

El ornato burlesco en Quevedo

El estilo agudo en la lírica jocosa

María José Alonso Veloso



EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA

MARÍA JOSÉ ALONSO VELOSO

EL ORNATO BURLESCO
EN QUEVEDO
EL ESTILO AGUDO EN LA LÍRICA JOCOSA



Sevilla 2016

Serie: Literatura

COMITÉ EDITORIAL:

José Beltrán Fortes (Director de la Editorial
Universidad de Sevilla)

Manuel Espejo y Lerdo de Tejada

Juan José Iglesias Rodríguez

Juan Jiménez-Castellanos Ballesteros

Isabel López Calderón

Juan Montero Delgado

Lourdes Munduate Jaca

Jaime Navarro Casas

M^a del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado

Adoración Rueda Rueda

Rosario Villegas Sánchez

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Motivo de cubierta: “Emblema alusivo a la materia burlesca”.

Edición digital de la primera edición impresa de 2007

© EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA. 2016
C/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla
Tlfs.: 954 487 447 - 954 487 451; Fax: 954 487 443
Correo electrónico: eus4@us.es
<http://www.editorial.us.es>

© MARÍA JOSÉ ALONSO VELOSO. 2016

ISBNe: 978-84-472-2021-2

Edición digital: Dosgraphic, s. L. <www.dosgraphic.es>

A mis queridos maestros en la investigación quevediana:
Manuel Ángel Candelas, director de mi tesis doctoral, y, más reciente,
pero también generoso orientador de mi trayectoria profesional,
Alfonso Rey, director del proyecto de edición
de las obras completas de Quevedo.

En un terreno más familiar, dedico este libro a Rober,
a mi hombrecito Iker y a la chiquitina Ainhoa, que estaba en camino
mientras culminaba su elaboración.

ÍNDICE

PRELIMINARES.....	13
RETÓRICA DE LA RISA Y LA AGUDEZA.....	23
Retórica y poéticas del Siglo de Oro.....	23
Tratados sobre la risa y el humor.....	27
Conceptismo y agudeza	28
LAS LETRILLAS Y SU CONSTRUCCIÓN RETÓRICA.....	35
Género y contexto literario.....	35
Los tropos (recursos estilísticos <i>in verbis singulis</i>).....	36
La metáfora	38
Metonimia y sinécdoque	55
Otros tropos	59
Las figuras (recursos estilísticos <i>in verbis coniunctis</i>)	63
<i>Figurae elocutionis</i>	64
<i>Figurae per adiectionem</i>	65
<i>Figurae per detractioem (zeugma, asíndeton)</i>	82
<i>Figurae per ordinem (hipérbaton, isocolon)</i>	85
<i>Figurae sententiae</i>	89
Figuras frente al público (<i>apóstrofe, exclamatio, interrogatio, subiectio</i>).....	90
Figuras frente al asunto.....	98
Figuras semánticas (<i>antitheton</i>)	98
Figuras afectivas (<i>evidentia, fictio personae, sermocinatio</i>).....	101
Figuras dialécticas (<i>praeparatio</i>)	105
Figuras según las categorías modificativas (<i>adiectio, detractio, immutatio</i>).....	108
EL CONCEPTISMO DE LAS JÁCARAS.....	121
Género y contexto literario.....	121
Los tropos	122
La metáfora	122
La metonimia y la sinécdoque	138
Otros tropos: la antonomasia	141
Las figuras	142
<i>Figurae elocutionis</i>	142
<i>Figurae per adiectionem</i>	142



Figurae per detractionem (<i>zeugma, asíndeton</i>).....	171
Figurae per ordinem (<i>anástrofe, hipérbaton, isocolon</i>).....	176
<i>Figurae sententiae</i>	188
<i>Figuras frente al público (apóstrofe, exclamatio, interrogatio, subiectio)</i> ...	188
<i>Figuras frente al asunto</i>	191
Figuras semánticas (<i>antitheton</i>)	191
Figuras afectivas (<i>evidentia, fictio personae, sermocinatio</i>).....	196
Figuras dialécticas (<i>praeparatio</i>)	203
Figuras según las categorías modificativas (<i>adiectio, immutatio</i>).....	204
AGUDEZA JOCOSA EN LOS BAILES	217
Género y contexto literario	217
Los tropos	218
La metáfora	218
La metonimia y la sinécdoque	228
Las figuras	229
<i>Figurae elocutionis</i>	229
Figurae per adiectionem	229
Figurae per detractionem (<i>zeugma, asíndeton</i>).....	248
Figurae per ordinem (<i>anástrofe, hipérbaton, isocolon</i>).....	251
<i>Figurae sententiae</i>	262
<i>Figuras frente al público (apóstrofe, exclamatio, interrogatio, subiectio)</i> ...	262
<i>Figuras frente al asunto</i>	264
Figuras semánticas (<i>antitheton</i>)	264
Figuras afectivas (<i>evidentia, fictio personae, sermocinatio</i>).....	267
Figuras dialécticas (<i>praeparatio</i>)	271
Figuras según las categorías modificativas (<i>adiectio, immutatio</i>).....	272
EPÍLOGO	279
BIBLIOGRAFÍA	287
ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS	297



“Para alabaros hoy, le pedí al coro
de Apolo, si es que tanto emprender puedo,
permitiese mi pluma a su tesoro.

