

Tomé de Burguillos, un «discípulo inesperado» de Quevedo

Antonio Gargano
Università degli Studi di Napoli Federico II
Dipartimento di Filologia moderna Salvatore Battaglia
Via Porta di Massa 1
I - 80133 Napoli, Italia
antgarga@unina.it

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 15, 2011, pp. 131-155]

No está el mundo para hablar de veras
«Señoras Musas, pues que siempre mienten»

1. Sabido es por todos que la recepción o fortuna de un autor, incluso cuando se trata de nuestros clásicos, no siempre tiene el mismo peso y relieve, según se mida en tiempos breves o largos. En el magnífico libro que Maxime Chevalier ha dedicado a la «agudeza verbal» de Francisco de Quevedo, en uno de los breves capítulos sobre la «varia fortuna» del poeta, a propósito de la «huella que dejaron los versos de Quevedo en la poesía del siglo XVII», leemos que «exigiría la tarea unas pacientes encuestas en los manuscritos poéticos del siglo, y llenarían verosímilmente sus resultados varios centenares de páginas»¹. Por otro lado, entre los enigmas que abundan en la historia literaria —afirmaba Borges al principio de algunas célebres páginas suyas— «ninguno de ellos me ha inquietado, y me inquieta, como la extraña gloria parcial que le ha tocado en suerte a Quevedo». La razón de ello el inmortal argentino la quiso encontrar «en el hecho de que sus duras páginas no fomentan, ni siquiera toleran, el menor desahogo sentimental» y, al adaptar al escritor español la definición de «the poets' poet» forjada por el romántico inglés Lamb para su precursor, Edmund Spenser, concluyó que «de Quevedo habría que resignarse a decir que es el literato de los literatos. Para gustar de Quevedo hay que ser (en acto o en potencia) un hombre de letras»². En este sentido, pues, no nos sorprende que a publicar un «tempranísimo elogio»³ de un Quevedo apenas ventiañe-

1. Chevalier, 1992, p. 184.

2. Borges, 1952, pp. 23-24.

3. Jauralde Pou, 1998, p. 126.

RECIBIDO: 18-5-2010 / ACEPTADO: 10-6-2010

ro, cuando era estudiante de Teología en la Universidad de Valladolid, fuera un hombre de letras de excepción y autor ya consagrado como Lope de Vega, quien en sus *Rimas* de 1602 incluyó un soneto, cuya estructura correlativa, gracias a la oposición de los dos pronombres, contrapone la actitud de desinterés, si no de repulsión o de adversión, hacia las mujeres por parte del nuevo Apolo de las riberas del Pisuerga, el jovencísimo Quevedo, poeta digno de laurel, al estado de violenta y persistente emoción del maduro Lope, inerme presa de la pasión y del basilisco, y por lo tanto, como Cipariso, símbolo del dolor y del luto:

Vos, de Pisuerga nuevamente Anfriso,
vivís, claro Francisco, las riberas,
las plantas atrayendo, que ligeras
huyeron dél, con vuestro dulce aviso. 5

Yo triste en vez de Dafne a Cipariso
tuerzo en la frente, y playas extranjeras
a vista de las ánglicas banderas
donde Carlos tomó su empresa, piso.

Vos, coronado de la excelsa planta
por quien suspira el sol, no veis, Francisco, 10
si canta la Sirena o Circe encanta.

Y yo, sin mí y sin vos, atado a un risco,
no habiendo hurtado al sol la llama santa,
sustento de mi sangre un basilisco⁴.

«Por ahora —observa Jauralde Pou a propósito del citado soneto— el dramaturgo madrileño no hace más que integrar al jovencísimo poeta en la nómina de escritores; pero Quevedo y Lope mantendrán siempre relaciones amistosas, que en los años finales del dramaturgo —desde 1632— se culminarán con dedicatorias, encargos, elogios, que les sitúan un poco por encima de otras circunstancias»⁵. En efecto, sin querer recorrer de nuevo una por una las numerosas etapas de esta larga relación de amistad⁶, merece la pena mencionar algunos episodios en los que Lope vuelve a celebrar las apreciadas cualidades poéticas del venerado amigo, cuando éste en el «mundo de las letras [...] ya es un personaje tan conocido como envidiado y temido»⁷, lo que ocurre cuando, aproximadamente dos décadas después de la publicación del soneto que aca-

4. Lope de Vega, *Rimas*, pp. 464-467. Según Blecua (ver Lope de Vega, *Obras poéticas*, p. 99), la composición del soneto se remonta a los años 1600-1601, «cuando Quevedo estaba estudiando en Valladolid». En efecto, como se lee en la citada biografía del poeta, «Francisco se matriculará ese otoño (1602) en la Universidad de Valladolid para seguir sus estudios de Teología» (Jauralde Pou, 1998, p. 124). Sobre la estructura correlativa del soneto, ver Alonso y Bousoño, 1979, pp. 403-404.

5. Jauralde, 1998, p. 127.

6. Sobre algunas etapas y manifestaciones de esta relación amistosa, ver al menos Jauralde Pou, 1998, pp. 126-127, 373, 393, 426, 475, 583, 614-615, 639-640, 691.

7. Jauralde, 1998, p. 426.

bo de transcribir, en la epístola dirigida al jurista toledano Gregorio de Angulo, incluida en *La Filomena* (1621), ensalza al Quevedo émulo de Estacio en el género de la silva («renueva / con más divino estilo que el de Estacio / las silvas»)⁸, o, también, cuando casi setentón —estamos ya en el umbral de aquel ciclo de obras lopianas que con Rozas acostumbramos a llamar *de senectute*⁹—, en el *Laurel de Apolo* (1630), le dedica unos quince versos con los que elogia de nuevo al poeta, quien, por lo demás, en aquellos años, entre 1629 y 1630, padecía muchos ataques y delaciones:

Al docto don Francisco de Quevedo
llama por luz de tu ribera hermosa,
Lipso de España en prosa
y Juvenal en verso,
con quien las Musas no tuvieron miedo
de cuanto ingenio ilustra el universo,
ni en competencia a Píndaro y Petronio,
como dan sus escritos testimonio;
espíritu agudísimo y suave,
dulce en las burlas y en las veras grave,
príncipe de los líricos, que él solo
pudiera serlo si faltara Apolo.
¡Oh musas! Dadme versos, dadme flores,
que a falta de conceptos y colores
amar su ingenio, y no alabarle supe,
y nazcan mundos que su fama ocupe¹⁰.

De las riberas del Pisuerga a las del Manzanares, del más directo «claro Francisco» al solemne «docto don Francisco de Quevedo», aun con el tono hiperbólico que es habitual en el poema encomiástico, los pocos versos citados trazan un preciso retrato crítico, a cuya disposición contribuye sin más la explícita indicación de los modelos literarios de referencia, ordenados en una doble pareja de *auctores*. Al general apelativo de «docto», con el que se designa la figura del literato sabio y erudito según los dictámenes del humanismo europeo¹¹, sigue, de hecho, la mención de los nombres de Píndaro y de Petronio, quienes —según Chiappini— «constituyen, sin duda, los puntos extremos de la polariza-

8. Lope de Vega, “Al doctor Gregorio de Angulo, regidor de Toledo. Epístola segunda”, en *Poesía*, vol. iv, pp. 193-203, vv. 262-270 (ver también Lope de Vega, *Obras poéticas*, pp. 758-69).

9. Rozas, 1990, pp. 73-131.

10. Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, ed. Giaffreda, pp. 233-234 (silva vii, vv. 362-377). Ver también Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, ed. Carreño, p. 375.

11. López Poza, 1997. Sobre la formación de Quevedo, pueden verse al menos López Poza, 1995 y Jauralde Pou, 1998, pp. 94-96, 109-112, 124-126. Sobre la figura del humanista posttridentino y, en especial, sobre Giusto Lipsio, resultan de mucho interés las páginas de Fumaroli, 1980 (trad. it., 2002, pp. 161-172, que utilizo) y, relativamente a España, Gil Fernández, 1981, pp. 250-254.

ción poética, del idealismo al realismo, de la exaltación épico-lírica a la crónica humanística y menuda hasta los pisos bajos de la vida, en la representación de las pasiones y de los sentimientos más terrenales»¹². Sin embargo, para el discurso que se quiere emprender, la que resulta de mayor interés es la otra pareja de autores que aparece en los versos precedentes, puesto que, como se lee en el comentario de Lía Schwartz a estos versos del *Laurel de Apolo*:

no parece arriesgado afirmar que, en las primeras décadas del siglo XVII, Quevedo adquirió renombre como creador de sátiras *en todas las formas codificadas que existían*. Así lo confirma hacia 1630 Lope de Vega quien lo enaltece, por ello, comparándolo con Juvenal y, al mismo tiempo, con Justo Lipsio, ilustre predecesor a quien su corresponsal quiso emular componiendo sátiras, tratados neoestoicos y obras filológicas¹³.

