



Celina Sabor de Cortázar



Lo cómico y lo grotesco en el «Poema de Orlando» de Quevedo

La crítica sobre la poesía barroca española se ha centrado, durante años, en el problema culteranismo-conceptismo. Desde la afirmación de Menéndez y Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas* (capítulo IX): «Nada más opuesto entre sí que la escuela de Góngora y la de Quevedo, el culteranismo y el conceptismo», hasta la de Alexander A. Parker: «El culteranismo me parece ser un refinamiento del conceptismo, ingiriendo en él la tradición latinizante»²⁹, subrayada años después por la de Fernando Lázaro Carreter: «El culteranismo aparece como un movimiento radicado en una base conceptista»³⁰, el punto de mira y el de apreciación de ambas manifestaciones ha variado fundamentalmente.

En ese lapso hay que situar algunos hitos de importancia que han tenido la virtud de acercar estas dos maneras expresivas hasta llegar a hallar en ellas

importantes coincidencias sustanciales. Sin olvidar la afirmación, negativa por cierto, -78- pero igualadora, de Antonio Machado en su *Juan de Mairena* (1936): «son dos expresiones de una misma oquedad», el primer intento por encontrar un común denominador para ambas manifestaciones es el breve artículo de Ramón Menéndez Pidal, «Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas»³¹; en él afirma: «Oscuridad, arcanidad, es principio que aparece como fundamental en la teoría del culteranismo y del conceptismo, estilos al fin y al cabo hermanos».

Además de la oscuridad, de la arcanidad, puede señalarse un segundo denominador común a la poesía tanto culterana como conceptista: la preocupación por la palabra en sí, por el verbo en acto creador. En Góngora la palabra eleva la naturaleza y el mundo cotidiano a una esfera casi mágica; la metamorfosis se opera en el significante, no en el significado. Es el poder evocador y taumatúrgico de la palabra el que transfigura en su verso el mundo de todos los días, la realidad conocida. No son las cosas o los seres los que convocan las palabras; son las palabras, sólo las palabras, las que convocan en el espíritu del poeta y en el nuestro los elementos constitutivos de ese universo refulgente.

En Quevedo, el poder creador de la palabra, en sentido inverso, se densifica hasta dar a la lengua una corporeidad casi física. La palabra no golpea sólo nuestra inteligencia, sino nuestros sentidos, y la sentimos palpitar como un ser vivo. La palabra tiene en Quevedo una densidad casi tangible, y la expresión parece modelada en materia consistente, que se dinamiza hasta el vértigo. En ciertos momentos la palabra afirma en forma tan terminante su individualidad, que la sentimos desligada, como desprendida del pensamiento, actuante por sí misma, como un arma o un cuerpo que el autor arroja con su mano. Tal, por ejemplo, en el *Cuento de cuentos*.

Oponiéndose a esta prioridad de la palabra sobre el pensamiento, a esta fe en la palabra en cuanto tal, en la palabra -79- como ente casi corpóreo y autónomo, Cervantes indica en el Prólogo a la primera parte del *Quijote* cuál es, para él, la misión de la palabra: dar «a entender vuestros conceptos sin

intricarlos y escurecerlos». Y Lope de Vega, en la *Epístola a don Francisco de Herrera Maldonado*, incluida en *La Circe* (1624):

«Con la sentencia quiero que [el poeta] me espante
de dulce verso y locución vestida».

(vv. 289-90)

Para Cervantes y Lope la palabra está al servicio del pensamiento.

En las preocupaciones de la crítica sobre el problema expresivo del siglo XVII español queda generalmente al margen la consideración de esta tercera forma apuntada por Cervantes y Lope: la forma natural. Sin embargo, para los hombres del siglo XVII, las divergencias se plantearon solamente entre poesía natural o clara y poesía oscura. Y no fueron los nombres de Góngora y Quevedo los llevados al campo polémico, como hace Menéndez y Pelayo, sino los de Góngora y Lope de Vega. Quevedo, por su parte, se consideró siempre seguidor en grado superlativo de las banderas de Lope: «Y Lope de Vega a los clarísimos nos tenga de su verso», dice al final de la *Aguja de navegar cultos*. También la crítica de los contemporáneos, generalmente sagaz, buscó divergencias antagónicas entre los estilos representativos de la poesía de entonces³².

Sin embargo, la caracterización de las manifestaciones artísticas de un determinado momento de la cultura debe necesariamente buscar puntos de contacto y no de divergencia. No es -80- en el patrón lingüístico donde se encontrará el denominador común de la poesía barroca española, aunque la preocupación por la lengua alcanzó entre los escritores de entonces niveles extraordinarios nunca superados. Se da en otros aspectos, por ejemplo: 1) el gusto por la poesía de tipo popular tradicional, que implica la revaloración del octosílabo (baste recordar el cultivo del romance artístico por todos los grandes escritores del período); 2) el desdén por los límites estrictos que la preceptiva

clásica exigía a los géneros (las *Soledades*, por ejemplo, mezclan lo épico narrativo con lo lírico); 3) la abolición de la teoría de los estilos, que permite la mezcla de lo sublime no sólo con lo humilde sino con lo despreciable, lo coprológico y lo obsceno³³; 4) la literatura como parodia de la literatura: Góngora, Quevedo, Lope y otros escritores menores (para referirnos sólo a la poesía) parodian en distintos grados las fábulas mitológicas, los poemas caballerescos italianos, la epopeya clásica.

Los puntos 3) y 4) dan lugar al cultivo de la gran literatura cómica y paródica, la literatura como juego, cuya importancia en el siglo XVII alcanzó notables contornos, y produjo obras tan representativas como *La Gatomaquia* de Lope de Vega, la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora, y el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* de Quevedo. Aún no han sido sistemáticamente estudiados los elementos de lengua y estilo que estos escritores manejan en la creación de sus poemas paródicos. Nuestro trabajo procura, modestamente, ordenar algunos de los materiales que se dan en el *Poema* de Quevedo.

El «Poema de las necedades y locuras de Orlando el enamorado»

Es, entre las grandes obras cómicas que nos ofrece la -81- literatura del Siglo de Oro, la que se adentra más en el campo de la parodia y la que ofrece tanto en el lenguaje como en el estilo un grado mayor de estilización y virtuosismo. El arte de Quevedo, fuertemente intelectual, responde a su visión deformante y degradadora del mundo y del hombre; es arte que no imita la naturaleza (lo cual no quiere decir que sus elementos no le sean proporcionados por la observación directa); sus contactos con la realidad son frágiles y sutiles, y de esta débil relación nace el efecto sorprendente y grotesco. Grotesco es la palabra clave del arte del Orlando. Lo fundamental en el grotesco es la creación de monstruos, de naturalezas mixtas, híbridas, logradas mediante mezclas extravagantes de cosas que en sí mismas no tienen relación alguna, de elementos que provienen de campos totalmente distintos. El mundo del grotesco es peculiar y se rige por normas estéticas peculiares, que nada tienen que ver con los cánones de la belleza, y que

tienden a la degradación y a la parodia. En este mundo degradado y paródico, la figura animal se mezcla con la humana, lo vivo con lo inorgánico e inerte.

Quevedo intuye, posiblemente por la observación y la interpretación de obras pictóricas (ténganse en cuenta sus indudables afinidades con el Bosco), las leyes del grotesco, y las aplica a la literatura. En buena parte de su obra satírica tanto en verso como en prosa (recuérdense los últimos *Sueños*, el *Discurso de todos los diablos* y *La hora de todos*) se advierten intentos de aplicación de las normas del grotesco; pero en el *Orlando*, sistematizadas con clarividencia sorprendente, logran el buscado y estremecedor efectismo. Tres siglos después Valle Inclán hablará de someter la deformación del mundo a una matemática perfecta: «Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. Hay que deformar la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable -82- de España», dice en *Luces de bohemia*. No otra cosa ha hecho Quevedo mucho antes de que la crítica de arte estableciera las normas fundamentales del grotesco³⁴.

Quevedo compone sus monstruos tanto con los elementos del lenguaje como con los del mundo fantasmal que describe mediante ese lenguaje, que es, en sí mismo, también grotesco y fantasmal. Por esto es necesario distinguir desde el comienzo lo cómico y grotesco que *crea* el lenguaje, y lo cómico y grotesco que *expresa* el lenguaje. Lo primero, lo cómico verbal, es intraducible y a veces incomprensible. La palabra o la expresión cobran fuerza cómica independiente; pero lo cómico verbal está al servicio de la interpretación caricaturesca del mundo. Quevedo utiliza, pues, el lenguaje en ambos sentidos: como *creación* grotesca y como *expresión* de un mundo grotesco, de un mundo que él ve de una manera peculiar y caricaturesca.

