

SUPERVIVENCIA Y VARIACION DE IMAGENES CLASICAS EN LA OBRA SATIRICA DE QUEVEDO *

Lía Schwartz Lerner
Fordham University of New York

La sátira y las obras satíricas en Occidente parecen siempre situadas en un mismo ámbito semántico y verbal. Si bien es verdad que todo texto satírico establece relaciones dialógicas con su contexto histórico y socio-cultural, en casi todos los casos, el lector familiarizado con la tradición literaria greco-latina reconoce inevitablemente el diálogo que cada texto entabla con sus predecesores del género. En ello reside, tal vez, una de las paradojas que caracteriza a este tipo de discurso. Los críticos que se han interesado por la literatura satírica suelen dar por sentado que toda sátira es básicamente referencial ¹. Obviamente, el poema o la obra satírica en prosa no constituyen un mundo autónomo del mismo modo

* Una observación de Susana Reisz de Rivarola acerca de las relaciones entre Horacio, epodo VIII, v. 4 y Quevedo, *Buscón*, III, 8 (cf. sección dedicada a *arare* (*exarare*)-*arar*) dio impulso inicial a este trabajo. Su excelente artículo "Predicación metafórica y discurso simbólico", *Lexis*, I (1977) 51-99, confirmó la necesidad de estudiar la metáfora en Quevedo como fenómeno contextual, focalizado en un lexema o lexemas centrales (p. 55-56); nos referiremos a él en varias oportunidades. También nos fueron útiles ciertas observaciones de Paul Ricoeur sobre la noción de *moment iconique*; nos acercamos asimismo a Ricoeur al unir al estudio de las relaciones contextuales entre foco y marco el análisis de la composición sémica del lexema foco, cuando lo creemos necesario; v. P. Ricoeur, *La métaphore vive*, (Paris: Seuil, 1976), p. 238 y ss. y p. 200 y ss.

1 V. especialmente Gilbert Highet, *The Anatomy of Satire* (Princeton, 1962) que insiste en afirmar la relación sátira-realidad: "(Satire) pictures real men and women...; in the work of finest satirists there is the minimum of convention, the maximum of reality" (p. 3) y *passim*; en su conclusión explica que los motivos para escribir sátira deben ser buscados en los incidentes reales de la vida de los autores que los crean (p. 240). Véase sin embargo, también, el juicio de Ulrich Knoche sobre el libro de Highet, Ulrich Knoche, *Die römische Satire* (Göttingen, 1957). Para Quevedo, entre numerosas alusiones a la referencialidad de su sátira (basta mencionar los nombres de críticos como Bouvier, Astrana Marín, E. May, P. Dunn et al.), cf. F. W. Müller, "Allegorie und Realismus in den *Sueños* von Quevedo", *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, CCII (1966) 321-346.

que un poema lírico puede configurarlo². El yo satírico puede ser visto, en muchos casos, como leve máscara que un autor determinado asume para criticar los vicios y defectos del mundo y la sociedad de su época. Para estos críticos, la sátira apunta a una realidad inmediata; los referentes existen en la realidad empírica del momento que ve nacer la obra. El poeta satírico suele ser caracterizado, consecuentemente, como un reformador de costumbres que parte de su experiencia vital y quiere indicar los males contemporáneos. Sería, por así decirlo, la conciencia de una sociedad en dificultades o decadencia que exageraría los vicios de sus coetáneos para reclamar la atención de los receptores del mensaje.³ Esta conocida idea se ha cristalizado en el viejo aforismo *castigat ridendo mores*. La caricatura, la exageración de lo ridículo, que provocan risa serían rasgos típicos de este discurso.

Curiosamente, sin embargo, la lectura de los textos satíricos canónicos lleva a un cuestionamiento de esta suposición básica. Desde Horacio a Juvenal, en la línea de la *satura* latina, desde la *Antología griega* a Marcial, en la tradición de los epigramas satíricos, temas, situaciones, motivos, imágenes y expresiones figuradas suelen repetirse con regularidad metódica. A pesar de las diferencias individuales, parecería posible detectar invariables en este tipo de discurso.

El estudio de la obra satírica de Quevedo nos impulsa a caracterizarla en términos semejantes. De hecho, la prosa o la poesía satírica parecen usadas a veces como vehículo de crítica social. Las más de las veces, no obstante, los textos entablan diálogo con textos satíricos anteriores y no es difícil que la presencia de ciertos rasgos semánticos se explique como juego con una fuente conocida. Por supuesto que estos juegos son identificables sólo para el lector competente que conozca la literatura clásica, pero el texto no deja de contener esos significados

2 Samuel R. Levin, *The Semantics of Metaphor* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1977), señala la diferencia que existe entre el mundo creado por un poema lírico y el mundo que es una simple variante del universo empírico, presentado por poemas didácticos, polémicos o satíricos (p. 128, "The Status of Non-deviant Expressions in Poetry"). Esta afirmación confirmaría indirectamente el poder denotativo o referencial de la obra satírica.

3 v. Highet, nuevamente, p. 17 y ss. y también Fritz Schalk, "Quevedos 'Imitaciones de Marcial'", *Festschrift für H. Tiemann* (Hamburgo, 1959) p. 202-12 y "Über Quevedo und *El Buscón*", *Romanische Forschungen*, LXXIV (1962) 11-30.

posibles en potencia y ellos pueden ser actualizados por una lectura cuidadosa ⁴. Se impone, por ello, en este momento, un examen revisionista de temas, motivos e imágenes satíricas para delimitar lo referencial de lo que es primordialmente juego irónico con el género. El enfoque más conveniente no parece ser ya la simple enumeración de paralelos temáticos porque estos pueden ser interpretados luego como simple resultado de la coincidencia de factores históricos.⁵ Por el contrario, el análisis del aspecto verbal, permitirá verificar la co-presencia de figuras retóricas o imágenes específicas en textos clásicos y quevedescos. De allí puede procederse a afirmar que la insistencia en la crítica de ciertos tipos o situaciones determinadas se explica menos por celo reformador de costumbres que por interés en experimentos lingüísticos con las variaciones de una frase latina o un epigrama griego prestigiosos. El juego retórico generaría así una temática trans-histórica y básicamente explicable dentro de los parámetros de la sátira.

En este trabajo se estudiará la particular recreación de unas pocas imágenes clásicas en los textos de Quevedo. Todas ellas pertenecen al ámbito de la descripción de una figura característica de la obra de Quevedo, la *vetula* en sus proteicas manifestaciones.

La crítica misógina es elemento tradicional de la sátira clásica. En Quevedo, el interés por el *topos* se anuda a la tradición medieval, en la que se sitúan obras como el *Corbacho*, del Arcipreste de Talavera, y a la literatura ascética, que cumple también un papel preponderante en la configuración ideológica de su sátira.⁶ De hecho, pues, la aparición reiterada de la *vetula* parece una respuesta al desafío instituido por las imágenes de textos greco-latinos, que resultan altamente significativos por la existencia de confirmaciones literarias posteriores. Lo que interesa aquí es demostrar que ciertas formulaciones retóricas de los retratos de Quevedo se perciben con más intensidad al ser vistas como integrantes y derivadas de un campo de imágenes ya existente en la tradición clásica y

4 Para la noción de competencia y distancia hermenéutica mínima, v. Reisz de Rivarola, art. cit., p. 75 y ss.

5 Esto es lo que afirma, por ejemplo, Schalk, en su artículo sobre las "Imitaciones de Marcial", p. 208, en especial.

6 cf. Ilse Nolting-Hauff, *Vision, Satire und Pointe in Quevedos "Sueños"* (München: Fink, 1968) p. 98 y en general.

européa⁷. Estas imágenes, además, aparecen repetidas veces en el *corpus* de Quevedo y este fenómeno requiere especial consideración. Por ello, 1) se analizarán en su evolución diacrónica, de los textos clásicos a los textos de Quevedo, y 2) se describirá la red de relaciones en el sistema de su sátira, es decir, las asociaciones sincrónicas que se perciben.

