

## RESEÑAS

IGNACIO ARELLANO, *Poesía satírico burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*, Pamplona (Ediciones Universidad de Navarra) 1984, 577 pp.

Es éste uno de los libros de conjunto más completos que se hayan escrito sobre la poesía satírica de Quevedo. La seriedad de la empresa y la riqueza de datos que ofrece al estudioso de la obra de Quevedo y de la poesía barroca en general aseguran su valor y su éxito.

El libro consta de dos partes: 1) un extenso estudio preliminar sobre la poesía satírico burlesca de Quevedo, en sus aspectos temáticos, lingüísticos y estilísticos (311 pp.) y 2) la edición con anotaciones de los sonetos 512 a 619, según la numeración de las ediciones de Blecua, es decir los sonetos que Blecua clasifica como satíricos y burlescos, a los que se agregan los sonetos correspondientes al apartado *Sátiras personales*. Un total, pues, de 121 sonetos, que efectivamente constituyen un núcleo considerable del *corpus* como para permitir una descripción significativa del sistema quevedesco. Arellano nos ofrece además una bibliografía bastante completa sobre Quevedo, los sonetos y cuestiones de tema, período y estilo barroco, además de libros de referencia generales sobre lingüística y teoría y crítica literarias. El libro se completa con cuatro índices cuidados: de sonetos fechados y de primeros versos, de voces y expresiones anotadas y onomástico.

1) El estudio de la poesía satírica, que abarca no sólo los sonetos sino la producción total en verso, con algunas referencias a la prosa, constituye un libro independiente con derecho propio. Se articula en una presentación de los elementos temáticos que constituyen el mundo de las sátiras en verso —*El retablo y sus figuras*— y en un análisis de los rasgos distintivos del lenguaje satírico —*Algunas calas en el material expresivo de Quevedo y La musa cultipicaña*. *El retablo* pasa revista a los temas y motivos característicos de esta poesía: la mujer, el amor, lo sexual y el mundo prostibulario, la escatología, el panorama de la sociedad que despliegan. Arellano estudia así los representantes de oficios, altos y bajos y las figuras de marginales que Quevedo recrea en su obra. Ve acertadamente que el factor conglomerante de la crítica de estos tipos es el ataque al dinero como elemento corruptor de la sociedad nobiliaria tradicional (p. 110 y ss). En esta poesía satírico burlesca predomina, según Arellano, “la intención estética de agudeza” que puede resultar exclusivamente lúdica en algunos poemas burlescos (p. 121). Faltan en cambio, ejemplos de sátira política que Quevedo sí practicó en otras zonas de su extensa producción en prosa.

Los capítulos dedicados al estilo de Quevedo —II y III— ofrecen importante información sobre onomástica burlesca, vulgarismos y aplebeyamiento, elementos lingüísticos burlescos por derivación expresiva, diminutivos y superlativos, locuciones y giros coloquiales, lenguas técnicas, cultismos y neologismos. Contamos ahora con una codificación inicial importante para completar el estudio del estilo de la sátira, no sólo de Quevedo, sino de otros autores del Siglo de Oro. El análisis del aprovechamiento de frases hechas de la lengua coloquial y vulgar por medio de su deslexicalización —lo que Arellano define como desautomatización o ruptura del cliché (p. 193)— podría sin duda completarse desde la perspectiva general de la obra satírica en prosa y verso. En cuanto a la oposición que se observa entre los ataques programáticos de Quevedo a la expresión adocenada y vulgar y su propia praxis literaria, la afirmación de Arellano de que Quevedo no utiliza la frase hecha sino en contextos que la deslexicalizan parece parcial. Claro está que en el ámbito de la poesía satírica burlesca es aceptable su juicio: “En ningún caso se sorprende a Quevedo cometiendo lo que critica en este punto” (p. 190). No creo que sea aplicable, sin embargo, a la totalidad de su producción satírica.

*La musa cultipicaña* contiene una sección fundamental sobre los locutores satíricos y los paradigmas compositivos de la poesía. Arellano señala, muy acertadamente, el error de asimilar los locutores que enuncian algunos de estos poemas a la voz de Quevedo—autor. Se aclaran así problemas que surgen de una lectura poco sofisticada de estos textos, en los que hablan voces procedentes de los estratos marginados de la sociedad que representan posturas ideológicas muy diversas. La sección final de este capítulo estudia el conceptismo de Quevedo a partir de la codificación propuesta por Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*. Arellano clasifica así la agudeza conceptual en agudeza por semejanza, exageración, proporción, improproporción, ponderación misteriosa y alusión y los juegos de palabras, vistos como fenómenos contextuales, en agudeza verbal, paronomasia, dilogía, antanaclasis, derivación y polípite, falsa etimología, calambur, disociación y retruécano. Este análisis de diversos tipos de figuras retóricas lo conduce a una reafirmación del estilo quevediano como “sistema conceptista de lecturas múltiples y condensación expresiva”. La característica esencial de este lenguaje literario es la forma de agudeza mixta, que efectúa una convergencia de todos los elementos expresivos en el espacio de un contexto (p. 311).