La afirmación de Schwartz resulta confirmada y completada por la presencia de la triada de términos (*ingenio, agudeza, concepto*), con la que los mencionados versos parecen querer reconocer la calidad del arte quevediano en el ejercicio del *acumen* en estricta conexión con la práctica del género satírico. En efecto, cuatro años más tarde, en el soneto que le dedica en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Tomé-Lope se dirige a Quevedo con una hipérbole que evoca la misma peculiaridad: «que érades vos lo más sutil del mundo», donde el atributo lleva inscrita toda una estética, como sugiere, por ejemplo, esta breve consideración sobre la «sutil razón» de Baltasar Gracián, quien por otro lado usa a menudo «sutileza» y «agudeza» como sinónimos: «la razón sutil por sí sola es agudeza, y relevante, con todo, si se junta con algún otro género de concepto, dobla la sutileza»¹⁴. Pero leamos el soneto al poeta que, como es sabido, firmó la aprobación de la última recopilación poética que se publicó en vida de Lope:

Para cortar la pluma en un profundo ideal concepto y traslardarle en rima, hallé (peregrinando el patrio clima) que érades vos lo más sutil del mundo;	
atento os miro, y tan valiente infundo alma al ingenio, al instrumento prima, que a escribir, a cantar, a ser me anima de vuestro claro sol, Faetón segundo.	5
Para alabaros hoy pedile al coro de Apolo (si es que tanto emprender puedo) permitiese mi pluma a su tesoro,	10

12. Chiappini, 1989, p. 353 (recogido en trad. it. en Chiappini, 1997, p. 31, para la cita).

13. Schwartz, 2004, p. 2 (subrayado por el autor).

14. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. 1, p. 281.

y respondiome con respeto y miedo:
«Burguillos, si queréis teñirla en oro,
bañalda en el ingenio de Quevedo»¹⁵.

De manera distinta a lo que ocurre con los innumerables poemas de género análogo, en el soneto, que no se limita a expresar únicamente la admiración por el arte del más joven colega, es posible vislumbrar uno de los principios que inspiran la nueva manera del viejo Lope, de la que se nutre la recopilación. Para Tomé-Lope, pues, la elegante escritura poética por la que Quevedo resulta ser «lo más sutil del mundo» consiste en la facultad de formular en versos los agudos conceptos de los que es capaz su ingenio, y tal arte, al que Tomé-Lope mira cuidadosamente, se convierte en un motivo de inspirada imitación para la poesía de quien se considera a sí mismo «Faetón segundo». Son las musas mismas, además, a cuya apreciada creatividad Burguillos osa pedir que den acceso a su *pluma*, quienes le responden con deferente premura, aconsejándole que la moje en aquella tinta no menos preciosa ofrecida por la poesía ingeniosa de Quevedo. Una exhortación a la que, como decíamos, Burguillos no elude conformarse, no sólo y no tanto en el soneto de alabanza, sino también en el libro de poemas en el que el soneto se recoge.

A un verso de nuestro soneto («que érades vos lo más sutil del mundo») remiten, ya desde el título, las páginas de un reciente artículo de Antonio Carreño, en el que el estudioso retoma algunas reflexiones acerca de la estrecha relación entre la extrema recopilación de Lope y cierta poesía de Quevedo que, un par de décadas antes, había confiado a su intervención en un congreso sobre Lope: «en el ingenio de Quevedo tiene Burguillos, indica, el modelo. [...] Las incidencias en imágenes comunes, de lo anatómico y fraccional, acercan el *Tomé de Burguillos* de Lope con el Quevedo humorista y burlesco»¹⁶. En la misma línea, en un estudio rico de interesantes sugerencias y de penetrantes análisis textuales, Mercedes Blanco ha subrayado el hecho de que, en las *Rimas humanas y divinas*, «Quevedo se distingue por ser el único modelo vivo a quien Burguillos reconoce como tal [...]. Burguillos es, entre otras cosas, el poeta satírico que Lope no quiso ser pero que podría haber sido, y su inspiración en este género debe mucho al ejemplo de Quevedo»¹⁷. Justo a mitad del camino entre los escritos de Carreño y de Blanco, en el mencionado capítulo del libro sobre la «agudeza verbal» de Quevedo,

15. Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas*, ed. M. Cuiñas Gómez, p. 417. Todas las citas de las *Rimas de Burguillos* están sacadas de esta edición, exceptuando algunos casos que se señalarán en su lugar. Para las otras ediciones utilizadas ver la n. 19.

16. Carreño, 1981, p. 559. Ver también Carreño, 2002, p. 36. Durante la corrección de las pruebas, he podido leer Carreño, 2010, en donde el ilustre lopista ha vuelto sobre la relación entre los dos grandes poetas y escritores, con la convicción de que desde principios de la carrera literaria del más joven de los dos: «Quevedo está en el punto de mira de Lope, atento a lo que aquél escribe» (p. 204).

17. Blanco, 2000, p. 224.

hallamos la confirmación de la misma noción y nos tropezamos también con la expresión que he tomado prestada en el título de estas notas: «en 1634 le sale a Quevedo un discípulo inesperado en el autor de las *Rimas de Tomé de Burguillos* [...] en un conocido soneto de la misma [obra] –“Para cortar la pluma en un profundo”– se proclama discípulo de la sutileza y del ingenio de Quevedo»¹⁸. Por lo demás, en las tres contribuciones que acabo de mencionar, para confirmación de la tesis general, no faltan rápidas referencias, más o menos numerosas, en las que dicha relación de discipulado encuentra una concreta aplicación.

Sin embargo, si se repasan los comentarios de las ediciones más recientes de las *Rimas*, desde el más que sobrio de José Manuel Blecua al mucho más profuso de Cuiñas Gómez, pasando por los intermedios de Carreño y de Rozas y Cañas Murillo¹⁹, las referencias a Quevedo que implican relaciones directas con los textos de este último, constatables con el instrumento eurístico que Cesare Segre denominó de la *vischiosità*²⁰, resultan sorprendentemente escasas, si no del todo ausentes: en el primer soneto, el término «receta» con el que Burguillos ironiza sobre la poesía de los culteranos, como ocurre en la rúbrica quevediana «Recetas para hacer soledades en un día»; la expresión «nariz de sayón» que contribuye a la formación del autorretrato pintado en el soneto 66, y que se lee en el célebre poema de Quevedo «A un hombre de gran nariz»; la personificación en el *incipit* del soneto «Miserio Manzanares», al igual que en el romance de Quevedo, «Manzanares, Manzanares», pero también, en realidad, en el soneto gongorino «Duélete de esa puente, Manzanares»²¹; Clori, la mujer chata, «roma», como la que protagoniza el conocido soneto quevediano, «A Roma van por todo, mas vos, roma»; la figura de la desdentada Filis, «tus dientes fueron ya perlas de Oriente» (v. 9), que asociaría los versos del soneto de Quevedo, «Rostro de blanca nieve»: «Dos colmillos comidos de gorgojo, / una boca con cámara y pujo / a la que rosa fue vuelven abrojo». Como se ve, el número y la misma autenticidad de estas correspondencias son verdaderamente decepcionantes. Lo que no debe sorprender, ya que sería absurdo esperarse de un poeta tan genial como Lope la mera reproducción, según un criterio más o menos adecuado de semejanza, de temas y de procedimientos estilísticos sacados de la poesía de Quevedo. Se trata de otra cosa, en el sentido de que, cuando Lope –en la última etapa de su existencia y de su extensa actividad poética –decide emprender– como se expresa en el «Advertimiento al señor lector»– el «género de poesía

18. Chevalier, 1992, p. 186.

19. A la citada edición de Cuiñas Gómez, añádanse las ediciones de las *Rimas humanas y divinas* de Blecua (más tarde recogida en *Obras poéticas*, pp. 1319-1554), de Carreño, de Rozas y Cañas Murillo.

20. Segre, 1982, p. 22.

21. Para los textos de Quevedo, *Obra poética*, ed. Blecua, vol. II, p. 5, núm. 513; p. 398, n. 719; y vol. III, p. 227, n. 825. Para el soneto gongorino, ver Góngora, *Obras completas*, vol. I, p. 96.

faceciosa», han tenido lugar en su vida hechos y experiencias tales como para imprimir un giro decisivo a su manera de hacer poesía²², determinando aquella elección de cantar en «otra lira» o en «nuevo estilo» que en el soneto epilodal, escrito por «Lope-Lope, no *por* Lope-Burguillos»²³, hará que el autor confiese «de mí mismo se burla mi cuidado» (v. 5): el «género de poesía faceciosa» al que ha llegado por último la producción de Lope tiene, pues, por su misma admisión, la causa eficiente en «mi cuita, mi dolor, mi solicitud, mi cargo, mi “rezélo y temór de lo que puede sobrevenir”», que todo esto entiende el *Diccionario de Autoridades* y la tradición poética²⁴ con el término de «cuidado».