Este enfoque elegido para estudiar la supervivencia de imágenes o metáforas clásicas permitirá reconocer relaciones dialógicas con textos clásicos y con el contexto socio-cultural. Por otra parte, el estudio de las diferentes versiones generadas por un modelo anterior llevará a la formulación de una característica fundamental del discurso figurado en Quevedo. La mayor parte de las figuras retóricas de sus textos no se agotan en una o dos apariciones. Al contrario, ciertas formulaciones lingüísticas son repetidas y variadas a lo largo de toda la obra con una insistencia peculiar. El principio de variación es, pues, típico de este lenguaje satírico y la reiteración de un esquema básico no debe ser interpretada como mera repetición por falta de originalidad. Cuando las obras en las que aparecen los ejemplos así enlazados están fechadas y son estudiadas cronológicamente, cabe observar una progresión en el desarrollo de las variaciones. Los textos de la última época parecen más complejos u "oscuros." Lo dicho no implica que la dificultad para descodificar las metáforas signifique que se comparen "dos objetos de la realidad muy distantes entre sí", según la definición de *concepto* en la poética barroca. Tampoco afirmamos que los contextos metafóricos más complejos sean mejores estéticamente. Ya ha llamado la atención Harald Weinrich sobre esta cuestionable presuposición, basada más que en la lógica, en teorías ontológicas o en un vago *consensus plurium*, nunca explicitado.⁸ La

7 para *Bildfeld*, campo de imágenes o campo metafórico, ver Reisz de Rivarola, art. cit. p. 75 que cita a H. Weinrich, "Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld", *Romanica, Festschrift für Gerhard Rohlfs* (Halle: Niemeyer, 1958), p. 508-521. Véanse también, del mismo, "Semantik der Metapher", *Folia Linguistica*, tomo I, 3-17 y "Semantik der kühnen Metapher" en *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 37 (1963) 325-344. Este último es de importancia para el problema del concepto y la metáfora conceptista en la teoría y la praxis barrocas.

8 V. "Semantik der kühnen Metapher", p. 335: "Die Widersprüchlichkeit einer M. ist unabhängig von der Bildspanne. Aber es hängt von der Bildspanne ab, ob wir die Widersprüchlichkeit bemerken und die M. als kühn empfinden. Bei grosser Bildspanne bleibt die Widersprüchlichkeit in der Regel unbemerkt. Eine kleine Bildspanne hingegen erzwingt unsere Aufmerksamkeit für diese Widersprüchlichkeit und verleiht der M. den Charakter der Kühnheit. Gerade die Nahmetaphern sind befremdend und verfremdend und erscheinen uns kühn."

noción de *distancia* entre los términos comparados en la metáfora requiere todavía cuidadoso examen, ya que teoría y praxis barrocas no parecen recortarse con exactitud. En la obra de Quevedo, las metáforas más interesantes de la última época son predicaciones en que el lexema foco es un verbo o derivado cuyas restricciones semánticas co-textuales no se cumplen. Algunos de estos ejemplos corresponderían a los casos que Weinrich llama *contradictio in adiecto*.⁹

Los textos escogidos que se analizan, a continuación, como variaciones de imágenes o metáforas clásicas han sido ordenados cronológicamente en la medida de lo posible. Todavía no se han establecido las fechas de muchos poemas satíricos, y en esos casos, los ejemplos serán relacionados con otros de la misma serie de acuerdo con lo que se percibe como semejanzas básicas, sin que afirmemos que ello deba usarse como evidencia interna absoluta para establecer la cronología de esos poemas en cuestión.¹⁰

1. La imaginación satírica ha multiplicado las imágenes para describir las arrugas de la mujer vieja. Dos verbos latinos aparecen con cierta frecuencia en contextos metafóricos que quieren realzar la pérdida de la juventud: *arare* y *exarare*. La asociación es fácilmente aceptable si recordamos que en latín, como también en español, la relación está mediatizada por la metáfora lexicalizada *surcos* = *arrugas* (cf., por ejemplo, Marcial, III, 72,4: *sulcos*). El primer texto latino que ofrece una forma de esta metáfora pertenece a Virgilio. En la *Eneida*, libro VII, aparece la furia Alecto que se transforma en la vieja Calybe, sacerdotisa de Juno, para hablar con Turno: “Allecto.../. in uoltus sese transformat anilis/ et *frontem obscenam rugis arat*,” (VII, 415-417). El lexema metafórico *arare* recibe como OD *frontem obscenam* (en vez de *agrum*, por ejemplo), aparentemente incompatible en el contexto, aunque la relación se aclare con *rugis*. La tensión entre los dos lexemas se in-

9 v. Weinrich, art. cit. p. 336.

10 Aceptamos en principio la cronología establecida por Blecua, en su edición crítica de la poesía de Quevedo, *Obra poética* (Madrid: Castalia), tomo I (1969), tomo II (1970), tomo III (1971), cuyo texto seguimos para los poemas satíricos. La completamos, en los casos en que no está fechados, con J.O. Crosby, “Cronología de unos trescientos poemas”, *En torno a la poesía de Quevedo*, (Madrid: Castalia, 1967), p. 95-174. Para el *Buscón*, v. la edición crítica de F. Lázaro Carreter (Salamanca, 1965). Para los *Sueños y Discursos*, la ed. de Felipe C. R. Maldonado (Madrid: Clásicos Castalia, (1972); para *La hora de todos*, ed. de Luisa López Grigera, (Madrid: Clásicos Castalia, 1975).

tensifica porque el S *Allecto*, además, es quien traza los surcos en su propia frente, que en este caso representa el movimiento de transformación ejecutado por la furia misma.

En diferentes contextos metafóricos posteriores varían los sujetos pero la relación es semejante. El epodo VIII de Horacio, epítome de la perversidad con que se describe a una mujer vieja, nos ofrece: “*rugis uetus/frontem senectus exaret*” (v. 3-4). *Senectus*, un abstracto modificado por el epíteto *uetus* es aquí el sujeto de *exarare*; el predicado afecta al sujeto *senectus* que cambia el clasema ‘abstracto’ por ‘concreto, animado’.

En el siguiente texto de Ovidio la visión de la vejez se agrega a la mención de la fragilidad de la belleza femenina. En el *Ars amandi*, después de afirmarse “*forma bonum fragile est*” (II, 113) se dice: “*et tibi iam uenient cani, formose, capilli,/ iam uenient rugae, quae tibi corpus arent*” (II,117-118) El sujeto ha cambiado nuevamente: *rugae* recibe el clasema ‘animado’, en vez de ‘inanimado’, por influencia del predicado y, de ser función de complemento de instrumento (v.*rugis* en los dos ejemplos anteriores), que aclaraba la relación metafórica entre *Allecto-arat* o *senectus-exaret*, pasa a ser sujeto de la nueva predicación metafórica. *Frons*, a su vez, ha sido sustituido por *corpus*. De hecho, el clasema ‘animado’ aplicado a *rugae* está anticipado por la primera parte del verso: “*iam rugae venient*”.

En otros dos contextos de Ovidio se abandona *corpus*, expresión más hiperbólica de la decrepitud total, a favor de *uultus*: “*formam populabitur aetas,/ et placitus rugis uultus aratus erit;*” (*Medicamina faciei femineae*, v. 45-46); la presencia de *rugis* facilita la construcción pasiva. Un verso de *Ex Ponto* (I, 4, 2) varía *Ars amandi* 2, 118; *rugae* es, nuevamente, sujeto, pero esta vez en sinécdoque: “*iamque meos uultus ruga senilis arat*”. La metáfora es usada por la voz poética para describirse a sí misma y por ello el contexto libera connotaciones distintas; cf. v.1-4: “*Iam mihi deterior canis aspergitur aetas,/ iamque meos uultus ruga senilis arat:/ iam vigor et quasso languent in corpore vires,/ nec, iuueni lusus qui placuere, iuuant.*”

La metáfora se repite varias veces en las epístolas de San Jerónimo; v. 10,2 (Ad Paulum senem Concordiae): “*non contractam rugis faciem arata frons asperat*”, y 14,3 (Ad Heliodorum monachum) “*arata rugis fronte*”, referido a la cara de una vieja nodriza; otros ejemplos en 52,1 y 54,14. Ya parece *topos* de la descripción de la vejez en Victor, obispo de Vita (v. Victoris Episcopi Vitensis, *Historiae persecutionis africanae provinciae*, 1,43:” *Cuius cum diu ac saepius tibias torquendo tinnientibus*

constringent cordis et *frontem*, in qua Christus uexillum suae fixerat crucis, *rugatam magisque aratam*..” También aparece en los sermones de Pedro Crisólogo (*sermo* XCII, Migne, p. 459B): “Secundum hanc ergo indulgentiam Elisabeth annositate jam mortua, sanctum reviviscit in partum, et *arida atque exarata rugis membra* medullis vitalibus in viscera fecunda viridantur.”

1.1 El verbo *arar*, en español, aparece en contextos metafóricos semejantes, en claro diálogo con los textos latinos. Lo encontramos por primera vez en la descripción de María de la Guía, en el *Buscón*: “(cara) hecha en orejón o cáscara de nuez, según estaba *arada*”(Buscón III, 8, p. 96). La explicación metafórica aclara la elección de los dos lexemas metafóricos anteriores: *orejón* y *cáscara de nuez*, los cuales, a su vez, se convertirán en vehículos predilectos para la figura de la cara arrugada.

