

*La poesía burlesca áurea, ejercicio
de lectura conceptista y apostillas al romance
«Boda de negros» de Quevedo*

IGNACIO ARELLANO

1. La crítica acepta hoy comúnmente que la base de casi toda nuestra literatura barroca es el conceptismo, y que el llamado culteranismo no es sino una variedad peculiar inserta en el más amplio fenómeno conceptista¹. Esta aquiescencia en el plano teórico no acaba de extenderse todo lo deseable como posible guía metodológica de lectura. En un excelente artículo sobre Gracián², Pelegrin pone de relieve la marginación de la *Agudeza y arte de ingenio* y reivindica «La agudeza como método de aproximación al texto barroco». Es natural que la recurrencia a las categorías conceptistas permita con rentabilidad la descodificación de los textos barrocos, ya que han sido codificados literariamente de acuerdo con ellas.

Éste, me parece, es un horizonte de lectura provechoso, especialmente³ para la poesía burlesca, en donde el conceptismo abandona (salvo en casos excepcionales, como Góngora o su admirador Pantaleón de Ribera) los injertos cultistas y abunda en los modos de agudeza conceptual y verbal.

2. INGENIO Y DIFICULTAD. LA RACIONALIDAD DE LA POESÍA CONCEPTISTA

Si hay una cualidad que el barroco valore sobre cualquier otra es la sutileza del ingenio. Insiste Gracián:

es la agudeza pasto del alma (Disc. I, I, pág. 49)

¹ Ver p.e. Lázaro Carreter, «La dificultad conceptista», en *Estilo barroco y personalidad creadora* (uso la edición de Salamanca, Anaya, 1966, págs. 11-56); A. A. Parker, «La agudeza en algunos sonetos de Quevedo», en Sobejano (ed.), *Don Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1978, págs. 44-57. Significativas son las lecturas conceptistas que han hecho de Góngora, p.e. Parker (*Polyphemus and Galatea: A Study in the Interpretation of a Baroque Poem*, Edinburgh, 1977) o, tras sus pasos, J. F. G. Gornall, «The Poetry of Wit: Góngora reconsidered», *Modern Language Review*, 75, 1980, págs. 311-321.

² «La retórica ampliada al placer», *Diwan*, 8/9, 1980, 35-80.

³ No sólo, claro está, para la burlesca. Tampoco excluye otros tipos de lectura. Expongo, simplemente, unas someras reflexiones que no me parecen del todo inútiles en reivindicación de cierto horizonte de lectura.

es la sutileza alimento del espíritu (Disc. I, I, pág. 49).

Tiene cada potencia un rey entre sus actos (...) entre los de la mente reina el concepto, triunfa la agudeza (Disc. I, I, pág. 50).

Cuanto más difícil, mayor será la agudeza de un discurso, y por ende el placer provocado en el receptor, doctrina ésta de la dificultad que es esencial para modelar la actitud receptiva lectora:

cuando esta correspondencia está recóndita, y que es menester discurrir para observarla, es más sutil cuando más cuesta (Disc. IV, I, pág. 66)

cuanto más escondida la razón, y que cuesta más, hace más estimado el concepto (Disc. VI, I, pág. 96).

Esta dificultad distingue a los conceptos de las figuras retóricas tradicionales, mero primer grado estilístico sobre el que elaborar las complejidades conceptuosas (Disc. X, I, pág. 124; Disc. XX, I, pág. 204)⁴.

La doctrina de la dificultad y la insistencia en el placer descifrador nos lleva a resaltar otro aspecto relativo a la pragmática de la recepción del texto barroco: el lector debe completar el circuito, explicitando en su mente las relaciones ingeniosas insitas en el poema. Lector activo e ingenioso⁵ que implica, y esto me parece importante, un texto descifrable. Dice Quevedo en la letrilla 654 (cito siempre por la ed. de Bleuca, *Poesía original*, Barcelona, Planeta, 1971):

Oyente, si tú me ayudas
con tu malicia y tu risa,
verdades diré en camisa
poco menos que desnudas (vv. 4-7).

Estos dos rasgos, malicia (ingenio) y risa son, efectivamente, los esenciales en la caracterización de la poesía burlesca áurea.

Texto, pues, descifrable y racional, que excluye casi radicalmente el disparate⁶, la vaguedad, la jitanjáfora o el absurdo. Frente a ciertos poemas, como los quevedianos antigongorinos «¿Socio otra vez, oh, tú que desbudelas» o «Sulquiva-gante pretensor de Estolo» (834, 836) podremos decir que no los entendemos, pero no que sean esencialmente ininteligibles. Desde la perspectiva conceptista es difícil compartir algunas valoraciones de eminentes críticos como Gariano, que comenta el verso «surculos slabros de teretes picas» (836:6) diciendo que «suena a jitanjáfora»⁷, o Rangel⁸, que habla del vago sabor procaz y del extravagante caos de neologismos de este soneto 836, o Profeti, que resalta el efecto desenfrenado e incomprensible de

⁴ Véase Perinián, «Lenguaje agudo entre Gracián y Freud», *Studi ispanici*, 1977, 69-94, y Pelegrin, «La retórica ampliada», espec. págs. 48-52 «El grado cero de la agudeza: la escritura figuracional». A Gracián lo cito por la edición de *Agudeza y arte de ingenio* de Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969.

⁵ Perinián habla del «cómplice receptor del mensaje», «Lenguaje agudo», pág. 79. Es evidente que si se exige del lector que *interprete* el texto, éste debe ser *interpretable*, esencialmente inteligible y racional.

⁶ Véase para este género Perinián, *Poeta ludens*, Pisa, Giardini, 1979. El disparate tiene vigencia en el XVI y rara vez pasa a los poetas principales del barroco.

⁷ «La innovación léxica en Quevedo», *BRAE*, LXIV, 1984, págs. 319-332.

⁸ «Dos aspectos de la parodia quevedesca», en *RLit*, XLV, 1979, págs. 151-166.

estas series de cultismos que le recuerdan la enumeración caótica surrealista ⁹. Sin embargo, la «casi incomprensible» estrofa final, referida a Góngora y a su actividad poética:

Parco, cerúleo, veterano vaso,
piáculos perpetra su porfía
estuprando neotéricos poetas.

es bastante menos incomprensible desde un análisis que tenga en cuenta los mecanismos conceptistas de la alusión, dilogía, disociación, y en general, el sistema de la multiplicidad asociativa: *parco* remite al sentido latino de 'apocado, débil de espíritu', ataque a la deficiencia mental de Góngora; en *cerúleo* la función más evidente es la sátira de este cultismo, censurado en distintas críticas anticulteranas, pero debe leerse dilógicamente (en un juego de falsa etimología) como derivado de *cera* 'excremento' ¹⁰; *vaso* significa, entre otras cosas, «vasija en que se echan los excrementos» (*Aut.*); Góngora se asimila a un bacín y sus poesías a deyecciones, metáforas muy degradadoras que se reiteran en otros poemas. Queda otra posible lectura irónica de *vaso* «constelación celeste, una de las dieciséis que llaman australes» (*Aut.*), coherente con el sentido recto de *cerúleo* y capaz de aludir burlescamente a las remontadas poesías de don Luis, a las que califica de *siderades* en el 834. Etc.