La indignación y el desengaño, bajo cuyo signo se consumen los últimos años de su vida y se cumple el entero ciclo *de senectute* de su producción literaria, generan en Lope el impulso a practicar aquel *nuevo estilo*, dentro del cual se colocan, de una manera especial, los sonetos con los que Burguillos realiza «una crítica, acompañada de palinodia, de la sociedad, sobre todo de ciertos poderes»²⁵, y en los que el encuentro con el Quevedo satírico se reveló tan inevitable como proficuo. Prueba de ello es que la poesía de Tomé de Burguillos no siempre fue la misma, sino que fue mudando de una forma radical a lo largo de un decenio aproximadamente. De hecho, como se sabe, y como ha subrayado Carreño, «ya arrastraba Lope desde lejos la figura de Tomé»²⁶, ya que un poeta de este nombre, «gloria y honor de Navalagamella», había intervenido en las justas poéticas celebradas con ocasión de la beatificación de San Isidro, antes, y de nuevo, un par de años después, con motivo de la canonización del santo. Sin embargo, «cuando aparece en las justas isidriles de 1620 y 1622 [Burguillos] es poco más que un seudónimo»²⁷, lo que quiere decir que su adopción es tan sólo un expediente para que Lope pueda participar con sus composiciones en los certámenes en los que él mismo ejercía como mantenedor, pero las obras que presenta bajo el falso nombre de Burguillos tienen poco o nada, en verdad, que nos permita aproximarlas a los versos satíricos por los que Quevedo era famoso: «los versos de nuestro Burguillos — escribe Lope en la presentación del certamen de 1620— debieron de ser supuestos, porque él no pareció en las Justas, y todo lo que escribe es ridículo, que hizo sazoadísima la fiesta»²⁸. En suma, con sus «diver-

22. Ver Rozas, 1990, pp. 73-131, donde precisa, sin embargo, que «los numerosos poemas de este libro [*Rimas de Burguillos*] recogen la obra de muchos años» (p. 92). Para el «problema fundamental de la cronología», ver el escrito recogido en la misma recopilación, p. 199, n. 4, y más abajo en estas páginas, la n. 33.

23. Rozas, 2000, p. 233. Este trabajo aparece como parágrafo final de la *Introducción* a Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas*, ed. Rozas y Cañas Murillo, pp. 65-75.

24. Rozas, 2000, p. 232.

25. Rozas, 2000, p. 203.

26. Carreño, 2002, p. 27.

27. Rozas, 1990, p. 198.

28. Lope de Vega, «Justa poética que hace la insigne villa de Madrid a la beatificación del bienaventurado San Isidro, su patrón», en *Poesía*, vol. vi, p. 449.

«... los géneros de versos», Burguillos alegra la fiesta, contribuyendo así a que su realización resultara perfecta. Sólo con el paso de los años y, sobre todo, con la transformación de pseudónimo a heterónimo, tras madurar el viejo Lope la experiencia de una profunda desilusión hacia los mecenas y los representantes del poder señorial, en concomitancia con dolorosos eventos y gravosas condiciones personales, la poesía de Burguillos se convierte en sátira mordaz de la sociedad y del poder y, en consecuencia, la relación de acercamiento y de contacto con la pertinente poesía de Quevedo resulta ineludible y rica de desarrollos en el ámbito de las conexiones entre textos alimentados por un análogo anhelo de crítica social, aunque, no siendo dictados siempre por iguales aspiraciones e intenciones, pueden alcanzar —y, de hecho, alcanzan— resultados parcialmente diferentes. Es en esta perspectiva, pues, la de «ejemplo» (Chevalier), de «modelo» (Carreira) y, mucho más, de «modelo vivo» (Blanco), y no de individuales y puntuales reiteraciones textuales: muy escasas, como hemos podido constatar, que hace falta explorar la relación entre los dos ancianos poetas, en el terreno de la poesía con que ambos autores entendieron censurar costumbres, figuras y actitudes de la sociedad y del poder de su época o, en otra vertiente, con que quisieron simplemente burlarse de imágenes y circunstancias de su entorno.

Unos pocos ejemplos servirán para esclarecer el problema y para ofrecer alguna conclusión provisional, no sin haber aludido antes a un par de dificultades que el asunto plantea. La primera de ellas concierne la efectiva circulación de la poesía de Quevedo, ya que, como tuvo ocasión de puntualizar Antonio Carreira, «la poesía de Quevedo, dispersa y apenas difundida en una época en que la sociedad y la literatura españolas eran todavía permeables, fue casi ignorada, y su influencia, casi nula»²⁹. Sin embargo, el mismo estudioso añade dos elementos importantes. Por un lado, en efecto, subraya «la anomalía de componer tanto poema que al fin iba a quedar prácticamente ignorado, *salvo por algunos amigos*»; por otro lado, pone en evidencia cómo «la buena o mala fama de don Francisco en aquellas fechas es muy distinta a la actual, pues se refiere fundamentalmente a sus *obras en prosa*»³⁰. Ahora bien, por lo que atañe a nuestra cuestión, con referencia al primero de los dos elementos mencionados, las relaciones de amistad que mantuvieron los dos poetas deberían poder garantizarnos el acceso de Lope a los textos poéticos de Quevedo: «Lope observa atentamente la producción poética de Quevedo y está bien enterado de ella», nos asegura Chevalier, quien remite a una serie de epístolas al Duque de Sessa³¹. En cualquier caso, sería un error descuidar los textos satíricos en prosa, puesto que —como ha especificado Mercedes Blanco— «la prosa satírica de Quevedo muy

29. Carreira, 1997, pp. 248-49.

30. Carreira, 1997, p. 248 (el subrayado es mío).

31. Chevalier, 1992, p. 198 y n. 8.

divulgada en impresos, y que trataba los mismos temas con técnicas parecidas, pudiera suplir la ignorancia de buena parte de los versos»³².

La otra dificultad es inherente a la cronología, ya que, si para los sonetos de Lope publicados en las *Rimas humanas y divinas* «su datación supone tarea de gran complejidad, aunque en algunos casos resulta posible establecer una fecha exacta o aproximada»³³, la cronología de los textos de Quevedo, en particular de los poéticos, es totalmente incierta, así que el querer instituir puntuales relaciones entre textos determinados expone a concretos riesgos de nexos arbitrarios y de erróneas deducciones. Lo que aquí me propongo, pues, lejos de pretender fijar conexiones objetivas entre los textos de los dos autores, es más bien ofrecer una modesta contribución a la recepción de la obra satírica de Quevedo, en el sentido de que, siguiendo las huellas de la declaración del mismo Lope en el mencionado soneto, se trata tan sólo de determinar en algunos poemas de éste su *discípulo inesperado* «la fortuna que gozaron unos paradigmas poéticos creados o perfeccionados por Quevedo y unos procedimientos predilectos suyos»³⁴.

2. En la lectura de los sonetos satíricos de Tomé, tropezamos a menudo con algunas de las numerosas figuras de fauna urbana que Quevedo, en la *Vida de Corte*, había catalogado como «artificiales», oponiéndolas a las «naturales»³⁵, y que, según la definición del editor de la mencionada obra festiva: «retratan a individuos caracterizados por su vano, afectado y ridículo aparentar»³⁶. En efecto, si bien la específica significación de figura como «sujeto ridículo o estrafalario, cargándose la palabra [hacia 1600] de un énfasis peyorativo que sugiere aceptación ridícula» se encuentre atestiguada en una pieza teatral de Lope de Vega de principios de siglo, *El ausente en el lugar*, sin embargo —como ha señalado el mismo Eugenio Asensio— es Quevedo quien «en su *Vida de la Corte*, crea la primera teoría y describe las primeras muestras»³⁷, llenando, luego, sus obras de innumerables ejemplos de figuras, desde la temprana *Vida de Corte* hasta *La Hora de todos*, tanto en sus composiciones satíricas en prosa como en verso: «figuras nutridas de motes», que diría Maxime Chevalier, aludiendo con ello a una tradición que «había arraigado firmemente en la España del siglo XVI», y que, por lo que nos interesa más

32. Blanco, 2000, p. 225, n. 29.

33. Cuiñas Gómez, «Introducción» a Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas*, p. 31. Ver también Rozas y Cañas Murillo, «Introducción biográfica y crítica» a Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas*, pp. 22-23.