En otra descripción generalizadora de las viejas que niegan su edad y pretenden ser todavía jóvenes se lee: “Y con tener ya amortajadas las sienes con la sábana blanca de sus canas y *arada la frente*” (*Sueños*, p. 101). La predicación metafórica juega con el recuerdo de los versos de Horacio y Virgilio arriba analizados: *frente-arada*. El texto citado pertenece al segundo de los *Sueños*, *El alguacil endemoniado*, fechado en 1605-1608, y por lo tanto casi contemporáneo del *Buscón* o escrito aproximadamente en los mismos años de juventud de Quevedo. La relación con la tradición satírica latina es, en este caso, productiva en las obras tempranas y parece detenerse aquí en cuanto a juego dialógico directo con Horacio y Virgilio. Sólo cabría agregar un ejemplo en que la forma *arar* no se da, pero que tal vez, indirectamente esté en relación con Ovidio, *Ars amandi*, 2,118: “iam venient rugae, quae tibi corpus arent”, por la extensión que implica *corpus*. No sería improbable que funcionara, además, el recuerdo de un epigrama de Marcial, III,72, 3-4: “aut tibi pannosae dependent pectore mammae/ aut sulcos uteri prodere nuda times”. *Sulcos uteri* está reflejado en el hiperbólico *laberinto de rugas*. Se trata de la canción Bl. 625, “Epitalamio a las bodas de una vejisima viuda, con cien ducados de dote, y un beodo soldadísimo de Flandes, con calva original”, v.v. 65-68:

y (tu esposo) furioso arremete
a terraplenar tal, sin buen mosquete
laberinto de rugas
entré quien son centauros tus pechugas.

El campo asociativo de la guerra domina la metáfora y libera múltiples connotaciones irónicas. El amor como guerra y la mujer como fortaleza cuya resistencia debe derribarse pertenece a un campo de imágenes prestigioso en la tradición poética. Recuérdense, para citar sólo un ejemplo muy conocido, las gradaciones que genera la descripción de la conquista de Camila, emprendida por Lotario, que concluye tan felizmente en el famoso: “Rindióse Camila, Camila se rindió” (“Novela del curioso impertinente”, *Quijote*, ed. Riquer, Juventud, I, p. 346). Los versos de Quevedo destruyen el pathos de tal campo metafórico al crear la anomalía *terraplenar* + OD *laberinto de rugas*. El agregado mitológico *centauros* como predicadò del lexema *pechugas* vulgarismo para *pechos* (*Aut.* lo da como propio del estilo familiar), crea otra tensión productora de ironía y grotesco. Téngase en cuenta, además, la alusión al órgano sexual masculino en la metáfora lexicalizada vulgar *mosquete* (cf. Ch. E. Kany, *American Spanish Euphemisms*, p. 145) que se inscribe también en el campo de la guerra.

1.2. En las numerosas descripciones posteriores de la cara arrugada se hallan fluctuaciones entre varios lexemas paralelos: 1. *cáscara de nuez*, 2. *orejón*, 3. *pasa*, 4. (suelo de) *queso* 5. *planta de pie*, alternan como foco de variados contextos metafóricos. En los cuatro primeros lexemas, la predicación suprime siempre el clasema ‘animado’ de los sujetos *cara* o *frente*, descategorizándolos, es decir, reduciéndolos a objetos sin vida. En el caso de *planta de pie*, se trata de establecer otro tipo de relación con efecto grotesco, que consiste en comparar una parte del cuerpo con otra menos prestigiosa.¹¹

1.2.1. *cáscara de nuez*. Además del ejemplo ya mencionado del *Buscón*, leemos un poema escrito después de 1610, según Blecua (Bl. 748, v. 45-46): “frente cáscara de nuez/ que ha profesado de jimio”. El v. 46, por otra parte, se presenta como una versión comprimida o elíptica de un pasaje de la sátira X de Juvenal, v. 191-195:

deformem et taetrum ante omnia vultum
dissimilemque sui, deformem pro cute pellem

11 Un efecto semejante en Bl. 527: “Pelo fue aquí en donde calavero/ háseme vuelto la cabeza nalga// antes gregüescos pido que sombrero,”

pendentisque genas et talis aspice *rugas*
quales, umbriferos ubi pandit Thabraca saltus,
in vetula scalpit iam mater simia bucca.

Aquí *rugas* facilita la revelación viejo-mono. *Rugas*, modificada por *talis*, desencadena la comparación hiperbólica. Como toda comparación, ésta propone solamente una relación basada en la semejanza de la cara arrugada y grotesca con la de un mono. En la oración comparativa, otra metáfora se focaliza en *scalpit* (quales (sc. *rugas*) *scalpit in vetula bucca*). El texto de Quevedo, en cambio, suprime los nexos comparativos y escoge una predicación metafórica más atrevida. *Profesar de jimio*, ofrece la relación entre un verbo que pertenece al ámbito semántico de la religión y un sustantivo francamente impertinente como complemento. *Ser como un mono* se ha transformado en *meterse a mono* tomar los hábitos de la orden jimia. La *apariencia de*, el parecido, que establece el momento icónico de la metáfora (cara de la mujer arrugada - superpuesta a cara del mono) está dado en el texto como una metamorfosis, a través de *profesar*, que connota renunciar a los hábitos de la vida anterior. La frente, así, se ha convertido en mono y no retornará a su primera esencia. Por otra parte, en el retrato de la dueña Quintañona (*Sueño de la Muerte*, p. 223) la comparación con el mono, cercana a la formulación de Juvenal, reaparece: "la boca... con sus pliegues de bolsa a lo jimio", que nos trae a la memoria *pendentis genas*, del v. 193.

La metáfora estudiada se repite en otro romance satírico, que debe ser posterior al 22 de marzo de 1623, por la alusión que trae a la famosa pragmática sobre la reforma de trajes de esa fecha:

más que cabellos, arrugas
en su cáscara de nuez.

v. Bl. 691, v. 61-62, ejemplo en el cual la predicación metafórica está mediatizada por *arrugas*.

El romance 739 (v. 5-8) no ha sido fechado pero tal vez sea posterior porque, aunque la imagen de la cáscara de nuez reaparece, el contexto metafórico es de otra índole. Se trata aquí de una predicación metafórica más compleja que sugiere la noción de proceso y que nos parece característica del lenguaje indirecto de la última época, es decir de la época de *La hora de todos* (1635) y obras contemporáneas.

A pesar del artificio
el padre Matusalén
ha introducido en su cara
mucho cáscara de nuez.

El predicado verbal *introducir*, cultismo que parece raro en Quevedo (v. DCELC) si pensamos en sus burlas de los cultismos gongorinos,¹² paralelo al primer cultismo de la frase concesiva “a pesar del *artificio*” (usado por Góngora), y unido a los dos complementos, es una fuerte anomalía semántica. El lexema *cara* no posee el sema ‘contenibilidad’ que requiere la construcción de *introducir*; se introduce algo *en* o *dentro de* otra cosa. *Mucha*, como modificador, produce también tensión semántica; es hipérbole encarecedora, pero la indicación de cantidad no se adecua al tipo de lexema metafórico. El marco incluye como sujeto un lexema *Matusalén* que está en relación de contigüidad con el lexema sustituido *tiempo*. Se trata de un caso especial de sinécdoque o de inversión de la antonomasia tradicional; en vez de la forma *species pro individuo* tenemos aquí un nombre propio, Matusalén, que representaría una realización destacada del concepto abstracto *tiempo*. La elección de Matusalén desencadena una serie de connotaciones paradigmáticas, ya que es epítome de vejez, pero en aposición a padre sugiere otras connotaciones no-marcadas. Los versos siguientes del mismo romance continúan y expanden la metáfora anterior; v. 9-12:

Las arrugas de la frente
son rodadas, a mi ver,
de la carrera del tiempo
y la huella de sus pies

Si en la frase *cara arada* las arrugas eran comparadas a los surcos que se roturan en la tierra con el arado, aquí las arrugas son *rodadas* ‘la impresión y señal que deja la rueda en la tierra por donde pasa’ (*Aut*), hiperbólicamente. Quien deja las rodadas no es un objeto concreto, como correspondería que lo fuera, sino un abstracto, el tiempo. La predicación

12 V. por ejemplo, los opúsculos “la culta latiniparla” y “Aguja de navegar cultos”, además del pasaje incluido en el *Discurso de todos los diablos* (Madrid: Aguilar, 1961),

metafórica ha concretizado el concepto *tiempo* y aun le agrega un clasema 'animado', implícito, obviamente, en la posibilidad de tener pies y dejar huellas.