El *Poema de Orlando* es, como ha visto Emilio Alarcos³⁵, una obra de estilos entrecruzados, es decir, una obra en que el estilo sublime y el humilde o grosero se dan por lo general alternativamente. Ya señalamos que este carácter, la mezcla de estilos, es común a la literatura barroca y se advierte hasta en los grandes y muy serios poemas gongorinos; pero su intensificación,

-83- por los efectos contrastantes y sorprendentes que produce, es elemento fundamental de la literatura cómica. Al estilo culto, presente especialmente en la descripción de la belleza de Angélica y del paisaje, convencionales ambos, corresponde el léxico latinizante, las citas mitológicas, las metáforas manieristas y el majestuoso estatismo descriptivo. Al estilo jocoso corresponden *recursos idiomáticos* creadores de comicidad y grotesco, y *recursos estilísticos* creadores, también, de comicidad y grotesco.

Nuestra atención en este trabajo está dirigida casi exclusivamente al estilo jocoso y a sus medios expresivos, tanto idiomáticos como estilísticos.

1. Recursos idiomáticos creadores de comicidad y grotesco

Para un mejor entendimiento, comenzaremos por clasificarlos:

1.1. *Aplebeyamiento lingüístico*

1.1.1. Uso de vulgarismos, frases proverbiales y voces de germanía.

1.1.2. Creación idiomática de intención jocosa y significativa.

1.2. *Enlaces imprevistos y sorprendentes*

1.2.1. Enlace de elementos nominales

1.2.1.1. Enlaces en el plano de lo real

1.2.1.2. Enlaces abstracto-concretos

1.2.1.3. Grupos sintácticos nominales

1.2.2. Enlaces de verbos con complementos sorprendidos

1.3. *Juegos de palabras*

1.3.1.

Paronomasias

1.3.2. Dilogías

-84-

1.1. Aplebeyamiento lingüístico

1.1.1. Uso de vulgarismos, frases proverbiales y voces de germanía

Es recurso muy usado por Quevedo, no sólo en el *Orlando* y en la poesía satírica, para conseguir efectos cómicos y sorprendentes. Conocida es la aversión de Quevedo hacia los vulgarismos y las frases proverbiales, los

bordoncillos, que procura reunir y ridiculizar desde sus primeras obras³⁶. En el *Orlando* alternan con las expresiones del estilo culto, a veces en forma sucesiva, a veces en promiscua mezcla. Veamos un solo ejemplo: Orlando está ansioso porque amanezca, para salir en busca de Angélica, y

«Más lucha que descansa con el lecho:
vuélvele duro campo de batalla;
con el desvelo ardiente de su pecho
a sí mismo se busca y no se halla;
y dice: "El sol y el día, ¿qué se han hecho?
¿Quieren dejar al mundo de la agalla?
¿Háseles desherrado algún caballo,
que no relinchan a la voz del gallo?"»

(II, 88)³⁷.

A la reminiscencia petrarquesca («*e duro campo di battaglia -85- il letto*») y a la alegoría del carro del sol, se unen, en ridícula amalgama, expresiones vulgares y ordinarísimas.

La lista de frases proverbiales y vulgarismos usados en el *Orlando* es muy extensa. Quevedo pareciera utilizar con deleite cuanta palabra y expresión vulgar, escatológica o procaz registra su amplísimo vocabulario. Cuando la índole del asunto resulta incitante, las amontona: así en la descripción de los gigantes (I, 50-54), o al aludir a las consecuencias del banquete en los ahitos comensales (I, 45-49), o en la urgencia de Ferragut exigiendo la entrega de Angélica:

«Daca tu hermana u daca la asadura:
escoge el que más quieres destos dacas;
tu cuñado he de ser, u sepultura,
y los gigantes he de hacer piltracas».

o en su rápida victoria sobre los gigantes:

«Sin parar ni decir oste ni moste

tal cuchillada dio en la panza a Urgano
que, aunque le reparó con todo un poste,
todo el mondongo le vertió en el llano».

Veamos algunos ejemplos de frases proverbiales:

*a		trochimochi		(I,	2)
*embocar		la	musa	(I,	4)
*darse a	los demonios	(I, 13, 111)	o a los diablos	(I, 44; II, 3)	
*escoger	a	moco	de	candil	(I, 15)
*a	puto	el	postre	(I,	18)
*hacerse		añicos		(I,	38)
echar	la	contera		(I,	45)
*cagar	el	bazo	(I, 47;	II,	22)
estar	en	cueros	vivos	(I,	52)
no	dársele	a uno	un higo	(I,	72)
*dar	de	barato		(I,	73)
*revolver		caldos		(I,	74)
*escurrir	la	bola		(I,	75)
-86-					
a	sangre	y	fuego	(I,	79)
*ponerse	a	tú	por tú	(I,	88)
escoger	como	en	peras	(I,	119)
*en	volandas	(I, 119,	120;	II,	44)
*andar	a la	morra	[al morro]	(II,	1)
*hacerse		trizas		(II,	2)
*correr	[andar]	con	la mosca	(II,	12)
*dar	diente	con	diente	(II,	24)
arremeter	como a	las caperuzas	la tarasca	(II,	29)
*no	decir	oste ni	moste	(II,	33)
ir	con	espigón		(II,	45)
dar	algo	sahumado		(II,	52)
*ir	[venir]	respailando	[raspahilando]	(II,	53)
en	un	daca	las pajas	(II,	54)
*llorar	hilo	a	hilo	(II,	55)

dejar	a	buenas	noches	(II,	67)
*no	cubrir	pelo	(II,	69)	
estar	dejado	de la	mano de	Dios	(II, 74)
*venir	de	molde	(II,	76)	
*tan	poco	monta	[tanto	monta]	(II, 77)
poner	en	cobro	(II,	79)	
*dejar de la agalla (II, 88)					

Las frases proverbiales marcadas con asterisco figuran, a veces con leves variantes, en el *Cuento de cuentos*, «donde se leen juntas las vulgaridades rústicas que aún duran en nuestra habla», cuya dedicatoria a don Alonso Mesía de Leiva está fechada en Monzón a 17 de marzo de 1626³⁸. Podemos agregar, además, algunas voces vulgares presentes en ambas -87- obras: abarrisco, chisgaravís, pintiparado, maridillo, enguizgar, engarrafar [desengarrafar], tabaola, chichota, murria, tirria, votoacristo, zacapella, colodrillo, etc. Y en el *Orlando* solamente: barriga, panza, sobacos, zancajos, nalgas, rabadilla, cornudo, morros, vomitar, etc., etc.

Las expresiones y voces coincidentes en el *Orlando* y en el *Cuento de cuentos* nos confirman en la idea de que Quevedo, a lo largo de su producción, se aficiona a distintos repertorios. Es evidente que el de estas dos obras es el mismo en lo que respecta a los vulgarismos. Por el contrario, el catálogo de los *bordoncillos* registrados en su *Premática del 1600* demuestra que, excepto *colodrillo*, ningún otro coincide con los del *Orlando*. Tal vez el rastreo de estos repertorios en la obra satírica de Quevedo ayude a establecer la cronología de tanto poema aún no fechado³⁹. Y si los repertorios lingüísticos del autor varían con los años, lo mismo ocurre con los procedimientos estilísticos⁴⁰.

La lista que hemos dado de vulgarismos usados en el *Orlando* -88- puede ampliarse notablemente; creemos, sin embargo, que los ejemplos son suficientes para destacar esta tendencia lingüística de la obra.

Dentro del afán por vulgarizar la lengua, podemos considerar el aporte de la germanía, que es limitado, no sólo en el *Orlando*, sino en toda la obra de Quevedo, incluidas sus jácaras, donde el repertorio germanesco manejado es poco numeroso. En el *Orlando* señalamos apenas el uso de las voces *gurullada* "tropa de corchetes y alguaciles" aplicada a la reunión de los paladines (I, 48),

hojarasca "espada" (II, 29), *canario* "el que canta [confiesa] en el tormento" (I, 40), y posiblemente *guadramaña*, voz híbrida usada dos veces por Quevedo (I, 52 y II, 57) con intención obscena⁴¹.

1.1.2. Creación idiomática de intención jocosa y significativa

Quevedo manifiesta a través del tiempo una creciente tendencia a la formación de monstruos idiomáticos, vocablos o expresiones híbridas, cuyos elementos pertenecen a voces distintas o simplemente parodian expresiones cristalizadas existentes. Aquí también se manifiesta el dinamismo creador de Quevedo, que se resiste a aceptar una lengua anquilosada, -89- buscando con estos entes de creación puramente intelectual una correspondencia con el mundo de monstruos por él también creado. En un vocablo híbrido reúne, condensándolas, las características que le interesa subrayar en el ente creado por su fantasía. Emilio Alarcos García ha analizado en un excelente estudio⁴² los procedimientos seguidos por Quevedo en la formación de estos neologismos que la lengua general no ha incorporado porque pertenecen exclusivamente al ámbito mental y lingüístico del poeta y a su manera peculiar de ver el mundo.