34. Chevalier, 1992, p. 184.

35. Quevedo, *Vida de Corte*, pp. 322-323.

36. Azaustre Galiana, «Introducción» a Quevedo, *Vida de Corte*, p. 314.

37. Asensio, 1971, p. 80. Sobre la «figura» quevediana, además del mencionado Asensio, pp. 77-86, ver López Grigera, 1975, pp. 31-36; Romanos, 1982 y Arellano, 1984, pp. 101-105.

directamente, alcanzó «un modelo de presentación de los personajes: el que ofrecía Quevedo con la caricatura del licenciado Cabra»³⁸.

A propósito de la celeberrima descripción ingeniosa del *clérigo cerbatana*, al principio de las extraordinarias páginas que le dedicó Leo Spitzer en su insuperable estudio de 1927, «Die Kunst Quevedos in seinem *Buscón*», se lee que

la figura no se ve como un organismo [...] sino compuesta por partes, de rasgos sueltos, vistos por separado. Pero el «rasgo» es algo aislado del organismo, atomizado, nombrado por la palabra; así, la suma de rasgos sólo puede producir un autómeta³⁹.

Así que, reducida a una sarta de *membra disiecta*, la figura retratada pierde su carácter de un ser entero y orgánico, para terminar sufriendo un efecto de reificación. Por otro lado, este «descuartamiento descriptivo del cuerpo» o «técnica fraccionaria»⁴⁰ va acompañado, en la descripción del cuerpo retratado, de «imágenes zoológicas [que] representan lo animal del hombre», al igual que de «desengañadas comparaciones de las partes del cuerpo de Cabra con las de otros animales»⁴¹.

En un reciente trabajo sobre la novela picaresca de Quevedo, en el que estudia con admirable pericia las «variadas técnicas de la agudeza en el *Buscón*», Mercedes Blanco⁴², a propósito del mencionado ensayo de Spitzer, ha sintetizado oportunamente y, al mismo tiempo, generalizado, más allá del retrato de Cabra, las observaciones analíticas del gran maestro de la filología, afirmando que éste «hace notar la animalización y la reificación de los actores humanos del relato y la tendencia de las descripciones a descomponer el cuerpo en fragmentos autónomos»⁴³. Huelga recordar, además, que en el origen de los procedimientos conceptistas en los retratos quevedianos, hay muy a menudo un uso disémico de ciertos lexemas, los «ingeniosos equívocos» definidos por Gracián como «una palabra de dos cortes, y un significar a dos luces»⁴⁴, con respecto a los cuales el mismo tratadista reconoce que Quevedo tuvo un papel preeminente en insertarlos en largas series: «por muchos equívocos continuados, don Francisco de Quevedo [...] fue el primero en este modo de composición»⁴⁵.

En uno de los sonetos satíricos de Burguillos, la crítica de la corte, y de la figura del galán en especial, se deja entrever detrás del reproche a

38. Chevalier, 1999, pp. 70 y 73, respectivamente.

39. Spitzer, 1978, p. 144.

40. Las dos expresiones se leen en Spitzer, 1978, pp. 148 y 149, respectivamente. Ver ahora Schwartz, 1983, pp. 152-160 y Artal, 1993.

41. Spitzer, 1927, p. 150. Sobre imágenes animalizadoras en la poesía de Quevedo, ver ahora Arellano, 1984, pp. 264-265 y Arellano, 1999 (en la poesía burlesca, las pp. 30-32).

42. Blanco, 2003, p. 136.

43. Blanco, 2003, p. 135.

44. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. II, p. 381.

45. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. II, p. 390.

una dama desdeñosa que, con su hostil actitud de desprecio, terminará arrepintiéndose cuando sea ya demasiado tarde, porque entonces –así la amonesta el poeta– «vendréis a querer cuando no os quieran» (v. 14). Pero es en las estrofas precedentes que el poeta, queriendo representar la variedad de ejemplares masculinos, entre quienes la dama no osa elegir, recurre a una larga lista nominal, en la que es fácil reconocer más de una peculiaridad técnica del estilo satírico quevediano:

Entre tantas guedejas y copetes,
tantos rizos, jaulillas y bigotes,
entre tantos ilustres Lanzarotes
reservando gualdrapas y bonetes;
entre tantos sombreros capacetes,
ámbares, negros, rubios, achiotos,
lampazos ligas, cuerpos chamelotes,
peones de armas de Moclín jinetes;
entre tantos que van el pico al viento,
que a que los rueguen por lindeza esperan (vv. 1-10)

Las únicas dos ocasiones en las que la designación de los galanes se aparta de las técnicas fragmentarias para realizarse mediante referencias a personas, ocurre, en un caso, bajo la expresión de «ilustres Lanzarotes» (v. 3), usada –según Cuiñas– como apodo irónico con el valor de parásitos sociales, y secundariamente en el v. 8: «peones de armas, de Moclín jinetes», que remite, sin lugar a dudas, al *incipit* del célebre romance fronterizo, «Caballeros de Moclín, peones de Colomera», y donde una de las muchas correrías moras que el antiguo poema relata: «entre sí han hecho un concierto de Alcalá robar la tierra» (v. 2)⁴⁶, es asociada, quizás maliciosamente, al comportamiento truhanesco que se da en no pocos frecuentadores de la corte.

En los restantes versos del soneto de Lope, el carácter caricaturesco de los personajes, a cuya realización contribuye no poco la combinación de la breve enumeración tendencialmente caótica con la idea de multitud o de turba por medio de la repetición del adjetivo *tantos* / *-as*, se logra gracias a dos técnicas satíricas de las que –como se ha dicho– Quevedo hace abundante uso, tanto en la poesía como en la prosa: la reificación y la animalización, cuyo producto conjunto es causar un efecto de máxima degradación de la persona humana involucrada. Por lo que se refiere a la primera de las dos técnicas mencionadas, en el soneto de Lope, la misma se vale de la designación de individuos humanos a través de la sinécdoque: algunas fragmentarias partes del cuerpo (guedejas, copetes, rizos, bigotes), y la metonimia: las prendas de vestir (jaulillas, bonetes, sombreros, ligas) o, incluso, sus tejidos (lampazos, chamelotes). Especialmente eficaz es el v. 7, en el que, en sus

46. Para el texto del romance, ver Di Stefano, 1993, pp. 291-293.

dos sintagmas preposicionales, o sea «ligas de lampazos» y «cuerpos de chamelotes»⁴⁷, el proceso de reificación resulta llevado a su máximo grado, ya que los cortesanos aparecen reducidos solamente a la inanimada envoltura exterior, a los hábitos y a sus preciosos tejidos que terminan por imponerse sobre los hombres que los llevan, subrogándolos; casi como ocurre en el episodio en el que Pablos, de camino hacia la corte, topa con don Toribio a quien describe así:

vi venir un hidalgo de portante, con su capa puesta, espada ceñida, calzas atacadas y botas, y al parecer bien puesto, el cuello abierto, más de roto que de molde, el sombrero de lado⁴⁸

o, ya en el último capítulo del libro, en el que Pablos encuentra en la ciudad de Sevilla a cuatro matones que se le presentan

con cuatro zapatos de gotoso por caras, andando a lo columpio, no cubiertos con las capas, sino fajados por los lomos; los sombreros, empinados sobre la frente, altas las faldillas de delante, que parecían diademas; un par de herrerías enteras por guarniciones de dagas y espadas; las conteras, en conversación con el calcañar derecho; los ojos, derribados; la vista, fuerte; bigotes buidos, a lo cuerno, y barbas turcas, como caballos⁴⁹

en donde la agudeza de la descripción consiste en la «correspondencia entre el oficio y la fisonomía de los personajes»⁵⁰, cuyo carácter caricaturesco, por lo demás, depende de la fragmentación del cuerpo, de la insistencia sobre las armas y las prendas de vestir, y, por último, de la comparación que reduce el grupo de rufianes a una manada de caballos.

Volviendo al soneto de Burguillos, por lo que concierne al proceso de animalización, éste se deja entrever en algunas agudas combinaciones de términos como las de gualdrapas y bonetes (v. 4), coberturas, respectivamente, de las caderas de los caballos y de las cabezas de los galanes; o también en ambigüedades semánticas, como las de copetes (v. 1), término que, como se lee en el *Diccionario de Autoridades*, indica sea «la porción de pelo, que [en los hombres] se levanta encima de la frente más alto que los demás», sea «el pedazo de crin, o medrón, que a los caballos les cae sobre la frente de entre las orejas». Pero es en los versos 9 y 10 donde este proceso se hace del todo explícito, con los cortesanos representados con «el pico al viento», como en una escena de caza amorosa, gracias a la reiteración de la imagen y de la expresión a las que el poeta había recurrido ya en un estupendo soneto preceden-

47. En las otras ediciones modernas consultadas, según si sus autores siguen la princeps de 1634 o la segunda edición madrileña de 1674, la transcripción del v. 7 varía: «lampazo ligas, cuerpos chamelotes» (ed. Blecua), «lampazo, ligas, cuerpos chamelotes» (ed. Carreño), «lampazos, ligas, cuerpos chamelotes» (ed. Rozas y Cañas Murillo).