Otra variación de este proceso aparece en un romance posterior a 1613 (Bl. 757). El tema del romance es el tiempo que corre y todo lo modifica. Desde los primeros versos, el abstracto *tiempo* es descrito en predicados metafóricos que lo concretizan y animizan en diverso grado.¹³ En los v. 89-92 leemos:

Va prestando navidades,
como quien no dice nada;
y porque no se le olviden
con las arrugas las tarja.

El sujeto *tiempo* presta sólo *navidades*, metonimia por años, que Quevedo usa en otros textos, por ejemplo, en *La hora de todos*, p. 88: refiriéndose a unas viejas que simulan ser jóvenes se dice que iban "desantañándose de navidades". El tiempo señala con una muesca lo que se saca fiado, es decir, raya en la tarja los años. Las arrugas son las muescas de la tarja; el verbo *tarjar* tal vez sea neologismo de Quevedo ya que *Autoridades* sólo cita este ejemplo para explicarlo. La elección de *tarja-tarjar* genera connotaciones prosaicas, de la vida diaria, que reducen a experiencia cotidiana las proyecciones metafísicas del tema del *tempus fugit*. Es la convención del género y el tono satírico de la composición lo que explica esta variante desacralizadora de sonetos tan dramáticos como "¡Ah de la vida...!" (Bl. 2) o "¡Fue sueño ayer; mañana será tierra!" (Bl. 3) y aún Bl. 4 v. 5-6, "El tiempo que ni vuelve ni tropieza,/ en horas fugitivas la devana" (sc. a la vida).

1.2.2. *orejón*. Ya aparece en el retrato del *Buscón* (III, 8). Puede verse también en el romance satírico Bl. 691. v. 53-56:

13 v. 3-4, por ejemplo: "él es socarrón machucho,/ él es figurón de chapa.", con uso irónico de lexemas de la lengua familiar y vulgar. Machucho 'sosegado, juicioso' y de *chapa* 'de prendas, de valor' aparecen en el *Cuento de cuentos*, repertorio de vulgarismos y frases proverbiales de la lengua de la época. La alusión al baile del *Escarramán*, v. 169, permite fechar el poema como posterior a 1613.

Miróse la viejecilla
prendiéndose un alfiler,
y vió un *orejón* con tocas

Asimismo se repite en el famoso retrato de la Dueña Quintañona (*Sueño de la muerte*, p. 223): “Con una cara hecha de un orejón..” La metáfora implica la supresión de un clasema ‘animado’ en el sujeto.

1.2.3. *pasa*. Esta metáfora es paralela a *orejón*. Bl. 774, v.1-5 ofrece: ¹⁴

Erase que se era
(y es cuento gracioso)
una viejecita
de tiempo de moros,
pasa en lo arrugado
del anciano rostro.

Orejón y *pasa* son variaciones de la predicación metafórica que elige la fruta seca para señalar el rostro muy arrugado de la vieja. La *Antología griega* incluye un epigrama satírico que escoge *manzana arrugada* como predicado. Los ejemplos de Quevedo juegan dialógicamente con este epigrama. V.XI, 417, dirigido a una vieja que requiere de amores a un joven (Ἐπὶ γυναικί πρεσβυτέρῃ νέῳ ἐνοχλησασθ)

Ἴλλην δρῶν βαλάνιζε, Μενέσθιον· αὐτὸ γὰρ ἔγωγε

ἔκκαιρον μήλων προσδέχομαι ῥυτίδα·

ἀλλ αἰεὶ πεπόθηκα συνακμάζουσαν ὀπίωρην,

ὡς τε τί πειράξεις λευκὸν ἰδεῖν κόρακα;

“Sacude bellotas de otro roble, Menesthion; pues yo no acepto la manzana arrugada que ya está pasada. En cambio, siempre he deseado la fruta en sazón, como yo mismo. ¿Por qué entonces tratas de ver un cuervo blanco?” En el epigrama 374, del libro XI, la imagen de la vejez como algo desecado por el tiempo, se presenta en la siguiente variante: (v. 7-8-):

14 El poema fue fechado por Crosby; debe ser previo a 1637, fecha de impresión de las *Maravillas del Parnaso*, colección recogida por Jorge Pinto de Morales (Lisboa, 1637), que lo incluye.

ὥς δὲ ῥόδον θαλέθεσκες ἐν εἴαρι· νῦν δ' ἐμαράνθης,
γήραος ἀχμηρῶ καρπομένη θέρει.

“Floreceste como una rosa en la primavera; ahora estás mustia, reseca por el ardiente verano de la vejez.”

1.2.4. *queso*. De los tres poemas satíricos que repiten esta metáfora, con leves variantes, sólo uno ha sido fechado: el romance satírico 748, que debe ser posterior a 1610.¹⁵ Se trata de un romance al que se tituló “Pintura de la mujer de un abogado, abogada ella del demonio”. Los vv. 33-36 ofrecen:

cara forjada en encella
según arrugas atisbo,
muesca de planta de pie,
suelo de queso de Pinto.

Encella era un molde de quesos, cf. *Aut.* ‘canasta hecha de mimbre o de estera, que sirve para formar los requesones y los quesos.’ La metáfora “cara sacada del molde de un queso” se aclara por la presencia de *arrugas*. El v. 36 repite la relación cara arrugada-queso, o *suelo de queso de Pinto*.

Mediatizada por *parecer* se repite en el romance 738, v. 12-15:

La carita parecía
suelo de queso de Pinto:
que los Pintos y los quesos
blasonan de muy antiguos.

que es un retrato de Marca Tulia, dueña de Tarquino. El diminutivo tiene valor derogatorio, más que afectivo; los vv. 14-15 explicitan el sema que une a los dos términos comparados: vejez. La dueña es tan añeja como

15 Los versos 13-14 de este romance parodian dos versos de un romance de Góngora, “Apeóse el caballero...” de 1610; v. en Góngora: “Muchos siglos de hermosura/ en pocos años de edad” y Quevedo, “muchos años de tarasca / en pocos meses de mico.”

los quesos y como los Pintos, que se precian de ser de antiguo origen.¹⁶

El soneto satírico 523, v. 5-9 está dedicado “a una fea y espantadiza de ratones”, y la elección de la metáfora *queso* se justifica y explota por la relación con los ratones. Además, el contexto pragmático permite que se perciba inmediatamente la connotación de vejez derivada del conocimiento de que los quesos se estacionan

Juzgara quien huyendo de él (sc. del ratón) te viera,
eras de queso añejo fabricada;
y con razón que estás tan arrugada,
que pareces al queso por de fuera.

Los dos últimos versos explican lógicamente el motivo de la paradójica confusión. La comparación (*pareces...*) facilita nuevamente la metáfora anterior, que a su vez, resultaba menos atrevida por depender de un verbo de opinión.

1.2.5. *planta de pie*. El *Sueño de la muerte* (p. 223), de 1622, sólo presenta una comparación; el texto es: “la frente con tantas rayas y de tal color que parecía planta de pie.”

Un romance satírico que comenta la pragmática del 12 de abril de 1639, por la cual se obligaba a las mujeres a ir destapadas, repite la imagen en un contexto metafórico:

Desenváinanse las viejas,
y desnúdase lo rancio

.....

La frente, planta de pie; (Bl. 687, v. 17)

Ya el romance 748, que comentamos, agregaba al lexema *queso*, este otro, en una enumeración de metáforas grotescas:

muesca de planta de pie (v. 35).

16 Ni Covarrubias ni *Aut.* mencionan este tipo de queso como famoso en la época - v. por ejemplo la fama del queso de Cáceres, et al.- *Pinto*: municipio de la provincia de Madrid, partido de Getafe, era muy antiguo y parece haber sido fundado por los árabes. Era lugar de cereales y de cría de ganado lanar y cabrío, pero no se especifica que produjera quesos en particular. Se trata de una referencia que no puede ser completamente comprendida, pero que debía ser reconocible en el contexto pragmático de los contemporáneos.

2. Es imagen casi obligada del retrato de la *vetula* en la tradición satírica la ausencia de dientes. Se la describe sin dientes, o reducidos a cuatro, tres, uno, negros, oscuros y arruinados. La hipérbole de la decadencia física que provoca la vejez contribuye a la degradación del tipo ridiculizado. No hay que olvidar que generalmente la vieja aparece como un ser lúbrico que no puede controlar sus apetitos sensuales a pesar de pruebas contundentes de su decrepitud física. La sátira misógina, por ello, exagera su fealdad y decadencia para realzar lo irrisorio de sus pretensiones eróticas. Afeites y mentiras sobre la edad corroboran la idea de que el tipo de la vieja es criticable porque no se somete a las leyes de la naturaleza.