Podríamos multiplicar los textos y hallaríamos siempre conceptismo, esto es, racionalidad y precisión alusiva, no vaguedad ni ininteligibilidad absurda ¹¹.

Podemos, a mi juicio, caracterizar la poesía burlesca áurea como:

- a) una poesía que provoca la risa ¹²,
- b) una poesía eminentemente racional, cuyos mecanismos productivos de ingenio obedecen a las técnicas conceptistas.

⁹ *Quevedo: la scrittura e il corpo*, Roma, bulzoni, 1984, págs. 230-231. De estos dos sonetos me ocupo con más detalle en «Un soneto de Quevedo a Góngora», en *Revista de estudios hispánicos*, XVIII, 1984, págs. 3-17 y mi comunicación al IX Congreso de la AIH «El soneto de Quevedo "Sulquivagante pretensor de Estolo"», donde intento su explicación.

¹⁰ Véase Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo*, Salamanca, Universidad, 1977 (citado en adelante *Léxico*). Otros repertorios que citaré a menudo son el *Diccionario de Autoridades* (*Aut.*), el *Vocabulario de refranes* del maestro Gonzalo Correas, Madrid, RAE, 1924 (Correas), el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias (ed. Riquer, Barcelona, Horta, 1943, citado Cov.).

¹¹ No hay suspensión racional en la técnica conceptista. Cuando Perrián señala que «la convicción de la independiencia de la esfera de la hermosura sutil respecto al ámbito de la racionalidad parece resultar convencimiento de cuasi superioridad de aquella sobre ésta» y que el principio de relacionabilidad «en apariencia una forma racional de deducción (...) se espacia hasta traspasar la búsqueda de la verdad objetiva» («Lenguaje agudo», págs. 74 y 79) realiza una dudosa identificación, que no existe en Gracián, de verdad y racionalidad. Para Gracián el ámbito del ingenio mira a la belleza, no a la exclusiva verdad, como el juicio. El ingenio no se dirige a la verdad, sino a la estética. Y una cosa es la verdad objetiva y otra la racionalidad que rige los mecanismos productivos del ingenio. La omnipresencia en *Agudeza* de términos como *mente*, *entendimiento* (I, págs. 50, 51, 52, 53...) es significativa, desde la misma definición del concepto «acto del entendimiento». La lógica, p.e., enseña a razonar según las reglas de la dialéctica, pero un razonamiento perfectamente lógico no tiene por qué ser verdadero, sin que eso desdiga de su racionalidad argumentativa.

¹² Eludo ahora los problemas de definición de lo «burlesco» (véase mi *Poesía satírica burlesca de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 1984, págs. 22-38) acogiéndome a su caracterización más obvia.

Estos rasgos implican una series de problemas concretos a la hora de enfrentarnos a los textos.

3. ALGUNOS ASPECTOS ATAÑADEROS A LA LECTURA DE LA POESÍA BURLESCA ÁUREA

3.1. *La reconstrucción del código de la risa*

Para una fruición válida y no anacrónica de la poesía burlesca áurea debemos saber qué provocaba la risa en el Siglo de Oro. La noción de lo cómico varía con las épocas y los públicos. Existe un horizonte determinado de expectativas que explica la utilización de unos u otros elementos burlescos; como señala Profeti¹³ «con el cambio del código ideológico, cambia el objeto y los modos de la risa». En un excelente trabajo, Jammes¹⁴, apoyándose en las teorías del Pinciano, establece cinco categorías básicas de lo cómico ridículo (que es más o menos el particular campo de comicidad a que pertenece la poesía burlesca) insertas todas en el área de la torpeza y fealdad (*la turpitude et deformitas* de Cicerón): lo disparatado, lo descompuesto, lo escatológico, lo picaresco y lo erótico.

Quiere decirse, por ejemplo, que los omnipresentes elementos escatológicos son categoría esencial de la comicidad, y evitar su análisis, considerándolos una degradación de lo cómico¹⁵ es mutilar este universo burlesco. Lo mismo cabe decir de otros motivos de la comicidad erótica (impotentes, capones, homosexuales) vistos hoy con perspectivas más serias, pero incursos en el barroco en el campo de la jocosidad. Habrá de tomarse la precaución, en suma, de no sustituir los códigos risibles y observar los poemas auriseculares sobre sus propias coordenadas.

3.2. *La reconstrucción filológica del «sentido literal»*

Para reírse del chiste (aunque compartamos o estemos dispuestos a asumir el código risible en cuestión) hay que entenderlo. Un buen entendimiento «literal»¹⁶ previo es indispensable. Sin la complicidad competente del lector ingenioso que descifre las recónditas agudezas del texto (caracterizado, no se olvide, por su dificultad), el objetivo del poema queda, en el mejor de los casos, frustrado, cuando no se producen interpretaciones desviadas por el mal análisis filológico¹⁷. Si toda la literatura barroca nos plantea hoy muchas dificultades, la burlesca las acumula con peculiar intensidad. El lector actual ha perdido numerosas claves que deben serle

¹³ «Código ideológico social, medios y modos de risa en la comedia del siglo xvii», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro* (varios), París, CNRS, 1980, págs. 13-23 (cita en pág. 15).

¹⁴ «La risa y su función social en el Siglo de Oro», en *Risa y sociedad*, págs. 3-11.

¹⁵ Véase A. Sánchez, «Aspectos de lo cómico en la poesía de Góngora», *RFE*, XLIV, 1961, págs. 95-138.

¹⁶ Véase Bataillon, *Défense et illustration du sens littéral*, Cambridge, 1967; Lázaro Carreter, «Glosas críticas a *Los picaros* en la literatura de A. A. Parker», *HR*, XLI, 1973, págs. 469-497; Jammes, «Dos sátiras vallisoletanas de Góngora», en *Criticón*, 10, 1980, págs. 31-57.

¹⁷ Véanse las puntualizaciones de Lázaro en las citadas «Glosas críticas» o el comentario de «Boda de negros» que hago después.

proporcionadas por una copiosa anotación filológica. Las barreras principales (comunes algunas a otras áreas literarias) que la poesía burlesca opone a la reconstrucción de su sentido son:

3.2.1. Las dificultades de la estética conceptista

La mencionada estética de la agudeza, fundada en técnicas de ocultación y multiplicación de sentidos, supone ya en principio un considerable obstáculo¹⁸. La base de estas técnicas es la CORRESPONDENCIA, como se resalta en la definición gracianesca del concepto «acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos» (Disc. II, I, pág. 55), definición que engloba una inacabable variedad de mecanismos. Modos relevantes de agudeza son la de *concepto* («que consiste más en la sutileza del pensar que en las palabras», Disc. III, I, pág. 58) y la verbal («que consiste más en la palabra», Disc. III, I, pág. 58). Dentro de la conceptual se establecen nuevas divisiones, según el tipo de relación (positiva negativa) entre los correlatos, y según la categoría de éstos: hay, pues: (A) agudeza de conformidad y (B) agudeza de discordancia. En el primer caso se puede distinguir (A.1) la agudeza de *proporción*, que establece correspondencia entre un sujeto y sus adyacentes propios (causas, efectos, atributos, cualidades, cualquier tipo de circunstancias) (Disc. IV, I, págs. 64-74) y (A.2) agudeza de *semejanza*, en la que se carea el sujeto «no ya con sus adyacentes propios, sino con un término extraño» (Disc. IX-XII, págs. 114-144. En el segundo grupo se integran todos los tipos de oposición, antítesis, desemejanzas, contrariedades, etc., sean entre el sujeto y adyacentes, sean entre sujetos distintos (Disc. V, VIII, XIII, XVII...). Muy interesante también es la ponderación misteriosa y la alusión (Disc. XLIV, II, págs. 156), lo cual implica la fusión de varios modos de agudeza: éste es el ideal último perseguido: la agudeza mixta «monstruo del concepto, porque concurren en ella dos y tres modos de sutileza, mezclándose las perfecciones» (Disc. III, I, pág. 61).