48. Quevedo, *La vida del buscón*, p. 141.

49. Quevedo, *La vida del buscón*, p. 223.

50. Blanco, 2003, p. 142.

te⁵¹, aquel en el que escribe a un amigo para relatarle «el suceso de una jornada», donde los galanes se presentan como perros de caza que, dejándose guiar por el olfato y por el viento, van a la búsqueda de la presa:

Ya los ventores con el pico al norte
andaban por las damas circunstantes,
que al recibir las cartas se da el porte (vv. 9-11).

El soneto termina con un terceto que contiene un violento ataque contra la corte, en cuyo origen —como sugiere la nota de Cuiñas— se encuentra una dilogía que aprovecha la doble acepción, alta y baja, del término *corte*, como residencia del soberano y, al mismo tiempo, como establo:

Partióse el Rey, llevese los amantes,
quedó al lugar un breve olor de corte,
como aposento en que estuvieron guantes (vv. 12-14).

El auto de fe que constituye el suceso de la jornada descrito por el poeta a su amigo, Claudio, es visto —escribe Rozas— «como algo vacío, sin contenido, frívolo [...]. Los nobles emplean la solemnidad para enamorar»⁵². Y una vez que el Rey y su aristocrático séquito de nobles amantes, «cortesanas meretrices» y «ventores», se han alejado, en el lugar desierto no queda nada más que el olor del ámbar con el que se perfumaban los guantes de los nobles⁵³, en un triunfo del menos elevado de los sentidos, el olfato, que marca la pérdida de dignidad de todo ambiente, evento y clase social con pretensión de nobleza y de solemnidad: los cortesanos se comportan como meretrices y como perros de caza, el auto se revela una ocasión para practicar interesados cortejos, la misma corte acaba no distinguiéndose de un establo, con sus refinados perfumes asimilados al hedor producido por los bestiales habitantes de este último. En los poema de Tomé, Lope difícilmente suele alcanzar la densidad conceptuosa a la que estamos acostumbrados por la lectura de los versos y de la prosa de Quevedo⁵⁴, y sin embargo la menor ostentación lingüística aparece a veces —como en el caso del soneto del auto que acabamos de mencionar— inversamente proporcional a la violencia del ataque llevado a cabo contra las instituciones y las personalidades satirizadas, aquí —nada menos que— la misma corte real.

Los procesos de reificación y animalización, las frecuentes agudezas basadas en dilogías que a menudo aprovechan la doble acepción —alta

51. Se trata del soneto «Claudio, después del Rey y los tapices», dirigido al amigo de juventud de Lope, Claudio Conde. Según Rozas, 1990, p. 209, el suceso al que alude el soneto es un auto de fe, del que Lope, familiar del Santo Oficio, llegaría a hacer la parodia.

52. Rozas, 1990, p. 209.

53. Como señala Blecua en su edición de las *Rimas*: «los guantes se perfumaban con ámbar» (p. 73).

54. Ver Chevalier, 1992, p. 198: «se puede afirmar sin injusticia que Lope no brilla en el ejercicio de la agudeza verbal tal como la practica Quevedo».

y baja— de algunos vocablos, todos ellos son recursos estilísticos que, como hemos visto, contribuyen a retratar la figura de los galanes de corte, sobre todo en el primero de los dos citados sonetos de Tomé, en el que, valga el inciso, el reproche a la dama termina revelándose injusto, al menos parcialmente, puesto que la falta de elección por parte de ella resulta ser más que justificada, teniendo en cuenta el material humano que se le ofrece. Así, en varios otros sonetos, Tomé sigue apuntando a la figura del galán y, junto con ella, a la del lindo, a menudo descritos como desprovistos de los deseables rasgos de virilidad, si no incluso como afeminados y homosexuales. En efecto, entre «lampiño y desdeñoso de amor», como lo define Carreño en su comentario, es el «galán Narciso», a quien inútilmente la amorosa Elena regala una preciosa bigotera de ámbar, dado que el destinatario del presente no tiene ni barba ni bigote, y como tal está destinado a quedarse en el futuro, transformado en «marfil lustroso y liso»⁵⁵ (v. 2). «Un lampiño eterno» es también «el galán de la linda bigotera» del soneto siguiente, a quien no le sirve de nada la aplicación de la funda de gamuza útil para proteger el bigote, ya que —concluye el poema— «es poner parche donde no hay herida» (v. 14). El hecho es que el galán en el cual ha puesto sus esperanzas Elena, además de tener el rostro barbilampiño, tampoco tiene cabello en la cabeza, ya que «lo mismo es en la barba que en la frente» (v. 8). Siendo así las cosas, conviene que la generosa Elena no se haga ilusiones, porque la ausencia de la barba y del cabello no deja dudas sobre la falta de virilidad del galán⁵⁶. Se sabe, por otro lado, que entre las figuras quevedianas destacan los hombres que no tienen pelos ni cabello. De hecho, en los textos satíricos y burlescos de Quevedo, calvos y lampiños adquieren con frecuencia un sentido obsceno, como —por ejemplo— en el romance *Varios linajes de calvas*, o bien en los sonetos «Pelo fue aquí, en donde calavero» y «Catalina, una vez que mi mollera»⁵⁷. En estos poemas, la falta de vello en sus protagonistas parece aludir al ejercicio de la sodomía, como ha hipotizado Cacho Casal: «el calvo aparece siempre como un hombre al revés y ridículo por los cánones de la época: su cabeza se parece a un trasero, así como su vida sexual es anormal y él se comporta como un invertido»⁵⁸; o, como ha sostenido Maria Grazia Profeti, se trataría «della perdita della poten-

55. Se trata del soneto «Ocioso, Elena, fue vuestro presente».

56. Para Rozas, 1990, p. 156, ambos sonetos serían una sátira personal en contra de Pellicer. «estas notas físicas coinciden con lo que los enemigos, como Quevedo (hacia la homosexualidad) y los propios amigos de Pellicer, decían de él». Ver también la nota del comentario al segundo soneto, «El galán de la linda bigotera», en la edición de las *Rimas* de Rozas y Cañas Murillo, p. 168. Sobre Quevedo y Pellicer, puede consultarse Iglesias Feijoo, 1983.

57. Para los textos citados, ver Quevedo, *Obra poética*, ed. Blecua, vol. II, p. 345 (núm. 703) y p. 13 (núms. 527 y 528), respectivamente.

58. Cacho Casal, 2003, p. 267; donde se encontrará la bibliografía sobre el motivo del calvo en Quevedo, p. 260, núm. 254. Sobre el soneto, «Catalina, una vez que mi mollera», ver Sepúlveda, 2001.

za virile, da sempre riconnessa con la perdita o il taglio dei capelli, fin dal bíblico episodio di Sansone»⁵⁹. Análogamente, en otros sonetos de Burguillos, como en el del «lindo de este tiempo»⁶⁰, lo que se pone en discusión son la fuerza y el juicio del galán, ya que este hombre, más Narciso que Sansón, «toda la fuerza tiene en las guedejas» (v. 2), y, al mismo tiempo, ostenta unos exagerados «bigotes a las cejas» (v. 7), y no «al ojo», como mejor le convendría, demostrando con ello que es un «hombre afeminado, presumido de hermosura, y que cuida demasiado de su compostura y aseo» —según la definición de *lindo* que se lee en el *Diccionario de Autoridades*—, más que un «hombre [...] formal, y de mucha verdad y seso», de lo que los «bigotes al ojo» serían testigos. Ni es de menos, por lo que a inadecuación se refiere, aquel Alcino que viste de verde⁶¹ y, por ello, es por lo que el poeta lo animaliza en los versos iniciales del soneto: «pájaro mudas [...] pues con lo verderón te apapagayas» (v. 3), para terminar asimilándolo, en el último terceto, a un guiso, presa favorita y exquisito bocado para los muchos murmuradores:

pero dice que vas quien siempre muerde,
más que para galán para guisado,
porque pudieras ser carnero verde,

en donde el ingenio de Tomé concentra en una única ocurrencia la doble acepción de «morder», combinándola con el significado traslado de «carnero verde», el guisado que se hace con la carne del animal, y en el que ha sido transformado, mordazmente, el «hermano Alcino».