Y respondiome con respeto y miedo:
‘Burguillos, si queréis teñirla en oro,
bañarla en el ingenio de Quevedo’”¹

¹ El fragmento se corresponde con los dos tercetos del soneto “Para cortar la pluma en un profundo”, contenido en las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega. Dedicado a Francisco de Quevedo, pondera la excelencia de su ingenio poético (Lope de Vega: *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1983).

PRELIMINARES

escrito con donaire, sumamente entretenido, sin culpar la gracia en malicia, ni mancharla con el asco de palabras viles; hazaña de que hasta agora no he visto que puedan blasonar otras sales sino estas. El estilo es (no solo decente, sino raro, en que la lengua castellana presume victorias de la latina) bien parecido al que solamente ha florecido sin espinas en los escritos de frey Lope Félix de Vega Carpio, cuyo nombre ha sido universalmente proverbio de todo lo bueno; prerrogativa que no ha concedido la fama á otro nombre. Son burlas que de tal suerte saben ser doctas y provechosas, que enseñan con el entretenimiento, y entretienen con la enseñanza; y tales, que he podido lograr la alabanza en ellas, no ejercitar la censura¹.

Estas palabras con que Quevedo alabó el estilo de las *Rimas de Tomé de Burguillos* podrían servir para presentar sus propios poemas recopilados en *Terpsícore*, quinta musa de las nueve en que se divide *El Parnaso español* y dedicada a textos literarios presididos por la “golosina de la sal” y el “donaire satírico”². Dicha “Musa”, que agrupa letrillas, jácaras y bailes, ofrece, dentro de su heterogeneidad, varios rasgos comunes, que se irán poniendo de relieve a lo largo de la presente monografía. Como punto de partida, acéptese que los 53 poemas ahí reunidos están escritos con gracia y comicidad, contienen abundantes voces coloquiales y plebeyas, y responden a un propósito fundamentalmente burlesco, lo cual justifica su estudio unitario. A estas razones temáticas y estilísticas se añaden otras de carácter textual, pues la ubicación en una misma sección de 28 letrillas (20 “satíricas”, 5 “burlescas” y 3 “líricas”), 15 jácaras y 10 bailes responde, verosímelmente, a un designio de González de Salas ejecutado a partir de indicaciones del propio Quevedo³.

¹ Fragmento de la *Aprobación* redactada por Francisco de Quevedo a las *Rimas del licenciado Tomé de Burguillos*, escritas por Lope de Vega y publicadas en Madrid a finales de noviembre de 1634 [*Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*, ed. Aureliano Fernández-Guerra, tomo II, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Ediciones Atlas, 1951, p. 496a-499a].

² Éstos son los términos escogidos por González de Salas para cerrar sus preliminares a la “Musa V” y ceder la palabra a *Terpsícore*, a los poemas escritos bajo sus auspicios [Quevedo, Francisco de: *Obra poética*, tomo I, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969, p. 129].

³ González de Salas aglutinó “poesías que se cantan y se bailan; esto es, letrillas satíricas, burlescas y líricas, jácaras, y bailes de música interlocución” [123], con criterio de antólogo, pues no realizó una mera recopilación de toda la poesía quevediana, sino que desarrolló un consciente proceso de selección de la misma, como se aprecia en las “Previsiones al lector” del *Parnaso* [91-96], donde se detallan las distintas manipulaciones editoriales que puso en práctica –epígrafes de los poemas, expli-

En sus letrillas, jácaras y bailes Quevedo elevó el rango literario de formas tradicionales y populares castellanas, dotándolas de variedad estilística y originalidad verbal⁴. Por ello, el estudio de todos esos poemas lo efectuaré desde un prisma predominantemente estilístico, centrado en el ornato⁵. En consecuencia, procedo al análisis del *ornatus* de cada uno de esos tres subgéneros, de acuerdo con la retórica clásica, apoyándome también en poéticas del Siglo de Oro, con especial atención a los mecanismos generadores del humor y la risa. De este modo, intento detectar algunas características de la creación quevediana, en especial las que suponen la ruptura del sistema lingüístico, siguiendo las pautas establecidas en diversos trabajos, propios y ajenos, centrados en poemas afines⁶.

cación de pasajes oscuros...-, con el propósito claro de influir en la imagen que el lector se crearía de la figura literaria de Quevedo y de la suya propia. Sobre la condición y facultades del antólogo, me atengo a las palabras de Claudio Guillén cuando afirma que “el autor es un lector que se arroga la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos. Escritor de segundo grado, el antólogo es un superlector de primerísimo rango” [Guillén, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 413]. La definición del antólogo que más adelante ofrece este autor coincide con las funciones asumidas por González de Salas respecto a la poesía quevediana: “El antólogo no es un mero reflector del pasado, sino quien expresa o practica una idea de la literaridad, fijando géneros, destacando modelos, afectando el presente del lector y, sobre todo, orientándole hacia un futuro. Nos hallamos en este caso ante un crítico y un superlector a la vez” [417].