En su introducción al estudio de la poesía, Arellano se ocupa de problemas de género, en un intento de definir lo satírico y lo burlesco en la poesía de Quevedo a partir de la ya extendida distinción que R. Jammes, aplicara a la poesía de Góngora. La crítica de la sátira se apagará, según James, en los valo-

res reconocidos por la sociedad de su tiempo mientras que la poesía burlesca exaltaría los antivalores de una sociedad. Arellano cuestiona, con buen criterio, esta distinción (p. 33), y aún la rectificación propuesta por Vitse, basada en las nociones antitéticas de inversión y desinversión (p. 26). Mediante el examen de los epígrafes redactados por González de Salas para su edición del *Parnaso*, Arellano concluye que, mientras el adjetivo satírico parecía constituir, en la época de Quevedo, una designación genérica —en los tratadistas áureos la sátira solía ser descrita como “especie poética” o género— lo burlesco parece definir “una serie ... de rasgos ... expresivos” (pp. 36, n. 730. En áureos la sátira solía ser descrita como “especie poética” o género — lo burlesco parece definir “una serie... de rasgos... expresivos”. (pp. 36, n. 73) En esta línea, Arellano afirma que lo burlesco no se opone a lo satírico en el sistema quevedesco, sino que ambas categorías se constituyen en modalidades combinables. Así, su clasificación de esta poesía se organiza en tres grupos: 1) poemas satíricos no burlescos (la risa no es esencial a la sátira), 2) poemas satíricos burlescos: intención de censura moral y estilo burlesco y 3) poemas burlescos atentos sólo al *delectare* (p. 37). Esta clasificación, sin embargo, podría someterse a análisis, en la medida en que se basa en una distinción entre plano del contenido y plano de la expresión (p. 36, n. 77) que no siempre permite dar cuenta del complejo proceso del pensar en imágenes que define a la estética del barroco. La reducción de un mensaje poético al *delectare* simplifica la función modelizante de todo producto artístico. Algunos de los sonetos que Arellano caracteriza como burlescos, por ejemplo, podrían corresponder a un esquema satírico si se evaluara la función de la voz que los emite. ¿Por qué suponer que el soneto al mosquito, 532, “Ministril de las ronchas y picadas” sea necesariamente un monólogo exagemático? (p. 213). Tal vez cabría pensar, según el esquema que Arellano mismo propone para los locutores poéticos, que tanto el soneto 532 como el 531, “Tudescos moscos de los sorbos fines”, son enunciados por locutores ficcionales, codificados en la tradición literaria. De ser éste el caso, la falta de intención moral o crítica debería adjudicarse al locutor y ello no eliminaría la posibilidad de una lectura satírica a partir de la distancia establecida entre locutor poético y Yo satírico.

2) La segunda parte del libro contiene la anotación de los sonetos, precedida por una larga nota preliminar en la que se pasa revista a ediciones anotadas existentes y bibliografía específica sobre poemas particulares que Arellano aprovechó para sus anotaciones. Su propósito es producir “una anotación filológica aclaratoria de cuestiones lingüísticas e históricas” (p. 343). El criterio adoptado para la anotación descarta la aclaración de acepciones de lexemas aislados. Se propone en cambio recuperar su sentido en los contextos poéticos en los que se integran. Se actualiza así “el valor meta-

fórico” o se restringen “las posibles acepciones que resulten accesorias para la comprensión del contexto inmediato. Arellano intenta así evitar dos extremos posibles de toda anotación: por un lado, las notas “literales”; por el otro, la actualización de todas las posibles acepciones o alusiones de un lexema, lo cual podría “atentar contra la coherencia conceptista de la expresión” (p. 346). En efecto, la correspondencia que un concepto establece entre dos objetos —en términos de Gracián— o entre dos lexemas, no se basa en todos sus semas constitutivos. Generalmente la relación se establece a partir de la existencia de *un* sema común. Sensatamente Arellano señala que es la tarea del anotador decidir cuál será el criterio de “selección y límites alusivos” (p. 348, n. 40). Se inclina, sin embargo, dada la complejidad de los textos de Quevedo, a pensar que una anotación completa es muchas veces necesaria para asegurar que un contexto sea comprensible para un lector actual.