Nos limitaremos a registrar algunas creaciones idiomáticas del *Orlando* sin pretender sistematizarlas.

El diablo y el infierno le inspiran una buena cantidad:

«No bien la reina del Catay famosa
había dejado el gran palacio, cuando
Malgesí, con la lengua venenosa,
todo el infierno está claviculando;
todo demonichucho y diabliposa
en torno de su libro está volando;
hasta los cachidiablos llamó a gritos
con todo el arrabal de los precitos».

En la expresión *clavicular el infierno* "convocar los espíritus infernales" el verbo creado, *clavicular*, alude a la *Clavicula Salomonis*, obra de hechicería atribuida a Salomón⁴³; hallamos -90- además los neologismos *demonichucho* (formado con elementos de *demonio* y *avechucho*), *diabliposa* (de *diablo* y *mariposa*, es decir, "diablo que vuela"); más adelante usará el verbo *diablar* (I, 110) y su contrario *desendiablar* (I, 88), y el superlativo *diablísimo* (I, 120), siguiendo la tendencia quevediana de sustantivación en grado superlativo, como *judísimo* (I, 5)⁴⁴. Los moriscos son *vendesteras* (I, 8) y los franceses *vendepeines* (I, 3); *desviñar* (I, 48) es "vomitar el vino"; *calvarse* "raparse" (II, 43) es lo mismo que *chamorrarse* (ídem); un converso casado con una vieja no es «cristiano viejo», sino *viejacristiano* (I, 6); Galalón, el *medraenredos* (I, 74), ahíto de comida, dispara *contrapebetes*⁴⁵ (I, 50); *desgalalonar* los paladines (I, 47) es "librarlos del traidor Galalón"; Astolfo es *monjoso* "melindroso como una monja" (II, 7); *zurdería* (I, 24) es el sustantivo abstracto formado sobre la cualidad de zurdo, etc.

Más importante resulta la creación de expresiones formadas a veces sobre esquemas dados como una manera de revitalizar, de dinamizar giros, idiotismos, frases proverbiales⁴⁶. Veamos algunos ejemplos:

- Angélica es *doncellita andante* (sobre el esquema «caballero andante») I, 1.
- 91-
- las musas son *virgos monteses* («gatos, ciervos, cabras monteses») I, 4, porque viven en el Monte Parnaso.
- cámaras de Judas* («cámaras de sangre») I, 39.
- indios tapados de medio ojo* («mujeres tapadas de medio ojo») I, 15, es decir, con taparrabos.
- cumbres atapadas de medio ojo* («mujeres tapadas de medio ojo») II, 6, es decir, semiocultas al declinar el día.
- no saber lo que se diabla* («no saber lo que se tiene, se quiere», etc.) I, 110.
- salir a sangre y fuego* («entrar a sangre y fuego») I, 79.
- flujo de sol* («flujo de sangre») I, 55.
- llorar a cántaros* («llover a cántaros») I, 84.
- andar a caza de difuntos* («andar a caza de grillos, gangas», etc.) I, 3.
- en dos santiamenes* («en un santiamén») I, 120.
- repicar a zorra* («repicar a fiesta») I, 30⁴⁷.

-marido	en	pena	(«alma en pena»)	II,	69.
-tambor	en	cueros	(«persona en cueros»)	I,	26.
-ceñir	los	ojos	(«ceñir la espada»)	II,	85.
-llanto costurero (derivado de la expresión «llorar hilo a hilo») II, 55.					

En resumen: el aplebeyamiento lingüístico es el primer gran paso hacia la consecución del objetivo que el autor se propone alcanzar en el *Orlando*: la creación de una lengua que lleve implícita y en acción la esencia de lo cómico y lo grotesco.

1.2. Enlaces imprevistos y sorprendentes

1.2.1. Enlaces de elementos nominales

Pese a la riqueza que las listas anteriores revelan, no es la creación idiomática lo que más sacude nuestra atención. La lectura de los poemas satíricos, los *Sueños*, el *Discurso de -92- todos los diablos* y *La hora de todos* demuestra que, con el paso del tiempo, se intensifica de manera notable la capacidad de enlazar, en una sola expresión, elementos nominales que provienen de planos mentales diversos o que, perteneciendo al mismo plano, están muy alejados entre sí⁴⁸. Llaman la atención los enlaces de elementos que pertenecen ambos al campo de la realidad, y los enlaces mixtos con elementos provenientes del campo real y del conceptual. Estos enlaces abstracto-concretos adquieren, especialmente, una espectacular realización en el *Orlando*. Comparaciones, metáforas, hipérboles, suponen casi siempre un salto del ingenio entre elementos disímiles, con lo cual Quevedo logra el asombro de sus lectores. Del contraste de los elementos enfrentados y del «concepto» así elaborado, surge la comicidad. Quevedo fuerza la expresión hasta los límites del absurdo. Helmut Hatzfeld, en su estudio sobre la lengua del *Quijote*⁴⁹ utiliza reiteradamente para casos similares la expresión de Dibelius «la congruencia de lo incongruente» que nos parece significativa. Quevedo, como buen conceptista, se deleita en la conciliación de lo antitético, verdadero juego del ingenio, alarde sorprendente de audacia y versatilidad imaginativa.

1.2.1.1. Enlaces en el plano de lo real

Cuando el comparativo de igualdad se expresa por un enlace de dos términos pertenecientes al plano de lo real, éstos están tan distanciados lógicamente que su relación resulta extralógica; este procedimiento da a la hipérbole tal desmesura que provoca comicidad. Ejemplos:

-93-

- el pequeño Astolfo sobre el soberbio caballo es como «lobanillo en cholla de hombre gordo» (II, 12).
- la boca de Ferragut «como olla que se sale / hirviendo, espumas derramó rabiosas» (II, 35).
- el pelo jacerino ("duro") de Ferragut es como «una peña adiamantada» (II, 49).
- Ferragut «cual pelota de viento dio caída / para saltar con fuerza más crecida» (II, 27).
- Ferragut rapado quedará «como perro chino» (II, 43)⁵⁰.
- el tocino «como corito en piernas» (I, 33)⁵¹.

A veces la comparación de igualdad se resuelve en identidad de dos términos, ambos del plano de la realidad:

- los dedos de Ferragut son «manojos de abutagados sapos» (II, 56).
- el esmirriado Astolfo es «un alfiler armado» (II, 7).
- el caballo Rabicán parece «una endrina con guedejás» (I, 86); sus agudas orejas son «pico de gorrión» (ídem).

En algunos casos la violencia de los enlaces se intensifica aún más por la supresión de nexos, encabalgando dos sustantivos en aposición:

-94-

- un cornudo muerto en la hoguera es «chicharrón cuclillo» (I, 7).
- Astolfo es, por lo flaco, «hombre astilla» (II, 14).
- el moro Ferragut es «ánima zancarrón» (II, 54)⁵².

y otras como «cuerpo broma» (II, 54), «hombre tentación» (II, 55), «miembros ganapanes y guiñapos» (II, 56), etc.

1.2.1.2. Enlaces abstracto-concretos

La forma extrema de la congruencia de lo incongruente está representada por los enlaces abstracto-concretos. De ellos nace un humorismo cuya base es el contraste; chistes de laboriosa elaboración intelectual, en que está ausente la visualización, tan fuertemente característica de Quevedo y presente siempre en el caso de los enlaces de elementos reales. En el *Orlando* este tipo de enlaces es muy frecuente⁵³.

-Angélica «deja con solo su mirar travieso / a Carlos sin vasallos y sin seso» (I, 59).

-los extremeños son «bien cerrados de barba y de mollera» (I, 21).

-los andaluces van «cargados de patatas y ceceos» (I, 22).

-95-

-Angélica, al ver en peligro la vida de su hermano, «previno llanto y luto» (II, 50).

-Apolo es «el madrugón del cielo amodorrado» (II, 6).

-Ferragut es «un demonio con gestos de Ganasa» (II, 54)⁵⁴.

Cuando el enlace abstracto-concreto expresa una comparación de superioridad Quevedo disloca aún más el pensamiento lógico:

-Galalón es «más traidor que las tocas de viudas» (I, 2).

-un caballo es «más manchado que biznieto de moros y judíos» (II, 25).

-el arnés está «más conjurado que las habas» (I, 87).

-los italianos venían «más preciados de Eneas que posones» (I, 23)⁵⁵.

-don Hez es «más infame que azote de verdugo» (I, 40).

