

**En el huerto con Quevedo.
«Boda y acompañamiento del campo» y
«Matraca de las flores y la hortaliza»**

Blanca Perinián
Universidad de Pisa

1. Boda y acompañamiento del campo.

Don Repollo y doña Berza, de una sangre y de una casta, si no caballeros pardos, verdes fidalgos de España, casáronse, y a la boda de personas tan honradas que sustentan ellos solos a lo mejor de Vizcaya,	5
de los solares del campo vino la nobleza y gala: que no todos los solares han de ser de la Montaña.	10
Vana y hermosa, a la fiesta vino doña Calabaza: que su merced no pudiera ser hermosa sin ser vana.	15
La Lechuga, que se viste sin aseo y con fanfarria, presumida, sin ser fea, de frescona y de bizarra.	20
La Cebolla, a lo viudo, vino con sus tocas blancas	

- y sus entresuelos verdes:
que, sin verdura, no hay canas.
- Para ser dama muy dulce 25
vino la Lima gallarda
al principio: que no es bueno
ningún postre de las damas.
- La Naranja, a lo ministro,
llegó muy tiesa y cerrada, 30
con su apariencia muy lisa
y su condición muy agria.
- A lo rico y lo tramposo,
en su erizo, la Castaña: 35
que la han de sacar la hacienda
todos por punta de lanza.
- La Granada, deshonesto,
a lo moza cortesana,
desembozo en la hermosura,
descaramiento en la gracia. 40
- Doña Mostaza, menuda,
muy briosa y atufada:
que toda chica persona
es gente de gran mostaza.
- A lo alindado, la Guinda, 45
muy agria cuando muchacha;
pero ya entrada en edad,
más tratable, dulce y blanda.
- La Cereza, a lo hermosura,
recién venida, muy cara, 50
pero, con el tiempo, todos
se le atreven por barata.
- Doña Alcachofa, compuesta
a imitación de las flacas:
basquiñas y más basquiñas, 55
carne poca y muchas faldas.
- La Berenjena, mostrando
su calavera morada, porque
no llegó en el tiempo
del socorro de las calvas. 60
- Don Melón, que es el retrato
de todos los que se casan:

Dios te la depare buena,
que la vista al gusto engaña.

Don Cohombro, desvaído,
largo de verde esperanza,
muy puesto en ser gentilhombre,
siendo cargado de espaldas.

65

Don Pepino, muy picado
de amor de doña Ensalada,
gran compadre de doctores,
pensando en unas tercianas.

70

Don Durazno, a lo invidioso,
mostrando agradable cara,
descubriendo con el trato
malas y duras entrañas.

75

Persona de muy buen gusto,
don Limón, de quien espanta
lo sazonado y panzudo:
que no hay discreto con panza.

80

De blanco, morado y verde,
corta crin y cola larga,
don Rábano, pareciendo
moro de juego de cañas.

Todo fanfarrones bríos,
todo picantes bravatas
llegó el señor don Pimiento,
vestidito de botarga.

85

Don Nabo, que, viento en popa,
navega con tal bonanza,
que viene a mandar el mundo
de gorrón de Salamanca.

90

Mas baste, por si el letor
objeciones desenvaina:
que no hay boda sin malicias,
ni desposados sin tachas.

95

2. Matraca de las flores y la hortaliza.

Antiyer se dieron vaya
las flores y las legumbres,
sobre: «Váyanse a las ollas»,
sobre: «Pintense de embuste».

Oyendo estaban la grita unos Cipreses lugubres, con calzones marineros, que hasta el tobillo los cubre;	5
un Manzano, muypreciado de haber dado pesadumbre a todo el género humano, y pobládole de cruces;	10
en cuclillas un Romero, mata de buenas costumbres, la beata de los campos, muypreciado de virtudes;	15
una Cambronera armada, que no hay viento que no punce, diciplina de los aires de tanto punzón estuche;	20
una Cornicabra triste, árbol que sombreros cubren, y con más pullas que flores, siempre verde donde sufren.	
Descalzábanse de risa oyendo lo que se arguyen sendas plantas con juanetes: un Roble y un Acebuche.	25
Una fuente boquimuelle a carcajadas los hunde: si el agua tiene asadura, por la boca la descubre.	30
Por oír lo que se dicen, aun los vientos no rebullen; y con el dedo en la boca, no hay urraca que no escuche.	35
Como más desvergonzado, aunque el Cohombro lo gruñe, la matraca empezó el Berro, el bello del agua dulce:	40
«Salgan diez y salgan ciento, flores moradas y azules, y cuantas en las mejillas las verdes coplas embuten;	

«EN EL HUERTO CON QUEVEDO...»	203
que mi flor las desafía en ensaladas comunes, pues andan más a mi flor que a cuantas mayo produce».	45
El Hígado de las flores, que por tantos labios cunde, el cardenal de los tiestos, sangre que al verano bulle,	50
encarado en un Pepino, le dijo: «Nunca maduras, Galalón de la ensalada, cizaña de las saludes,	55
landre de las hortalizas; San Roque mismo te juzgue por verde sepulturero y auctor de los ataúdes».	60
La Berenjena, que es sana cuando las corozas tunde y en granizo de hechiceras los pícaros la introducen,	
dijo: «Canalla olorosa y verduleros perfumes embusteros de narices, gente al estómago inútil:	65
un jigote de claveles ¿qué cristiano se le engulle? Pues mil jazmines guisados ¿qué caldo harán en el buche?	70
Un ramillete de Nabos no hay flor de que no se burle, si le acompañan con hojas de los sándalos de Rute».	75
Respondió por los claveles, viendo cómo los aturden la Rosa, estrella del campo que brilla encarnadas luces:	80
«Chusma de los bodegones, que no hay brodio que no esculque; canalla de los guisados, que huesos y carne suple;	

picarones, que en los caldos
mostráis villanas costumbres;
mosqueteros de las ollas
que dais al pueblo que rumie». 85

El Ajo, con un regüeldo,
la dijo que no le hurgue,
que, armado de miga en sebo,
no hay hambre que no perfume. 90

Una flor, que no se sabe,
ni se topa, aunque se busque;
que creyéndola, se traga
y, en no habiéndola, se zurce; 95

aquella flor cosa y cosa
que las doncellitas pulen,
flor duende, que hace rüido
y sin ser vista se hunde 100

quiso hablar; mas las Acelgas,
cargadas de pesadumbres,
dijeron que se juntase
con la flor de los tahúres.