Las verbales son más fáciles de percibir en sí mismas, aunque suelen implicar también agudezas conceptuales. Formas básicas son la dilogía, antanaclasis, disociación, polípote, figura etimológica, paronomasia, calambur y retruécano.

Estas y otras numerosas formas de agudeza constituyen los mecanismos productores de textos burlescos y se reiteran constantemente. Tenerlos en cuenta a la hora de interpretar los poemas puede ser una guía útil, como muestran algunos ejemplos que me parecen significativos y que paso a comentar brevemente.

En el romance burlesco «Desde la zarza, señor», que Pantaleón de Rie Ribera dirige al duque de Lerma¹⁹ describiéndole su enfermedad (por la alusión del primer

¹⁸ Me limito, por no romper el hilo de mis observaciones, a una brevisima recapitulación de las formas de agudeza que considero esenciales para la poesía burlesca. Remito a los trabajos citados de Perinián «Lenguaje agudo», Lázaro «La dificultad conceptista», Pelegrín «La retórica ampliada», o a *Poesía satírica burlesca*, págs. 268-311 para más detenidas revisiones.

¹⁹ Cito el texto que da K. Brown, *Anastasio Pantaleón de Ribera*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1980, pág. 349 (cito en adelante: Brown, y página). Siempre que cite a cualquier poeta en cualquier edición, adopto ortografía modernizada y puntuación de mi criterio.

verso: zarza 'zarzaparrilla, medicina contra la sífilis' sabemos ya qué dolencia es) el poeta se queja del médico:

Hierros ha obrado en mi cura
un médico del perrillo
tales que dejar pudieran
cualquier avestruz abito.

Pasaje conceptista que maneja la dilogía de *hierros* 'yerros, errores' y 'metal' para ponderar la necedad del médico, que ha cometido tantos yerros que dejarían harto a un avestruz, ave, según la creencia común, capaz de digerir el metal²⁰. A causa de esa ignorancia se le puede llamar «médico del perrillo», por alusión a las famosas espadas del perrillo²¹, con lo que se asimila a un arma peligrosa, chiste imposible de apreciar si no se descifra la alusión al objeto mencionado.

En Quevedo encontramos a cada paso ejemplos arquetípicos:
A Marica la Chupona

Ningún jinete de tantos
como ha tenido, la llama
manda potros y da pocos,
aunque no cumple palabra (695:9-12)

Lo primero que un lector actual debería averiguar seguramente es el sentido de la frase *manda potros y da pocos*, «Refrán con que se moteja al que es muy largo y cumplido en el prometer y corto en cumplir lo que promete» (*Aut.*), aplicada, como señala Correas (pág. 290) «contra los que no cumplen lo que prometen». Este sentido de la frase levanta en el texto un misterio sutil, como diría Gracián, ya que si Marica no cumple palabra se merece que la motejen con la frase. ¿Por qué razón, entonces, a ninguno de sus jinetes - metáfora lexicalizada para los clientes de la prostituta *cabalgada* - se le ocurre usarla? La explicación se ofrece implícita desde el sentido dilógico (agudeza verbal) de *potros* (que supone a su vez la manipulación por ruptura ingeniosa de la frase hecha), que significaba también 'tumores venéreos, bubas'. Se impone el sentido malicioso: Marica no cumple la palabra dada, pero sí contagia de sífilis a sus clientes, y les proporciona abundantes potros (bubas).

En la poesía burlesca, una buena cantidad de agudezas remiten a motivos de la coetaneidad áurea.

3.2.2. Alusión y coetaneidad. Las claves difuminadas

Basta recordar que la gran masa de poesía jocosa de academia sólo nos es accesible, como resalta Arnaud²² si conocemos los lugares comunes que fundamen-

²⁰ Quevedo, núm. 774; Cov; Castillo Solórzano, *Donaires del Parnaso*, I, Madrid, Diego Flamenco, 1624, fol. 14v (citaré este último: *Donaires*, y folio).

²¹ Mencionadas en *Quijote*, II, XVII entre otros muchos textos. Chiste parecido hallamos en Bernaldo de Quirós, *Obras...*, ed. García Valdés, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1984, pág. 155. «¿Qué doctor del perrillo...?»

²² «Claves para entender los epigramas, epítafios y seguidillas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo», en *Criticón*, 16, 1981, págs. 65-105.

tan su ingeniosidad. En la parodia mitológica el rebajamiento costumbrista es esencial. En otra zona eminentemente burlesca, la de los vejámenes, prosa o verso, las alusiones concretas a los personajes ridiculizados son clave central, y así sucesivamente. Son innumerables y asistemáticos los elementos del contexto social, cultural, lingüístico, que pueden revestir valores burlescos. Cualquier personaje, costumbre, objeto o vocablo puede tener para el oyente o lector del XVII un sentido evidente, oscuro para el lector hodierno. La inferencia biográfica de Brown, por ejemplo, sobre el supuesto ingreso del poeta Pantaleón de Ribera en un convento donde tomó órdenes menores y sufrió castigos embarazosos por su incontinencia urinaria (*op. cit.*, pág. 3) se funda erróneamente en unos versos del romance «Conde mi señor de Ampudia»²³:

Acuérdome que ayer era
tan donoso frailecito
que por calar los colchones
me hacían llorar a gritos.

que hacen referencia, simplemente, a la costumbre de vestir a los niños pequeños, por voto, con los hábitos de alguna orden religiosa²⁴. Objetos como linternas, calzadores o tinteros no pueden pasarse por alto en su capacidad de aludir a los cornudos, ya que se hacían de cuerno; la palabra *esperar* o las menciones de tocino o cerdo podrán aludir al judío, etc. Otro pasaje del mismo Pantaleón de Ribera, en el soneto «A una dama de mal aliento» (Brown, *op. cit.*, pág. 318):

¡Aquí de Riche! Aquí sin ser hora
vacían palabras...

incluye una burla incomprensible si se ignora que Riche (a quien se pide auxilio) era el encargado de los servicios municipales de limpieza de las calles madrileñas. Las palabras de la dama se asimilan a la inmundicia que Riche debe limpiar²⁵. Los otros vocablos del pasaje (*hora, vaciar*) tampoco son inocentes: según las ordenanzas municipales sólo podían arrojarse las suciedades a la calle por las ventanas (acción de *vaciar* los bacines, con el grito de aviso ¡agua va!) después de las diez u once²⁶: la palabra *vaciar* o la mención de estas horas tienen connotaciones escatológicas y sirven para numerosas alusiones jocosas: Bernardo de Quirós incluye en su *Don Fruela*²⁷ un romance a una dama a la que se le escapa una ventosidad mientras toma chocolate con unas amigas: la explotación dilógica y alusiva, ruptura de la frase hecha «agua va», etc., que sustentan el conceptismo de los siguientes pasajes se percibirán fácilmente si se está en posesión de las claves²⁸:

²³ Puede leerse en *Obras* de Anastasio Pantaleón, ed. Balbín, Madrid, CSIC, 1944, tomo I, pág. 23; en adelante citaré por *Obras*, tomo y página.