-el gigante es «más largo que paga de tramposo» (II, 31).

-cada esquina del bullicioso París era «pandorga de don Juan de Espina» (I, 26)⁵⁶.

-96-

-el ojo turbio del caballo Rabicán está «más revuelto que yerno con su suegro» (I, 86).

1.2.1.3. Grupos sintácticos nominales

La distorsión del pensamiento lógico se produce especialmente en las construcciones de sustantivo + adjetivo, y de sustantivo + preposición + sustantivo. Las primeras implican el problema de la adjetivación, riquísima y desconcertante: llanto costurero (II, 55), abutagados sapos (II, 56), figura rabiosa y estupenda (II, 54), dientes entoldados "sucios" (II, 56), demonio bayo (I, 106), greña descomulgada (I, 7), magancesas carnes crudas (I, 39), etc. Sin

embargo, el segundo tipo de construcción nominal resulta aún más efectista. Veamos algunos ejemplos:

- Malgesí tiene «barbazas de cometa» (I, 106) y su caballo «clines de cabo de cuchillo» (ídem).
- la dura pelambreira de Ferragut es «greña de cal y canto» (II, 51); por esto Angélica se espanta de ver su «testa de argamasa» (II, 54).
- Rabicán, el caballo de Argalía, tiene «de barba de letrado las cernejas, / de cola de canónigo las clines» (I, 86).
- la cabeza del gigante Argesto es «un bosque de greña yerta» (II, 34).
- Ferragut tiene los dientes entoldados con «harapos de pan mascado» (II, 56).
- la de Astolfo es «voz de títere indispueta» (II, 9).
- los sones del cuerno de Ferragut son «todas las carrasperas del infierno» (II, 23).

-97-

1.2.2. Enlaces de verbos con complementos sorprendivos

Por lo general, estos complementos inesperados dependen de un verbo de movimiento y contribuyen a provocar impresión de dinamismo. Amédée Mas ha estudiado detenidamente este aspecto, analizando los que él llama «movimientos naturales» y «movimientos artificiales» del estilo de Quevedo⁵⁷, a quien considera el artista del movimiento. De aquí su tendencia a subrayar en el retrato los gestos y actitudes. Su pupila capta el movimiento y su mente lo acelera: «L'oeil de Quevedo fonctionne comme un accélérateur et un amplificateur du mouvement» (p. 224).

La predilección por verbos que expresan acciones violentas a los cuales acopla complementos totalmente inesperados, que generalmente expresan reposo, es, por su contraste, un recurso de sorpresa y comicidad. Abundan en el *Orlando* verbos como *arremeter* y *arremeterse*, *envainar* y *desenvainar*, *injetar*, *embutir*, *bullir*, *hervir*, *chorrear*, *introducir*, *descerrajar*.

Los acoplamientos de verbos de movimiento con complementos estáticos obedecen a un complejo proceso intelectual y a la tendencia conceptista del arte de Quevedo, tan relevante y significativa en el *Orlando*. Su mente se deleita, como observa Mas, en sustituir el orden natural por el artificial; esta

tendencia es general a su espíritu: baste recordar, en otro plano bien distinto, cómo subraya reiteradamente en su poesía amorosa la convivencia de fuego y agua, y cómo «nadar sabe mi llama la agua fría / y perder el respeto a ley severa». Este impulso a «perder el respeto a ley severa» es muy característico de su arte y de su pensamiento.

Con frecuencia tiende a convertir verbos intransitivos (brotar, sudar, etc.) e impersonales (granizar, amanecer, llover, etc.) en transitivos y pronominales. Veamos a continuación varios casos de sorpresivos enlaces de verbo y complemento:

-98-

-adargarse	con	los	cogotes	(I,	50)
-anegarse	[el	mar]	en	diablos	(I, 118)
-brotar	hornos	ardientes	por	los ojos	(II, 68)
-cernir	el	cuerpo	en	desgarrones	(I, 37)
-clavicular		el	infierno	(I,	83)
-chorrear		amaneceres		(I,	55)
-chorrear	prólogos		de	luz	(I, 55)
-desabrochar	las	coyunturas	[a	Argalía]	(II, 40)
-descoser	y	trinchar		gigantes	(II, 33)
-desgarrar		jetas		(I,	35)
-desmenuzar	y	chuchurrar	a	Argesto	(II, 34)
-despachurrar		a	Urgano	(II,	34)
-destilar	[el	sol]	pálido	el	día (I, 103)
-devanar	el	cuerpo	en	cruces	(II, 13)
-embutirse	[la	sala]	de	colosos	(I, 54)
-escupir	[Orlando]	humo	y	ceniza	(I, 63)
-espeluznarse	el	monte	encina	a	encina (II, 24)
-estar	[Reinaldos]	devanado	en	pringue y telaraña	(I, 38)
-fulminar	relámpagos	de	perlas	"reír"	(I, 59)
-granizarse	[el	viento]	en	diablos	(I, 117)
-guiñar	con	los	hocicos	(I,	38)
-hablar	circes	y	sirenas	"decir mentiras"	(I, 64)
-hacer	[los	ojos	de	Angélica]	riza en las estrellas (I, 57)
-hervir		de	alcagüetas	(I,	3)
-hervir		de	guitarras	(I,	22)
-llover	demonios		a	cántaros	(I, 118)
-postrar	cielos		y	rayos	(I, 62)
-quedar	[los	paladines]	atronados	de	belleza (I, 81)
-rechinar		por	los	ijares	(I, 63)
-resollar	[el	aire]		demonios	(I, 118)
-rezumarse		de	mentises	(I,	38)
-sorber	[a	Angélica]	con	miraduras	(II, 40)
-sudar caldo	(II, 78)				

La lista, no completa, es suficientemente demostrativa. Los -99- enlaces de verbos (generalmente de movimiento) con complementos inesperados (generalmente estáticos) producen, por su contraste insólito, sorpresa y comicidad.

1.3. Juegos de palabras

Como barroco y conceptista es Quevedo muy afecto a los juegos de palabras, verdadera acrobacia del ingenio. Cultiva limitadamente la paronomasia («más fácil que sutil», según Gracián, *Agudeza*, discurso 32), y en abundancia la dilogía, dificultada a veces por el zeugma. El equívoco, «ese significar a dos luces», es el resultado buscado por Quevedo con la utilización de palabras de doble acepción. Gracián considera que Quevedo fue el inventor de los «equívocos continuados», de la «conglobación de equívocos exagerados», y agrega: «Son poco graves los conceptos por equívoco, y así más aptos para sátiras y cosas burlescas que para lo serio y prudente» (*Agudeza*, discurso 33). En efecto, es en la obra satírica donde Quevedo les presta mayor atención. No hay en el *Orlando* «conglobación de equívocos» como en otras composiciones suyas⁵⁸, pero algunos son bastante complicados. Para A. Mas «*Quevedo est le roi du chiste, et son chiste consiste presque toujours en un jeu de mots*»⁵⁹. Hemos visto que el chiste en Quevedo tiene otros muchos caminos, pero el juego de palabras es quizá (especialmente la dilogía) el más complicado. Veremos algunos casos en el *Orlando*:

1.3.1. Paronomasias

- «desventuradas aventuras» (I, 1).
-100-
- «embocadas os quiero [a las musas], no invocadas» (I, 4), cuyo sentido obsceno es evidente.
- «no quiero yelmo, casco ni casquillo» (II, 42).
- «agora juegue cañas o canillas» (II, 9)⁶⁰.

1.3.2. Dilogías

- «no me infundáis, que no soy almohadas» (I, 4)⁶¹.
-«y aquel ante vilísimo, mezquino / de las pasas y almendras que primero / se usó con martingalas y con gorras» (I, 33)⁶².
-Don Hez «estaba pobre, aunque le daban todos» (I, 41). *Dar* en su doble sentido de "donar" y "castigar".
-«La cocina te toca, y no la sala / pues es tu inclinación revolver caldos» (I, 74), dice Reinaldos a Galalón⁶³.
-«El rey Grandonio, cara de serpiente, / barba de mal ladrón cruel y pía» (I, 24)⁶⁴.
-101-
-«Sorda París a pura trompa estaba / y todas trompas de París serían» (I, 26)⁶⁵.
-«caballo más manchado / que biznieto de moros y judíos» (II, 25).
-«rucio a quien no consienten ser rodado / los brazos de su dueño ni sus bríos» (II, 25); *rodado* en su doble acepción de "manchado" y participio del verbo *rodar*.
-«Tu hermana me darás y sahumada / por si el temor ha hecho de las suyas» (II, 58)⁶⁶.
-Ferragut «iba de todas suertes emperrado» (II, 71), es decir, "rabioso" y "rodeado de perros".
-Astolfo «monta a caballo, mas tan poco monta / que le tiene el caballo y no le siente» (II, 77)⁶⁷.
-Los diablos que, a pedido de Angélica, llevan a Malgesí hacia el reino de Galafrón, dicen a la Bella: «perdona que no va en dos santiamenos, / porque como son cabos de oraciones / -102- no admiten semejantes postillones» (I, 120)⁶⁸.
-El Emperador llama a don Hez «cuco canario» (I, 40)⁶⁹.