La Azucena carilarga, 105
que en zancos verdes se sube
y, dueña de los jardines,
de tocas blancas se cubre,

dijo así a las hopalandas
que en las ollazas zabelle
el licenciado Repollo,
doctor *in utroque jure*: 110

«Viles vecinos del caldo,
que pupilajes consumen;
arboleda de los brodios
y plumajes de la mugre...» 115

Mas la Berza, su consorte,
que de Lampazos presume
y hortaliza es con enaguas,
mucho ruido y poco fuste, 120

y el Hongo, que con sombrero
de verdulera se encubre,
máspreciado de capelo
que el monseñor más ilustre,

«EN EL HUERTO CON QUEVEDO...»	205
con una jeta de un palmo, hecho apodo de las ubres, y más pliegues y más asco que zaragüelles monsiures;	125
y el Rábano, ganapán de fuerzas indisolubles, pues lleva la Corte en peso, contera de pan y azumbre,	130
apellidando tabernas, no hay turbión que no conjuren, y la sopa en los conventos por parienta los acude.	135
Las flores, amedrentadas, en ramilletes se sumen; gritando «¡Aquí de narices!», sayones y escribas mullen.	140
Y para la batalla que quieren darse, aperciben sus flores tías y madres.	
Aperciban los nabos la puntería a las alcamadres y güetastías.	145

3. En el huerto con quevedo

Transcribimos los dos textos siguiendo la edición de José Manuel Blecua. El primero lleva el número 683 de su edición¹ y se fecha en torno a 1620 por haber aparecido en la *Primavera*². Crosby le atribuye la misma fecha³. Otras ediciones que contienen este poema son: Astrana Marín, *Obras en verso*⁴, quien ofrece la versión publicada en *Parnaso español*⁵. La «Matraca de las flores y la hortaliza» es el número 755 de la edición de Blecua⁶ donde no se da ninguna fecha más que su aparición en *Parnaso español*⁷.

¹ Quevedo, *Obra poética*, vol. II, núm. 683, pp. 249-59.

² *Primavera*, p. 66.

³ Crosby, 1967, p. 164.

⁴ Quevedo, *Obras en verso*, pp. 319-21.

⁵ Llamada A en la edición de Blecua.

⁶ Quevedo, *Obra poética*, vol. III, pp. 26-30.

⁷ Quevedo, *Parnaso español*, pp. 604-606. Aparece también en *Obras en verso*, pp. 413-15.

Se presentan estos dos poemas juntos para su comentario por ofrecer aspectos que permiten un *excursus* sobre peculiaridades del arte de Quevedo que revisten un interés, menor sin duda respecto a la producción moral, satírica o amorosa del poeta, pero esclarecedores de la dinámica creadora de su escritura.

Se trata de dos «juguetes», poesías de pura diversión, que caen de lleno dentro de aquel espacio literario, tan requerido en el siglo XVII y tan poco apreciado entre nuestros contemporáneos, que tiene su función primaria en la autorreferencialidad, es decir, textos cuyo único mensaje es el de remitir a la enunciación misma como fuente de comicidad y placer estético, en una culminación de la potenciación del nivel del *delectare* a través de la sorpresa y de la maravilla gracias a la poética de la ingeniosidad y de la agudeza. Las ocasiones en las que se producían y disfrutaban aquellos textos risibles eran tantas en aquel siglo, desde las reuniones en academias y justas, a festividades múltiples que a lo largo del año señalaban los encuentros literarios; las piezas más gustadas se transcribían en cartapacios particulares y se difundían en colecciones impresas seguramente demandadas por un público amplio. Disfrutar descifrando las agudezas ingeniosas del autor, en la complicidad activa que exigía a su destinatario, era sencillamente la meta de aquella producción burlesca; a veces, dentro de las aparentes simplicidades, podía ir escondida una suave sátira, casi siempre referida a tipos sociales hipercriticados o a topos literarios evidentes, en un juego de intertextualidad teatralizada; el distinto grado de intencionalidad en los ataques convencía a autores y usuarios de que la hipertrofia del discurso estaba legitimada por un *prodesse* subyacente.

Buena parte de los mecanismos compositivos de los textos burlescos tienen que ver con la operación subvertidora y carnavalesca de invertir el orden de la creación, privando de dignidad a los seres humanos y concediendo racionalidad y alma a lo puramente objetual a través de una rica *ars combinatoria* de extremada libertad semántica y lingüística. La «poética de las correspondencias» según la cual el sistema analógico supone la identidad del microcosmos con el macrocosmos, permite que todo sea relacionable con todo, tanto lo real como lo abstracto, o por semejanza o por desemejanza, total o parcial, con tal que se eche un puente lingüístico entre lo comparado, permitido gracias a la justificación según operaciones de lógica ingeniosa, las descritas por Gracián en su famoso tratado de la *Agudeza*. Ello lleva consigo el desbordamiento total de las fronteras entre los *realia* y la fantasmagoría: el disparate lógico no es un error en el terreno literario, sino más bien es el escape y la vía maestra hacia la más desbordante fantasía.

Conceder alma y vida a objetos es más disparatado que hacer hablar y razonar a los animales: las fábulas esópicas habían acos-

tumbrado, a lo largo de la imperecedera tradición clásica, a considerar natural su simbología; la literatura está llena de animales parlantes y filósofos, protagonistas de la llamada epopeya animalésca, a partir de la cual existió una zoología psicológica que del *Physiologus* griego pasó a los *Bestiarios* medievales en los que prevaleció el sentido ascético-edificante en aquel tipo de narraciones. Aunque menos conocido, también procede de lejanos siglos el diálogo entre objetos inmóviles y estáticos por naturaleza como los del mundo vegetal: la literatura medieval también había practicado abundantemente la *res jocosa* mezclada con el método alegórico gracias al cual, a partir de la *Psycomachia* de Prudencio, batallas y matrimonios entre las flores eran portadores de una clara simbología de todos conocida: la pureza de la rosa había llevado al triunfo de un larguísimo *Roman* de enorme difusión por toda la Romania, y la forma poética de la disputa o contraste, o debate, de tradición escolástica, había generado célebres composiciones en las que se oponían, de manera rigurosamente dialéctica y retórica, diversas flores para que un juez decidiera el triunfo o superioridad de la una sobre la otra: recuérdese, por citar un solo ejemplo famoso, la *Disputatio rosa cum violae* de Bonvesin de la Riva⁸. Crear, pues, entre flores y hortalizas situaciones descriptivo-narrativas animadas conduce, en la escritura conceptista, a formas de hilaridad y ludismo extremoso, siempre en diálogo más o menos exhibido con otros códigos literarios precedentes.

La *Boda* y la *Matraca* que proponemos son composiciones que caen dentro de este último género. Quevedo, como siempre, apoya su *ars inventiva* en su vivísima imaginación y en elementos que remiten a una tradición para jugar sobre ellos. Dentro de su producción lírica son conocidísimos y abundantes los textos con interlocutores ridículos, es decir risibles⁹, que confirman el «estilo dinámico» de su escritura según una famosa definición propuesta por Mas y Nolting¹⁰. Por eso escribe estas dos «fantasmagorías»¹¹, una sobre boda entre vegetales en la que apunta a las bodas entre pastores, con la descripción de un cortejo nupcial, que es, como siempre, «ejercicio gratuito de invención grotesca con el que da rienda suelta a su invención creativa»¹²; el lector u oidor no podía dejar de recordar situaciones literarias arcádicas, o el desfile de portadores de dones en la *Soledad primera* así como escenas de la poesía popular folklórica como las descripciones disparatadas de

⁸ Contini, 1972, I, 2, pp. 671-81.

⁹ Quevedo, *Obra poética*, núms. 629, 687, 735, 755, 758, 763, 796.

¹⁰ Mas, 1957, p. 223 y Nolting, 1974, p. 255.

¹¹ Extiendiendo a ellas la definición que daba al *Buscón* Lázaro Carreter, 1966, p. 95.

¹² Iffland, 1978, p. 153.

festejos tales como la *Boda de Marina y Pingarrón*¹³ y otras muchas bodas de su propia pluma¹⁴. Y en la *Matraca* decide reescribir una *altercatio* entre las flores y las hortalizas. En ambas ocasiones veremos funcionar mecanismos típicos de la comicidad grotesca, con invariantes y variaciones peculiares del idiolecto estilístico-retórico de don Francisco.