⁴ Analizo el tratamiento de los tres subgéneros, en relación a escritores precedentes o contemporáneos destacados en la trayectoria de aquéllos, en el libro *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo*, Vigo, Universidad, 2005. Entre las conclusiones de este trabajo, señalo que “las letrillas son los textos poéticos que mayor apego muestran a las convenciones genéricas de la época: temas, estrofas, estribillos [...] son similares a los de las escritas por el maestro indiscutido de este subgénero en el siglo XVII, Luis de Góngora; se advierte, no obstante, una tímida irrupción de algunos rasgos característicos del estilo quevediano, que en este momento –principios de la centuria– sólo apuntan un ligero esbozo del ingenio del escritor [...] sin renunciar por completo a los rasgos definitorios de un género [las jácaras] que él consolidó, los selecciona de acuerdo con sus propios propósitos [...] Quevedo concibe los bailes como una prolongación de la poesía germanesca [...] aunque no deja de ser consciente de su naturaleza teatral [...] subordina estas composiciones a las presiones ejercidas por su propia trayectoria literaria, fijándose muy poco en el modelo que le ofrecía el más aclamado autor de bailes del siglo XVII: Quiñones de Benavente” [2005: 342-343]. Para un estudio más detallado del subgénero letrilla, véanse especialmente los capítulos II y III, entre las pp. 43 y 73; de las jácaras, los capítulos IV y V, entre las pp. 77 y 157; y de los bailes, los capítulos VI y VII, entre las pp. 161 y 208.

⁵ Según la retórica clásica, el ornato es una de las partes de la elocución –la otra es la sintaxis del estilo–, la relativa a los recursos retóricos utilizados para embellecer la expresión y provocar el deleite del oyente / lector: los tropos, las figuras de dicción y las figuras de pensamiento. Me he ocupado de la otra parte del análisis estilístico –la sintaxis del estilo– de los poemas de *Terpsícore* en los artículos “Discurso rufianesco y retórica del hampa: la *compositio* de las jácaras y los bailes de Quevedo” [*Revista de Filología Española (RFE)*, LXXXVI, 2006, 1º, pp. 185-217] y “Técnicas narrativas y sintaxis del estilo en las letrillas de Quevedo” [*Boletín de la Real Academia Española (BRAE)*, 2007, I, en prensa]. Fray Luis de Granada, en su *Retórica Eclesiástica*, subraya la necesaria vinculación entre el *ornatus* y la *compositio* para alcanzar las cuatro virtudes básicas de la *elocutio* [*La Retórica eclesiástica*, en sus *Obras completas*, BAE, II, 612]; Azaustre y Casas apuntan que “tropos y figuras encuentran todo su sentido como constituyentes de un estilo al integrarse en una determinada sintaxis del discurso, también con efectos propios” [*Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997, 142]. Este estudio estilístico es complemento del dedicado al análisis de estas mismas composiciones para contextualizarlas en las distintas tradiciones de las que proceden, en su época y en la trayectoria de Quevedo [Alonso Veloso, 2005].

⁶ Aunque Quevedo ha merecido una gran atención crítica en los últimos tiempos, casi cuatro siglos más tarde de su actividad literaria seguimos sin contar con una edición crítica y anotada de su

El método seguido es inevitablemente ecléctico. Además de tomar en consideración la retórica clásica y los tratados de poética del Siglo de Oro⁷, así como las teorías sobre el *concepto* y la *agudeza*⁸ –claves para el desarrollo del análisis estilístico en sus diversas vertientes– o la historia y la categorización de los géneros literarios, se aprovechan flexiblemente métodos y recursos proporcionados por los análisis narratológicos, en la medida en que las letrillas, las jácaras y los bailes son poemas que refieren vidas e historias. Igualmente, tomo en consideración aspectos de la teoría de la recepción, con el fin de entender algunos aspectos del funcionamiento de los poemas quevedianos en relación con sus lectores.

A la vista de la heterogeneidad formal, temática y estilística de *Terpsícore*, no será ocioso plantear la cuestión de las diferencias entre la literatura burlesca y la satírica, pues ambas tienen en la comicidad un ingrediente básico, razón por la cual, siendo diferentes sus finalidades ideológicas, presentan grandes similitudes desde el punto de vista elocutivo. Materia de estudio en la preceptiva clásica y renacentista, la literatura cómica se manifestó a través de diversas formas literarias

vasta producción poética. Pese a la laguna mencionada, existen hoy completos análisis de una parte importante de su poesía: la moral [Quevedo, Francisco de: *Poesía moral*, ed. crítica y anotada de Alfonso Rey, Madrid-Londres, Editorial Támesis, 1999 (2ª ed. revisada)], la amorosa [Fernández Mosquera, Santiago: *La poesía amorosa de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1999] y la burlesca. Sobre esta última y sin ánimo de exhaustividad, se pueden mencionar las siguientes publicaciones: Quevedo, Francisco de: *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, ed. María E. Malfatti, Barcelona, Alianza de Artes Gráficas, 1964; Arellano Ayuso, Ignacio: *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Ed. Universidad de Navarra (Eunsa), 1984; Cacho Casal, Rodrigo: *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidad, 2003; Alonso Veloso, María José: *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo*, Vigo, Universidad, 2005. Junto a estos trabajos, se pueden mencionar otros sobre la poesía quevediana, aunque con diferente objeto de estudio: Candelas Colodrón, Manuel Ángel: *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Servicio de Publicaciones da Universidade, 1997; Quevedo, Francisco de: *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. de Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica, 1998, que, a modo de antología, anota dos cancioneros completos: el religioso-moral y el amoroso; Roig Miranda, Marie: *Les sonnets de Quevedo*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989; Morales Raya, Remedios: *Los romances de Quevedo*, ed. anotada y estudio crítico, tesis doctoral, Universidad de Granada, 1991. Para un estado de la cuestión sobre la edición crítica de la poesía completa del escritor y la necesidad de una revisión del criterio de agrupación de poemas adoptado por Bleuca, véase Alonso Veloso, María José: “La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la ‘musa décima’”, *La Perimola*, 12 (2008), en prensa.

