

Comentario de la «Canción a una dama hermosa y borracha»

Fernando Plata
Colgate University

1. Texto

Óyeme riguroso,
ya que no me escuchaste enternecido;
no cierres el oído,
como al conjuro el áspid ponzoñoso,
y ablanda aquesa condición tan dura 5
a mi verdad, siquiera por ser pura.

Lo que por ti he llorado,
duras piedras moviera y duros bronces,
y sacara de gonces 10
al cielo en claros ejes sustentado:
sólo a ti no te mueve el llanto frío,
ni sé si por ser agua, o por ser mío.

Mas ya que a mis pasiones
no da lugar tu enojo y mi cuidado,
oye de un desdichado 15
las, envueltas en lágrimas, razones,
aunque dicen que yerro en escribillas,
pues gustas más de hacellas que de oíllas.

Con mi tormento lucho,
pues de ignorancia tengo el alma llena, 20
que de ti, mi sirena,
siempre confieso yo que sabes mucho;
si el que toma la zorra y la desuella,
siempre se dice, ha de saber más que ella.

No temas mala suerte, 25
 ni en tan floridos años malograrte;
 ni temas no gozarte,
 ni que en agraz te ha de llevar la muerte:
 que, siendo tan devota de las cubas,
 no te podrá llevar si no es en uvas. 30

Dichosos los galanes,
 que aficionados a tus partes mueren,
 y los que bien te quieren,
 pues hallan tal alivio a sus afanes,
 y tal consuelo a sus trabajos fieros, 35
 que te ven la mitad del año en cueros.

Si a San Martín pidieras,
 como aquel pobre, triste y afligido,
 de todo su vestido,
 bien sé yo para mí lo que escogieras, 40
 aunque tus mismas carnes vieras rotas,
 no la capa partida, mas las botas.

Bien sé que te alegrara,
 si a San Martín en tus trabajos fieros,
 a ser suyos los cueros, 45
 pidiéndole, en los cueros te dejara;
 pues en Bartolomé tienes tú talle
 de convertille, a puro desollalle.

En todos mis placeres
 sólo contigo hiciera compañía, 50
 pues sé que aqieste día
 eres tú sólo, en todas las mujeres
 que entretienen lascivos pensamientos,
 la que aun aguar no sabe los contentos.

Tan linda te hizo el cielo, 55
 que, porque no murieses cual Narciso,
 con providencia quiso
 que la agua aborrecieses en el suelo,
 porque cansada, o con el sol ardiente,
 no murieses, cual él, en otra fuente. 60

No tanto por los males
 que los peligros traen, huyes dellos,
 que los valientes cuellos
 por el sufrir se hicieron inmortales:
 sólo peligros tu prudencia evita, 65
 por no andar entre cruz y agua bendita.

Con suspirar engañas
 al amante que espera ser querido,
 pues está persuadido
 que, pues suspiras, penan tus entrañas, 70
 siendo echar fuera el aire recogido,
 porque no se avinagre lo bebido.

Permite que yo sea
 el olmo desa vid, y que con lazos,
 dándote mil abrazos, 75
 tejida en laberintos mil te vea;
 que en lo que toca a besos, comedido,
 menos de los que das al jarro, pido.

El que peca contigo
 gozando de tu cuerpo y tu belleza, 80
 el que tu gentileza
 goza en el blando lecho, sin testigo,
 no pecará en la carne de algún modo
 si en lo que siempre peca es cuero todo.

En las nubes airadas, 85
 que al sol cubren la cara reluciente,
 ahora esté en Oriente,
 o ya pise en el mar ondas saladas,
 más temes en diciembres y en los mayos,
 el agua blanda que los duros rayos. 90

Canción, espera un poco,
 mientras, juntando a un ramo de taberna
 el que tengo de loco,
 te doy, para la ingrata que gobierna
 mi gusto y mi persona, 95
 de pámpanos tejida una corona.

2. Vicisitudes del poema entre 1603 y 1648

La canción debió de haber gozado de bastante popularidad en época de Quevedo, ya que aparece con cierta frecuencia en cancioneros manuscritos. Entre otros, en la *Segunda parte de la guirnalda odorífera*, de 1603; en el llamado *Cancionero antequerano*, recopilado en 1627-1628; y en el también llamado *Cancionero de 1628*. Como ocurre tantas veces en el Siglo de Oro, y esto es importante tenerlo en cuenta al leer la poesía áurea, Quevedo nunca se molestó en publicar el poema. Es muy posible que su presencia en cancioneros manuscritos esté autorizada por el autor, pero también que corriera por ahí sin su permiso explícito. Quevedo, como todo buen poeta de la época y siguiendo precepto horacia-