En el soneto del auto, a los galanes metamorfoseados en perros de caza con los hocicos al viento Tomé había acercado esta vez, sin usar medios términos o expresiones agudas, unas «cortesanías meretrices». En efecto, la codicia es el factor común que aparece en los diversos retratos satíricos de «mujer buscona y pedigüeña» —en palabras del mismo Quevedo—⁶², a los que también están dedicados algunos sonetos de nuestro Burguillos. En las obras de Quevedo los ejemplos son verdaderamente innumerables, ya que —como ya señaló Amédée Mas— «c'est qu'il s'agit vraiment du thème majeur de la satire de Quevedo»⁶³. Naturalmente, en muchos retratos de estas mujeres venales el poeta insiste en la descripción de algunas partes del cuerpo como los dientes y las uñas, que son los rasgos físicos característicos de su rapacidad, como leemos en una de las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, famoso por su tacañería y como pecador que compra barata la relación amorosa:

59. Profeti, 1984, p. 101.

60. Se trata del soneto «Galán Sansón tenéis, señora Arminda».

61. «Galán, de verde vas, hermano Alcino».

62. Quevedo, *Premática del tiempo*, p. 92.

63. Mas, 1957, p. 152. Sobre la figura de la mujer pidona en la obra de Quevedo, véanse también Alarcos García, 1965, pp. 386-98, Arellano, 1984, pp. 57-66 y Cacho Casal, 2003, pp. 93-103.

Vuestra merced —escribe el caballero a la *atenazadora*— vuelva los dientes y las uñas a otra parte, porque yo tengo la castidad por logro, y soy pecador de lance⁶⁴.

En otras ocasiones, Quevedo efectúa unos virtuosismos conceptuosos que, en el nuevo contexto poético de naturaleza satírica, logran aprovechar algunas metáforas ampliamente codificadas en la lírica amorosa, como en los dos versos del romance «¡Qué preciosos son los dientes», a cuyo propósito la rúbrica indica que su autor «procura enmendar el abuso de las alabanzas de los poetas»:

soles con uñas los ojos
que se van tras la moneda (vv. 59-60)⁶⁵

o, de nuevo en la frase de una epístola del caballero Tenaza, que origina la agudeza basada en una «relación no icónica» estudiada por Lía Schwartz⁶⁶:

si sus ojos de vuesa merced son el matadero de las ánimas, son el rastro de las bolsas⁶⁷.

No faltan, luego, poemas en los que la pidona resulta asimilada a animales, entre los que destaca la araña, porque Quevedo explota el significado de ‘mosca’, que equivale a dinero en el lenguaje de germanía, como en el soneto en el que el autor «reprehende en la araña a las doncellas»:

Imitan tu veneno lo primero,
luego tras nuestras moscas se disparan⁶⁸

o bien, como era de esperar, es al ave rapaz —a un *águila caudal*, con admirable agudeza— a la que viene asociada la pedigüeña, como en el romance «Mensajero soy, señora», en el que el poeta, hablando «de parte de mi dinero» (v. 3), pide noticias de la mujer a quien se dirige:

Dame nuevas de tu tía,
aquella águila imperial,
que, asida de los escudos,
en todas partes está,
toda pico, y uñas toda,
pues para haber de volar,
de mi caudal hizo plumas,

64. Quevedo, *Cartas del Caballero de la Tenaza*, p. 242.

65. Quevedo, *Obra poética*, ed. Blecua, vol. II, p. 393, núm. 717.

66. Schwartz, 1983, pp. 86-87.

67. Quevedo, *Cartas del Caballero de la Tenaza*, p. 243.

68. Quevedo, *Obra poética*, ed. Blecua, vol. II, p. 40, núm. 571.

por ser águila caudal (vv. 17-24)⁶⁹.

Ni tampoco aquellos personajes mitológicos elevados a símbolo de la pureza o de la inocencia escapan de la carga agresiva de los versos mordaces de Quevedo, quien, en un par de célebres sonetos, prácticamente identifica a la ninfa Dafne con una ramera. En unos de ellos, dirigiéndose al dios presa del deseo, el poeta le aconseja que eche mano a la bolsa:

la ninfa Dafne, que se afufa y calla,
si la quieres gozar, paga y no alumbres.
Si quieres ahorrar de pesadumbres,
ojo del cielo, trata de compralla (vv. 3-6)⁷⁰.

o, en el segundo de los dos sonetos, hablando a Dafne esta vez, denuncia la falta de dinero como causa de la actitud hostil de la ninfa cruel:

Él os quiere gozar, a lo que entiendo,
si os coge en esta selva tosca y ruda:
si aljaba suena, está su bolsa muda;
el perro, pues no ladra, está muriendo (vv. 5-8)⁷¹

donde es todo un universo, el mítico y silvestre, que resulta malignamente desvalorizado frente a un nuevo mundo, que se funda en el dinero y en la transacción.

De manera parecida, para el cáustico Tomé, cualquier mujer estaría dispuesta a ceder bajo una lauta remuneración; incluso la casta Lucrecia hubiera dado prueba de menor altivez si Tarquinio el Soberbio, el padre de aquel Sexto que la ultrajó, hubiera proveído a pagarla con generosidad:

No estaba pobre la feroz Lucrecia,
que a darle don Tarquino dos mil reales
ella fuera más blanda y menos necia (vv. 12-14)⁷².

Así a Lidia, quien, «entre tantos Narcisos y Patrato» (v. 6), a todos ellos rechaza pronunciando «zape», como si fueran gatos, Burguillos aconseja sin recato canjear sus favores con bolsones de dinero:

haced que os den un gato de dinero,
que con el «miz» olvidaréis el «zape» (vv. 13-14)⁷³.

69. Quevedo, *Obra poética*, ed. Bleca, vol. II, p. 409, núm. 722.

70. Quevedo, *Obra poética*, ed. Bleca, vol. II, p. 18, núm. 536. Sobre la presencia del mito clásico en las *Rimas de Burguillos*, ver Romojaro Montero, 1985 y 1998, pp. 253-296.

71. Quevedo, *Obra poética*, ed. Bleca, vol. II, p. 19, núm. 537.

72. Se trata del soneto «Penélope dichosa, no disputo».

73. «Del alma, ¡oh Lidia! son (o cuerda o loca)».

Un consejo análogo Tomé se lo reserva a Filis, a quien exhorta a que críe, en lugar del más modesto cernícalo, aves de rapiñas de mayor valor, como el azor o la urraca, para poder ir así de caza juntos, si bien de presas diferentes:

Cazad los dos, pues no las tienes mancadas:
 él, pajarillos con las uñas negras
 y tú, las bolsas con las uñas blancas (vv. 12-14)⁷⁴.

Ahora bien, incluso cuando todo encanto físico está ausente y nadie osa acercarse a Clori con la nariz chata:

Ninguno con razón en vos se emplea,
 calva sois de nariz, y así no toma
 nadie vuestra ocasión por más que os vea (vv. 9-11)⁷⁵

la fealdad y la menomación física, probable efecto de la sífilis, no se acompañan a la honestidad, tanto es así que:

Naciste cuervo, y presumís paloma,
 muchas faltas tenéis para ser fea,
 pocas gracias tenéis para ser Roma (vv. 12-14)

en un poema que recuerda la temática parecida tratada por Quevedo en su soneto, *A una Roma, pediguëña además*⁷⁶.

Sin embargo, es en el último soneto de la serie donde el tema recibe un desarrollo que, a partir de la sutileza inicial con la asimilación del zapato diminuto a una cárcel, a través de una sarta de conceptos que, de un cabo a otro del texto, se realizan alrededor del núcleo semántico del delito y de la pena, ilustra la condición antitética que la dama reserva a las dos partes de su cuerpo. De hecho, dirigiéndose a su amiga Clara, junto con la coquetería de calzar justo, o sea con zapato muy diminuto, el poeta le reprocha la actitud petitoria, típica de las cortesanas rapaces: «los pies encoges y la mano extiendes» (v. 3)⁷⁷.

Hemos visto cómo en los sonetos satíricos de Tomé de Burguillos a los que nos hemos referido hasta ahora, tanto el objeto de la crítica: la corte y algunas de sus figuras predominantes como los galanes y las cortesanas rapaces, a la vez que los recursos formales que hemos nombrado más de una vez, con los que esa crítica se expresa, remiten al modelo satírico quevediano, interpretado por el heterónimo de Lope —como era de esperar— con la máxima originalidad. A este propósito, se nos antoja decir que en la ejecución lopiana de análogos temas y

74. «Filis, verte criar un ave admira».

75. «Contaba, Clovi, ayer un estudiante».