⁷ Si bien los mecanismos de la retórica clásica no parecían reproducirse de forma clara más que en la poesía culta de los siglos XVI y XVII, estaban tan interiorizados por los escritores de la época –que en muchos casos solían disponer de una sólida formación clásica y retórica– que no podían sustraerse a su influencia ni siquiera cuando su ingenio discurría por los dominios menospreciados de la lírica de tipo popular. Véanse en este sentido las reflexiones de Lía Schwartz [*Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1983, 17-18]. Los mecanismos retóricos constituyen un medio privilegiado –aunque no el único– para desentrañar los procedimientos artísticos de la literatura barroca. La misma autora propone la combinación de dos procesos para comprender los poemas satíricos escritos en el siglo XVII: “el análisis de las marcas de género que el texto construye y el escrutinio de los comentarios de los tratadistas como el Pinciano, Cascales, Carvallo o un González de Salas, por ejemplo” [“Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género”, *Edad de Oro*, nº 6, 1987, 217].

⁸ No pretendo ni puede ser mi objetivo delimitar en esta introducción el alcance de términos claves en la teoría del conceptismo, como *ingenio*, *agudeza* o *concepto*. Mercedes Blanco ofrece una caracterización completa del fenómeno literario [*Les Rhétoriques de la Pointe: Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1992].

en la Edad Media, cobró una significativa vitalidad en el Renacimiento y se consolidó en la literatura barroca, que conoció e imitó los poemas burlescos latinos, al tiempo que asimiló tendencias procedentes de la poesía italiana⁹.

No resulta sencillo adjudicar a las letrillas, las jácaras y los bailes de Quevedo una denominación –satírica, burlesca u otras posibles– perfectamente aplicable a esos tres géneros y capaz de abarcarlos a todos: por una parte, se hallan inconsecuencias en la clasificación póstuma de los poemas quevedianos y su distribución en musas¹⁰; por la otra, los teóricos han ido proponiendo diversas interpretaciones para cada una de las categorías mencionadas.

Las “Ilustraciones” a la “Musa V”, *Terpsícore*, poco aclaran, porque González de Salas agrupó letrillas, jácaras y bailes en función de su vinculación a la música y la danza. En ningún momento González de Salas afirma que Quevedo catalogó estos poemas ya como satíricos, ya como burlescos, o ya como jocosos... Sólo en el apartado dedicado a las letrillas propone el rótulo de satíricas, burlescas o líricas, pero se puede sospechar que tal clasificación pudo estar inducida por la elegida para las composiciones del más reconocido autor de letrillas de la época, Luis de Góngora, a quien Quevedo imitó, aunque proponiendo ciertas innovaciones temáticas y estilísticas¹¹. Tan sólo encontramos la expresión “musa jocosa”¹² al final de los preliminares de *Terpsícore*, a través de unos versos de Ovidio¹³.

⁹ En el caso concreto de Quevedo, Rey propone diversos “impulsos” que animaron la faceta cómica del escritor y convergieron en su producción literaria: la tradición clásica –por ejemplo, la sátira horaciana y la lucianesca–, en combinación con la biblia y la patrística, en lo que atañe a la vertiente “cultiva y moralizadora” [“La comicidad en la obra de Quevedo. Cuestiones preliminares”, en *Demócrito áureo*. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro, eds. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Renacimiento, 2006: 237-240] de su risa; junto a ellos, se halla también el “cortesano” y aristocrático, que pusieron en boga “el alarde ingenioso y la rivalidad literaria de aire festivo” [241-242]; por último, lo popular y autóctono –presente en “sus bailes, jácaras, letrillas, romances y entremeses, a los que hay que añadir varias piezas en prosa, donde conviven tradiciones folklóricas y cortesanas” [243]–, fenómenos a los que se superpone el ambiente general del siglo XVII, época en la que lo jocoso adquiere una mayor dignidad literaria por influencia de los “poemas festivos latinos y de autores italianos que, como Ariosto, Berni o Folengo, enriquecieron la poesía satírica y burlesca” [243-244].

¹⁰ El propio González de Salas reconoce la dificultad de establecer límites temáticos precisos entre las distintas musas y, a propósito de las letrillas incluidas en *Terpsícore*, advierte que: “las letrillas que se siguen luego, *burlescas*, confinan totalmente en su naturaleza con toda la musa THALÍA, que a TERPSÍCORE ha de seguir; como también las *líricas*, por la mayor parte, con cualesquiera *cancionetas* que, para la armonía de la voz, ERATO subministre” [126]. González de Salas incluyó las composiciones de la musa *Erato* teniendo en cuenta que su función consiste en cantar “poesías amorosas: esto es, celebración de hermosuras, afectos propios y comunes del amor, y particulares también de famosos enamorados, donde el auctor tiene, con variedad, la mayor parte” [115]. Por su parte, a *Thalía* corresponde la labor de cantar “poesías jocosas, que llamó burlescas el autor, esto es, descripciones graciosas, sucesos de donaire y censuras satíricas de culpables costumbres, cuyo estilo es todo templado de burlas, y de veras” [131].