²⁴ Véase *Aut. frailecillo*, o el testimonio moderno de Carlo Levi en su espléndido libro *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 1975, pág. 58.

²⁵ Otras referencias análogas a Riche: Pantaleón de Ribera, *Obras*, II, pág. 166; Quevedo, núms. 693:60; 723:31; Castillo Solórzano, *Donaires*, I, fol. 78v.

²⁶ Véase Vélez, *Diablo Cojuelo*, tranco I; Quevedo, núm. 745:77-8...

²⁷ *Obras... y aventuras de don Fruela*, cit., pág. 151.

²⁸ Numerosos vocablos, aparentemente inocentes, tienen parejas connotaciones: p. e. *biznaga, perejil...* Véase Góngora, *Romances*, ed. Carreño, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 170, núm. 71, o *Letrillas*, ed. Jammes, Madrid, Castalia, 1980, pág. 124, n. 52.

Era la tal una imagen
y era una rosa de bien,
pero imagen vaciada.
Cielo va, pues se va un cielo,
dijo un poeta, mas es,
con perdón de las deidades,
destos cielos de las diez.

Muy importantes en una cultura inmersa en lo religioso o eclesiástico, como es la barroca, son las referencias a la vida e iconografía de los santos. En el romance «Escúchame un rato atento», de Maluenda ²⁹, los versos:

Parecemos, bien me acuerdo,
que en los retratos te vi,
muy al vivo retratado,
de San Estacio y San Gil.

remiten a la iconografía de San Estacio, que tiene por atributo una testa de ciervo crucífera, y de San Gil, protector de una cierva perseguida al que se representa con una cierva en los brazos ³⁰: el personaje satirizado, en suma, es un marido sufrido.

3.2.3. Las dificultades añadidas por razones censorias

Las especiales características de la poesía burlesca o satiricburlesca, han añadido todavía otras dificultades provocadas por la actividad represora de la indecencia, subversión o irreverencia contenidas en los textos del género. Significativo es que buena parte de los textos burlescos se conserven en manuscritos ³¹ y significativo también el fenómeno de los editores escrupulosos que mutilan los textos, además de la censura inquisitorial. Baste recordar el caso de la censura de la poesía gongorina que atañe, con mayor o menor efectividad ³² sobre todo a la poesía satírica y burlesca, o las disposiciones del Índice para expurgar el *Parnaso Español* de Quevedo ³³. Para las modificaciones de los editores, recuérdese, entre otros ejemplos, la actitud de González de Salas al editar a Quevedo ³⁴ o compárense los textos originales de Pantaleón de Ribera y los modificados por su editor Pellicer de Tovar ³⁵, que en el Prólogo «A los curiosos» declara:

Hallé (...) sus obras con necesidad de mucha esponja, y así cercené algunas inútiles para la opinión del poeta, otras poco decentes para la publicidad de la estampa, y otras

²⁹ Incluido en *El tropezo de la risa*, Valencia, Silvestre Esparsa, sin fecha, poema núm. 29.

³⁰ Véase Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1958.

³¹ Véase Díez Borque, «Manuscrito y marginalidad poética en el XVII hispano», en *HR*, LI, 1983, págs. 371-392.

³² Véase Jammes, *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, 1967, págs. 639-645.

³³ Quevedo, *Obra poética*, ed. Bleuca, Madrid, Castalia, 1969-1982, tomo III, páginas 522-523.

³⁴ Véase *Poesía original*, págs. LXV, 653...

³⁵ *Obras*, I, págs. 16-7. El Vejamen situado en la Luna, por ejemplo (*Obras*, II, págs. 11-44) lo edita Pellicer con todos los nombres de los poetas vejados sustituidos por otros crípticos. La edición de Brown, *op. cit.*, págs. 283-303 sobre el manuscrito original conserva los nombres reales y los juegos que en ellos se basaban.

sensibles para algunos personajes a quien manchaba la tinta de sus burlas (...) nadie quiere que pase lo que sufrió gustoso en un aposento con pocos testigos, al teatro de un libro (...) para que en edades muy lejos desta ande la curiosidad averiguando quién fueron los dueños de tales asuntos (...) Por esto corregí (...) lo deslizado de la pluma, emendando versos enteros, mudando nombres, y deslumbrando indicios, que aunque se relaje la sazón de lo escrito, vale más que dejar en pie materia de queja para los interesados.

Para no alargar estos comentarios veánse sólo las versiones de Pellicer y manuscrita ³⁶ del romance «Nadie sin amor alienta», entre muchos textos aducibles (copio algunos pasajes):

Versión PELLICER

El lindo a quien todo el mundo
por antonomasia nombra
a red barredera rinde
y a todo ruedo las postra

Mejor hace aquel Medoro
que a bofetadas negocia.

Al perulero, de zaina
cierta niña el oro roba.

Versión MANUSCRITA

Don Hernando de Guzmán
todo lo rinde y lo ronda
que apetecido de muchas
es el requiebro de todas

Mejor hace Don Enrique
que a bofetadas negocia.

Al Sandoval, mi pariente
cierta niña el oro roba.

3.3. *La comunidad de los motivos y referencias burlescos. El material folklórico*

En cuanto a los constituyentes temáticos, y buena parte de las expresiones, metáforas, chistes, etc., la poesía burlesca áurea es una literatura de lugares comunes. Indica Arnaud ³⁷ con razón que estos juegos serían apreciados «no por lo original del pensamiento o lo nuevo del juego polisémico, sino por la habilidad con que su autor supo organizar y expresar de forma rápida y alusiva las ideas de todos». En este sentido, sería de enorme utilidad, tal como reclama Arnaud, la elaboración urgente de un repertorio de vocablos, motivos, acepciones o juegos tópicos que configuran esta literatura. La comunidad de referencias y reiteración de los mismos motivos permite potenciar la técnica conceptista de la alusión: el poeta sabe que maneja un material poseído por su público, lo cual facilita las menciones incompletas y referencias indirectas que el oyente completará sin dudar. En esta línea es fundamental la presencia del material folklórico y tradicional (refranes, chistes, cuentecillos) que tan magistralmente viene estudiando Chevalier ³⁸, quien

³⁶ La de Pellicer en *Obras*, II, pág. 93-98; la manuscrita en Brown, págs. 352-355.

³⁷ «Claves para entender», pág. 65.

³⁸ *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975; «Cuentecillos y chistes tradicionales en la obra de Quevedo», en *NRFH*, XXV, 1976, págs. 17-45 (la cita del texto es de este trabajo, pág. 43); *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1978; *Tipos cómicos y folklore. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Edi-6, 1982, entre otros excelentes estudios.

nos recuerda: «mal entenderemos la agudeza del Siglo de Oro, así como las impresiones que despertaba en los lectores contemporáneos, si nos olvidamos de relacionarla con un amplio trasfondo oral de cuentecillos y chistes familiares».