El libro XI de la *Antología griega* ofrece varios epigramas satíricos que escarnecen el tipo. El 374 (v. 3-4) menciona ya la ausencia de dientes:

μη ποτε δ' εὐρυπῆς σέο χείλεα τίς γὰρ ὀδόντων
ὄρχατον ἐμπήξει φαρμακόντι δόλω

“(v.1-2: Puedes suavizar tus flacas mejillas con cosméticos, Loadice. [justo es el castigo que pagas a la gente]); pero nunca abras mucho tus labios, pues quién puede restituir allí una hilera de dientes con el engaño de los cosméticos?”

El epodo VIII de Horacio también presenta la imagen del único diente negro y ominoso de la vieja: v. 3: “cum sit tibi dens ater”. La sátira VI de Juvenal, que fue modelo persistente de la crítica misógina de Quevedo nos brinda siniestros retratos de la perfidia femenina. La crítica se centra sobre todo en el comportamiento y rasgos morales de la mujer pero se incluyen dos versos que resumen los *topoi* de la descripción física (v. 142-145):

“Cur desiderio Bibulae Sertorius ardet?
si verum excutias, facies, non uxor amatur.
tres rugae subeant et se cutis arida laxet,
fiant obscuri dentes oculique minores:

El retrato es prospectivo (cf. *subeant, laxet, fiant obscuri* “[deja] que aparezcan tres arrugas, que su piel seca se ponga flácida, que sus dientes se oscurezcan...!”) y, como tal, sólo anuncia la inevitable declinación física. Se escogen, así, cuatro rasgos que elípticamente aluden a la vejez: tres arrugas, la piel reseca, los dientes ennegrecidos y los ojos sin bri-

llo. Todos ellos reaparecen en textos quevedescos. Debe agregarse el siguiente retrato conjunto de la vejez que prefigura asimismo fórmulas descriptivas de nuestro autor; se encuentra en la sátira X, del mismo Juvenal, que desarrolla el tema de la vanidad de los deseos humanos. V. 198-200:

una senum facies. cum voce tremantia membra
et iam leve caput madidique infantia nasi,
frangendus misero gingiva panis inermi;

La voz temblorosa, la calvicie, la imagen de la nariz que gotea y finalmente la boca sin dientes son lugares comunes en la poesía satírica. La metáfora *gingiva inermi* 'sin armas, i.e. sin dientes' resultará productiva para algunas imágenes en particular.¹⁷

En Marcial se leen varios epigramas que usan la imagen de la vieja sin dientes; v. I, 19:

Si memini, fuerant tibi quattuor, Aelia, dentes:
expulit una duos tussis et una duos.
iam secura potes totis tussire diebus:
nil istic quod agat tertia tussis habet.

El epigrama no especifica que Aelia sea una vieja; pero la alusión es fácilmente reconocible. Tener cuatro dientes es ya una definición de vejez en esta tradición. En II, 41 se aconseja a Maximina que no se ría porque no tiene más que tres dientes y aún estos son completamente amarillos y negros. La burla se funda en que le recomienda seriedad, compostura o tristeza para no delatar los años: v. 5-7 ofrecen:

tu puella non es,
et tres sunt tibi, Maximina, dentes,
sed plane piceique buxeique.

17 Para la relación Marcial-Juvenal v. las ediciones de Friedländer para Marcial (Leipzig, 1886, reimpresa en Amsterdam, 1967) y Juvenal (Leipzig, 1895), cuyos textos adoptamos. V. también H. A. Mason, "Is Juvenal a Classic?", en *Satire. Critical Essays on Roman Literature* ed. de J.P. Sullivan, (Indiana, 1963) p. 93-176. La imagen de la nariz que chorrea "madidique infantia nasi", o está húmeda, como en la infancia, fue retomada y variada más de una vez: cf. Bl, 748, v. 53-56: "nariz a cuyas ventanas/ está siempre el romadizo,/ muy juguetón de moquita,/ columpiándose en el pico." V. también, Bl 757, 45-48: "Con los picos de narices / es con quien usa más chanzas,/ pues unos llueven moquitas,/ cuando otros se empapagan."

Tres dientes tiene sólo la vieja que Marcial describe con cruel delectación en un epigrama, III, 93, con el que los textos de Quevedo dialogan en varias ocasiones: v. 1-2:

Cum tibi trecenti consules, Vetustilla,
et tres capilli quattuorque sint dentes

La alusión a la vejez y falta de dientes puede ser indirecta y revestir la forma de un reproche al poder que el arte de los cosméticos y postizos posee para ocultarla; v. XII, 23:

Dentibus atque comis (nec te pudet) uteris emptis.
quid facies oculo, Laelia? non emitur.

Este epigrama, a su vez, debe relacionarse con otro semejante de la *Antología griega*, XI, 310:

Ἠγόρασας πλοκάμους, φῦκος, μέλι, κηρόν, ὀδόντας·
τῆς αὐτῆς δαπάνης ὄψιν ἂν ἠγόρασας.

(Compraste cabello (trenzas), rouge, miel, cera y dientes. Con el mismo gasto, podrías haberte comprado una cara.)

2.1. Muchos son los textos de Quevedo que varían y transforman estas imágenes básicas en sus múltiples posibilidades. En algunos casos, hallamos una breve frase que recuerda los ejemplos citados, como en el caso de un romance que Crosby fecha antes de 1637 y que describe a una vieja celestina y hechicera, Bl. 774, v. 69-70:¹⁸

sin diente ni muela,
los colmillos romos,

Sólo le quedan los colmillos y aun éstos parecen carcomidos, sin punta (*Aut.* 'obtuso, sin punta', con este ejemplo de Quevedo). En otro romance, Bl. 772, v. 85-88, y también con referencia a una vieja, leemos:

Sin sonar a dientes

18 v. art. cit. y Bleuca también. Fue publicado en la colección *Maravillas del Parnaso*, (Lisboa, 1637).

vejecilla ronca
calavereaba
las bellezas choznas.

Aquí la imagen ha producido un contexto metafórico complejo. *Calaverear* es neologismo inventado por Quevedo a partir de *calavera* al que agrega el sufijo para verbos derivados *-ear*.¹⁹ El momento icónico inicial del contexto es la analogía *vieja sin dientes* = *calavera*, en la que se suprime el clasema 'animado' del sujeto. Esta imagen se despliega en dos elementos: 1) el lexema metafórico *calaverear*, cuyo sujeto es *vejecilla*. La predicación "vejecilla es calavera" se transforma en *vejecilla calavereaba*; paso intermedio del desplazamiento semántico podría ser la *calavera "reprendía"* (si aceptamos el significado contextual que Alarcos García aplica a *calaverear*). Tal vez sea suficiente adjudicarle la acepción de cualquier *verbum dicendi* (e.g. *hablar*). En vez de escoger un verbo del sistema del español que perteneciera a esa serie paradigmática del eje de sustitución, se ha acuñado un lexema nuevo que contiene en sí mismo una alusión a los rasgos metafóricos del sujeto. El sujeto ha invadido el campo semántico del predicado verbal produciendo una relación sorprendente e inusitada: 'la vejecilla (sufijo diminutivo despectivo), que era una calavera hablaba en calidad de tal, *calavereaba*'. Así como en la lengua rige una ley de concordancia de número en la relación sujeto-verbo, se inventa aquí una especie de concordancia semántica entre sujeto metafórico y verbo. El texto obviamente transgrede las leyes del sistema y es percibido como un sintagma agramatical. Por otra parte, el lector competente percibe la relación aparente de este sintagma con otros correctos del tipo el *labrador labra*, o el *hablador habla*, es decir, casos en los que el sujeto y el verbo comparten la misma raíz. Lexemas como *hablador* o *labrador*, sin embargo, son sustantivos posverbiales del tipo *nomen agentis*. También en casos de verbos que admiten acusativo interno se puede repetir un objeto directo de la misma raíz que el verbo, e.g. *caminar un camino* o *vivir la vida*. Lo que en el sistema no parece estar documentado, en cambio, es la posibilidad de que se construya un verbo de este tipo sobre la misma raíz del sujeto.

19 V. E. Alarcos García, "Quevedo y la parodia idiomática" *Archivum* (Oviedo), V (1955) 3-37 recogido en *Homenaje al Profesor Alarcos García* (Valladolid, 1965), p. 457, que da como acepción 'sermonear, reprender'. *Aut.*, que trae el ejemplo de Quevedo no ofrece ac. satisfactoria.