Hay un caso de disociación, el más raro de los juegos de palabras: el caballo Rabicán es llamado así «no por el brío, / mas por ser de un rabí perro judío» (I, 85).

Los ejemplos abundan y el lector los descubrirá no siempre fácilmente. Las leyes aparentemente disparatadas y fuera de lo común que rigen estas asociaciones responden a una visión del mundo también disparatada y fuera de lo común. O, a la inversa, la lengua promueve, crea esa realidad descoyuntada e ilógica; pues muchas veces son las palabras, con su pintoresquismo descriptivo, las que crean la ficción; son ellas, en sí mismas, criaturas de arte.

2. Recursos estilísticos creadores de comicidad y grotesco⁷⁰

Vamos a referirnos ahora a aspectos que atañen no ya al significante sino al significado. Veremos con qué elementos, o mejor dicho, con qué combinaciones de elementos dispares y extralógicos crea Quevedo el universo grotesco del *Orlando*.

-103-

El *Poema* (1712 versos), como es sabido, está inconcluso. Consta de dos cantos en octavas reales (122 estrofas el primero; 91 el segundo) seguidos de una octava con la que se abre el canto tercero. Si admitimos por una parte que a Quevedo parece faltarle aliento para llevar a cabo obras muy extensas o de clara estructura (su *Marco Bruto* inconcluso y su *Política de Dios* tan desordenada), y por otra, que su espíritu se presta mejor a la composición poética breve y ceñida, habría que rendirse a la suposición de que en el *Orlando* le faltó entusiasmo para llevar adelante obra de tan trabajado estilo. Sin embargo, el tono sostenido, sin altibajos, de los dos cantos que poseemos, y el abrupto corte después de la única estrofa del tercero, tan en el estilo general del poema (es un amanecer mitológico burlesco), hacen pensar en una interrupción involuntaria, debida a un agente externo, o en una pérdida, más que en un abandono. Lo cierto es que el poseer sólo un fragmento limita nuestra consideración exclusivamente al plano idiomático, ya analizado, y al de los recursos estilísticos, cuyos aspectos más importantes proponemos:

- 2.1. Degradación animalística y cosificante
- 2.2. Humanización del mundo natural y de lo inerte
- 2.3. Dinamismo y vértigo
- 2.4. Transformismo y automatización

2.1. Degradación animalística y cosificante

La animalización de lo humano responde a la visión degradada del hombre; se ejerce no sólo sobre los aspectos físicos, sino sobre gestos, actitudes, acciones. Generalmente procura, además, una caracterización psicológica del personaje, como se ve en los retratos de que hablaremos luego.

Los asistentes a las justas convocadas por Carlomagno en París forman, en general, una turba de pícaros sucios y malolientes, o de rústicos y groseros ejemplares. Los «españoles» (Quevedo parece referirse a los castellanos), sobrios -104- y orgullosos, son excepción; gallegos, asturianos y extremeños (éstos llevan los sombreros adornados con cordones de chorizos) son valientes, pero de ordinarietà y desaseo poco comunes. A medida que se pasa de lo gregario a lo individual, se van delineando los rasgos animalísticos, que llegan a su punto culminante en la descripción del banquete ofrecido por el Emperador. Aquí los paladines revelan su psicología a través de características zoológicas: Galalón, el traidor, frunce los *hocicos* (I, 38); Reinaldos, pringoso y desarrapado, *gruñe* como no lo hicieran dos manadas de suegras (I, 39); don Hez, el cornudo esgrimista, «ángulos corvos esgrimía [sobre su testa] teniendo las *vacadas* por apodos» (I, 41). Cuando se arrojan sobre la viandas -tocinos, perniles, salchichones, pasteles colmados de moscas, natas, quesos, aceitunas, amén de las bebidas-, el aspecto bestial de los comensales se vuelve repugnante, subrayado por la borrachera general, los vómitos y otros detalles coprológicos. Quevedo fuerza los símiles hasta llegar a la identificación total, y cuando el son de los clarines anuncia la llegada de Angélica, «en pie se ponen *micos, lobos, zorros*» (I, 48). Ya no son hombres animalizados, son animales revueltos en hedionda barahúnda. Pero el cuadro aún debe completarse: Angélica es precedida por cuatro gigantes que colman la apetencia hiperbólica de Quevedo (I, 50-54); de aspecto feroz y horrenda catadura, no responden, sin embargo, al carácter lujurioso que la literatura de la época atribuye generalmente a los salvajes. Son, simplemente, elementos reforzadores del valor estético que en este cuadro cobra lo bestial y contribuyen al efecto contrastante que va a determinar la aparición inmediata de la resplandeciente princesa del Catay. Estos gigantes despiden un apestoso olor animal, van en cuatro patas, tienen picos por narices; en su pelambreira habitan lobos y osos, erizos, lagartos y marranos; de sus axilas penden telarañas. El autor recurre también en esta descripción a la trasmutación en elementos vegetales: los bigotes son bosques, el vello de los colosales pechos se identifica con zarzas, tinteros ("neguillas") y escaramujos. La estilización figurativa recurre además al proceso cosificante: son cuatro montañas; y se

llega a la máxima -105- complejidad al calificar la «cosa» con predicativos aplicables sólo en el ámbito humano: son «cuatro humanos cerros en cueros vivos». Las cuatro estrofas y media que abarca esta descripción son la amplificación de un solo verso de Boiardo:

«quattro giganti grandissimi e fieri».

(I, 22)⁷¹

La palabra *gigantes* desencadena en nuestro autor una resonancia de carácter grotesco y caricatural, que se presta a la hipérbole desmesurada; el texto italiano es para él sólo un estímulo, un acicate para desplegar su magnífico virtuosismo estilístico.

En esta atmósfera pestilente y grosera, donde los límites entre lo humano y lo zoológico son inexistentes, irrumpe Angélica «chorreando amaneceres» (I, 55). Su belleza trastorna el cuadro: los paladines, aún dentro de la animalización, adquieren un nimbo poético: son «mariposas en sus tornos» (I, 57), y visualizan en esta imagen el viejo y convencional emblema. A partir de este momento, Quevedo se esfuerza por orientar la hipérbole en sentido opuesto: a la degradación sucede la idealización de la belleza femenina mediante el uso de cánones manieristas realzados frecuentemente por la originalidad quevediana. El efecto contrastante «monstruosidad-belleza» que tan bien vio Dámaso Alonso en el *Polifemo* de Góngora⁷² se da aquí con intensidad mucho mayor.

Dos personajes están especialmente caracterizados a través de rasgos animalísticos y cosificantes: Astolfo y Ferragut; esta caracterización procura reflejar lo psicológico. A veces el autor -106- describe los rasgos animalísticos de manera estática; otras veces hace actuar al personaje como si fuera en realidad la bestia; entonces los verbos sustituyen a los sustantivos y adjetivos.

Astolfo y Ferragut representan dos personalidades opuestas: Astolfo es el petimetre, el «lindo» cuidadoso de su rizado jopo; esmirriado, presumido y afeminado, descuenta su éxito ante Angélica. Ferragut es el sarraceno libidinoso y corajudo, monstruo irascible repleto de lujuria; éste asumirá preferentemente las características del cerdo, y también las del perro y el jabalí; el otro, las de insecto, gusano oavecilla y, a veces, gesticulaciones de zorra. Veámoslos actuar: Ferragut aparece en el Padrón del Pino «*bufando* en torbellinos desafíos / y *con ladridos de mastín* prolijo» (II, 25); sus manos son «manojos de abutagados sapos» (II, 56)⁷³; su voz es de *gallo* (II, 39); es más sanguinario que un lobo (II, 33) y al verse burlado por Angélica *brama, ladra, aúlla* (II, 68); se califica a sí mismo de *verriondo*⁷⁴ (II, 70) y, rapado, se compara a un *perro chino* (II, 43); la Bella afirma «que no puede enseñarse sino en jaula» (II, 55). Estos rasgos animalísticos se completan con los cosificantes: es un «escollo armado» (II, 25); su brazo, «una antena» (II, 26); sus entrañas «unto y caldo» (II, 32)⁷⁵; su pelo «una peña adiamantada» (II, 49); su testa es de argamasa (II, 54); su greña, de cal y canto (II, 51); su boca, «una olla que se sale hirviendo» (II, 35). En la batalla con Argalía cae y rebota «cual pelota de viento» (II, 27); al arremeter contra los gigantes semeja la tarasca (II, 29) quitando las caperuzas a los mirones durante la procesión del Corpus; su colodrillo es su yelmo (II, 42); su coronilla, un cerro (II, 49). Los volcanes de su ira (II, 44) exhalan fuego (II, 69); y en el vértigo hiperbólico, Quevedo califica a Ferragut y Argalía en combate, de «dos Etnas que martillan dos Vulcanos» (II, 48).