Tomemos otro texto de Pantaleón de Ribera (romance «¡Qué de hacas, qué de mulas!»). *Obras*, I, pág. 172):

acompañaron al muerto

hasta la iglesia del mártir
que sufriendo, aunque calló,
mil tirados disparates,
piedras apaño infinitas,
¡oh, bien hayan mis refranes!

El pasaje aporta un comentario metalingüístico que pondera la abundancia de refranes inscritos en él, naturalmente modificados y sometidos a diversos juegos de ingenio, como es usual en la técnica conceptista³⁹. Los refranes y juegos son: *a*) «Calla y coge piedras. El que ofendido calla hasta ver la suya» (Correas, pág. 102), que utiliza Quevedo también en el soneto «Piedras apaño cuando veis que callo»; *b*) la alusión al santo que recogió muchas piedras, san Esteban protomártir, lapidado (el poema se refiere al traslado de los restos de los duques de Alba al templo de San Esteban de Salamanca), que sufrió sin queja el martirio; *c*) en «mil tirados disparates» se critica la locura de sus infieles asesinos mediante la recurrencia alusiva a otro dicho «echar cantos», estar loco furioso (*Aut.*) que parece relacionado con el cuento popular del loco que apedreaba a los perros, motivo folklórico presente en Quevedo, Alemán, Cervantes, Francisco de Leyva, o en repertorios como la *Floresta española* de Santa Cruz y el de Domenichi *Facette, motti et burle di diversi signori*⁴⁰.

3.4. Intertextualidad y parodia

Además de la presencia (generalmente en el plano alusivo) del material folklórico, el fenómeno de la intertextualidad y particularmente de la paródica, es mucho más amplio en la poesía burlesca, y afecta sobre todo a otros dos campos esenciales:

- a*) la lírica tradicional y el romancero viejo.
- b*) la literatura culta, antigua o coetánea: satíricos latinos, petrarquismo, motivos de la lírica amorosa seria, autores o pasajes concretos...

Para la fruición completa de los efectos cómicos que provoca este enorme

³⁹ Véase Gili Gaya, «Agudeza, modismos y lugares comunes», *Homenaje a Gracián*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1958, págs. 89-97, y mi artículo «Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo», en *Revista del Instituto de Lengua y Cultura españolas (Rilce)*, Universidad de Navarra, I, 1, 1985, págs. 7-31.

⁴⁰ Para detalles y localización precisa de estos testimonios: *Guzmán de Alfarache*, ed. Rico, Barcelona, Planeta, 1983, pág. 693, n. 5 y *Poesía satírico burlesca*, pág. 433.

material parodiado, se requiere, naturalmente, el conocimiento del arquetipo objeto de la parodia o del aprovechamiento intertextual ⁴¹.

4. Intento señalar, en suma, que el acercamiento a la poesía burlesca puede hacerse desde la perspectiva de las técnicas expresivas conceptistas. Poesía racional, alusiva, intensamente volcada hacia las referencias coetáneas y costumbristas, explotadora de juegos múltiples cuyas claves se han difuminado en gran parte para el lector de hoy, basados a menudo en la intertextualidad y la parodia, exige, además de un aparato auxiliar que la anotación filológica ha de proporcionar con la mayor minuciosidad posible, una actitud receptiva atenta a este funcionamiento que, sobre todo en los mejores poetas barrocos, está guiado siempre por una rigurosa e inteligente precisión.

5. EL ROMANCE «BODA DE NEGROS»

- Vi, debe de haber tres días,
 en las gradas de San Pedro,
 una tenebrosa boda,
 porque era toda de negros.
 5 Parecía matrimonio
 concertado en el infierno:
 negro esposo y negra esposa
 y negro acompañamiento.
 Sospecho yo que, acostados,
 10 parecerán sus dos cuerpos,
 junto el uno con el otro,
 algodones y tintero.
 Hundíase de estornudos
 la calle por do volvieron,
 15 que una boda semejante
 dar más que un pimiento.
 Iban los dos de las manos,
 como pudieran dos cuervos;
 otros dicen como grajos,
 20 porque a grajos van oliendo.
 Con humos van de vengarse
 (que siempre van de humos llenos)
 de los que por afrentarlos
 hacen los labios traseros.
 25 Iba afeitada la novia
 todo el tapetado gesto
 con hollín y con carbón

⁴¹ Arquetipos que van desde microtextos (el *faretrado dios*, 'dios armado de aljaba' de Pantaleón de Ribera, *Obras*, I, pág. 45, 63, no sólo explota la extravagancia del latinismo, sino la referencia al *pharetratus puer* 'Cupido' ovidiano; el chiste con *inde toro pater Eneas* reiterado en Quevedo (767:85-6; *Hora de todos*, ed. López Grigera, Madrid, Castalia, 1975, pág. 68... remite a *Eneida*, II, v. 2, etc.) a moldes genéricos (la estructura del cancionero petrarquista en las *Rimas* de Tomé Burguillos, de la épica en *La Gatomaquia*; del esquema del epitafio en los innumerables epitafios burlescos, etc.), o poemas concretos (Bernaldo de Quirós y Castillo Solórzano, p.e. tienen sendas parodias del *Polifemo gongorino*), etc.

y con tinta de sombreros.
Tan pobres son que una blanca
30 no se halla entre todos ellos,
y por tener un cornado
casaron a este moreno.
El se llamaba Tomé,
y ella Francisca del Puerto;
35 ella esclava y él es clavo
que quiere hincársele en medio.
Llegaron al negro patio
donde está el negro aposento
en donde la negra boda
40 ha de tener negro efeto.
Era una caballeriza,
y estaban todos inquietos,
que los abrasaban pulgas
por perrengues o por perros.
45 A la mesa se sentaron,
donde también les pusieron
negros manteles y platos,
negra sopa y manjar negro.
Echóles la bendición
50 un negro veintidoseno,
con un rostro de azabache
y manos de terciopelo.
Diéronles el vino, tinto;
pan, entre mulato y prieto;
55 carbonada hubo, por ser
tizones los que comieron.
Hubo jetas en la mesa
y en la boca de los dueños,
y hongos, por ser la boda
60 de hongos, según sospecho.
Trujeron muchas morcillas,
y hubo algunos que de miedo
no las comieron, pensando
se comían a sí mismos.
65 Cuál, por morder del mondongo,
se atarazaba algún dedo,
pues sólo diferenciaban
en la uña de lo negro.
Mas cuando llegó el tocino
70 hubo grandes sentimientos,
y pringados con pringadas
un rato se enternecieron.
Acabaron de comer,
y entró un ministro guineo
75 para darles aguamanos
con un coco y un caldero.
Por toalla trujo al hombro
las bayetas de un entierro;
laváronse y quedó el agua
80 para ensuciar todo un reino.
Negros de ellos se sentaron

sobre unos negros asientos
 y en voces negras cantaron
 también denegridos versos:
 85 «Negra es la ventura
 de aquel casado
 cuya novia es negra
 y el dote en blanco»

Para ejemplificar la lectura de un texto burlesco dentro de estas coordenadas conceptistas he elegido el romance quevediano (reproduzco el texto de Bleuca, con leves variaciones en la puntuación) «Boda de negros» (núm. 698, ed. de *Poesía original*, Barcelona, Planeta, 1971) más que por su especial dificultad o ingeniosidad, por ser calificado con cierta frecuencia de «poema surrealista», valoración que culmina en la propuesta por Francisco Umbral en su artículo «Quevedo y surrealismo»⁴². Si se recuerda que el surrealismo lo había caracterizado Breton, por ejemplo, por su «automatismo psíquico puro (...) con ausencia de todo control ejercido por la razón, al margen de toda preocupación estética o moral» (*Manifiesto del surrealismo*), es fácil ver que se trata de todo lo contrario del conceptismo y se sitúa en el extremo opuesto a la caracterización de la poesía burlesca áurea que acabo de esbozar. Examinemos someramente esa, para Umbral, «breve, asombrosa y ortodoxa pieza surrealista» escrita «al margen de barroquismos» (art. cit., págs. 11, 12).