2) la frase *sin sonar a dientes* que anticipa y aclara el lexema foco *calaverrear* es también fuertemente anómala. La construcción más frecuente de *sonar*, en la acepción de 'producir un sonido' es V+a+adjetivo (*sonar a hueco*, por ejemplo). Aquí el término es un sustantivo: *dientes*. Además, los dientes son necesarios para articular correctamente los sonidos de la lengua, son instrumento de articulación, pero no producen sonido. La frase implica una relación de contigüidad.

2.1.1. Tres contextos más explotan el desplazamiento metonímico apenas esbozado en el ejemplo anterior. Ninguno de los tres poemas a los que pertenecen ha sido fechado. En Bl. 739, v. 14-15, leemos:

La habla desempedrada
puesto silencio al morder...

El primer verso citado combina la metáfora *desempedrada* 'sin dientes', aplicada no a *boca*, como correspondería, sino a *habla*, por relación de contigüidad. Un juego semejante sigue funcionando en *puesto silencio al morder*.

Bl. 741, v. 13-16:

La habla desencordada,
que mostraba al responder
mucho encía y poco diente
labio y quijada cruel.

El v. 13 supone, en estructura profunda, la analogía *diente* - instrumento necesario para producir los sonidos de una lengua - y *cuerda* - que produce el sonido en un instrumento de este tipo. Una persona que no tiene dientes equivale a una vihuela o arpa sin cuerdas. Sólo que aquí no es *boca* la así caracterizada sino, por metonimia, *habla*.

En los versos 9-11 del soneto 526, titulado "Mañoso artificio de vieja desdentada" leemos:

Tu risa es, más que alegre, delincuente;
tienes sin huesos pulpas las razones
y el raigón del mascar, lugarteniente.

A las *razones*, OD, se le atribuye como predicativo el lexema metafórico *pulpas*, que implica la existencia de un sema 'corporeidad' para *razones*. Por otra parte, *pulpa* sustantivo, 'la parte carnosa del cuerpo del

animal o la carne quitado el hueso' (*Aut*) está usado aquí como adjetivo. Los *huesos* 'dientes', de todos modos, pertenecen a la boca y, sólo por relación de contigüidad, a *razones*. En el próximo verso, el *raigón* en sinécdoque, está caracterizado con el lexema *lugarteniente* (*del mascar*); la metáfora relaciona *raigón* con un lexema que pertenece al campo semántico de la milicia, 'el sujeto a quien se subdelega o da el poder para ejercer algún ministerio', adjudicándole el *clasema* 'animado' a *raigón*. La función de masticar, que cumplirían normalmente los dientes, ha sido transferida a los raigones. Esta lectura del verso: *raigón* = *lugarteniente del mascar* obliga a corregir la puntuación de Blecua; la coma debe ir después de *raigón*, por el sentido - "y el raigón, del mascar lugarteniente."

En *La hora de todos* (1635) la metáfora escogida es *mamona de pronunciación*: "La más antigua de las alcahuetas, mal asistida de dientes y mamona de pronunciación, tableteando con las encías dijo" (p. 99). Una vieja sin dientes pronuncia como el niño que mama todavía. La comparación es doblemente grotesca por la antinomia vejez-primer infancia. El ruido que hace con las encías sin dientes se compara, por hipérbole, al de dos tablas que se golpean.

2.2. Otra variante metafórica es la de Bl. 757, v. 27-32:

la boca masculla que antes
de perlas mordió con sartas.
¿Qué es el mirarla, escondida
entre la nariz y barba,
la que fue de la alba risa,
estar cocando de Marta;

El texto alude a la ausencia de dientes, indirectamente. El procedimiento consiste en crear antítesis por oposición de dos momentos temporales: antes-juventud, ahora-vejez en la estructura *a* (ahora) *masculla* - *b* (antes *mordió con sartas de perlas*). La metáfora poética tradicional para denotar los dientes blancos logra realzar la presente decrepitud. *a*. la boca sumida está *escondida* entre nariz y barba, con hipérbole en *esconder*, y agregado de un *clasema* 'animado'. *b*. *alba risa*: *blanco* está en relación metonímica con *risa*: los dientes son blancos y no la risa misma. *a*. el último verso juega con una frase proverbial: "Cócale, Marta". Correas registra en su *Vocabulario de refranes* (ed. Combet, 711a) "Kókale Marta. De los monos: mikos. 'Marta': la mona." Cf. además *cocar* (*Aut*.) 'hacer cocos o muecas'. Aquí, *mona* o *coco* está en antítesis con

la belleza sugerida por la imagen de la juventud y la hermosa sonrisa.

2.3. El diente único y ya a punto de caer, que aparecía en el epodo VIII de Horacio, funciona como imagen generadora de varios contextos metafóricos. Dos se articulan sobre la frase adverbial *a boca de noche*, v. *Aut.* 'al añochecer, al crepúsculo de la tarde'. En el romance 691, v. 63-64, (*terminus post quem*, el 22 de marzo de 1623) encontramos:

y a boca de noche un diente
cerca ya de obscurecer.

Obscurecer y *a boca de noche* pertenecen al campo semántico del tiempo y la sucesión natural de días y noches, es decir de los fenómenos de la naturaleza. Aquí el contexto sugiere tensión al ser predicado de *boca*, animado. La metáfora se construye, además, sobre un juego polisémico: *a boca de noche*, que es ya metáfora lexicalizada en la frase adverbial, por silepsis, sugiere la *boca* de una persona. Se trata de un recurso explotado frecuentemente por Quevedo y que consiste en la literalización de la frase hecha. La silepsis libera connotaciones irónicas, pero al mismo tiempo, apunta al origen puramente lingüístico de la metáfora. La frase adverbial genera la metáfora y no una analogía establecida por la percepción simultánea de dos referentes posibles. Estamos aquí en el campo de los textos que son autoproducidos; silepsis engendra metáfora, una figura produce otra. Se incluye además una progresión. Ver un solo diente en la boca oscura sugiere el crepúsculo; pero ver que está a punto de caerse produce la segunda metáfora: boca sin dientes= noche.

En otro caso, Bl. 748, v. 57-60, ²⁰ los primeros cuatro versos expanden la analogía, en leve variante:

Cuantos a boca de noche
aguardan sus enemigos,
a la orilla de tus labios
aciertan hora y camino.

20 Debe ser posterior a 1610, fecha del romance de Góngora "Apeóse el caballero..", cf. n. 15.

En estructura profunda la frase supone la imagen de una boca sin diente que pueda encontrarse. En el plano de la metáfora, se amalgaman un concepto temporal y uno espacial: *hora* y *camino*. *Hora* es aquí el atardecer, denotado previamente en *a boca de noche*, que contiene el mismo juego polisémico del ejemplo anterior. *Camino*, unido al concepto de anochecer connota *soledad*, ya que por el contexto pragmático sabemos que de noche no se transita frecuentemente por ellos. Ausencia de dientes equivale, así, a 'camino solitario'. *Camino* se integra con *orilla*, que es el borde donde termina y los dos términos comparten el sema 'especialidad'. La relación *orilla-labios* establece otra metáfora de genitivo que propondría el siguiente esquema lógico: *boca oscura* es a *camino solitario* como *labios* son a *orilla del camino*. Estos versos, por ello, amplían las sugerencias del ejemplo anterior al agregar la categoría espacio a tiempo. Además, se incluye una perspectiva diferente mediante la introducción del elemento anecdótico de la relativa sustantivada "cuantos a boca de noche aguardan sus enemigos", que quiebra doblemente la isotopía del contexto. El poema presenta el retrato de una vieja y los versos anteriores habían descrito cara, cabello, frente, ojos, nariz en unidades de cuatro u ocho versos. En el verso 56 surge esta relación inesperada cuyo efecto es acentuar aún más el carácter de enumeración aditiva que define al romance. Se trata de una sucesión de conceptos que iluminan radialmente el objeto descrito. No termina aquí el desarrollo de la imagen. Los versos siguientes expanden la presentación del diente único:

El diente, que viene a ser
 el tronco de ovas vestido
 y los raigones tras él,
 diciendo 'Aquí fue colmillo';
 quijada de pie de cruz,
 donde el güeso fugitivo
 dejó casas de panal,
 y por muelas, orificios;