En uno y otro caso elige el esquema arquitectónico-narrativo de la yuxtaposición de elementos homólogos o microunidades de sentido; en los dos textos pinta un hilo mínimo de ficción narrativa, acogiendo, para el *Romance*, el esquema genérico de la «visión» con contenidos acumulativos que se generan uno por uno independientemente, según la conocida práctica retórica amplificatoria, con el único denominador común de la justificación paralógica de las ingeniosidades conceptuales debidas a la supresión de los clases semánticamente propios y de la predicación «impertinente» concedida a los objetos poéticos¹⁵. Para la *Matraca* elabora de modo más articulado una estructura binaria opositiva.

En el *Romance* los novios, presentados en las cuartetos iniciales, aparecen burlescamente precedidos del satírico *don*. Repollo y Col, masculino uno, femenino la otra, las verduras más vulgares por su pobreza, son de *una* misma sangre (v. 2): es decir de la misma especie; por resbalamiento metafórico la sangre apunta al sinonímico *casta*, que conlleva la casi automática alusión a la nobleza del Norte: Vizcaya (v. 8), de donde se hacía proceder la inventada hidalguía; la justificación argumentativa se basa en la dilogía antanaclasis *solar*, que en su acepción de «nobleza solariega» tiene coherencia con uno de los valores de la isotopía, y en la de «suelo de la huerta» (donde se crían las coles) hace funcionar el nivel sintagmático literal: las coles permiten quitar el hambre (*sustentar*) a gran parte de pueblos del norte; como siempre, se añade ulterior corroboración nombrando a la montaña, en la doble acepción de Vizcaya y terreno opuesto a llanura.

Tal *incipit* prepara la entrada del resto del romance, que es la descripción lúdica de un cortejo de once verduras-dama (por ser de género femenino) y ocho verduras-galán (de género masculino). Cada unidad presenta en los dos primeros versos la agudeza que se descifra —o se complica— en los dos siguientes. Las bases de las invenciones ingeniosas pueden ser tanto verbales como icónicas, vale decir que surgen o de aspectos de la cristalización lingüística o de aspectos de la morfología exterior del objeto verdura; como en toda su escritura, Quevedo observa la realidad plásticamente y cada situación es para él «pretexto para devanar su

¹³ Periñán, 1979, pp. 64-65.

¹⁴ Quevedo, *Obra poética*, núms. 504, 518, 574, 872.

¹⁵ Arellano, 1987-1988, y Schwartz, 1984, pp. 21 y 25.

prodigiosa madeja verbal»¹⁶: lo importante es que el paralogismo permita justificar las correlaciones. Son divertidas y cómicas tanto las unas como las otras. Observemos algunas. El iconismo, es decir, la semejanza visual entre dos entidades, le permite decir de la Cebolla, por ejemplo, que sus capas, una debajo de la otra, la hacen ser ingeniosamente una viuda con las tocas blancas; pero además la correlación, una vez establecida, se trabaja ulteriormente añadiendo un segundo dato: al igual que en las damas de ese estado social, su parte más interna es de «rabo *verde*», con la conocida alusividad del adjetivo a la sensualidad erótica, sobre todo en personas de edad. La morfología exterior de la Alcachofa, con una hoja encima de la otra, permite igualmente la identificación con la mujer flaca, *basquiñas y más basquiñas* (v. 55), y carne ninguna. El lugar del paralogismo permite la entrada velada de puntas de sátira a tipos característicos altamente ridiculizados en la época: la Naranja, por ejemplo, en su condición de externa lisura, lleva por dentro los rigores por lo agrio de su esencia, igualándose en ello a los jueces; la Berenjena, tan lisa y morada, es idéntica a una calva, por no haber podido disfrutar de los copetes, que todo lo esconden, en la hipocresía de la moda contemporánea: el breve espacio de esa anotación es aprovechado por don Francisco para reformular una de sus burlas preferidas, contra los calvos.

Las agudezas de base exclusivamente verbal, aunque menos frecuentes, también están presentes en este texto: don Nabo (vv. 89 y ss.) genera en su propio nombre la alusión a la navegación erótica; don Pepino, en su predicado dilógico, (*es picado*, vv. 69-70, en las ensaladas), permite indicar al mismo tiempo su condición de enfadado y testarudo.

La *dispositio* yuxtapositiva es fundamentalmente una forma abierta que permitía la inclusión de indefinido número de microunidades semánticas con extrema facilidad; la difusión de este romance *Bodas del campo* está documentada por una rica transmisión textual, que en algunas versiones o altera el orden o incluye otras unidades-verdura (por ejemplo, en la versión atribuida a Góngora aparecen en el cortejo la Chabacana, la Breva, la Uva). El yo narrante o sujeto ficcional se expresa en un registro de base exclusivamente exegemática, sin pasar a formas dialogadas, sin invocaciones al narratario; esa voz neutra presenta la siguiente prueba conclusiva, de efecto inesperado y sorprendente: tras el cortejo descrito, en la *dispositio* lúdica, el Nabo ha sido presentado al final para permitir el más impensado de los *explicit*: en cuanto verdura claramente fálica, la voz narrante argumenta que, hablando de bodas no se deben nombrar ciertas cosas, y ahí se queda

¹⁶ Cabañas, 1991, p. 292, remarcando las palabras de Lázaro Carreter, 1966, pp. 93 y ss.

todo; la ristra se trunca y el texto-cortejo se desvanece dejando al lector-oidor sorprendido y divertido, en un doble guiño que alude, por una parte al lector malicioso, siempre objetor crítico, y por otro a las malicias de los banquetes nupciales y sus procacidades. De manera inesperada, y un tanto disparatada, el poema queda semánticamente anulado: persiste exclusivamente el desciframiento agudo y satisfactorio que el lector ha ido realizando a lo largo del texto.

En cuanto a la *Matraca*, diremos que la forma en este otro poema no es puramente narrativa sino exequemática y dialogada a la vez, mixta por lo tanto, como se decía en la época, con paso de la tercera persona a la primera y con uso en algún momento de discurso indirecto. Justificación narrativa es la presentación de una disputa violenta, en la línea de muchos precedentes literarios cancioneriles y aprovechando el mecanismo que las acciones verbales del echar pullas y motejar generaban en la comicidad teatral entremesil. Se trataba de escenificar la estructura retórica del *vitu-perium* que acaba en batalla. La *altercatio* anunciada, que podía ponerse en relación intertextual con la batalla de Carnal y Cuaresma, será un debate entre las flores, que insultan a las hortalizas, y las pullas de éstas, en respuesta por sobrepujamiento. La escena inicial es estática: es la presentación de la *quaestio* o motivo del debate, colocado en una juguetona versión del *locus amoenus* clásico, obviamente transgredido por la animización de todos los elementos: aguas, fuentes, aire y personajes-vegetales, todo el cosmos participa y se ríe, como el propio lector, en el divertido altercado, en una de las más eficaces descripciones ingeniosas de hilaridad del universo; el narrador lúdico va pintando la escena en común diversión con los testigos presenciales. La morfología de algunos árboles o especies permiten a don Francisco espléndidas identificaciones ingeniosas y sorprendentes isotopías; por ejemplo, los cipreses, por tener el tronco corto al elevarse su copa pocos centímetros del suelo, le permiten la correspondencia con un dato del clasema humano: los pantalones marineros que cubren poca pierna; el romero —que crece bajo y como inclinado— está en cuclillas y es, en semejanza conceptuosa, *la beata de los campos* (v. 15) y por estar como ella arrodillado en postura sumisa también es *mata de buenas costumbres* (v. 14); son plantas *con juanetes* (v. 27) el roble y el acebuche —por sus nudosidades abultadas— y expresan la comicidad de la escena a que asisten *descalzándose de risa* (v. 25). La participación de los demás elementos de la naturaleza es total —y totalmente aguda—: la fuente, somatizada, deja entrever su asadura por la boca; las aves, en señal de silencio, «se llevan el dedo a la boca» (v. 35)...