Lo primero que halla de surrealista en el poema es la «originalidad del motivo (rareza en aquella España e incluso en la de hoy) — loc. cit., pág. 11), el motivo, sin embargo, es bastante usual. Por un lado abunda el esquema de la boda ridícula⁴³ que utiliza Quevedo a menudo dentro de sus sátiras del matrimonio: «Casamiento ridículo» (núm. 518), «Casóse la linterna y el Tintero» (504), «A las bodas que hicieren Diego y Juana» (615), «Boda de matadores y mataduras» (574) «Epitalamio en las bodas de una vejísima viuda...» (625), «Boda de pordioseros» (872). Por otro, es igualmente frecuente el tema cómico del negro, que aparece, con distintas modulaciones según los géneros en la *Mojiganga de la negra*, *Entremés del negro*, *Entremés segundo del negro*, romance «Por una negra señora» (atribuido alguna vez a Góngora), *Entremés de los negros*, de Simón Aguado; *Entremés de los negros*, de Francisco de Avellaneda, etc.⁴⁴. El motivo concreto de la boda de negros es

⁴² *Cuadernos del Norte*, 1, 1980, págs. 11-14; no es raro, por otra parte, hallar en la bibliografía quevedista, a propósito de este u otros poemas, afirmaciones sobre el «surrealismo» o la «técnica de resonancia subconsciente» de algunos textos de Quevedo: cfr. Durán, *Quevedo*, Madrid, Edaf, 1978, pág. 89, 90; Ziomek, *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alcalá, 1983, pág. 194; Snell, *Hacia el verbo: signos y transfiguración en la poesía de Quevedo*, London, Tamesis Books, 1982, pág. 36; Sánchez, «Vejamen humorístico del Manzanares», en *Manojuelo* de estudios ofrecidos a J. M. Bleuca, *Nueva Revista de Enseñanzas Medias*, 1, 1983, pág. 128...

⁴³ Véase Perrián, *Poeta ludens*, págs. 64-65 para este paradigma de fiesta en su versión disparatada, de la que hay algún ejemplo barroco (Bernaldo de Quirós, *Obras*, págs. 378-381).

⁴⁴ El tema se relaciona con el hecho real de los esclavos negros en el XVII español. Véase para algunos aspectos de esta cuestión Wilson, «Some Notes on Slavery during the Golden Age», en *HR*, VII, págs. 171-174; Castellano, «El negro esclavo en el entremés del Siglo de Oro», en *Hispania*, XLIV, 1961, págs. 55-65; Weber de Kurlat, «El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega» *NRFH*, XIX, 1970, págs. 337-359.

frecuente en estas obras: se da en el entremés de Avellaneda, el anónimo de *El negro*, el de Simón Aguado, que incluye una cómica descripción del banquete grotesco, y llega hasta nuestros días ⁴⁵. Nos encontramos en suma ante un motivo perteneciente a la comunidad de lugares burlescos áureos y que se apoya en ciertos esquemas convencionales que en Quevedo sirven a la elaboración de una serie de agudezas variadas.

El pimer juego destacable se da ya en el título (sea de González de Salas o del propio Quevedo). *Boda de negros* es frase hecha: «Dícese por batahola y grita, holgándose sin entenderse» (Correas, pág. 541): se produce una manipulación burlesca de la frase coloquial aplicándola literalmente, procedimiento conceptista típico que aprovecha, por cierto, Simón Aguado en su entremés, donde aparece el mismo chiste ⁴⁶. Los dos primeros versos sitúan temporal y espacialmente el suceso, en un apoyo tópico a la verosimilitud de lo narrado: «hace tres días», «en las gradas de San Pedro» (dato costumbrista: la iglesia de San Pedro el Real, como señala Crosby —*Poesía Varia* de Quevedo, Madrid, Cátedra, 1981, pág. 409; citaré *PV*—). La impertinencia semántica producida al calificar con el adjetivo *tenebrosa* (en sus sentidos material y moral) a *boda*, y que levanta un misterio, se explica burlescamente acto seguido por el color de los novios. El juego dilógico con el sentido literal de negro 'color' y la noción moral implicada en el negro («color infausto y triste, y como tal usamos desta palabra diciendo negra ventura, negra vida», Cov.) se intensifica en la segunda copla. Correas (pág. 611) comenta esta utilización coloquial: «negro, negra. Se juntan a muchas cosas para denotar en ellas afán y trabajo y hacer una graciosa frase: este negro comer, negro casamiento (...) negra honrilla». La dilogía se acumula al polipote (masculinofemenino) y a una nueva posible dilogía con los valores musicales de *concertado* («concertar se toma... por acordar, templar algún instrumento... que es lo mismo que ponerle concertado o concertarle con otro o con la voz que ha de acompañar», *Aut.*) y *acompañamiento* («en la música específicamente se llama al tañido del instrumento que acompaña a la voz del cantor», *Aut.*): augurios todos de futuros desafinamientos matrimoniales explicados en los vv. 29-32.

La comparación del v. 12 la comenta Umbral (*op. cit.*, pág. 12):

todavía hubiese resultado coherente... equiparar la negrura de los negros con la tinta, pero la traslación directa al tintero supone un salto en las asociaciones y la creación en el poema de un objeto extemporáneo, el tintero, que tan insólito resulta en una noche de bodas.

Sin embargo, el verso dista mucho de la extemporaneidad. La comparación con los algodones tiene una base evidente si se recuerda que *algodones* «usado siempre en plural se entiende cualquiera materia, ya sea de seda, ya de lana, que se pone dentro del tintero para que recoja la tinta y la pluma tome sólo la que fuere menester» (*Aut.*). *Tintero* podría, metonímicamente, entenderse como mera mención análoga de color, pero la agudeza burlesca se basa precisamente en el añadido de la alusión

⁴⁵ Recuérdese la canción de Violeta Parra y E. Parabien «Casamiento de negros», cuya letra explota el polipote y la repetición, pero no la agudeza: «Se ha formado un casamiento;/todo cubierto de negro/negras novias y padrinos/negros cuñados y suegros;/el cura que los casó:/era de los mismos negros./Cuando empezaron la fiesta/pusieron un mantel negro...», etc.

⁴⁶ Véase Cotarelo, *Colección de entremeses...*, NBAE, 17, pág. 234.

contenida en ese objeto, hecho de cuerno en la época, y que anuncia para el negro novio un futuro de cuernos⁴⁷. Es precisamente un objeto indispensable en este contexto de boda burlesca.