La primera parte del contexto metafórico es una variación de la imagen de Marcial, II, 41 ya analizada, solo que se alude al color indirectamente con *ovas*: *diente*= tronco vestido de ovas 'algas verdosas'. La relación diente-tronco, que supone el clasema 'inanimado', se invierte al agregarse el lexema adjetivo *vestido* que implica el clasema 'animado' y vuelve a alterarse con el complemento *de ovas*, percibido como anómalo

inmediatamente.²¹ El predicado *diciendo* personifica a *raigones*. La frase en discurso directo es también metafórica, aunque ya lexicalizada. Se trata de un juego irónico con la expresión proverbial *Aquí fue Troya* (cf. Correas, ed. Combet 612a 'quando se ofreze difikultad; más se dice burlando'); sólo que este texto propone 1) la sustitución de *Troya* por *colmillo*, en sinécdoque por *dientes*, y 2) su interpretación literal 'aquí hubo dientes'. Nuevamente, pues, nos encontramos con un caso de literalización de la frase hecha. La descripción ofrece una especie de progresión al pasar de *diente* a *raigones* y por fin *quijada*. El tercer miembro está modificado por *de pie de cruz*. Esta última metáfora sólo puede ser descodificada en bloque.²² La relación está basada en un primer momento visual: la mandíbula sin dientes sugiere una quijada de calavera y en las representaciones iconográficas del calvario la calavera es elemento simbólico frecuente. *Calavera* (de pie de cruz) está representada aquí por la sinécdoque *quijada*, o, a la inversa, tal vez, la parte que se describe sugiere el todo *calavera*. Lo que dificulta la comprensión de la metáfora es la elipsis del lexema metafórico *calavera* cuya conexión con *pie de cruz* sería rápidamente captada. El análisis de elementos semánticos no es suficiente, en este caso, para descodificar la metáfora; necesitamos datos del contexto artístico-cultural del siglo XVII para resolver el problema. El recuerdo de imágenes o cuadros de crucifixiones nos ayuda a descubrir la inesperada asociación. El verso se completa con la proposición relativa de los versos siguientes que propone nueva metáfora en el lexema *fugitivo*, que contiene un clasema 'animado' transferido a *güeso* 'diente'. La presencia de este adjetivo dramatiza, por así decirlo, la falta de dientes, que se convierten así en sujeto activo de la construcción. El diente se ha escapado dejando sólo agujeros, dado en la metáfora *casas de panal*; se sugiere una analogía entre la forma de las cavidades hexagonales del panal y los huecos moldeados por las raíces de los dientes. De *diente* se pasa a *muela*, lo que complica la frase considerablemente. "El diente

21 "El tronco de ovas vestido" es el primer verso del romance III (*Primeros romances*) de Lope de Vega; v. ed. de J. F. Montesinos (Madrid: Espasa Calpe, 1968) p. 6. Sólo que el verso en Lope denota *árboles*: "El tronco de ovas vestido/ de un álamo verde y blanco / entre espadañas y juncos/ bañaba el agua del Tajo."

22 cf. Reisz de Rivarola, art. cit., p. 67.

fugitivo dejó *orificios* por muelas” supone una repetición casi tautológica ya que *güeso* abarcaba en sinécdoque a dientes y muelas.

La imagen del diente único genera otros dos ejemplos. Uno pertenece al romance 691 (*terminus post quem*, 22 de marzo de 1623), v. 21-24:

y bamboleando un diente
volatín de la vejez,
dijo con la voz sin güesos,
y remedando el sorber:

El clasema ‘animado’ de *volatín* ‘la persona que anda y voltea en una maroma en el aire’, transferido a *diente*, lo personifica. La relación con vejez, que contiene un clasema ‘abstracto’ produce otra anomalía semántica. *Voz sin güesos* ofrece la fórmula ya vista en ejemplos anteriores y que es muy frecuente en el lenguaje figurado de la última época, la transferencia de una característica de *boca* - sin dientes- a *voz*, que contiene los semas ‘concreto’, ‘incorpóreo’.

El otro corresponde a BI, 729, v. 57-60:

Una bocaza de infierno,
con sendos bordes por labios,
donde hace la santa vida
un solo diente ermitaño.

Aquí pasamos del campo semántico de la ‘destreza física’, sugerido por la imagen del diente casi en equilibrio, porque está a punto de caerse (v. *bambolear*) al ámbito religioso. Un diente solitario es un diente *ermitaño* que hace la santa vida; el adjetivo *ermitaño* implica un clasema ‘animado’ que personifica así a *diente*. La familiaridad con el contexto religioso aclara el sentido de los lexemas *santa vida*, ya que la vida aislada del anacoreta en penitencia es comparable a la de un santo. La segunda parte del contexto metafórico, constituida por esta relativa, se encuentra en relación de antítesis con los dos versos anteriores: infierno - santa vida. Pero también *infierno* pertenece al ámbito religioso y libera connotaciones negativas. Estas connotaciones, en particular, la noción de ‘espanto’ o ‘capacidad de producir terror’, son transferidas a *boca*. La atribución se basa en una hipérbole que está preparada morfológicamente

23 Impreso en las *Maravillas del Parnaso*, de 1637.

por *bocaza*, lexema que contiene el sufijo aumentativo, de connotación despectiva *-azo*.

3. La *Antología griega* presenta varios epigramas satíricos que compiten en la descripción hiperbólica de la nariz grande (v. XI, 198, 199, 200, 203, 204, 267, 268, 405, 418). Ya se ha señalado la relación que existe entre algunos de estos epigramas y el soneto tan conocido de Quevedo. "Erase un hombre a una nariz pegado.."24. Uno de estos epigramas, XI, 203, nos interesa muy especialmente. Consiste el poema en una enumeración de diversos lexemas metafóricos que son predicados de nariz y que comparten semas determinados:

Ἡ ῥίς κάστορος ἐστίν, ὅταν σκάπτῃ τι, δίκελλα·
σάλπιγξ δ' ἂν ῥέγῃ· τῇ δὲ τρύγη, δρέπανον·
ἐν πλοίοις ἄγκυρα· κατασπίροντι δ' ἄροτρον
ἄγκιστρον ναύταις· ὀψοφάγοις κρεάγγρα·
ναυπηγοῖς σχένδυλα· γεωργοῖς δὲ πρασόκουρον·
τέκτοσι ἀξίην· τοῖς δὲ πυλῶσι κόραξ·
οὕτως εὐχρήστου σκέυους κάστωρ τετύχηκε
ῥῶα φέρων πάσης ἀξίμενον ἐργασίης·

(La nariz de Cástor es una azada cuando excava; es una trompeta cuando ronca, una hoz para cosechar uvas en la época de la vendimia, un ancla para el barco, un arado para el que planta, un anzuelo para los marineros, un gancho (para sacar carne de la olla) para los que comen en un banquete, un par de tenazas para los que construyen barcos, un cuchillo de cortar porros para los granjeros, un hacha para los carpinteros, perilla (o manija) para la puerta. Tal útil instrumento tiene Castor la suerte de poseer, al tener una nariz que está preparada para todo tipo de trabajo.) La serie de lexemas

24 V. J. O. Crosby, "Quevedo, The Greek Anthology and Horace", *Romance Philology*, XIX (1965-66) 435-449 y F. Lázaro Carreter, "Sobre la dificultad conceptista", en *Estilo barroco y personalidad creadora*, (Salamanca, 1966) p. 1-59, especialmente p. 44 y ss.

δίκελλα, σάλπιγξ, δρέπανον, άγκυρα, άροτρον, άγκιστρον, κρέαγμα
σχένδυλα, πρασόκουρον, αξίμνη, κόραξ

parece en una primera lectura heterógena y escogida al azar. Sin embargo constituyen una isotopía en el plano del concepto de superficie: todos los lexemas comparten el sema 'metalicidad'. La longitud hiperbólica de la nariz y su curvatura exageradas sugieren instrumentos puntiagudos y duros de diversa clase.

3.1. Relacionar una nariz larga con un objeto de metal es procedimiento que aparece más de una vez en la obra satírica de Quevedo, lo que sugiere el diálogo con el epigrama citado. En un romance de fecha incierta, pero anterior a 1628²⁵, Bl. 782, v. 45-49 encontramos un retrato conjunto de dos mujeres flacas:

Sendas narices bñidas
a la manera de estoques,
que habían menester conteras
para no picar los hombres.

El sentido del lexema metafórico *bñidas* 'afiladas' se explicita en la comparación que le sigue: *a la manera de estoques*. La relación nariz-estoque motiva la consecuencia cómica del verso siguiente: necesitaban conteras 'cilindro de metal que se pone en el extremo de la espada'. La figura se repite en otro poema (Bl. 620, v. 70) pero referida a una mujer flaca: "Con mujer tan aguda y amolada/ ...dura, bñida ... / que ha de menester, por no picar, contera,/"'. El sema 'metalicidad' compartido por todas las metáforas del epigrama de la *Antología griega* reaparece en los lexemas usados aquí.