¹¹ Para una visión general de las relaciones entre las letrillas de Góngora y Quevedo, véase Alonso Veloso, María José: “Quevedo frente al modelo de las letrillas gongorinas” [2005: 57-73].

¹² Sobre distintas manifestaciones de la “musa jocosa” en la Edad Media latina, consúltese E. R. Curtius [*Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, II, 672-673].

¹³ Proceden de la obra *Remedia amoris*: “*Si mea materiae respondet Musa iocosae / Vincimus et falsi criminis acta rea est*” [Ovidio Nasón, P.: *Remedios contra el amor*, trad. Vicente Cristóbal López, Madrid, Gredos, 1989, vv. 377-378].

Cuando González de Salas rastrea los orígenes de las letrillas *satíricas*, las más abundantes, menciona –tras la lógica referencia al precedente inmediato de Góngora– los mimos y epigramas latinos, en especial los de Marcial, así como las creaciones de autores griegos como Ateneo o Sotades Maronita [I, 125]. La digresión léxica en torno a algunos hallazgos lingüísticos del epigramatario latino contrasta con la celeridad que imprime a la explicación sobre las denominaciones de las letrillas *burlescas* y *líricas*, las cuales, a juzgar por el criterio del editor, podrían haber sido incluidas en *Talía* y en *Erato*, respectivamente, sin menoscabo de la coherencia temática editorial. Tampoco la explicación sobre los subgéneros poéticos más ligados al espectáculo teatral –jácaras y bailes– introduce datos de interés para aventurar si el escritor o el editor las consideraban pertenecientes al ámbito de lo *satírico* o al de lo *burlesco*.

La única mención explícita a la presumible preferencia de Quevedo por uno u otro término, ya apuntada por Rey [2006 y 2007] y Cacho [2003: 22-23], se halla en el siguiente grupo de poemas, en la “Musa VI”, *Talía*, que contiene el ilustrativo epígrafe de “Canta poesías jocosas, que llamó burlescas el autor, esto es, descripciones graciosas, sucesos de donaire y censuras satíricas de culpables costumbres, cuyo estilo es todo templado de burlas, y de veras” [I, 131]. Las explicaciones preliminares ratifican que el escritor prefirió el término *burlescas*, quizá por parecerle menos confuso, y que los poemas *jocosos* reunidos bajo tal denominación comparten dos rasgos fundamentales, apreciables también en las composiciones de *Terpsícore*: “la mezcla de las burlas con las veras” y el “maridaje de lo útil con lo dulce”, esto es, la relación con el compromiso implícito en el célebre binomio *delectare et prodesse*.

Es bien sabida la falta de unanimidad a la hora de diferenciar lo satírico de lo burlesco. En términos generales, las poéticas de los siglos XVI y XVII aprecian en la sátira un propósito de censura moral para la corrección de los vicios, muchas veces a través de la risa como elemento instrumental¹⁴; por su parte, lo burlesco se asocia en sentido amplio a la risa. De hecho, como recuerda Rey, existe un cierto consenso crítico en la actualidad a la hora de diferenciar las obras satíricas, “que poseen voluntad de denuncia”, de las burlescas, que carecen de ella y “convierten la hilaridad en un fin” [2006: 247]. Frente a la distinción tajante entre sátira y burla propuesta por Robert Jammes, en su estudio de la poesía de Góngora¹⁵, Ignacio Arellano advertía sobre la dificultad de asegurar (como rasgo diferenciador relevante) la adhesión o el rechazo del escritor a un determinado sistema de valores, al tiempo que subrayaba la ambigüedad de ambos conceptos y constataba

¹⁴ Véanse, por ejemplo, las consideraciones de Francisco Cascales: “La nueva sátira es imitación de una viciosa y vituperable acción, con versos puros y desnudos, para enmendar la vida. Entienda, pues, el satirógrafo que no es su oficio decir mal y morder, como fin desta poesía, sino corregir vicios y costumbres malas” [*Tablas poéticas*, ed. Benito Brancaforte, Madrid, Clásicos Castellanos, 1975, p. 180]. El Pinciano subrayó, por su parte, el parentesco entre la sátira y la poesía cómica [López Pinciano: *Philosofía antigua poética*, ed. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, III, p. 238].

¹⁵ *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1997. Para el editor, mientras la sátira reconoce y defiende los valores mayoritarios en la sociedad de su tiempo, que le sirven de apoyo para ejercer su crítica, el discurso burlesco se caracteriza por exaltar “antivalores”, esto es, aquellos valores rechazados por la sociedad.

su habitual combinación en poemas del siglo XVII, entre ellos los de Quevedo¹⁶; según su interpretación, lo satírico se definiría por una intención moral, mientras que lo burlesco estaría vinculado más bien a un determinado estilo relacionado con lo jocoso y lo gracioso¹⁷. Así, Arellano señala que la risa, cuando aparece en la sátira –que, como tal, tiene propósito de reprensión moral–, “se concibe instrumentalmente, para hacer más eficaz la corrección”; lo burlesco, entendido en sentido amplio, equivaldría a la risa: “serían burlescos aquellos elementos que hacen reír, bien para facilitar la penetración de la sátira (lo burlesco ancilar de lo satírico), o por su valor lúdico y estético en sí”¹⁸.

