemma*?]

<sup>12</sup> B: *o con*; C: *y*

<sup>13</sup> D: *tus forasteridades son tan nimias*

<sup>14</sup> B: *que te a detratar*; D<sub>1</sub>: *se ha de tractar*; D<sub>2</sub>: *te ha de retractar*

<sup>15</sup> D<sub>2</sub>: *rustas*

<sup>16</sup> D: *miserables*

<sup>17</sup> D: *cacoquimias*

farmacopolorando<sup>18</sup> como mumia<sup>19</sup>,  
si<sup>20</sup> estomachabundancia<sup>21</sup> das tan nimia<sup>22</sup>  
metamorfoseando el<sup>23</sup> arcadumia<sup>24</sup>

## VERSIÓN B\*

MANUSCRITOS: HS B2474 —OLIM LXXXI— (P. 396) = A / BN 4049  
(P. 443) = B / BN 3916 (FOL. 222r.) = C / BN 2892 (FOL. 40v.) = D / BN 4067 (FOL.  
196v.) [E<sub>1</sub>] + BN 3921 (FOL. 174v.) [E<sub>2</sub>] = E

¿Qué captas nocturnal<sup>25</sup> en tus canciones,  
Góngora socio<sup>26</sup>, con crepusculeallas<sup>27</sup>,  
si cuando quieres<sup>28</sup> más garcivolallas,  
las subterrizas<sup>29</sup> más y subterpones?

Microcosmóte<sup>30</sup> Dios de telurones<sup>31</sup>,  
y<sup>32</sup> quieres te<sup>33</sup> investiguen por medallas  
por enigmas apriscos<sup>34</sup> y<sup>35</sup> antiguallas  
por desitinerar vates tirones.

Tu forasteridad es tan eximia,  
que te ha de detractar el que te rumia,  
viscerable<sup>36</sup> si alientas cacoquimia,<sup>37</sup>

<sup>18</sup> A: *farmacopholorando*; B: *pharmacopilorando*

<sup>19</sup> A, C: *munia*; D (v. 11): *por empreritos líquidos de Cumia*

<sup>20</sup> om. D<sub>2</sub>

<sup>21</sup> D: *estomachabundancias*

<sup>22</sup> D: *nimias*

<sup>23</sup> B: *la*

<sup>24</sup> B: *archadumia*; D (v. 14): *metamorfoseando guarchagumia* (D<sub>2</sub>: *guarchagumias*)

<sup>25</sup> B, C: *nocturnas*

<sup>26</sup> [A, C: *soçio*]

<sup>27</sup> B: *crepusculesallas*

<sup>28</sup> B: *quiere*

<sup>29</sup> E: *subterfuges*

<sup>30</sup> D: *Tu Crocosmote*

<sup>31</sup> D: *ethelurones* [?]

<sup>32</sup> D: *que*

<sup>33</sup> C: *tu*

<sup>34</sup> E: *por efigies, enigmas*

<sup>35</sup> om. B

<sup>36</sup> D: *miserable*

<sup>37</sup> D: *cachoquimias*

farmacopolarante<sup>38</sup> como mumia<sup>39</sup>,  
 si estomachabundancia<sup>40</sup> causas nimia  
 metamorfoseando la acadumia<sup>41</sup>.

### TÓPICOS DEL AMOR EN LA COMEDIA LATINA Y SU RECEPCIÓN EN CALDERÓN DE LA BARCA, LOPE DE VEGA Y TIRSO DE MOLINA<sup>1</sup>

CARMEN GONZÁLEZ VÁZQUEZ  
 (Universidad Autónoma de Madrid)

La fuerza de la comedia como género literario radica en expresar lo que el individuo de la calle tiene de risible, pues «lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina»<sup>2</sup>. Comedia y tragedia tienen como objetivo común excitar las emociones del espectador; si la tragedia lo consigue a través del «pathos» y de la catarsis, también la comedia, a través de la risa cómplice —no menos liberadora— del público. Si en aquella el autor, como afirmara Valle Inclán, contempla a los personajes como fuerzas superiores que escapan a su control, en la comedia dramaturgo y personajes se sitúan en el mismo nivel.

La risa es sustancial al ser humano y característica de él<sup>3</sup>. El comediógrafo romano la busca entre su público, con ella convierte un acto individual en algo colectivo y permite al individuo que percibe la realidad de forma diferente

<sup>38</sup> C: farmacopolarante; D: farmacopolerante

<sup>39</sup> A: a mumia (*vid. corr.* munia); B, C: amumia; E: anumia

<sup>40</sup> D: estomaca bundazia; E: estomacabundasea

<sup>41</sup> E: la Cadumia // E; *Alia manus* seguido: *Quevedo al mismo Gongora. / Yo te untaré las coplas con tocino / porque no me las roas Gongorino*; E<sub>2</sub> *Eadem manus* seguido: *Quevedo al mismo Gongora. / Yo te huntare las coplas con tocino, / porque no me las roas Gongorino.*

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta en el marco del Proyecto de Investigación «La comedia romana: estudio y tradición», financiado por la D.G.I.C.Y.T. y por el FEDER (HUM 2004-04878/FILO). Agradezco a la Dra. M<sup>a</sup> José Zamora la sugerente lectura que ha hecho de estas páginas.

<sup>2</sup> Aristóteles, *Poética* 1449 a31-33. Para los distintos aspectos de teatro romano remitimos a C. González Vázquez, *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid, 2004.

<sup>3</sup> Séneca, *Nat.* 11, 156,1.