-107-

Por el contrario, el inglés Astolfo, «lindo en migaja» (II, 23)⁷⁶, semeja, por contraste sobre un fornido caballo, «como en torre muy alta y descollada... un *cernícalo* y un *tordo* / o sobre alto ciprés la *cogujada*» (II, 12); Argalía le ve llegar «como quien mira *moscas* o *gorgojos* / y desde lejos *cucaracha* u *grillo*» (II, 21); derribado por su contrincante, se oculta en el prado, y los gigantes «para cogerle andaban por los llanos / como quien busca *pulga* con las manos» (II, 22), imagen eficacísima que visualiza los movimientos rápidos, repentinos y cautelosos a la vez de los gigantes; luego, pasado el peligro, el inglés

«arrastrando a manera de *gusano* / saca el *hocico* y todo el campo espía» (II, 74); aquí Astolfo está presentado como un monstruo híbrido, un gusano con hocico; pero es la palabra *hocico* la que lleva a la imagen siguiente: «sale como *zorra* / que hambrienta a husmo de los grillos anda; / aquí tuerce la oreja, allí la morra / por si rumor alguno se desmanda» (II, 75). La identificación de los gestos del duque inglés con los de la zorra (no zorro, y obsérvese la intencionalidad del femenino) vivifican la imagen de manera notable. Sin embargo, es también la técnica cosificante la que da a la figura de Astolfo toda su grotesca ridiculidad: parece un alfeñique (II, 7), un alfiler armado (ídem), un hombre astilla (II, 14), un cascabel armado (II, 21); y sobre el caballo, «lobanillo en cholla de hombre gordo» (II, 12).

Es interesante comparar la descripción del Astolfo quevediano con la de Boiardo, que nos lo presenta como un hermoso y elegante guerrero a quien no arredran sus derrotas:

*«Signor, sappiate ch'Astolfo lo inglese
non ebbe di bellezze il simigliante;
molto fu ricco, ma più fu cortese,
leggiadro e nel vestire e nel sembiante.
La forza sua non vedo assai palese,
chè molte fiate cadde del ferrante.
-108-
Lui solea dir che gli era per sciagura,
e tornava a cader senza paura».*

(I, 60)

Quevedo lo transforma en un ser ridículo y para la descripción de su figura ecuestre aprovecha otra fuente literaria: su propia letrilla satírica «Éste sí que es corredor, / que los otros no». González de Salas la recogió en el *Parnaso* con la nota: «Está escrita a sujeto particular, en ocasión de haber salido a jugar cañas» (B/, 727-29). Quevedo, al reelaborar la figura de Astolfo, ha tenido presente a este «sujeto particular», tal vez un letrado, y ciertas imágenes y

expresiones se dan en ambas composiciones, como la pequeñez y flacura de los dos jinetes, visualizada en imágenes de notable efecto plástico y de procedimiento cosificante: así, el letrado es «espárrago barbado», «lesna a la jineta», «sanguijuela en anzuelo». La interpretación quevedesca de Astolfo, tan distante de la de Boiardo, obedece posiblemente a la imagen previa del justador de la Plaza Mayor, el «espárrago barbado», el letrado flaquísimo que muchos reconocerían en la caricatura de Quevedo. Esta «actualidad periodística» que caracteriza la literatura satírica en general, y muy especialmente la de nuestro autor, quizá esté también presente en la caracterización de algunos personajes del *Orlando*. Pareciera sugerirlo, además de estas coincidencias que hemos señalado, la feroz dedicatoria «al hombre más maldito del mundo» y la sustitución del anónimo intérprete del rey Balugante, «*il trucimanno*» de Boiardo, por don Hez, «embelecador de geometría, falso esgrimidor», trasunto de su irreconciliable enemigo Pacheco de Narváez.

Como hemos visto en los dos retratos analizados, el de Ferragut y el de Astolfo, el autor aplica el procedimiento estilístico metamorfoseante que ha utilizado en el retrato del Dómine Cabra (antes de 1605) y en el de la Dueña Quintañoña (*Sueño de la Muerte*, 1622) entre otros. La comparación de estos retratos nos lleva a la conclusión de que la animalización como factor degradante se intensifica con los años. En el caso de Cabra hay una sola imagen animalizante: -109- «el gznate largo como de avestruz»; en el de la Dueña Quintañoña varios rasgos físicos se trasmutan en imágenes animalísticas, pero Quevedo establece claramente, mediante nexos, que se trata de semejanzas: «una cara *de la impresión del grifo*»; «la boca... *de hechura de lamprea*... con sus pliegues de bolsa *a lo jimio*». En el *Orlando* la semejanza elude, con frecuencia, los nexos y se transforma en identidad: «El rey Grandonio, cara de serpiente» (I, 24); «... por más que [Malgesí] afligido *gruña y ladre*» (I, 119); «en pie se ponen *micos, lobos, zorros*» (I, 48), etc. La cosificación, en cambio, integra los cuatro retratos, y contribuye, más que la animalización, a la sensación de automatismo, a la impresión de muñecos animados que estas figuras producen. Siempre se da en estos retratos la

desintegración de la figura humana en cuanto tal, el tratamiento de sus miembros por separado, la identificación de esos miembros con elementos que provienen de mundos diversos. El retrato humano resulta así una composición monstruosa y heteróclita, sin coherencia, pura lucubración intelectual. Spitzer, en un estudio ya clásico⁷⁷, analizando con sorprendente penetración el retrato de Cabra, considera que es la desintegración de la figura humana lo que produce comicidad, gracias al automatismo que le confieren los miembros en actuación independiente.

El notable poder visualizador de Quevedo no se aplica a traducir los resultados de la observación directa, sino a combinarlos en nuevos productos de su ingenio, en personajes deshumanizados y fantasmales, en creaciones irreales, en juegos de apariencias.

Más raramente la animalización trasciende el plano de lo humano y se aplica entonces al diablo, a lo inerte y a los seres mitológicos. Malgesí llega al Padrón montado a la jineta en un «demonio bayo» (I, 106); cuando Angélica abre el nefando cuadernillo de las fórmulas mágicas, los demonios salen volando y «uno *brama*, otro *chilla* y otro *pía*» (I, 118). -110- Los sonidos se asimilan a gritos animales: en el París ruidoso de los festejos, «allí las gaitas rígidas *gruñían*, / a bofetadas por sonar *ladraba* / el pandero...» (I, 26).

La degradación de los seres mitológicos se da en varios grados: descienden al plano humano, a veces en sus aspectos más groseros o ridículos y aun al plano animalístico. Este procedimiento se ve especialmente en los cuatro tratamientos de la hora mitológica (tres amaneceres y un atardecer)⁷⁸:

«Ya el madrugón del cielo amodorrado
daba en el occidente cabezadas,
y pide el tocador, medio dormido,
a Tetis, y un jergón y dos frazadas...»

Apolo, con su gorro de dormir, constituye una figura grotesca; otras veces se habla de la *barriga* de la blanca Aurora, que llora y hace pucheros (I, 11); o de la *murria* del sol y el *ceño* de la Tricara [la luna] (I, 12). En un caso se desciende hasta lo animal: el Sol naciente es comparado a un pichón: «en el nido del Sol, adonde el suelo, / entre si es, no es, le ve en mal pelo» (I, 11)⁷⁹.

2.2. Humanización del mundo natural y de lo inerte

En sentido inverso a lo anterior (la animalización o cosificación degradantes), Quevedo anima el mundo de las cosas, de los objetos, dándoles vida, o atribuyéndoles rasgos físicos humanos, o imprimiéndoles movimientos y gesticulaciones propias de hombres, o haciéndoles sufrir, como a ellos, la acción de agentes externos. La tendencia dinamizante del autor en el estilo bajo prefiere la *acción* a la *figuración*, es decir que los verbos activos que expresan acciones humanas son preferidos a los sustantivos o adjetivos que suponen atribuciones -111- o descripciones estáticas. Pero en general la humanización supone, juntamente, figuración y acción; esta acción, con frecuencia, implica un acto regido por la voluntad o el entendimiento. En ocasiones atribuye a lo inanimado cualidades anímicas que se manifiestan mediante adjetivos de contenido espiritual: así, cuando Galalón, el despreciable traidor, hunde los ojos en el plato, «el *desdichado* plato se retira / y a los *diablos se da* de que le mira» (I, 44); las bragas de Galalón, después de los estragos del banquete, son calificadas de *infelices* (I, 49); y el vino no se le subirá a la cabeza, pues «sin duda *estará quedo* / por no mezclarse allá con tanto enredo» (I, 46), lo cual supone una voluntaria actitud del vino, dictada por el razonamiento. Para indicar la frecuencia de las libaciones de los paladines y la rapidez con que el vino se les sube a la cabeza, recurre a la identidad «brindis = postas» (en el sentido de "persona que corre y va por la posta"): «los brindis / con el parte de los cueros [botas de vino] / llevan, con su corneta y postillones / correos diligentes y ligeros» (I, 34)⁸⁰.