Tras la hiperbólica comicidad anunciada, se inicia la dramatización de la escena; flores y hortalizas toman voz convirtiéndose

en sujetos animados. Como en el género *disputatio*, el diálogo se construye en estructura binaria sobre el paralelismo y la antítesis opositiva de los bloques temáticos que van a ser dos (indicaremos H = hortalizas y F = flores). Cada uno formado por microsecuencias temáticas contrapuestas en las que los dialogantes usarán en su defensa pruebas basadas en los *loci* (materia, forma, efecto, ocasión), las *proprietates* (cantidad, cualidad) alabando las propias y vituperando las del contrincante (*minutio*), se sacarán consecuencias etc., y como cierre la *conclusio*. Quevedo puede volver a servirse con facilidad de su esquema yuxtapositivo de microunidades que presentan alternadamente a los protagonistas según la misma técnica de segmentos con agudeza, o verbal o icónica, seguidos de su justificación ingeniosa funcionando en isotopía sobre las dos entidades puestas en correlación. Estructuralmente la *altercatio* no lleva la distribución alternativa de las estrofas de manera totalmente simétrica. Los cuatro segmentos que la componen se suceden así:

Primero	H	2cuartetas	F	2cuartetas.
Segundo	H	3cuartetas	F	2cuartetas interrumpidas.
Tercero	H	1cuarteta	F	3cuartetas.
Cuarto	H	1cuarteta	F	3cuartetas.

con prevalencia numérica, intencional como se verá, del espacio concedido a F (10 estrofas contra 7 de H).

Las Hortalizas ponen como pruebas argumentativas a su favor fundamentalmente su cualidad de proveer a la alimentación del género humano disminuyendo al adversario por la inutilidad de la belleza, superflua e hipócrita a la vez; en el fondo está la afirmación del principio carnavalesco del cuerpo y sus exigencias primarias; las Flores por su parte desprecian la vulgaridad de las verduras propia de las ollas más escuálidas.

Las pullas iniciales van a cargo del Berro, presentado como *bello del agua dulce* (v. 40) por nacer entre piedras en los manantiales y riberas y ser especialidad apreciada en las mesas refinadas. Sus palabras son las primeras injurias y Quevedo las introduce en diálogo intertextual fácilmente reconocible aludiendo a los retos típicos del romancero fronterizo y épico: *Salgan diez y salgan ciento* (v. 41)... Por el frente de las Flores responde el Clavel, no nombrado sino aludido en series lúdicas de cualidades peculiares de esa flor, tan abusada en las descripciones de la belleza poética mujeril; se encara contra el Pepino, que por su indigestión lleva a los mortales a la tumba. En el segundo segmento las Hortalizas atacan a todas las Flores en general, acusadas de inutilidad en divertidas alusiones a concretizaciones gastronómicas distorsionadas de lo bueno en la naturaleza. La Rosa, la bella por antonomasia

sia, transgrediendo su proverbial finura, las contrasta ahora con frases que no acaban de ser pronunciadas al quedar interrumpidas por la réplica agitada de los contrincantes. Contraatacará el Ajo (segmento tercero), con la obvia vulgaridad de su regüeldo. En este momento textual, Quevedo hace entrar en la lid a una flor muy especial a cuya descripción, particularmente ingeniosa, dedica el mayor número de cuartetas y una técnica alusiva completamente distinta, que es la de la adivinanza o acertijo: es *la flor cosicosa* (v. 97). El desciframiento ingenioso a que nos conduce don Francisco lleva a la maliciosa identificación de la flor misteriosa con la flor de la virginidad, según las posibilidades que le ofrecía otra de las acepciones del lema *flor*, en uno de los momentos de mayor ludismo textual: se ve y no se ve. Si no existe, se *zurce* (se inventa de manera engañosa) (v. 96). Es *duende* (porque está y no está) (v. 99). La *pulen* las doncellas (v. 98), o mejor dicho las *doncellitas*, con el claro matiz intencionalmente negativo de ese diminutivo en manos de Quevedo. No la dejan hablar las Acelgas, que la mandan a juntarse con *la flor de los tahúres*, en otra agudeza de base nominal permitida por el lema *flor*.

La cuarta serie de improprios la lanza la dialogante Azucena contra el Repollo y es más dinámica aún: el *crescendo* litigioso ha hecho encender los ánimos y en su defensa sale la esposa Berza, acompañada del Hongo y el Rábano. Las descripciones de estos vegetales son más grotescas que en el *Romance*, con fuertes hipérbolos icónicas: la Berza, por su pretensión de tener hojas es *hortaliza con enaguas* (v. 119); para el Hongo se acumulan fuertes incongruencias: además de su gran sombrero lleva una jeta tan larga, que es *apodo de las ubres* (v. 126), y *más pliegues y más asco / que zaragüelles monsiures* (vv. 127-28). La agudeza cómica que se basa el concepto sobre el Rábano también es verbal: se le define *gana / pan* (v. 129) por ser la comida de los cortesanos pobres, que engañan con él los mendrugos y vino de que se alimentan. Contra esta dinámica turbamulta, las Flores, asustadas, se apiñan y piden socorro a quienes son sus adeptos, los portadores de grandes narices, es decir los *sayones* y los *escribas* (v. 140), binomio de entre los más satirizados por la pluma del autor. Como conclusión, Quevedo vuelve a elegir la forma *ex abrupto* de anulación disparatada de la escena, y para la batalla que se acerca, la voz narrante autorial prepara el siguiente cierre. Aprovechando el consabido final estrófico rítmico en los romances que incluía segmentos líricos conclusivos, retoma el tema alusivo de la flor-virginidad para cantar que quien debe preparar sus *flores* = 'mejores armas' (v. 143) para la batalla son las *tías* y las *madres* (v. 144) = 'celestinas', cuyas flores son 'los virgos'. Y contra ellas, las Hortalizas afinarán su puntería preparando sus Nabos, *id est* 'el miembro viril' con el que centrar aquellas flores. En una creación léxica de las más geniales, gracias

a la figura *tnesis* o división de la palabra, Quevedo genera, cual graciana hidra bocal, dos neologismos ingeniosamente disparatados:

Alca-güeta se convierte en *alca-madre*
Madre tía se convierte en *güeta-tía*

Sublime iconismo verbal en el que se verifica la identificación de unas y otras en un único oficio o profesión: el meretricio. Y esta es la disparatada *conclusio* de la *disputatio*.

En los dos romances las difracciones mentales, en las microunidades como en el final incoherente, han producido el desconcierto generador de placer intelectual que señalara Molho¹⁷; la lectura nada referencialista ha confirmado una vez más que los textos de Quevedo son conjuntos de agudezas basados en el arte verbal, atomizados (como repetidamente han dicho Mas, Molho, Iffland, Chevalier, Lázaro, Arellano, Schwartz, y muchos más), genialmente trabajados sobre el lenguaje convertido en materia risible.