3.2. En otro romance, posterior a 1623, Bl. 691, v. 62, la metáfora establece la relación nariz-objeto metálico nuevamente, pero se agrega ahora otro elemento del rostro, *barba* para crear la imagen visual de la pinza:

25 Impreso en el *Cancionero* de 1628; escrito probablemente ca. 1603, por su alusión al Pisuerga (cf. Blecua, II, p. 139). Por las metáforas usadas se relaciona con la Canción 620 "No os espantéis, señora Notomía", que Blecua fecha también en 1603 (cf. II, p. 70).

pinzas por nariz y barba
con que el hablar es morder.

Pinza recuerda *σχένδυλα* del epigrama, sólo que se explicitan ahora las dos partes del objeto. El momento icónico de la metáfora se halla en el percibir, simultáneamente, el perfil de la vieja sin dientes y, superpuesto a él, la tenaza, o instrumentos parecidos, que se abre y se cierra; por ello el hablar que implica abrir y cerrar la boca es morder. Esta imagen se convierte en figura preferida para la descripción esperpéntica de la *vetula*. Las cuatro citas que se analizan a continuación constituyen variaciones de esta imagen.

3.2.1. Bl. 748, v. 69-74, un romance posterior a 1610²⁶ ofrece:

barba, que con la nariz
se junta a dar un pellizco;
sueño de Bosco con tocas;
rostro de impresión del grifo;

Pinza se ha transformado en *se junta a dar un pellizco*, con animización de las facciones, por la presencia de *juntarse*, que supone un clasema 'animado', así como pellizco implica un agente humano. El carácter casi diabólico de la figura resalta con la próxima metáfora: "sueño de Bosco con tocas", con referencia al contexto artístico de la época. Los cuadros del Bosco suelen constituir el epítome de lo monstruoso y grotesco en los textos de Quevedo.²⁷ Pensar en cuadros como *El jardín de las delicias* u otras figuras de diablos o seres sobrenaturales, ayuda a concebir la monstruosidad de la dueña. La imagen recurre a la representación pictórica para imponer una visión más contundente de la figura descripta. Es sabido que toda metáfora de analogía supone una instancia icónica; en la imaginación se oponen y unen dos términos que están alejados. La proximidad semántica de estos

26 cf. Crosby, art. cit. p. 115.

27 Por ejemplo, en el *Buscón*, III, 2 (L. C. p. 171), al final de un pasaje que describe cómo se visten y remiendan los caballeros chanflones a la mañana, resume el narrador: "No pintó tan extrañas posturas Bosco como yo vi." V. Margarita Levisi, "Hieronymus Bosch y los Sueños de Francisco de Quevedo", *Filología* IX (1963) 163-200.

términos, a pesar de la distancia, crea la nueva pertinencia. Tensión y contradicción son el anverso del acercamiento.²⁸ Ahora bien, la frase del poema propone como segundo término ya una representación codificada. Es la figuración grotesca del Bosco, y no una imagen concebida individualmente, la que constituye el segundo término. Este verso parecería anticipar modernas reflexiones críticas sobre el recurso de la descripción en el discurso literario. La lengua, de naturaleza temporal, sólo puede traducir parcialmente la imagen espacial. Por ello, el recuerdo visual de una formulación artística como las pinturas del Bosco perfecciona la percepción del horror suscitado por la vieja. La imagen de la pinza genera todavía otra figura: “rostro de impresión del grifo”. La cara del animal mitológico se caracteriza por las curvas que describen el pico y la barba, casi tocándose en los extremos, en semejanza a la forma de la pinza. El lexema *impresión* debe tal vez interpretarse, no en sentido “moral y figurado: v. *Aut.* ‘efecto que hacen en el ánimo las cosas espirituales’”, sino en el más cercano a *impressio* o *imprimere* ‘marcar o dejar la señal de una cosa en otra’. La cara de la vieja se parece tanto a la de un grifo que parece que el animal la ha marcado, dejando su huella en las facciones. *Impresión* en este sentido, nos parece recrear el efecto producido por el uso de *scalpere* en Juvenal (X, 195): “scalpit (rugas) in vetula bucca.” *Scalpere* pertenece al mismo campo semántico que *imprimere*, *ingere*, *figura*, y corresponde al campo en el que se integrarían lexemas como *imprimir*, *impresión*, *labrar*, etc. en español.

Bl. 738, v. 9-13 repiten casi exactamente el ejemplo anterior (el poema no ha sido fechado); sólo hay una inversión del orden. Ahora es metáfora central *grifo* y los versos siguientes explican la analogía:

Era la romana vieja
 hecha en la impresión del grifo,
 que con nariz y con barba
 pudiera dar un pellizco.

En el *Sueño de la muerte* (1622) se encuentra el conocido retrato de la Dueña Quintañona y en él leemos: “la nariz en conversación con la barbilla, que casi juntándose hacían garra y una cara de la impresión del

28 v. Paul Ricoeur, ob. cit. p. 238 y ss.

grifo” (p. 223). Amedée Mas había propuesto como punto de partida para la metáfora de la nariz en conversación con la barbilla un epigrama de Marcial, VI, 36: “Mentula tam magna est, tantus tibi, Papyle, nasus/ ut possis, quotiens arrigis, olfacere.”²⁹ Aunque Mas cautamente indica que se trata tan sólo de una posibilidad y, aunque en otros casos el diálogo con los epigramas de Marcial resulta innegable, no parece aquí necesario este acercamiento. Si observamos el proceso de variación de las últimas metáforas analizadas, esta imagen parece la consecuencia de la visión del perfil como una tenaza en diferente grado de elaboración. El texto propone la animización de los rasgos del rostro, que parecen independizarse así del conjunto. *Nariz y barbilla en conversación* supone un clasema ‘humano’ que las convierte en sujetos activos. La próxima metáfora animaliza la figura mediante *garra* y se complementa con la metáfora que compara la cara a la del animal mitológico, en progresión humano-animal.³⁰

En *La hora de todos* se recrean estas metáforas con leve variante: “y juntando la nariz con la barbilla, a manera de garra, hizo un gesto de la impresión del grifo” (p. 101, XVIII). Sólo que aquí la comparación introducida por *a manera de* mediatiza la relación. El movimiento del rostro (*gesto*) sugiere nuevamente la figura del grifo.³¹

El discurso metafórico de Quevedo se manifiesta, así, como un juego de variaciones retóricas sobre un esquema inicial. Ese esquema puede ser en su origen recreación de una metáfora clásica; en otros casos una

29 V. Amedée Mas, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo* (Paris, 1957), p. 202: “une hypertrophie qui a peut-être contribué à lui suggérer, par reminiscence et transposition, un de ses croquis le plus savoureux: celui du nez en conversation avec le menton.”

30 Esta visión esperpéntica de la figura de la vieja es lugar común de su descripción ya: la encontramos en textos más modernos, y sin relación con Quevedo: “Indem sie sprach, wackelte das hervorragende spitze Kinn, verzog sich das zahnlose Maul, von der knöchernen Habichtsnase beschattet...” Así ve Veronika a la bruja, Frau Rauerin en *Der goldne Topf*, E.T.A. Hoffmann, publicado en 1814 en sus *Phantasiestücke in Callots Manier*, otro ejemplo de relación entre pintura y discurso verbal. V. E. T. A. Hoffmanns Werke, (Stuttgart/Hamburg: Deutscher Bücherbund, 19), tomo I, p. 250.

31 En nota a este texto en su edición de *La hora de todos* (Madrid, Castalia, 1975), p. 101, n. 205, Luisa López Grigera afirma: “Se refiere al emblema del célebre impresor lionés del Renacimiento Sebastián Gripho.” Si bien es verdad que Sebastian Griphius (1493-1556) usaba un grifo como emblema de sus ediciones la explicación parece perfunctoria. No puede descartarse que el texto aluda a una representación específica del animal mitológico, la del emblema de este editor, por ejemplo, pero *impresión*, como ya hemos sugerido, parece usarse en otra ac. en estos textos.

imagen visual de textos satíricos grecolatinos puede generar múltiples contextos metafóricos. Lo cierto es que el lenguaje poético de Quevedo propone, en numerosas instancias, juegos dialógicos con fuentes satíricas. La actualización de esas relaciones intertextuales permite captar una gama más amplia de connotaciones liberadas por el texto. No parece superfluo reiterar que los referentes de la sátira de Quevedo son generalmente pre-texto de experimentos verbales. En el caso de la descripción de la *vetula*, hemos visto que las figuras creadas se articulan en campos de imágenes que proceden de esa tradición. Las composiciones satíricas de Quevedo se inscriben en el espacio literario del género y viven en la dialéctica de supervivencia y variación.