Las viandas presentadas en el banquete también participan de estos caracteres:

«Como corito en piernas, el tocino
azuza todo honrado tragadero;
cocos le hace desde el plato al vino
el pernil en figura de romero;
y aquel ante vilísimo, mezquino⁸¹,
de las pasas y almendras, que primero
se usó con martingalas y con gorras,
junto a los orejones hechos zorras».

(I, 33)

El tocino, por su grasitud, es comparado a un desaseado *corito* ("asturiano") descalzo, al que los glotones paladines -112- «dejaron en los güesos» (I, 36); el pernil «en figura de romero» ("disimuladamente") hace muecas al vino⁸²; sigue luego el juego de palabras con *ante*, ya explicado, y finalmente la trasmutación de los orejones en borrachos, por estar embebidos en vino.

Durante el combate de Ferragut y Argalía, la humanización de lo inanimado es especialmente notable y la lucha misma cobra, gracias a este ingrediente, una vida tan relevante que la arranca del marco puramente descriptivo para llevarla al de la acción, impulsada por la voluntad, la argucia y la brutalidad, no de los contendientes, sino de las armas mismas: son las espadas las que *dan torniscones* ("pellizcos") (II, 46); la nube de polvo que levantan los combatientes *esconde* a los luchadores, y *acortando* el día (pues oscurece el cielo), *hace crecer* el suelo (II, 48). El estruendo de las armas deja de ser una sensación puramente auditiva para encarnar en diablos y hombres:

«Ni demonios que van con espigones⁸³

huyendo de reliquias, conjurados,
ni en la sopa revueltos los bribones,
ni cañones de bronce disparados,

ni pleito en procesión por los pendones,
-113-
ni pelamesa de los malcasados,
ni gallegos en bulla, ni calderas
en choque de vasares y espeteras,
se puede comparar con el estruendo
que resonó del choque y cuchilladas...»

(II, 45-46)

La tendencia a humanizar y animizar lo inanimado se da con gran frecuencia en los elementos del mundo natural, y aparece con notable asiduidad en las descripciones paisajísticas realizadas en estilo elevado. Cuando Quevedo pasa de las formas extremas del barroquismo a las formas manieristas más almibaradas y convencionales, la humanización de los elementos naturales o inertes tiende a la elevación de los objetos a un plano de idealización. Por ello es tan reiterado el procedimiento de humanización y animización en los fragmentos en que utiliza el estilo sublime. En estas descripciones los elementos naturales actúan movidos por impulsos de naturaleza humana: Favonio *bebe* los perfumes del azahar (I, 94); el limón *contrahace* ("imita") los pechos virginales (I, 93); el agua *razona* entre las guijas (I, 98); las ramas de los árboles *conversan* con el Céfiro mientras las hojas *callan* (ídem); el peral *teme* ("presiente") su fruto (I, 93); el granado *reprende* a la piña (ídem); y el olmo *requiebra* a la vid (I, 95). El mar *ríe* o *llora* mientras el río *agoniza* en perlas ("desemboca en el océano") (I, 100).

También los elementos de la naturaleza ostentan, mediante adjetivos, cualidades anímicas: así, la piña que no brinda su fruto es calificada de *avarienta*, y el granado que muestra sus semillas de *ufano* (I, 93); y si la flor del naranjo es *ingrata* al cielo (I, 94), el olmo es *agradecido* a la *celosa* vid que lo esconde entre sus hojas y pámpanos (I, 95). En el *ocioso* cristal de la laguna se refleja la luz lunar (II, 18). El paisaje se humaniza, se animiza, se sensibiliza, y si bien es convencional desde el punto de vista descriptivo, tiene algo de

romántico en esa identificación con el alma y el ser humanos. Veamos una estrofa significativa:

-114-

«Cayó muda la noche sobre el suelo,
sobrada de ojos y de lenguas falta;
sin voz estaba el mar, sin voz el cielo;
la luna, con azules ruedas, alta,
hiere con mustio rayo el negro velo,
maligna luz que la campaña esmalta;
yace dormido, entre la yerba, el viento,
preso con grillos de ocio soñoliento»

(II, 86)

Esta animización del paisaje pertenece al mundo del petrarquismo, bello y sofisticado; pero en el *Orlando* adquiere una intensidad mayor que en sus predecesores, tal vez con la finalidad de lograr un máximo efecto contrastante. Señalemos de paso que el paisaje, casi ausente en la obra quevedesca, se hace presente en el *Orlando* en forma no sólo convencional sino hasta con rasgos de indudable modernidad, como en II, 18.

Pero en el estilo bajo es donde se manifiesta genialmente la originalidad de Quevedo; en él la humanización de lo inerte no obra como forma de elevación, sino de comicidad; los diversos elementos provenientes de distintos planos de la realidad se combinan según distintos procedimientos grotescos que se suelen presentar mezclados; Quevedo crea así monstruos de gran eficacia cómica, y cuando la acumulación es densa el efecto grotesco es más relevante. Por ejemplo: Angélica tiene en prisión a Astolfo...

«cuando de Ferragut oyó en el cuerno
todas las carrasperas del infierno.
Espeluznose el monte encina a encina;
el sol dicen que dio diente con diente;

y al duro retumbar de la bocina,
Angélica, las manos en la frente,
apuntaló la máquina divina».

(II, 23-24)

El movimiento creador salta del plano de las cosas (el cuerno) al humano (las carrasperas) y al demoníaco; luego une lo inerte (el monte) y lo cósmico (el sol) con lo anímico, atribuyendo a ambas acciones reveladoras de pánico: *espeluznarse* -115- "pararse los pelos" (pelos = encinas) y *dar diente con diente*, expresión vulgar e irreverente con respecto al astro rey; después la cosificación de los ojos (máquina) que el adjetivo remonta de inmediato al plano divino.

2.3. Dinamismo y vértigo

Todo lo expuesto anteriormente nos lleva a otro carácter fundamental del grotesco: el dinamismo, que suele enfatizarse hasta el vértigo. El paso continuo de un plano a otro, de la realidad a la infrarrealidad o a la suprarrealidad, supone movimiento; la acción de lo vivo y de lo inerte también supone movimiento. Amédée Mas ha estudiado preferentemente este aspecto en el capítulo dedicado al estilo, y recuerda con este motivo el soneto a Floralba (*B/* 353) cuyo título, debido sin duda a González de Salas, reza: «Quiere que la hermosura consista en el movimiento» y cuyo último terceto dice:

No puede en la quietud difunta hallarse
hermosura, que es fuego en el moverse,
y no puede viviendo sosegarse.

Esta tendencia dinamizante, general al barroco, se intensifica en la poesía satírica de Quevedo, en los *Sueños* y especialmente en *La hora de todos*. En el *Orlando* alcanza también notables contornos. La estrofa que describe la borrachera general y la vomitona consiguiente es muy representativa:

«Echaban las conteras al banquete
los platos de aceitunas y los quesos;
los tragos se asomaban al gollete;
las damas a los jarros piden besos;
muchos están heridos del luquete;
el sorbo al retortero trae los sesos⁸⁴;
-116-
la comida que huye del buchorno
en los gómitos vuelve de retorno».

(I, 45)

El resorte principal del dinamismo es la animación y animización de lo inerte, el prestar sensibilidad a lo insensible. Como ya dijimos, la preferencia por ciertos verbos de movimiento unidos a complementos sorprendidos (*chorrear* amaneceres, *hervir* de alcahuetas, *rezumar* mentises, etc.) subraya el carácter dinámico. En el canto I, cuando Angélica abre el cuadernillo de los conjuros del mago Malgesí «se granizó de diablos todo el viento»; y la estrofa siguiente es un modelo de asociaciones incoherentes entre verbos de movimiento y figuraciones demoníacas, en danza vertiginosa:

«En demonios la tierra se escondía,
y el propio mar en diablos se anegaba,
y demonios a cántaros llovía,
y demonios el aire resollaba;
uno brama, otro chilla y otro pía,
y en medio del rumor que se mezclaba
dijo una voz que andaba entre los ramos:
"A tu obediencia cuantos ves estamos"».