En la musa *Talía*, donde según González de Salas don Francisco quiso reunir los textos jocosos definidos como «descripciones graciosas, sucesos de donaire y censuras satíricas de burlas y de veras»¹⁸ entran coherentemente los dos romances comentados. Y no estará de más recordar aquellas otras palabras del editor del *Parnaso* que acompañan, como prólogo, a aquella Musa, cuando aclara la malicia existente en buena parte de los textos erótico burlescos, que esconden la «maligna interpretación», atribuible no al autor sino al intérprete, según la autoridad de Marcial:

Si la agudeza resbala a maliciar otro sentido del que se ofrece literal, suya es la culpa [...] Equivocación admiten aquellas voces que diversamente significan; pero el que las pervierte ha de pecar, no el que las pudo decir en la significación más sencilla¹⁹.

y más adelante:

Maligna más se ha de confesar la inspección de otros equívocos, que advertidos primero del concepto en que se quieren usurpar, ya parece va instruido el oyente del sentido interior que esconden, y que denotan también supuesto que hacen a dos luces [...]. Escuche ya, pues, V. S. sus rithmos y califique sus donaires, descubriendo, como máscara, son que miente risueña la melancólica más y estoica doctrina²⁰.

¹⁷ Molho, 1978, pp. 134 y ss.

¹⁸ Quevedo, *Parnaso español*, p. 399.

¹⁹ González de Salas en Quevedo, *Parnaso español*, p. 412.

²⁰ González de Salas en Quevedo, *Parnaso español*, pp. 412-14.

Magnífica lección de hermenéutica barroca que nos enseña a ser maliciosos intérpretes de las máscaras y guiños de Quevedo.

4. Anotación del «Romance»

vv. 1-12 En estas tres cuartetos del *Romance*, el locutor presenta la situación narrativa de la boda a la que seguirá la descripción del cortejo de invitados. Novio (Repollo) y novia (Berza) son de la misma especie, como testifican abundantes refranes²¹; quizás la idea de la Boda se la sugiriera a Quevedo este tipo de paremias: «Berzas y nabos, casados son los asnos; nabos y berzas, casadas son las bestias»²². El sustantivo *sangre* (v. 1) introduce la duplología con *casta*, sobre cuya base se desliza semánticamente la argumentación aguda que sigue: la predicación doble se expresa, primero con una proporción negada (no son *caballeros pardos*, v. 3²³) seguida de una corrección afirmada: pero sí son *verdes* (v. 4), en cuanto hortalizas, y *fidalgos* (v. 4), predicación grotesca a través del adjetivo arcaizante que indicaba: «algunas personas que en los lugares gozan de la exención y privilegio de hidalgos, por tener algún título honorífico» (*Aut.*). En los versos 6-8 se abre otra isotopía: las dos hortalizas son alimentación pobre de las tierras del Norte, de ahí que *sustenten* a toda Vizcaya, lugar por excelencia de los *solares* (v. 9) antiguos; de esos solares proceden todos los invitados (nobleza = verduras) que se van a describir a continuación; se redondea la burla con aguda (falsa) justificación causal introducida por el *que* (v. 11) paralógico: no todos los solares son de la Montaña (= Vizcaya y sierra).

vv. 13-16 Abre el cortejo la cucurbitácea que representa simbólicamente la vanidad, la Calabaza, quizás de acuerdo con la idea registrada en *Autoridades* de que «Metafóricamente se llama así todo aquello que se echa delante para explorar y averiguar algo, y también para incitar a alguno y engañarle para que caiga en algún lazo». De todos era percibida la idea implícita de vacuidad y su identificación con la mujer, registrada en abundantes refranes²⁴.

vv. 17-20 El iconismo de la Lechuga, descrita en su variedad doméstica como «de hojas anchas, largas y rizadas» justifica su ser frescona: «grueso, hermoso y lucido» y su altanería, el llevar *fanfarría* (v. 18): «Vana arrogancia y baladronada del fanfarrón» (*Aut.*) y ser *bizarra* (v. 20): «Vale también lucido, muy galán, espléndido y adornado» (*Aut.*).

²¹ Ver Correas, *Vocabulario de refranes*, refrán 3513.

²² Ver Correas, *Vocabulario de refranes*, refrán 3512.

²³ *Caballeros pardos*: «se llama el que alcanza privilegio del Rey, no siendo noble, para excusarse de pechar como los que son del estado llano [...]. Pudo llamarse así por estar vestido de pardo» (*Aut.*).

²⁴ Ver Correas, *Vocabulario de refranes*, refrán 14636: «Moza galana, calabaza vana».

vv. 21-24 En muchas de las predicaciones se juega con la fórmula adverbial «a lo... más adjetivo» pero transgrediendo siempre la expresión correcta castellana para producir manipulaciones léxicas burlescas. La Cebolla va *a lo viudo* (v. 21) por corresponder las capas del bulbo con las tocas blancas del uso vestuario de la época, pero con una pincelada satírica añadida: las famosas tocas de las viudas las cubrían de arriba abajo pero no acaban de esconder el verdadero talante, erótico, de la mujer, de hipócrita maldad, de ahí los *entresuelos verdes* (v. 23) que, en perfecta isotopía, remiten al valor de verde tantas veces registrado en el refranero.

vv. 25-28 La Lima, especie de limón aunque «más pequeña y redonda, y el dulce más sabroso, pero el agrio muy fuerte» (*Aut*) no aparece como postre en los banquetes puesto que, por su condición femenina, es desconfiadamente áspera.

vv. 33-36 Sobre otro modismo adverbial, Quevedo entra en combinaciones sintagmáticas, distintas respecto a la expresión fraseológica cristalizada, para aludir ingeniosamente a las propiedades de la Castaña: a partir del iconismo de su condición exterior (estar en baya con espinas, que es el erizo) está *a lo rico y lo tramposo* (v. 33), siendo necesario sacarle la heredad-sustancia *por punta de lanza* (v. 36): «Frase adverbial con que se pondera que alguna cosa se lleva con todo el esfuerzo y rigor posible» (*Aut*), y al mismo tiempo con algún instrumento de punta (posible alusión erótica).

vv. 37-40 La Granada era el fruto que indicaba por excelencia la sensualidad, sobre todo por estar abierta y mostrar por la raja en su madurez el fruto llamativo interior, de ahí que la dama esté *a lo moza cortesana* (v. 38), con impertinencia semántica del *descaramiento* (v. 40): «descaro, desahogo, atrevimiento, insolencia» (*Aut*) y *desembozo* (v. 39): «metafóricamente se toma por libertad o despejo» (*Aut*).

vv. 41-44 Aquí juega Quevedo con la pareja antitética de lo chico que contiene virtudes —o defectos— grandes, de juanruiciana memoria: la Mostaza, antonomasia de la pequeñez, le ofrece pie para jugar sobre la variación morfológica del mismo lema, atribuyéndole el *amostazarse*: «enfadarse, enojarse o picarse de suerte que la cólera se exalte y haga extremos de notable sentimiento» (*Aut*) y el predicado *atufada* (v. 42): «El que se ha enojado subiéndosele el tufo a las narices» (*Aut*), redondeando con el juego fraseológico usado como argumentación: ser *de gran mostaza* (v. 44).