Pero tal delimitación está lejos de resultar nítida, y más en el caso de Quevedo, especialmente cuando una parte de su poesía se agrupa en apartados caracterizados por una gran heterogeneidad. Para el caso que nos ocupa, los poemas incluidos en la “Musa V”, considero oportuno adoptar las recientes consideraciones de Alfonso Rey [2006 y 2007] a propósito de la prosa burlesca de Quevedo. Tras rechazar el uso de términos como *jocoso* y *festivo*, por sugerir algo meramente chistoso e intrascendente, propone reservar –en línea con las posiciones teóricas arriba apuntadas– el término *satírico* para aquellos textos literarios que alberguen un “propósito de denuncia o reforma, como ocurre con las sátiras lucianescas” y adoptar la denominación de *burlesco*, que gozó de un cierto uso por parte del escritor, por tratarse de “una especie de término medio entre *festivo* y *satírico*” [2006: 252].

Considera Rey que la catalogación de los poemas de *Talía* como *burlescos* permite afirmar que para Quevedo tal categoría abarcaba “desde lo simplemente chistoso hasta lo abiertamente moral, porque [...] al lado de composiciones que se ocupan de realidades ínfimas y simplemente risueñas [...], hay otras que, con intención más trascendente, critican profesiones, excesos literarios y delitos, a las que se suman la que versan sobre asuntos tan característicos de la moral bíblica y clásica como la desigualdad de la justicia, la brevedad de la vida y las obligaciones de los reyes” [2006: 247].

Las consideraciones de este autor a propósito de la conveniencia de acomodar el concepto de lo *burlesco* a un ámbito más amplio que el del mero chiste intras-

¹⁶ Marc Vitse [“Góngora, poète rebelle”, en *La contestation de la société dans la littérature espagnole du siècle d’Or*, Toulouse, Université de Toulouse-le Morail, 1981, pp. 71-81; y “Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III”, *Criticón*, 11, 1980, pp. 5-142] señaló las limitaciones de la distinción de Jammes, volcada hacia la intención del autor y ajena, en cambio, a otras cuestiones de gran trascendencia como la perspectiva del personaje locutor y las condiciones de la enunciación. A Vitse se deben también los conceptos de “inversión” y “desinversión”: el primero asociado al compromiso de la sátira y el segundo, al mero propósito de juego de lo burlesco [1980: 92].

¹⁷ “Ambas categorías pueden formar parte de un poema en diversos grados: más que de poemas satíricos opuestos a poemas burlescos habría que hablar de poemas más o menos satíricos expresados en estilo más o menos burlesco, lo cual postula la existencia de varias modalidades” [Arellano, I.: *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984, pp. 36 y ss.; y 2006, p. 341].

¹⁸ Arellano, Ignacio: “Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro”, en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, eds. I. Arellano y V. Roncero, Renacimiento, 2006, p. 337. Para ahondar en la consideración de la sátira y la burla en el Siglo de Oro, véanse también Pérez Lasheras, A. (ed.): *Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Anexos de *Tropelias*, 1995; y Pérez Lasheras, A.: *Fustigat mores: hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1994.

centente –tégase en cuenta que a lo largo del siglo XVII la sátira comienza a adquirir una consideración negativa, que favorece su progresiva inclusión bajo el rótulo heterogéneo y menos comprometido de lo burlesco, de modo que hacia 1630 su presencia como categoría poética se restringe en las compilaciones de la época– parecen especialmente pertinentes en el caso de las composiciones de *Terpsícore*.

Desde el punto de vista temático, en esta “Musa V” existen entremezcladas sátira y burla, sin que sea posible establecer unas delimitaciones muy precisas; ello no obsta para que se pueda considerar que impera en ellas la presencia de lo burlesco, patente tanto en temas y personajes como sobre todo en un estilo que transparente siempre su deuda con la tradición jocosa de las décadas anteriores. Con la excepción notable de las tres letrillas líricas, que, como advierte el propio González de Salas, podrían integrar el corpus de *Erato* u otros de tono severo –al abordar temas de índole abiertamente moral como el paso raudo del tiempo–, las letrillas satíricas y burlescas presentan una comunidad temática y de personajes que las conecta mayoritariamente con la sátira de estados y la trayectoria de Luis de Góngora: las primeras, que son las más influidas por los poemas gongorinos, suman a la perspectiva y el estilo burlescos una cierta intención satírica, una propuesta de reforma moral, basada en el principio general de enseñar deleitando; las burlescas ofrecen múltiples concomitancias con las satíricas, hasta el punto de que incluso los dos diálogos burlescos entre un galán y su dama –«Como un oro, no hay dudar» [663] y «Si queréis alma, Leonor» [664]– abordan un tema tan presente en la sátira de todos los tiempos como la tópica codicina femenina. De este amplio conjunto de poemas sólo puede adquirir la consideración de chistoso, esto es, de mero ejercicio en el que la risa parece erigirse como fin en sí misma, sin otras pretensiones, el diálogo burlesco entre la rana y el mosquito –en representación simbólica del agua y el vino, como evocación de los enfrentamientos verbales medievales– «Dijo a la rana el mosquito» [666], que se puede considerar próximo al encomio paradójico¹⁹, modalidad poética que Quevedo practicó con profusión y aglutinó dentro de la *musa Talía*²⁰.