Este es pues el procedimiento empleado para anotar los sonetos, para los que utiliza el texto establecido por Blecua en sus ediciones de la *Poesía original* y de la *Poesía completa* (p. 27). Un conocimiento autorizado de la lengua del siglo XVII y el manejo siempre significativo de la extensa bibliografía de Quevedo le permiten resolver la complejidad de estos textos de modo óptimo en la mayor parte de los casos. Buen ejemplo de su éxito ofrece la anotación del soneto 514, para el que contábamos con una interpretación insatisfactoria del segundo terceto (Woodhouse, *Villa de Madrid*, XIII, 47 (1975) II, 25–36). Sin duda, la lectura de Arellano es la correcta: *bravos* alude a los cornudos muy frecuentemente en Quevedo. El concepto del último terceto actualiza la diferencia *pasado-presente*: ayer se corrían toros en la plaza, hoy el único rastro de los toros está en los *altos y escalones* que son bravos, metafóricamente, porque “están llenos de visitantes adúlteros”. (p. 365). Con igual pericia, en el caso del soneto 544, “La losa en sortijón pronosticada”, mediante el análisis sémico de los lexemas *sortijón* y *losa*, Arellano selecciona los semas pertinentes en el contexto, ‘curación’ y ‘muerte’, para actualizar así una de las metáforas tradicionales del sistema quevedesco: los médicos matan (cf. pp. 418 y 291). Son también excelentes las anotaciones de los poemas satíricos contra Góngora (825–838) y la de muchos otros sonetos que sería excesivo enumerar. Como es inevitable, sin embargo, en una edición de esta extensión, cabe la posibilidad de sugerir otras lecturas posibles para algunos contextos. En el soneto 526, por ejemplo, “Quéjaste Sarra de dolor de muelas”, no parecería necesario explicar *estar a diente* como ‘riña entre amantes’. Ni el ejemplo del epitalamio (625) ni el del *Cuento de cuentos* son lo suficientemente obvios como para justificar, creo, el sentido contextual propuesto. En cambio, a partir de la acepción metafórica de *Aut.*, ‘tener gana de alguna cosa y no poderla conseguir’ podría

leerse el último terceto: “no es malo el no poder jamás estar satisfecha — con un juego en silepsis de *estar a diente*, sin duda, ya que literalmente no podría aplicarse a una vieja desdentada — aunque siempre te falten los varones, los amantes”. Ello explicaría el valor de la restricción impuesto por la proposición concesiva. En el mismo soneto, la metáfora *raigón* = *lugarteniente (del mascar)* parece requerir un cambio de puntuación del v. 11: “y el raigón, del mascar lugarteniente”. El raigón de la vieja que no tiene dientes es el ‘sujeto al que se ha subdelegado la acción’ de masticar; ocupa el lugar de los dientes ya inexistentes. El cambio de lugar de la coma permite leer el sintagma en su sentido metafórico con menos dificultad.

En el soneto 549, “Vida fiambre, cuerpo de anascote”, la corrección a la nota de Crosby (cf. *Poesía varía*, p. 370) no aclara totalmente el sentido de la frase. Sin duda *gusano* alude a los gusanos que comerán el cuerpo muerto. Pero importa señalar la estructura de la oración: “no *vistas* el gusano de confite”, es decir, ‘no *cuabras con afeites* lo que ya es anticipadamente *gusano*’. Creo que *gusano* no es tampoco una designación metafórica de la vieja, sino que se origina en un desplazamiento semántico —metonímico— que modifica la relación establecida por la predicación contradictoria *vieja* = *cuerpo muerto comido por los gusanos*: el agente de la acción de putrefacción —el gusano— ha sido transferido lingüísticamente a sujeto paciente, *cuerpo*. La figura recrearía así la contradicción semántica anticipada por varias metáforas previas, y muy frecuentes en Quevedo: *vieja* = *calavera*, *vida fiambre*: la vejez es muerte en vida.

En el soneto 561, v. 13, concuro con Arellano en que *crecer en cola* (*y no en filosofía*), juega en silepsis con *llevar la cola* o *ser cola*, ‘ser el último en un examen y oposición pública’. El soneto castiga al ignorante que pretende una dignidad pública sin merecerlo y se integra en la serie de poemas satíricos y morales que redescubren al *cazapuestos*. En el soneto 452, v. 10, el nombre irónico *Grandilla*, con el que se interpela a la vieja a la que se dirige el poema, es probablemente imitación de un *Vetustilla* de Marcial ya comentado (cf. *Antike und Abendland*, XXIII, (1977), 122–142). El *guedeja requiem* del soneto 527, v. 11 no es alusión al oficio de difuntos sino directamente equivalente a *guedeja muerta, difunta*, sintagma en el que *requiem* es metonimia por muerte; se retoma en esta frase el *pelo ajeno* de las pelucas, que como indica Arellano, podían haberse hecho de pelo de muerto. Estas observaciones, sin embargo, no pretenden desmerecer la labor rigurosa emprendida por Arellano para recuperar filológicamente los significados virtuales que estos sonetos contienen y que, actualizables para un receptor competente de la época, se le escapan a un lector de nuestro siglo, inmerso en diferentes códigos lingüísticos y culturales. De hecho, comentarios como estos surgen precisamen-

te de la riqueza de cuestiones de índole teórica y práctica que suscita la lectura del excelente libro de Ignacio Arellano. Esta obra será, sin duda, de consulta imprescindible para todo lector interesado en los mecanismos de producción de textos satíricos en el Siglo de Oro.

Lía Schwartz Lerner

*Fordham University*