76. Quevedo, *Obra poética*, ed. Bleca, vol. II, p. 44, núm. 579.

77. «¿Qué te han hecho tus pies, ioh, Clara amiga!».

formas de la sátira, a una exuberancia menor en la práctica de la agudeza verbal con respecto al modelo, no siempre corresponde una menor virulencia de la carga agresiva con la que la sátira opera; antes, a veces ocurre lo contrario. En este sentido, un último significativo ejemplo atañe al motivo de los excrementos, verdadera «obsesión» en la obra de Quevedo, como reza el título de un célebre escrito de Juan Goytisolo⁷⁸, y que se asoma tímidamente, pero con gran eficacia cáustica, también en los sonetos satíricos de Burguillos. Como es bien sabido, la presencia y el significado del tema escatológico en las obras de Quevedo, en el *Buscón* especialmente, han sido objeto de un vivaz debate crítico, que se desarrolló entre finales de los años setenta y la mitad de los ochenta del siglo pasado. Partiendo de la constatación de la abundancia de episodios de este género en el *Buscón*, el llorado Maurice Molho relacionó el fenómeno con el más general «proceso de la cosificación» al que se ve sometido el hombre en la novela picaresca de nuestro autor, tratándose de una «tendencia a aprehender al ser humano a nivel de su cuerpo, esencialmente excremental», a tal punto que la persona humana termina apareciendo «bajo la cosificante imagen de un organismo, o más bien de un autómata fisiológico, defecador y esputador»⁷⁹. Justo al revés de lo que dió a sostener Edmond Cros pocos años después, interpretando los mismos episodios escatológicos en una perspectiva carnavalesca y bachtiniana, por lo que «les excréments devient ainsi le signe de la vie»⁸⁰; argumento al que el crítico consagró mayor atención en su contribución sucesiva sobre la novela quevediana, confirmando que «los excrementos vienen a ser, como en todas las tradiciones carnavalescas, un indicio de vida»⁸¹. Por otro lado, las conclusiones de Cros, que se convirtieron en el punto de partida de las nuevas consideraciones que Molho dedicó a la cuestión, conocieron una lectura que, invirtiendo su significado último, permitió al agudo estudioso hablar de «negativación del Carnaval», que «se convierte entonces en una fiesta de agresividad»:

No se defeca en el universo del picarismo quevediano sino para añadir a un placer fisiológico [...] la satisfacción de las tendencias agresivas del yo: se defeca o se vomita para mancillar al otro, y no se le mancilla sino para rebajarle en un sueño de triunfo⁸².

Mientras tanto, entre las primeras intervenciones de Molho y de Cros y las sucesivas contribuciones de Profeti y Arellano, el mencionado ensayo de Goytisolo añadió un elemento nuevo, ya que, contra la «represión sistemática del cuerpo mediante su radical desposesión del verbo», efectuada por una «ideología tiránica [que] niega el cuerpo», la «obse-

78. Goytisolo, 1977.

79. Molho, 1972, p. 137.

80. Cros, 1975, p. 37.

81. Cros, 1980, p. 29. Ver la nueva edición de este libro en Cros, 2006.

82. Molho, 1977, pp. 122, 124, 123-24, respectivamente.

sión» de Quevedo —según el conocido escritor— «expresa a su modo la neurosis general de la humanidad, dando libre cauce a las obsesiones y fantasmas ligados al reconocimiento de nuestra realidad corporal»⁸³.

Fluctuando entre «proceso de cosificación», «signe de vie» y «reconocimiento de la realidad corporal», las explicaciones de la coprofilia quevediana por parte de estos autores se limitan a la consideración de la novela picaresca únicamente, con exclusión de las obras festivas y de la producción en verso, sobre las que se detienen, en cambio, los trabajos de Profeti y de Arellano que sugieren la existencia de una distinta tipología textual, de la que depende una variedad de funciones des-empañadas por el tema escatológico: «de ahí —resume Arellano— que resulte más conveniente hablar de las diversas facetas de la escatología quevediana en vez de proponer una interpretación única»⁸⁴. De esa manera, entre los innumerables textos quevedianos en los que aparece el tema en cuestión, podemos toparnos con un soneto como «La voz del ojo, que llamamos pedo», que se inspira en un epigrama de la *Antología Griega* y que presenta el siguiente terceto:

Cágome en el blasón de los monarcas
que se precian, cercados de tudescos,
de dar la vida y dispensar las Parcas (vv. 9-11)⁸⁵

versos donde, nada menos, «radica la igualación del poder del rey con el de la ventosidad» y «se intensifica más que en el epigrama la desvalorización del poder del monarca»⁸⁶. Pero también podemos tropeznos con un texto como el siguiente:

Vese el otro pobre condenado toreador de a pie embestido del toro; vuél-
vese para huir; túrbase o no salen los pies con presteza y, por no salir ellos
presto, desgárrale el toro al pobre culo⁸⁷

donde sobre la carga agresiva hacia instituciones y personalidades que gozan del máximo prestigio prevalece la función eminentemente cómica del tema.

Unos festejos taurinos, pero con los monarcas y la guardia alemana hechos objeto de la punzante irrisión por obra del tema escatológico, se vuelven a encontrar en dos sonetos de Burguillos, ambos dedicados «A la braveza de un toro que rompió la guarda tudésca»⁸⁸. En efecto, la misma anécdota constituye el episodio al que alude el relato de los

83. Goytisolo, 1977, pp. 124, 127, 120, respectivamente.

84. Arellano, 1984, p. 78. Ver también Profeti, 1984, pp. 199 y ss.

85. Quevedo, *Obra poética*, ed. Bleuca, vol. II, pp. 63-64, núm. 610. Sobre el soneto y su fuente, ver Crosby, 1978, pp. 270-274.

86. Arellano, 1984, p. 81.

87. Quevedo, *Gracias y desgracias del ojo del culo*, p. 525.

88. Se trata de los dos sonetos «Sirvan de ramo a sufridora frente» y «Trece son los tudescos que el hosquillo».

dos poemas: durante unas fiestas de toros, el «hosquillo fiero» o el «socarrón torillo» que los protagoniza, dando prueba de la máxima descortesía hacia la presencia real acomodada en el palco destinado a los monarcas («sin hacer al balcón de oro medida»), arremete y desbarata la tropa de la guardia alemana, armada de alabardas, y puesta para proteger a los reyes y a las personalidades que ocupan el palco: «la tudescas nación atropellaste» (v. 11), «desbarató la firme arquitectura / del muro colorado y amarillo» (vv. 7-8). Los colores de la humana pared protectora son los emblemáticos de la casa de Austria, carmesí y amarillo, con los que se adornaba la vestimenta de la guardia; y ello permite al poeta elaborar el burlón y chocarrero final del primero de los dos sonetos: los brutales e impasibles alemanes de la guardia, embestidos por el toro en carrera, en el intento de ponerse a salvo ofrecen las espaldas a la furia del animal que, en el mismo acto de desgarrar las prendas de su ropa en la parte posterior, muestra el repugnante producto del miedo:

pues desgarrando tanta calza y cuera,
tantas con el temor calzas dejaste
tan amarillas dentro como fuera (vv. 12-14).

No es de menor alcance el final del segundo soneto, que en este sentido nos brinda una variación sobre el tema escatológico. También en este caso, de hecho, los temibles tudescos, acosados por el indómito ciclón taurino, se dispersan en varias direcciones, y, al hacerlo, no logran evitar la vergüenza de dejar al descubierto las partes traseras, con el resultado de que, en el vano intento de cubririrlas, abandonan las inútiles armas para sostener las «braguetas»:

...muchos que mostraron las secretas,
en vez de las rompidas alabardas
llevaban en las manos las bra etc. (vv. 12-14)⁸⁹.

El vulgo, víctima de los abusos del poder, es invitado a identificarse en los cuernos del toro («Sirvan de ramo a sufridora frente / las aspas de la tuya...»), para que a través de ellos logre vengarse de los ultrajes que suele padecer: «Tú solo el vulgo mísero vengaste / de tanto palo...». Ni que decir tiene que el último objetivo de la agresión satírica, más que la «tudescas nación» o los «trece ... tudescos» que fueron heridos en el desbarajuste, es el poder real, simbolizado en la guardia alemana, porque no cabe duda de que, como ha notado Rozas a propósito de nuestros sonetos, «ante exponente tan simbólico de la grandeza de la realeza como era esa guardia selecta, Burguillos siente, al verla derrotada y ridiculizada en público, un regodeo especial»⁹⁰.

89. No sigo la edición de la Cuiñas Gómez, quien transcribe por entero «braguetas» (v. 14), destruyendo así la jocosa autocensura de Tomé.