Los poemas germanescos, las jácaras y los bailes, pertenecen a diferentes tradiciones, pero comparten con las letrillas que González de Salas catalogó como satíricas y burlescas un tono y un estilo jocosos, un carácter burlesco general que permite la convivencia de lo serio y lo risueño en todos los poemas, aunque en proporción variable. Las jácaras, protagonizadas por los habitantes del inframundo

¹⁹ Cacho [2003: 103-228] incluye el encomio paradójico entre los temas preferentes de la poesía burlesca quevediana cuyos modelos son italianos. En tal categoría integra el elogio de enfermedades como la sarna; de defectos físicos, como la nariz descomunal; de defectos morales, como los cuernos; de insectos, como el mosquito; y, finalmente, el elogio de la nada.

²⁰ En el caso de estos poemas, tal vez proceda una gradación como la propuesta por Arellano [2006: 341]: dejando de lado la categoría de “poemas satíricos no burlescos”, propia de sátiras graves de expresión elevada y sin fines lúdicos, que no existen en *Terpsícore*, se podrían tomar en consideración la de “poemas satírico burlescos”, con intención de censura moral y estilo burlesco, y la de “poemas burlescos no satíricos”, esto es, aquellos que sólo promueven una “diversión risible” a partir de determinados recursos estilísticos, desatendiendo cualquier posible intención crítica o moral.

del hampa, se alejan de cualquier posible propuesta de reforma moral y se inclinan de modo deliberado hacia el terreno de la risa²¹. Los bailes comparten con las jácaras personajes y un estilo burlesco, pero sus temas abordan con frecuencia materias de la tradición satírica ya exploradas por Quevedo en el caso de las letrillas, en concreto el motivo de la avaricia representado por los movimientos interesados de las *pidonas*.

Pese a las diferencias temáticas, a las diversas intenciones ideológicas que podrían subyacer en cada subgrupo de poemas y al distinto origen o trayectoria de los tres subgéneros, todos parecen compartir el “aire de familia” que les otorgan un tono y un estilo siempre jocosos, como apuntaba Rey para el caso de la prosa burlesca de Quevedo [2006: 248]. Conviene recordar en este punto la advertencia de Arellano en el sentido de que las nociones de satírico y burlesco pertenecen a esferas diferentes: la censura moral de la sátira se sitúa en el ámbito de una dimensión ética; en cambio, lo burlesco “aparece siempre ligado a la noción de estilo” [2006: 340].

Estas breves consideraciones, que muestran cómo en *Terpsícore* hay muchos poemas en los que difícilmente se puede hablar de sátira en sentido estricto, pero también muy pocos en los que la risa se pueda considerar objetivo único, permiten sugerir que tal vez convenga aplicarles en su conjunto la denominación de burlescos (equivalente de jocosos), basándonos en la propia terminología de González de Salas, porque es término que se aviene mejor al estilo general de las letrillas, las jácaras y los bailes, con la única excepción de las letrillas líricas.

Por las razones anteriormente indicadas, para el título de este libro (*El ornato burlesco en Quevedo*) he optado por la denominación “burlesco” –uno de los posibles rótulos caracterizadores de las distintas manifestaciones de la literatura cómica que, en el siglo XVII, alcanza en España un auge considerable²², con preferencia respecto a la de “satírico”, por ser la que comprende mejor la variedad temática y estilística de estos poemas, por abarcar todos los aspectos posibles sin dejar ninguno fuera.

Tras las consideraciones teóricas precedentes, resta sólo mencionar los criterios aplicados en torno al corpus objeto de estudio y los problemas textuales que

²¹ La comparación de las jácaras quevedianas con las creadas en los orígenes del género, en el siglo anterior, muestran la menor ejemplaridad de aquéllas, que, además, ofrecen una mayor elaboración retórica. Sobre esta cuestión, véase Alonso Veloso, María José: “La explosión ingeniosa de las jácaras quevedianas” [2005: 97-157].

²² En el siglo XVII “lo jocosu adquiere su máxima dignidad literaria”, afirma Alfonso Rey en “La comicidad en la obra de Quevedo. Cuestiones preliminares” [2006: 243] y en la introducción a las obras burlescas de Quevedo [Quevedo, Francisco de: *Obras burlescas y relato picaresco*, dirección de Alfonso Rey, II, 2007, en prensa]. Diversos autores han insistido en la necesidad de tomar en consideración las obras jocosas para una cabal comprensión de la literatura medieval, renacentista y barroca, entre ellos J. Huerta Calvo [“Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijail Bajtin”, en *Formas carnavalescas*, Barcelona, Serval, 1989]; F. López Estrada [“Manifestaciones festivas de la literatura medieval castellana”, en *Formas carnavalescas*, Barcelona, Serval, 1989]; Ignacio Arellano y Victoriano Roncero [*Poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro*, Madrid, Austral, 2002]; o, a propósito de la influencia de los humanistas italianos en España, Á. Gómez Moreno [*España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*, Madrid, Gredos, 1994].