vv. 45-55 La diferencia entre Guinda y Cereza queda resaltada en el romance igual que en algunos refranes²⁵; de la guinda además se dice que «tiene un sabor agridulce, muy suave y delicioso» (*Aut*). Por eso en el texto la Guinda es, de joven, agria, y en la madurez tratable, y además, a lo *alindado* (v. 45): «curioso, aseado, pulido, hermoso» (*Aut*). Respecto a la Cereza, Quevedo explicita el juego antitético cara / barata alusivo a la mujer en general.

vv. 53-56 La divertida agudeza de la Alcachofa es icónica. Precedida del adjetivo *compuesta* (v. 53): «Vale también afeitarse y acicalarse la cara con drogas y afeites» (*Aut*); la proporción ingeniosa se da en la identificación hoja = *basquiña*, que es «saya que traen las mujeres desde la cintura al suelo, con sus pliegues, que hechos en la parte superior forman la cintura, y por la parte inferior tiene mucho vuelo. Pónese encima de los guardapiés y demás ropa...» (*Aut*); de ahí la isotopía total con la flaca, otro de los topos frecuentes quevedianos.

vv. 57-60 Esta cuarteta debe formar parte del cortejo femenino y precede por lo tanto a la serie de los galanes; así interpreto y modifiqué el orden de los versos respecto a la edición de Blecua anteponiéndola a don Melón. La agudeza sobre la Berenjena es de base puramente icónica, apoyada en la lisura y el color violeta de la hortaliza; la ironía insertada apunta al disimulo que de la calvicie se hacía usando peluquines, abundantemente satirizado por el autor²⁶. En el texto de la *Matraca* vuelve a burlarse de la misma hortaliza sirviéndose de otro tópico más conocido aún, el de ser proyectiles contra brujas camino del suplicio.

vv. 61-64 Para el Melón, proverbial emblema del matrimonio, del que no se sabe cómo saldrá hasta que no se prueba, se recurre a la cita intencional del conocido refrán «Dios te la *depare* buena»²⁷, con probable alusión antitética al dicho «*Deparole* Dios mujer honesta, hermosa y rica» citado en *Autoridades*, ya que aparece como indicio léxico el mismo verbo *deparar*. No deja de ser significativo el haberlo colocado abriendo el cortejo masculino.

vv. 65-68 El Cohombro, parecido pero diferente al Pepino, con el que comparte el color *verde* (v. 66), es siempre connotador de erotismo en Quevedo, y aquí va además sufragado por la siguiente

²⁵ Ver Correas, *Vocabulario de refranes*, refrán 11956: «La cereza hermosa y la guinda asquerosa. Que la cereza ha de estar fresca para comerse, y la guinda muy madura, que ya se vaya ablandando y rezumando, como las traídas en carga, que han perdido mucho del acedo».

²⁶ Ver Quevedo, *Un Heráclito*, núms. 175 y 176, donde se habla de las «guedejas *requiem*» o del «rascarse pelo ajeno».

²⁷ Ver Correas, *Vocabulario de refranes*, núm. 7293: «Dios te la *depare* buena. Dicen que un médico ignorante, que no sabía recetar, tomó de casa de un boticario muchas recetas en una alforja, y fué por los lugares que no era conocido a curar, y a cualquier enfermedad que se ofrecía, sin distinción sacaba una receta de la alforja y dábala al enfermo, y decía: "Dios te la *depare* buena"».

agudeza alusiva a la forma, fálica, aunque algo torcida, en isotopía con la joroba-obstáculo para un galán: ver la descripción de *Autoridades*: «Su forma es larga y torcida». *Desvaído* (v. 65): «desairado».

vv. 69-72 Para la descripción del Pepino la invención conceptual es sobre la dilogía *picar* (pretender a una persona, y estar troceado para la ensalada) y por alusión al uso farmacológico en las fiebres intermitentes que reaparecen al tercer día llamadas *tercianas* (v. 72). Ver en el texto de las *Matracas* otras proporciones ingeniosas a la misma hortaliza, así como los siguientes lugares: «y a los pepinos y a mí /nos achacaban las muertes»²⁸; «por inducir las tercianas /a poder de mal ejemplo»²⁹.

vv. 73-76 La predicación del Durazno interpreta el contraste entre el aspecto exterior del fruto y su aspereza, tal y como aparece descrito en los léxicos: ver *Autoridades*: «su figura es casi redonda, la cáscara vellosa, el tamaño de una manzana común, el color blanco y encarnado a trechos, y en algunas partes mezclado de ambos, y una como hendedura que lo cruza blandamente por un lado, empezando desde el pezón hasta la punta inferior en que remata»; de su sabor se dice «ser ya muy agradable al gusto en fuerza del injerto y la cultura». La dureza de las entrañas remite a la conocida dificultad con que se desprende la pulpa del cuesco.

vv. 77-80 Del Limón panzudo se predica esta única agudeza icónica menos divertida.

vv. 81-84 La descripción lúdica del Rábano, ligado al juego de cañas, se genera del parecido visual con la librea de mil colores que vestían los jugadores de esa otra fiesta que, con la de toros, era la más popular en la época áurea. Véase cómo la describe *Autoridades*: «Juego o fiesta de caballo, que introdujeron en España los Moros, el cual se suele ejecutar por la nobleza en ocasiones de alguna celebridad. Fórmase de diferentes cuadrillas, que ordinariamente son ocho, y cada una consta de cuatro, seis u ocho Caballeros [...]; van montados en sillas de jineta y cada cuadrilla del color que le ha tocado por suerte». Los lacayos entraban con ricas libreas y las acémilas ricamente enjaezadas; de ahí que los tres colores —granate, blanco y verde— del pellejo, pulpa y hojas de la hortaliza, hiperbolizados en la visión de don Francisco, le sugieran tan grotesca incongruencia semántica del *moro* (v. 84).

vv. 85-88 La cualidad picante de esta hortaliza permite el salto al clasema de la persona humana colérica para la que funciona la isotopía de *bravatas* y *fanfarronadas*, así como la correspondencia cromática con la *botarga* (v. 88) que «vulgarmente se llama hoy un vestido ridículo, que sirve de disfraz, y es todo de una pieza, [...] está hecho de varios colores casados en contrario, para causar risa

²⁸ Quevedo, *Un Heráclito...*, núm. 284, vv. 43-44.

²⁹ Quevedo, *Poesía original...*, núm. 735, vv. 53-54.

a los circunstantes» (*Aut*), es disémico respecto al color cambiante del pimiento al madurar.

vv. 89-92 Por ser parecido al rábano, el Nabo lo sigue en el cortejo, pero su posición está especialmente pensada: debido a su archiconocida forma fálica, su alusividad es fuerte; la justificación divertida del autor-locutor hace que después de nombrada sea vitanda y que lleve consigo el cierre brusco del texto entero; la posible dilogía en la voz *navegar* leída como creación léxica sobre el lema *nabo* > *nabegar* indicando penetración sexual le permite la analogía con el dilógico *gorrón de Salamanca* (v. 92), no evocador del valor usual de criado de estudiante que se mete a comer gratis donde puede, sino directamente de la acepción registrada en *Auto-ridades*: «el hombre perdido y vicioso, que trata con las *gorronas* y mujeres de mal vivir». Las malicias en las bodas aluden a las bromas convivales en los banquetes nupciales.