El pareado final de la octava, como es frecuente, restablece el equilibrio y sirve de basamento a la estrofa.

Pero donde el *Orlando* muestra el mecanismo dinamizante en acción desencadenada es en el canto II, en el combate de Ferragut y Argalía. Desde su aparición en el Padrón del Pino (II, 25) el fiero Ferragut es una máquina en acción: de un salto ve la cima de un cerro (II, 28); de una cuchillada achica a Lampordo, «dejándole en el llano / sin piernas: de gigante medio enano» (II, 32); luego despachurra a Urgano, parte la jeta a Argesto, deshace los livianos ("bofes") de Turlón y clama por más gigantes. Esta urgencia, este frenesí se traduce en el reclamo de Angélica, que su erotismo exacerbado exige:

-117-

«"Dame -le dijo Ferragut- tu hermana,
que la quiero sorber con miraduras,
y ha de ser mi mujer, u esta mañana
te desabrocharé las coyunturas;
no me gastes arenga cortesana
ni me hagas medallas y figuras;
tu muerte en mis palabras te lo avisa:
no quiero dote, dácala en camisa"».

(II, 40)

Y ante la negativa del hermano, se traba la descomunal batalla y el movimiento se acelera:

«Y diciendo y haciendo y en volandas
salta sobre el caballo y arremete
con acciones furiosas y nefandas,
y como espiritado matasiete...»

(II, 44)

Repentinamente la acción se detiene, se arremansa en los símiles de la estrofa 45:

«Ni demonios que van con espigones...».

La falta de verbos en modo personal, la anáfora mantenida regularmente, determinan un alto expectante y nervioso que precede la acción desencadenada que sigue. Esta técnica de corte de la narración heroica en un momento álgido es propia de la literatura caballerescas. En la estrofa 46 se nos presenta otra vez a los contendientes en plena lid, ardientes por el sol y el coraje; y la estrofa 47 marca el clímax de este gigantesco crescendo al reunir, caóticamente, 18 verbos de movimiento en sólo 6 versos:

«Se majan, se machucan, se martillan,
se acriban y se punzan y se sajan,
se desmigajan, muelen y acrebillan,
se despizcan, se hunden y se rajan,
se carduzan, se abruman y se trillan,
se hienden y se parten y desgajan».

(II, 47)

-118-

Frenesí, figuras que se contorsionan, se descoyuntan, se pulverizan; y repentinamente, a partir de la estrofa 58, Angélica, en elevado estilo y tono campanudo, en un extenso discurso anuncia su decisión de morir antes que

acceder a las exigencias del sarraceno. No falta en el fragmento ni siquiera la alusión al amor como fuego, tan insistente en el *Poema a Lisi*, ese fuego que consumió las «medulas que han gloriosamente ardido», pero que sobrevive más allá de la muerte que Angélica invoca:

«"Ven, cerrarás en honda sepultura
el fuego más discreto y más altivo
que ardió humanas medulas; ven y cierra
mucho imperio de amor en poca tierra"».

(II, 60)

A pesar de todo, hay cierta intención zumbona en las cuatro estrofas que abarca la pomposa declamación de Angélica, y el retruécano se encarga de subrayarla; pero sirven de contraste a la loca barahúnda precedente, confirmando una vez más la técnica de vaivén estilístico que caracteriza el poema, combinación sostenida de movimiento y reposo.

2.4. Transformismo y automatización

La imaginación dinámica de Quevedo deriva, en su exacerbación, hacia otros dos caracteres del grotesco: el transformismo y la automatización.

Nada es, al final, lo que comienza siendo al principio. Las fronteras entre realidad y apariencia se esfuman; no es fácil saber dónde termina el *ser* y comienza el *parecer*. «El retrato de Cabra -dice Spitzer- nos coloca justamente sobre esta frontera en que la realidad se vacía de su sustancia para disiparse en la ilusión». Esta tendencia al transformismo se advierte en Quevedo desde sus obras tempranas: un poder de visualización prodigioso unido a una notable capacidad intelectual que le permite asociar, sintetizándolos, los más alejados elementos, son los pilares sobre los que se asienta este don de ver el mundo

en constante mutación, en movimiento perpetuo. A veces procede por comparaciones que se caracterizan -119- por los violentos e incongruentes enlaces de elementos:

«Fue más larga que paga de tramposo,
más gorda que mentira de indiano,
más sucia que pastel en el verano,
más necia y presumida que un dichoso...»

(Epitafio de una dueña, Bl 567)

Otras veces desaparecen los nexos comparativos, como en el romance que comienza «Viejecita, arredro vayas», en el que la vieja, Doña Momia, es «cecina del otro siglo», «responso sobre chapines / alma en pena con soplillo», «frutilla del ataúd», «sueño de Bosco con tocas», etc. Al describir su rostro dice que es

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

(Bl 978)

Lo que resulta evidente es la deshumanización, la irrealidad de los personajes formados, como ha observado Spitzer, por una suma de miembros sin relación alguna entre sí. Quevedo capta gestos y actitudes y convierte a sus personajes en muñecos, en fantasmas articulados, sin sensibilidad, sin alma, privados del poder de transmitir emoción alguna. Hay en ellos una rigidez que los hace actuar como autómatas. Por esto, Astolfo tiene «voz de títere

indispuesta» y es un alfiler o un cascabel armado, al igual que su modelo, el letrado justador, que es «de trapos, como muñeca».

La cosificación es elemento fundamental en el automatismo con que proceden estos muñecos, estos títeres, movidos por el ingenio taumatúrgico de Quevedo, como si fueran máquinas, verdaderos peleles animados. Así, la vida queda reducida a un frío mecanismo. La rapidez abrumadora y caótica con que proceden, la hipérbole exacerbada que subraya esta acción, arrebatan al lector y lo despeñan por el torrente -120- incontenible de las palabras. Los personajes repiten incontrolados la misma acción o superponen unas a otras, como si un delicado mecanismo se hubiera repentinamente descompuesto. Argalía *machaca* a coces a Malgesí (I, 114); éste, *dando crujidos* desaparece por los aires (I, 122); durante el sorteo que va a establecer la prioridad en el combate por ganar a Angélica, la escena cobra cierto aire de manicomio:

«añusga Ferragut, atisba Orlando,
estase haciendo trizas Oliveros,
Montesinos se está desgañitando
y todos juntos quieren ser primeros».

(II, 2)

Ferragut es, sin disputa, el máximo representante del automatismo que se manifiesta en acción torrencial. Ahí está trinchando, descosiendo y despachurrando gigantes; ladra, bufa y resuella; descarga sin control tajos y reveses; arde en brutal erotismo. Fantasma enfurecido, en febril movimiento sin pausa, antes de desaparecer en persecución de Angélica lo vemos corriendo y gritando por los cerros:

«Tales cosas, corriendo por los cerros,
iba gritando, y de uno en otro prado;
tras él en varias tropas corren perros:
iba de todas suertes emperrado;

y con son de pandorga de cencerros
bate al caballo el uno y otro lado,
le pica y le atolondra a mojicones
y el pescuezo le masca a mordiscones».

(II, 71)

Personaje fuera de quicio, fante articulado, Ferragut es el retrato grotesco más feliz de Quevedo. Su medio expresivo es el grito, el alarido, el aullido. La automatización caracteriza su avasallador dinamismo. Bergson ha dicho que lo ridículo y risible es «cierta rigidez mecánica que se observa allí donde hubiéramos querido ver la agilidad despierta y la flexibilidad viva de un ser humano». La caricatura refleja esta rigidez; pero en Quevedo la caricatura llega a lo grotesco -121- porque la realidad ha sido, no petrificada, no exagerada, sino trocada por otra realidad monstruosa en la que se ha anulado todo sentido del equilibrio, en la que se han mezclado elementos totalmente diversos animados por un dinamismo vertiginoso que, llegando a los límites del absurdo, destruye hasta sus últimos vestigios la armonía de la personalidad humana.

Para la creación de sus monstruos Quevedo recurre, pues, a una mezcla de elementos animales, vegetales, humanos e inanimados; estos elementos, lejos de integrarse, obran movidos por mecanismos extrahumanos, en un mundo quimérico y extravagante, que ha perdido su proporción y su sentido. Pero además, Quevedo crea con palabras, y sólo con ellas, monstruos idiomáticos. Obra sobre la realidad circundante y sobre el lenguaje aplicando en ambos casos las mismas normas artísticas -las reglas del grotesco- que, antes que otro escritor de nuestra lengua, él había descubierto y sistematizado.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