plantea. Para mi trabajo tengo siempre presentes el orden y la disposición de los poemas tal como aparecieron en la edición de 1648. En lo que atañe a las jácaras, he mantenido su criterio, por lo cual trato como poema germanesco “Contando estaba las cañas” [677], que Blecua, con distinto proceder, incluye en la sección de poemas satíricos y no en la de jácaras. Por otra parte, he tomado en consideración también otros dos que González de Salas no recopiló como tales –“Ya se salen de Alcalá” [863] y “Estábase el padre Ezquerria” [864]–, bien por no contar con testimonios escritos o bien por autocensura propia o del escritor, pero cuyo contenido, forma y personajes denuncian su evidente adscripción a la literatura del hampa²³. En definitiva, mi libro tiene en cuenta un total de 17 jácaras.

Para facilitar la lectura, reproduzco el texto modernizado que de letrillas, jácaras y bailes ofrece la versión modernizada de José Manuel Blecua, cuyos poemas no difieren, en lo sustancial y al margen de lo anteriormente indicado y de algunos otros matices menores, de lo editado en 1648.

²³ Téngase en cuenta que, tras la edición del *Parnaso* de 1648, la jácara “Contando estaba las cañas” [677] figuró como tal en las colecciones de *Romances varios* de 1655, 1663 y 1664; por su parte, los poemas “Ya se salen de Alcalá” [863] y “Estábase el padre Ezquerria” [864] no sólo no se incluyen en la edición póstuma de González de Salas, sino tampoco en ninguno de los testimonios impresos de las décadas siguientes. Cuando Blecua reconstruye estas jácaras quevedianas se ve obligado a utilizar sólo uno y dos manuscritos, respectivamente; la paternidad del primero se atestigua porque ciertos pasajes de él se recrean en un baile posterior de Quevedo –el [869]–, mientras que la no inclusión del otro en antologías de la época se explica con facilidad por su contenido y lenguaje procaces. La incorporación de ambos poemas al *corpus* de mi investigación permite comprobar sus indudables coincidencias estilísticas y argumentales con el resto de las jácaras.

MARÍA JOSÉ ALONSO VELOSO

María José Alonso Veloso es doctora en Filología Hispánica y profesora contratada de Literatura Española en la Universidad de Vigo.

Especializada en la literatura española del Siglo de Oro, sus trabajos se han dedicado de manera preferente a la poesía burlesca de Francisco de Quevedo. Entre sus publicaciones se encuentra otra monografía sobre el escritor: *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo*.

La autora desarrolla su actividad investigadora en el proyecto de edición de las *Obras completas en prosa* de Quevedo para la editorial Castalia, de la Universidad de Santiago de Compostela y dirigido por Alfonso Rey, donde realiza trabajos de edición crítica y anotada de textos quevedianos.

RESEÑA

En 1648 se publicó *El Parnaso español con las nueve musas castellanas*, libro que contiene las seis primeras secciones o musas en que González de Salas organizó la poesía de Quevedo, siguiendo los designios de éste. La "Musa V", *Terpsícore*, reúne 28 letrillas, 15 jácaras y 10 bailes. Pese a su diversidad métrica y temática, estos 58 poemas tienen una innegable afinidad estilística, lo cual justifica tanto su agrupación como su estudio unitario. Dijo Quevedo que Lope de Vega había compuesto *Tomé de Burguillos* "con gracia y comicidad", sirviéndose de voces coloquiales y plebeyas para elaborar una poesía esencialmente burlesca. Esas palabras se pueden aplicar también a *Terpsícore*.

La presente monografía de María José Alonso Veloso, que se suma a otros trabajos suyos sobre Quevedo, se centra en el estilo de *Terpsícore* y tiene como objetivo mostrar los mecanismos de que se sirvió el escritor para convertir en literatura culta y artificiosa formas tradicionales y populares. A tal fin, la autora comienza analizando la valoración de la risa y el humor en las retóricas y poéticas del Siglo de Oro, tras lo cual sitúa las letrillas, las jácaras y los bailes dentro de sus específicas convenciones genéricas. El estudio prosigue con un minucioso recuento de los tropos y figuras que caracterizan la agudeza quevediana, cuya originalidad estriba en las sorprendentes asociaciones de ideas y acrobacias lingüísticas que lleva a cabo, impulsado por su permanente afán de renovar las tradiciones literarias que cultivó. Tal originalidad resulta especialmente perceptible en las jácaras y bailes, como pone de relieve la comparación entre Quevedo y sus contemporáneos, particularmente Quiñones de Benavente.

Quevedo cuenta con una faceta burlesca y satírica muy variada, que abarca desde sátiras lucianescas y narraciones costumbristas hasta una rica variedad de formas poéticas en estilo cómico. Ha sido celebrada durante siglos, pero sólo en tiempos recientes ha comenzado a ser objeto de análisis encaminados a poner de relieve sus mecanismos y su función en el sistema literario del siglo XVII. Dentro de ese extenso campo se echaba en falta un estudio de las letrillas, las jácaras y los bailes. El libro de María José Alonso Veloso pretende cubrir esa laguna.