5. Anotación de la «Matraca».

v. 1 El adverbio con que la voz narrante da inicio al texto es un lexema de origen intelectual que remite a textos medievales románicos de canto lírico, tanto serios como burlescos; *darse vaya* (v. 1) indicaba «zumba, matraca, vejamen compuesto de palabras picantes y dichas con intención, y a fin de que otro se corra y avergüence», sinónimo de *matraca*: «burla y chasco que se da a uno, zahiriéndole y reprehendiéndole alguna cosa que ha hecho» (*Aut*). Se hacía por diversión entre amigos. La injuria de las flores es gritarle a las hortalizas que se vayan a las viles ollas, su lugar natural, y la de éstas que son engaño para el género humano, pintadas como van *de embuste* (v. 4); el insulto se retoma más adelante en el verso 67 *embusteros de narices* y en el juego final de llamada a los sujetos con gran apéndice nasal, los *sayones* y *escribas* (v. 140). A esta pelea anunciada asisten como testigos objetos del mundo vegetal y la naturaleza toda, que participa en la escena muerta de risa.

vv. 5-8 Los Cipreses están presentados de modo burlesco ya en la distorsión del acento –*lugubres*– en el clásico atributo, en la posición teatralizada de la rima, que resulta icónico de la transgresión semántica que sigue: llevar calcetines y pantalones cortos por empezar (la copa del árbol y el indumento) muy bajo.

vv. 9-12 *Manzano*: la agudeza supone alusión cultural al árbol simbólico del pecado original y por metonimia de materia a las *cruces* (v. 12), como valor metafórico de pena y trabajo para todo el género humano.

vv. 13-16 El Romero aparece pintado como arbusto bajo que no se levanta del suelo, como si estuviera en cuclillas, en ingeniosa proporción con quien lo está por antonomasia = las beatas.

vv. 17-20 La Cambronera es una especie de zarza usada en el cercado de las propiedades, muy espinosa, por eso «hiere a los aires» cuando le pasan cerca, por eso es *disciplina* «instrumento de que se usa para el ejercicio de los azotes» (*Aut*); una tercera predicación por sinécdoque la iguala con el *estuche* (v. 20): «caja pequeña donde se traen las herramientas de tijeras, *punzón*, cuchillo y otras piezas»; el *punzón* era instrumento de labor «para hacer ojetes o bodoques» (*Aut*), y contextualmente espina del arbusto.

vv. 21-24 El nombre vulgar de la Cornicabra permite el juego dilógico, constante en Quevedo, referido al marido paciente; era «árbol pequeño, de que hay macho y hembra. El macho da fruto; de la hembra [...] dos especies; la una produce su fruto rojo, semejante a las lentejas, y otra en los principios es verde, y después de maduro, negro y tamaño como una haba». Es probable la alusión a esos aspectos en la expresión *siempreverde*, en sintonía con las *pullas*: «dicho obsceno o sucio» (*Aut*).

vv. 25-28 Divertida evocación de las deformidades en las ramas y troncos de las plantas, como juanetes, que legitima la creación léxica del *descalzábanse de risa* (v. 25).

vv. 29-32 Fuente *boquimuelle*: normalmente el adjetivo es predicado propio de un caballo «demasiadamente blando de boca, que siente mucho el freno y le lastima» pero «traslaticamente se toma por el que habla fácilmente lo que no sabe; o el que sin dificultad concede cuanto se le pide» (*Aut*); Quevedo llega lúdicamente a esta predicación impropia partiendo del «murmurar» constante dicho de las fuentes, usando de hipérbole ingeniosa encarecedora. Poco claro resulta el sentido de la asadura vista por la boca, a no ser que se esté jugando con el sentido de asadura como derivado de *asa*, en germanía 'orejas'.

vv. 33-36 De los vientos inermes se expresa la no-acción con verbo impropio *rebullir*; sigue uno de los mayores disparates semánticos del texto al atribuir extremidades (dedo en la boca como señal de silencio) a un ave.

vv. 37 y ss. Empieza la matraca una hortaliza, precedida por otra que le ha quitado la vez (el Cohombro regañón), y el Berro es quien la inicia, la verdura más exquisita, siempre considerada de alto valor por su escasez; lo presenta la voz narrante como el más descarado: *bello del agua dulce* (v. 40): en esta enunciación indica el poeta al mismo tiempo la alusión aguda al Narciso presumido que se espeja en el agua de las fuentes o arroyos, lugares donde únicamente se cría el berro, y a través de la expresión *andarse a la flor del berro*, que significa «que alguno se ha hecho bribón y holgazán, no cuidando de otra cosa que de pasearse y divertirse. Díjose porque esta hierba no echa flor, y andan buscando lo que no

hay» (*Aut*). Acusa a las flores de ser perezosas más que flores. Quevedo ridiculiza esta verdura otras veces³⁰.

vv. 49-56 Contesta al reto el Clavel, aludido en tres identificaciones, impropias semánticamente pero de gran efecto lúdico, basadas en la isotopía del color rojo oscuro = (*hígado, cardenal, sangre*) con sus respectivas especificaciones. Las palabras del clavel injurian a otra hortaliza, el Pepino, con ofensivas alusiones a la morfología poco agraciada (*Jandre de las hortalizas*, v. 57), seguida de la indicación de su amargura traidora igualada al héroe épico (Galalón) y de su peligrosidad indigesta que conduce a la tumba (*verde sepulturero*, v. 59, y *auctor de los ataúdes*, v. 60). Las *verdes* coplas son los textos poéticos llenos de comparaciones florales.

vv. 61-76 Quien ahora responde es otra hortaliza, la Berenjena, presentada aquí en la *vís* más quevedesca: era la verdura que tiraban en los mercados y en las procesiones camino de la horca, *granizo de hechiceras*, verso 63 (imposible no advertir una lúdica forma de auto-intratextualidad con el *Buscón*).

La *coroza* (v. 62) es la caperuza que se ponía en la cabeza por castigo, de distintos colores y con diversos dibujos según el delito; como atestigua *Autoridades* era para «judíos, herejes, hechiceros, embusteros y casados dos veces, consentidores y alcahuetes. Es señal afrentosa e infame». Los vituperios lanzados contra las flores se basan en la hipocresía del perfume (*embusteros de narices*, v. 67) y su inutilidad respecto de la opuesta virtud de las hortalizas que es la de saciar el hambre humana; se ridiculizan aludiendo al grotesco *jigote de claveles* (v. 69) *versus* guisado de carne, o al imposible «caldo de jazmines». Y volviendo a retorsionar cualidades propias entrecruzadas, dirá Quevedo como argumento probante que los *ramilletes* (v. 73), no de flores sino de Nabos, sí que son profícuos, sobre todo si van acompañados del aromático sándalo, la planta parecida a la hierbabuena.

vv. 77-88 Es ahora la vez de la reina de las flores, la magnífica por excelencia, la Rosa, a la que Quevedo le apone una bonita metáfora nada grotesca esta vez, aunque sí transgresiva semánticamente (*estrella del campo / que brilla encarnadas luces*, vv. 79-80). La incoherencia grotesca resulta del contraste entre la finura de la flor y las malas palabras que escupe, los peores insultos de todo el reto: *esculcar el brodio* es «buscar y saber con diligencia y cuidado» el «caldo con algunos trozos de legumbres y sobras de la olla, que de ordinario se da a los pobres en las porterías de los monasterios y otras comunidades» (*Aut*). Haciendo retorsión del anterior argumento, acusa a las hortalizas de ser en las ollas, en lugar de la buena carne, pícaros de costumbres *villanas* (v. 86, malvadas y