La calle que se hunde de estornudos (v. 13), nuevo elemento supuestamente surrealista, remite otra vez a una frase hecha: *hundirse la casa*, que «además del sentido recto de caerse abajo, significa también haber en ella mucho ruido y voces desentonadas» (*Aut.*), que pondera aquí las burlas con que los transeúntes acogen al ridículo cortejo. El estornudo (posiblemente se refiere también a otros ruidos de imitaciones escatológicas) como señal de desprecio y burla del negro es motivo tópico en el género:

El que sólo estornudaba
ya a mil negros estornuda (Quevedo, 652:39-40)

Mi tapetada fachada
más estornudos causó
que de ebúrneas tabaqueras
*América munición*⁴⁸.

La comparación con los cuervos, grajos u otras aves de color negro es motivo recurrente, que sirve aquí al ingenioso juego de palabras (*antanaclasis*) entre *grajo* «ave muy grande y tan negra como el cuervo» (*Aut.*) y «Olor desagradable que se desprende del sudor y especialmente de los negros desaseados» (*DRAE*)⁴⁹.

Nueva *antanaclasis* en los vv. 21-22: *humos* 'presunción, vanidad, soberbia' (Correas, pág. 595 para la frase coloquial), y metáfora para el color negro⁵⁰. El régimen gramatical resulta anfibológico: podemos interpretar:

a) los negros van con humos (presunción) de vengarse de sus vejadores.

b) van llenos de humos de los que los afrentan imitando con la boca el ruido de unas ventosidades. En este caso *humos* evocaría lúdicamente los gases intestinales, en una asociación escatológica típicamente burlesca. La siguiente copla (vv. 26-29) caricaturiza a la negra, cuyo rostro (gesto) está maquillado ridículamente. Tanto los *cosméticos grotescos* como la metáfora *tapetado* («el cuero envesado dado color negro», Cov.) son de aplicación corriente en las burlas de negros⁵¹. No menos tradicional es el chiste de los vv. 29-32, que comienzan con una nueva aplicación literal ingeniosa y dilógica de la frase hecha «no tener blanca, estar sin blanca» («modo exagerativo para ponderar que alguna persona no tiene dinero alguno»

⁴⁷ No es la única vez que explota Quevedo estas asociaciones: una damisela, p.e., es «de condición más blanda/que algodón, y temo/que esos algodones/me han de hacer tintero» (773:69-72). Para la connotación de *tintero*: Quevedo, núms. 592,594, 615 . . .

⁴⁸ Castillo Solórzano, *Donaires*, I, fol. 7v; véase también fol. 75v; o Quevedo, *Hora de todos*, pág. 181; Lope, *Servir a señor discreto*, ed. Weber de Kurlat, Madrid, Castalia, 1975, vv. 1364-1365...

⁴⁹ Comp. el *Entremés de los negros* de Simón Aguado (Cotarelo, *Colección cit.*, pág. 234): «Haga que se laven todos, que hieden a grajos que los toma el diablo»; o Salazar Mardones al comentar el pasaje de la mulata mensajera del *Piramo y Tisbe* gongorino (*Romances*, ed. Carreño cit., pág. 396) menciona el «pestilente olor que los negros tienen por naturaleza en los sobacos».

⁵⁰ «Monte de humo» llaman al negro enemigo de Sancho en el *Quijote* de Avellaneda (ed. Salinero, Madrid, Castalia, 1971, pág. 425).

⁵¹ Véase Lope, *Servir a señor discreto*, vv. 839, 840, 1009, 1413; Vélez, *Diablo Cojuelo*, VIII; Góngora, *Romances*, ed. cit., pág. 395; Quevedo, núm. 875, I: 108...

Aut.). Los juegos conceptistas son aquí relativamente complejos: *blanca* funciona en el doble sentido «moneda de muy baja ley, moneda de vellón» que valía tres cornados (*Aut.*) y 'persona de raza blanca'. En el sentido 'moneda' se corresponde con *cornado* (término que funciona alusivamente): el cornado es «moneda de baja ley . . . dijose cornado por una corona que tenía esculpida» (*Aut.*); en el texto el sentido inmediato queda desplazado por el satírico basado en un juego de falsa etimología, derivándolo de *cuerno* y haciéndolo equivalente a 'cornudo'⁵². *Moreno* es vocablo igualmente dilógico y alusivo: más allá del sentido obvio de 'negro', alude al personaje folklórico Diego Moreno, prototipo de cornudos, que se queja en el *Sueño de la muerte*⁵³:

¿Yo soy cabrón...? ¿No hay otros Morenos de quien echar mano? ¿No sabéis que todos los Morenos, aunque se llamen Juanes, en casándose se vuelven Diegos, y que el color de los más maridos es moreno?

Hay, pues, una hipercharacterización burlesca del novio como cornudo predestinado.

En el pasaje siguiente la comicidad pertenece al campo de la alusión erótica, fundamentalmente. Los nombres son significativos: *Tomé* connota 'negritud, esclavitud', por referencia a la isla portuguesa de Santo Tomé, en Guinea, de donde se traían muchos esclavos: Quevedo, en el 726 alude a esto mismo, en otros juegos diversos:

Las mujeres de la corte
son, si bien lo consideras,
todas de Santo Tomé,
aunque no son todas negras (vv. 29-32).

Francisco, Francisca son nombres que parecen también particularmente ligados a los negros en la literatura áurea⁵⁴. *Francisca del Puerto* presenta además un ingenioso trueque que juega con la alusión al pueblo segoviano de Santo Tomé del Puerto (a unos dos kilómetros del famoso puerto de Somosierra): que el apellido *del Puerto* se atribuya a Francisca y no a Tomé (a quien en principio correspondería) obedece a la explotación de la dílogia obscena de *puerto*: «se llama también la boca de la madre en las mujeres» (*Aut.*). El sentido erótico de esta palabra, como los de *clavo, hincar* o *medio* no podían pasar desapercibidos⁵⁵. El juego de disociación (esclava/es-clava) y calambur (es clavo/esclavo) es buen ejemplo de la agudeza verbal, que probablemente alude a la costumbre de marcar a los esclavos con la señal de la S y un clavo (ver Cov.).

Doble plano de lectura ofrecen también los vv. 43-44: el insulto de *perro* era

⁵² Para la tradicionalidad del chiste véase Chevalier, «Cuentecillos», cit. pág. 21; otros ejemplos: Quevedo, núms. 615:11, 623:31-32, 645:25, 670:9-12.

⁵³ *Sueños y discursos*, ed. Maldonado, Madrid, Castalia, 1972, págs. 241-243; para el tipo véase Asensio «Hallazgo de *Diego Moreno*, entremés de Quevedo, y vida de un tipo literario», en *HR*, XXVII, 1959, págs. 397-412.

⁵⁴ Véase el *Quijote* de Avellaneda, cit., en *Léxico*, s.v. *fanchico*, o Quevedo, núm. 778:125-126.

⁵⁵ El valor metafórico de *clavo* p.e. es clarísimo en el texto; todas estas expresiones están muy fijadas en la literatura erótica; véase *Poesía erótica del Siglo de Oro*, ed. Alzieu, Jammes y Lissorgues, Barcelona, Crítica, 1984, págs. 150, 296 y vocabulario.

aplicado a los esclavos (Correas, pág. 629): funciona, pues, dilógicamente, como 'animal' (al que corresponden las pulgas) y 'esclavo'. *Perrengue* es nombre que se da al que con facilidad se enoja o irrita, también al negro (*Aut.*), y *tenr pulgas* es frase que vale 'enfadarse, ser demasiado vivno o inquieto, tener mal genio' (*Aut. Cov.*): de ahí que a los negros, por perros, les correspondan las pulgas 'parásitos' y también, por perrengues las pulgas 'mal genio'.