90. Rozas, 1990, p. 209.

Raramente, ya se ha dicho, Lope-Burguillos llegó a igualar, en la complejidad e intensidad de la agudeza verbal, «el ingenio de Quevedo», cuya poesía admiró y observó cuidadosamente («atento os miro»). Sin embargo, como creo que hemos tenido ocasión de averiguar con los pocos ejemplos aquí aducidos, si la satírica «hidra vocal» quevediana que Lope tomó como modelo —pues además de «su propia y directa significación, si la cortan o la trastruecan, de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa y de cada acento un concepto»⁹¹— se diluye magistralmente en los versos de Tomé de Burguillos, la violencia a menudo juvenil de la sátira de Quevedo encuentra en algunos sonetos del heterónimo lopiano un equivalente paralelo en la «agresividad de su crítica social contra el poder (riqueza, justicia, nobleza, Corte)»⁹², dictada por «una visión del mundo de anciano pesimista».

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcos García, E., «El dinero en las obras de Quevedo», *Homenaje al Excmo. Sr. Dr. D. Emilio Alarcos García*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1965, vol. 1, pp. 375-442.
- Alonso, D., y C. Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española (prosa-poesía-teatro)*, Madrid, Gredos, 1979⁴.
- Arellano, I., *Poesía satírica burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.
- Arellano, I., «Los animales en la poesía de Quevedo», *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo*, ed. I. Arellano y J. Canavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999, pp. 13-50.
- Artal, S. G., «Animalización y cosificación en la prosa satírica de Quevedo: del *Buscón* a los *Sueños*», *Filología*, xxvi, 1-2, 1993, pp. 77-87.
- Asensio, E., *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971.
- Blanco, M., «La agudeza en las *Rimas de Tomé de Burguillos*», «*Otro Lope no ha de haber*». *Acti del convegno internazionale su Lope de Vega. 10-13 febbraio 1999*, ed. M. G. Profeti, Florencia, Alinea, 2000, vol. 1, pp. 217-240.
- Blanco, M., «La agudeza en el *Buscón*», *Estudios sobre el «Buscón»*, ed. A. Rey, Pamplona, Eunsa, 2003, pp. 133-169.
- Borges, J. L., «Quevedo», en *Francisco de Quevedo*, ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 23-28⁹³.
- Cacho Casal, R., *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003.
- Carreira, A., «Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético», *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, coords. L. Schwartz y A. Carreira, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 231-249.
- Carreño, A., «Los engaños de la escritura: *Las Rimas de Tomé de Burguillos*, de Lope de Vega», *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, dir. M. Criado de Val, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 547-63.

91. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. II, p. 360.

92. Rozas, 1990, pp. 215 y 210, respectivamente.

93. Originalmente publicado en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Sur, 1952.

- Carreño, A., «“Que érades vos lo más sutil del mundo”: de *Burguillos* (Lope) y Quevedo», *Calíope*, 8, 2, 2002, pp. 25-50.
- Carreño, A., «Leyendo a Quevedo: Lope», *La Perinola*, 14, 2010, pp. 197-220.
- Chevalier, M., *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- Chevalier, M., «Motejados y personajes. Sátira y novela», *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo*, ed. I. Arellano y J. Canavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999, pp. 69-74.
- Chiappini, G., «Francisco de Quevedo y la “Devota Elegancia” de Juvenal», *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad de Granada, 1989, vol. 1, pp. 351-369.
- Chiappini, G., *Francisco de Quevedo e i suoi «auctores»: miti, simboli e idee*, Florencia, Alinea, 1997.
- Cros, E., *L'aristocrate et le carnaval des gueux. Étude sur le «Buscón» de Quevedo*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1975.
- Cros, E., *Ideología y genética textual. El caso del «Buscón»*, Madrid, Cupsa Editorial, 1980.
- Cros, E., *El Buscón como sociodrama*, Granada, Universidad de Granada, 2006.
- Crosby, J. O., «Quevedo, la Antología Griega y Horacio», en *Francisco de Quevedo*, ed. C. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 269-286⁹⁴.
- Di Stefano, G., ed., *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993.
- Fumaroli, M., *L'Âge de l'Éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Ginebra, Droz, 1980 (trad. it., Milán, Adelphi, 2002).
- Gil Fernández, L., *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Alhambra, 1981.
- Góngora, L. de, *Obras completas*, ed. A. Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000.
- Goytisolo, J., «Quevedo: la obsesión excremental», *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977, pp. 117-135.
- Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio*, ed. C. Peralta, J. M. Ayala y J. M. Andreu, Zaragoza, Prentas Universitarias de Zaragoza, 2004, 2 vols.
- Iglesias Feijoo, L., «Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIX, 1983, pp. 141-203.
- Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Cátedra, 1998.
- López Grigera, L., «Introducción crítica», F. de Quevedo, *La Hora de todos y la fortuna con sesa*, Madrid, Castalia, 1975.
- López Poza, S., «La cultura de Quevedo: cala y cata», *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, coord. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1995, pp. 70-104.
- López Poza, S., «Quevedo, humanista cristiano», *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, coords. L. Schwartz y A. Carreira, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 59-81.
- Mas, A., *La caricature de la femme du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, Paris, Ediciones Hispano-Americanas, 1957.
- Molho, M., *Introducción al pensamiento picaresco*, Salamanca, Anaya, 1972.

94. Originariamente publicado en «Quevedo, the Greek Anthology, and Horace», *Romance Philology*, XIX, 1965-1966, pp. 435-449.

- Molho, M., «Cinco lecciones sobre el “Buscón”», *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977, pp. 89-131.
- Profeti, M. G., *Quevedo: la scrittura e il corpo*, Roma, Bulzoni, 1984.
- Quevedo, F. de, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
- Quevedo, F. de, *La vida del Buscón*, ed. F. Cabo Aseguinolaza, estudio preliminar de F. Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica, 1993.
- Quevedo, F. de, *Vida de Corte y oficios entretenidos en ella*, ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2007, vol. II, t. I, pp. 291-347.
- Quevedo, F. de, *Premática del tiempo*, ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2007, vol. II, t. I, pp. 65-107.
- Quevedo, F. de, *Cartas del Caballero de la Tenaza*, ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2007, vol. II, t. I, pp. 209-246.
- Quevedo, F. de, *Gracias y desgracias del ojo del culo*, ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2007, pp. 479-525.
- Romanos, M., «Sobre la semántica de “figura” y su tratamiento en las obras satíricas de Quevedo», *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venezia, 25-30 de agosto de 1980)*, ed. G. Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, vol. II, pp. 903-911.
- Romero Montero, R., «Lope de Vega y el mito clásico (Humor, amor y poesía en los sonetos de Tomé de Burguillos)», *Analecta Malacitana*, VIII, 2, 1985, pp. 267-292.
- Romero Montero, R., *Lope de Vega y el mito clásico*, Málaga, Universidad de Málaga, 1998.
- Rozas, J. M., *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1990.
- Rozas, J. M., «Sacras luces del cielo. El soneto 161 de Burguillos, un epifonema de sus *Rimas humanas y divinas* y de la obra poética de Lope», *Anuario Lope de Vega*, VI, 2000, pp. 229-234.
- Schwartz, L., *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1983.
- Schwartz, L., *Las sátiras de Quevedo y su recepción. Introducción*, Centro Virtual Cervantes, 2004. http://cvc.cervantes.es/obref/satiras_quevedo.
- Segre, C., «Intertestuale / interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti», *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, ed. C. Di Girolamo y I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28.
- Sepúlveda, J., «Con un soneto de Quevedo: léxico erótico y niveles de interpretación», *La Perinola*, 5, 2001, pp. 285-319.
- Spitzer, L., «Sobre el arte de Quevedo en el “Buscón”», en *Francisco de Quevedo*, ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 123-184⁹⁵.
- Vega, L. F. de, *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983.
- Vega, L. F. de, *Laurel de Apolo*, ed. Ch. Giaffreda, intr. M. G. Profeti, Florencia, Alinea, 2002.
- Vega, L. F. de, *Laurel de Apolo*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.
- Vega, L. F. de, *Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. A. Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2004.

95. Originalmente publicado en «Zur Kunst Quevedos in seinem *Buscón*», *Archivum Romanicum*, XI, 1927, pp. 511-580.

- Vega, L. F. de, *Poesía, VI. Huerto deshecho. Égloga a Claudio. La vega del Parnaso. Otros versos*, ed. A. Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2005.
- Vega, L. F. de, *Rimas*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, vol. 1 [doscientos sonetos], Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.
- Vega, L. F. de, *Rimas de Tomé de Burguillos*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1976.
- Vega, L. F. de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. A. Carreño, Salamanca, Ediciones Almar, 2002.
- Vega, L. F. de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. J. M. Rozas y J. Cañas Murillo, Madrid, Castalia, 2005.
- Vega, L. F. de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. M. Cuiñas Gómez, Madrid, Cátedra, 2008.