³⁰ Ver en el *Poema heroico de Orlando*, I, vv. 413-14: «en los sobacos crían telarañas / entre las piernas espadaña y berros».

campesinas). En una última identificación divertida los llama *mosqueteros de las ollas* (v. 87) ya que, como aquellos de los corrales de comedias, dan al vulgo cosas que rumiar.

vv. 89-92 Previsiblemente, a la olorosa flor le contestará la verdura más desagradable por su hedor, el Ajo, con su acción más propia, el eructo; manipulando burlescamente la expresión «armado de *lanza en ristre*» en *miga en sebo* (v. 91), se alude risiblemente al moqueteo pobre en la mugre alimenticia.

vv. 93-101 En este segmento Quevedo cambia la técnica deformante acudiendo a la del acertijo: la flor cosicosa o flor adivinanza deduciremos, al final del tramo, que es el virgo: no se ve, si te dicen que existe te lo tragas (te lo crees), si no existe se zurce (por las madres celestinas), ya que *zurcir* «metafóricamente se toma por mentir, añadiendo unas mentiras a otras, para componer en la apariencia alguna especie, y que sea difícil averiguar la verdad» (*Aut*); es *duende* porque, como aquellas figuras fantásticas «tan aprisa se ven como se esconden» (*Aut*); las *doncellitas* se la cuidan; *hace ruido* (v. 99) en la acepción de «novedad o extrañeza, que inmuta el ánimo» (*Aut*); y, en fin, el hundirse sin ser vista es clara alusión a la penetración. Está clara la alusión a la flor de la virginidad, según una de las acepciones que registra *Autoridades* «significa también la entereza virginal» así como «purgación menstrual». Que don Francisco quiso entender este sentido expresado de modo críptico lo corrobora la contestación de la Acelga, que la manda juntarse con *la flor de los tahúres* (v. 104), otra acepción del lema: «entre los fulleros se dice la trampa y engaño que se hace en el juego» (*Aut*).

vv. 101-104 La predicación de las Acelgas parece aludir al dicho «cara de acelga amarga» «apodo que se aplica al rostro o semblante pálido, flaco, macilento y verdinegro» (*Aut*).

vv. 105-16 La Azucena da lugar siempre a agudezas más o menos serias referidas a su alto y elegante tallo; aquí está grotescamente subida en zancos verdes, y vestida de tocas blancas; sus insultos van contra la verdura que con sus hojas anchísimas—*Hopalanda* (v. 109): «falda grande y pomposa; y comúnmente se toma por la falda que traen los estudiantes arrastrando» (*Aut*)—está ya en la olla; le recuerda ser la comida de los pupilajes (¿cómo no recordar el Dómine Cabra?), lo verde (*arboleda*, v. 115) de los malos caldos y el *plumajes* (v. 116) de la mugre («en cetrería se toma por linaje de aves de caza» *Aut*), es decir el vil sustituto de la buena carne de caza en repugnantes caldos.

vv. 117-20 Se prepara a defender a su esposo doña Berza, que presume de ser otra cosa: el Lampazo: «hierba que produce las hojas como las de la calabaza, aunque mucho mayores» (*Aut*), y con ella el Hongo (vv. 121-28), presentado por agudeza icónica respecto de su gran sombrero, identificado con verdulera y mon-

señor, y su cara larga, (como en otros textos de Quevedo) y los calzones (parte inferior) llenos de pliegues y archisucios. Quevedo gustaba recrearse repitiendo metáforas básicas: recuérdese el valor metafórico denigrante introducido en los siguientes versos de la *Boda de negros* «Hubo jetas en la mesa / y en la boca de los dueños, / y hongos, por ser la boda, / de hongos según sospecho»³¹.

Completa la hilera de hortalizas el Rábano identificado con el *ganapán* (v. 130), sobre cuyo término se explaya la agudeza por descomposición de las partes de la palabra: por eso la corte es *sustentada* (llevada en peso) por éste que acompaña el pan y el vino (*azumbre*, v. 132), único alimento de quien va a medrar a la corte. El concepto juega además de modo literal con el proverbio «Rábanos y queso tienen la corte en peso»³². Este conjunto siniestro (*turbión*: «metafóricamente se dice de cosas que vienen juntas, y violentamente, y ofenden y lastiman» *Aut*) es el que puebla las sopas bobas de los conventos.

vv. 137-40 Ante tanta amenaza las flores se unen y piden ayuda gritando con impropia expresión *Aquí de las narices* (v. 139), cómica réplica del «Aquí de justicia»³³, para llamar a quienes las tienen superlativas, que son los *sayones* y los *escribas* (v. 140), judíos en una palabra.

Las dos cuartetos finales cambian de ritmo métrico y de registro expresivo colocándose como colofón muy especial. Viéndose venir una verdadera batalla, cada bando prepara sus armas: las madres 'celestinas', y lo mismo las tías 'medianeras', preparan sus flores, que son los virgos. El mismo verbo *apercibir* (v. 143) alude a lo que deben preparar las hortalizas: los fálicos Nabos, para acertar con puntería ese mismo centro (la flor 'virgo'); *alcamadres* y *güetatis* son creaciones neológicas inventadas forzando la norma morfológica: la mitad de la palabra disociada, unida con cada una de las otras dos para indicar la mismísima función en ambas: la putería.

³¹ Ver Quevedo, *Un Heráclito*, núm. 257, vv. 57-60 y Arellano, 1987-88, p. 275.

³² Ver Correas, *Vocabulario de refranes*, núm. 20125.

³³ «Llamar o convocar a las Juntas o a otra causa» (*Aut*).

Bibliografía

- Arellano Ayuso, I., «Boda de negros», *Revista de Filología Románica*, 5, 1987-1988, pp. 259-76.
- Arellano Ayuso, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.
- Asensio, E., *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965.
- Aut. Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.
- Cabañas, P., «El espectáculo verbal. Comicidad y sátira en los estremeses de Francisco de Quevedo», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. M. V. Diago y T. Ferrer, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 291-303.
- Chevalier, M., *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- Contini, G. F., *Poeti del Duecento*, Napoli-Firenze, Ricciardi, 1972.
- Correas, G. de, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, CD-Rom, ed. R. Zafra, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2000.
- Crosby, J. O., *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.
- Iffland, J., *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis, 1978, 2 vols.
- Lázaro Carreter, F., *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Anaya, 1966.
- Lida, R., *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1965.
- Mas, A., *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, Paris, Hispano-Americanas, 1957.
- Molho, M., *Semántica y poética (Góngora y Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1978.
- Nolting Hauff, I., *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1974.
- Periñán, B., *Poeta ludens. Disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardini, 1979.
- Primavera y flor de los mejores romances*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1621.
- Quevedo y Villegas, F. de, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969.
- Quevedo y Villegas, F. de, *Obras completas. Obras en verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952.
- Quevedo y Villegas, F. de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas*, ed. J. González de Salas, Madrid, Pedro Coello, 1648.
- Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía selecta*, ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, PPU, 1989.
- Quevedo y Villegas, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 2000.
- Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.
- Schwartz, L., *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1984.
- Vitale, M., *Rimatori comico realistici del Due Trecento*, Torino, Utet, 1956.