Se describe a continuación un banquete grotesco, que suele ser elemento usual en el género. Aparte del constante juego de polipote (*negro, negros, negra*) se insiste en otros conceptismos: *manjar negro* es parodia de *manjar blanco* (guisado de gallina con azúcar, arroz, leche y otras cosas, *Aut.*) que establece una proporción entre el tipo de comida y los comensales. *Veintidoseno, azabache* y *terciopelo* son metáforas de poca dificultad, la primera y la última extraídas del lenguaje de los paños. Quizá haya en *veintidoseno* (pañó de veintidós centenares de hilos) la alusión al veinticuatro o regidor, que señala Crosby (*PV*, pág. 412), pero sólo captó la mera imagen de lo negro: el paño veintidoseno era usualmente negro, lo mismo que el terciopelo u otros paños (bayeta, limiste) usados como metáforas de los negros en diferentes textos⁵⁶.

Los manjares que corresponden a tal boda son, naturalmente, negros: pan, vino tinto, carbonada («carne cocida que después se asa en las ascuas o en las parrillas» *Aut.*) que establece ingeniosa proporción entre la comida concreta y la circunstancia de ser comida por negros (designados metafóricamente como *tizones* 'carbones', que es el combustible con que se hace la carbonada). *Jetas* es dilógico: como sucede siempre, una parte del contexto reclama un significado: *en la mesa* reclama el sentido 'setas' (véase *Cov. s. v. hongo* la referencia a las getas u hongos de puerco), y *boca de los dueños* reclama el sentido 'labios hinchados de los negros' («por la semejanza que tienen con las setas o hongos que nacen en el campo», *Cov.*). Continúan los juegos sobre *hongos*: en el v. 59 significa 'seta' (supone un chistoso juego de sinónimos con *jeta* 'seta'); y en el 60 designa al negro⁵⁷: toda la frase hecha «boda de hongos» («Frase festiva. Se entiende la que se hace sin lo necesario y muy pobremente», *Aut.*) entra en la manipulación burlesca de la doble lectura: es una boda ridícula y por tanto puede decirse de ella que es «boda de hongos», pero, aplicando otro sentido metafórico sorprendente en el sistema de la frase hecha que rompe (hongo 'negro') la boda es efectivamente una boda de negros, de hongos.

Para el v. 68, el editor de Quevedo, González de Salas, nos proporciona una aclaración explicativa: «En lo negro de la uña» dice: esto es, el mondongo y el dedo del negro apenas se diferencian; «negro de la uña» es «lo mínimo de cualquier cosa» (*DRAE*) además de la parte extrema de la uña cuando está sucia. Se puede ir viendo hasta qué punto la agudeza utiliza las expresiones hechas para darles la vuelta con diversas modificaciones: en este caso se aplica la frase hecha haciéndola corresponder con la circunstancia de ser negro el propietario de la uña, lo que supone una nueva agudeza de proporción.

En los vv. 69-72 se alude al castigo que se daba a los esclavos, a través de *tocino, pringadas, pringados*: pringar era echar lardo hirviendo sobre los azotes propinados al esclavo rebelde; pringadas significa también 'rebanada de pan pringada en grasa';

⁵⁶ *Servir a señor discreto*, vv. 830, 2416; *Hora de todos*, pág. 179; Torres Villarroel, *Visiones y visitas*, ed. Sebald, Madrid, 1976, Clásicos castellanos, pág. 134...

⁵⁷ Para *hongo* 'negro' véase *Servir a señor discreto*, v. 2420.

tocino, además de su sentido recto significa en germanía 'azote' (*Léxico*). Reuniendo todos estos sentidos, el texto alcanza una polisemia asociativa bastante compleja jugando con el registro culinario y el del castigo a los esclavos: 'cuando llega el tocino comestible, los esclavos se emocionan con las rebanadas de pan empapadas en pringue, porque les gusta comerlas' y 'porque les recuerdan pasados castigos'; también 'esclavos y esclavas -- pringados y pringadas-- se regocijan'.

Menos complejos parecen los vv. 73-76; podría señalarse el sentido de *ministro* «el que sirve y ministra alguna cosa» (*Aut.*), la alusión a Guinea como tierra de negros por excelencia, que aparece en las primeras manifestaciones del tipo en la literatura, o lo grotesco de dar agua a las manos con un grosero caldero (caracterizado por la boca ancha), inadecuado a la función de aguamanil (generalmente de plata: *Aut.*) que exige una boca estrecha y picuda.

Las bayetas del entierro mencionadas en el v. 78, que comenta Umbral como otro caso de objeto inútil e insólito, típicamente surrealista:

aureola ese nuevo objeto con la fascinación de su inutilidad ya que en los entierros no se usan bayetas para nada (...) el objeto desprovisto de su utilidad o nacido ya inútil es un fetiche rurrealista que se hubiera apropiado el propio Lautréamont (*op. cit.*, pág. 13).

aluden simplemente a «aqueel adorno que se pone a los difuntos en el féretro, de bayeta negra sobre el ataúd y en el suelo, que aunque muchas veces es de paño, comúnmente se llama bayetas» (*Aut.* con este texto de Quevedo), tela que también se usaba para los vestidos de luto y de la que tenemos abundantes testimonios en Cervantes, Quevedo, Castillo Solórzano, Maluenda, Bernardo de Quirós, Torres Villarroel y otros muchos escritores⁵⁸. Nada por tanto de surrealismo; alusión, apenas conceptista (por ser en gran parte explícita) a un objeto cotidiano cuyo uso se explica en el mismo texto.

En el v. 83 pueden observarse una nueva serie de juegos con el sentido musical de *voz* 'el mismo músico' y 'tono correspondiente a las notas musicales' (*DRAE*) y *negra* 'semínima' (*DRAE*). El sintagma completo «negras voces» puede remitir burlescamente a *voz parda* 'voz empañada' (*DRAE*) y antitéticamente a *voz blanca* (de mujer o niño).

El cierre del poema se apoya igualmente en la ingeniosa contraposición del color de la negra y el color de su dote (antítesis puramente lúdica) que deja paso al sentido fundamental de *en blanco*: la dote es nula.

La técnica creadora, los mecanismos productivos, los efectos estéticos del romance «Boda de negros», en suma, no obedecen a otras coordenadas que las del conceptismo burlesco áureo: la dílogia, alusión, calambur, polípite, ruptura de frases hechas, correspondencias proporcionales; los planos múltiples de lectura, las recurrencias a los elementos del código burlesco barroco (costumbrismo, erotismo, escatología) etc., muestran una concentración característicamente quevediana, asequible, según he intentado mostrar, desde una lectura que observe los mecanismos de la agudeza y arte de ingenio como guía orientativa.

⁵⁸ Bayetas de entierro o de luto: Bernaldo de Quirós, *Obras*, pág. 127; Cervantes, *Quijote*, II, XXXVIII, entremés del *Rufián viudo* (*Entremeses*, ed. Asensio, Madrid, Castalia, 1970, pág. 77); Quevedo, *El marido fantasma*, vv. 225-231, núms. 763:25 y ss.; Torres, *Visiones y visitas*, págs. 70, 159...