no, corrigió y limó sus poesías a lo largo de su vida, por eso conservamos más de una versión diferente de este poema. Es posible, incluso, que la canción se haya transmitido de forma oral o cantada, porque sus estrofas aparecen en diferente orden e incluso algunas desaparecen según las distintas versiones. Jusepe Antonio González de Salas, amigo de Quevedo que publicó esta canción en la edición de *El Parnaso español* de 1648, escribió que muchos de los versos «son familiares a las orejas de todos, pues nadie habrá que no los haya oído»¹. Así pues, para cuando la canción fue publicada, ya era reconocible como parte de la cultura de la época (nótese que dice «oído» y no «leído»). Además, el propio González de Salas no reprodujo ninguna de las versiones que circularon en la primera mitad del siglo, sino que, partiendo de varios manuscritos, decidió retocar el poema hasta hacerlo casi irreconocible, como él mismo declara de forma paladina, si bien algo abstrusa:

Bien sé [...] que hoy don Francisco no diera a la estampa poesías suyas de aquella edad [1603], sin grande renovación y enmienda [...] Yo, pues tan su amigo y que tan promiscuas tuvimos las operaciones del ingenio, poco le presto, si, cuando procuro su reputación, muerto él ya, suplo lo que, aún estando vivo, en nuestra amigable comunicación recíprocamente no era extrañeza. De este cuidado y de esta piedad han siempre necesitado más largamente sus poesías más antiguas, como éstas [la canción que comento y otra] harán el crédito, fáciles tanto de cotejar con las que andan comunes, cuya diferencia mucha, porque no admire entonces, queda ahora prevenida².

Al leer el poema debemos tener en cuenta, pues, que se han señalado, por lo menos, tres redacciones en las que aparecen notables variantes en el texto. La primera un borrador temprano, más breve, recogido a nombre de Quevedo en la *Segunda parte de la guirnalda odorífera* de 1603. Se trataría, pues, de un poema escrito por un Quevedo joven, de unos 23 años, que se iniciaba entonces, en el Valladolid de la corte de Felipe III, en la lides poéticas, y con bastante éxito, por cierto, ya que consiguió que varios de sus poemas, entre ellos varias canciones semejantes a ésta, se publicasen en una antología muy importante de 1605, las *Flores de poetas ilustres*. Del segundo borrador, más largo, conservamos varias versiones que circularon de forma anónima, o incluso en un caso a nombre de Góngora, en cancioneros de hacia 1627-1628 y en otros posteriores (es la versión que se reproduce aquí). La tercera versión es la impresa en 1648; una refundición, como vimos, de

¹ Quevedo, *Parnaso español*, p. 457.

² Quevedo, *Parnaso español*, pp. 457-58.

mano de González de Salas, que modifica más de la mitad de los versos del poema.

3. Comentario del texto

El poema adopta ya en su estructura métrica la forma de una canción petrarquista; se trata de estancias de heptasilabos y endecasílabos que forman estrofas de seis versos de rima consonante, cuyo esquema es el siguiente: 7a / 11B / 7b / 11A / 11C / 11C. Esquema que sólo se modifica en la última estrofa, el envío: 7a / 11B / 7a / 11B / 7c / 11C.

Y como tal canción petrarquista, de forma inconfundible, se abre el poema. Las tres primeras estrofas constituyen el exordio o introducción. Tanto el emisor como el receptor ficcionales del poema son anónimos. El *yo* poético se dirige a su amada con el pronombre de tratamiento *tú*. La poesía petrarquista oscila entre dar a la amada el tratamiento de *vos* y *tú*. En la de Quevedo *tú* es la forma habitual, aunque alterna a veces con *vos*. *Tú* en esta canción no es, pues, un tratamiento que denote familiaridad, ni mucho menos falta de respeto, sino la forma habitual de la poesía petrarquista.

Cada estrofa está organizada de un modo similar. Los cinco primeros versos nos colocan en el universo de la poesía amorosa petrarquista, un universo poético cerrado, rico en *topoi* o lugares comunes que proceden de las *Rimas* de Petrarca. Pero el último verso supone la ruptura sorpresiva de ese código y la entrada de la burla, del «antipetrarquismo».

vv. 1-6 *Óyeme riguroso* (v. 1): el amante abre el poema con un imperativo, interpelando a la amada y buscando captar su atención; se trata de un tópico en los exordios de la lírica amorosa, del que se podrían espigar otros ejemplos en la lírica petrarquista del propio Quevedo; *no cierres el oído, / como al conjuro el áspid ponzoñoso* (vv. 3-4), el símil con el *áspid ponzoñoso* nos remite por un lado al petrarquismo, donde el áspid funciona a menudo como metáfora de la amada y su veneno se equipara con los efectos del amor; por otro, aprovecha el motivo del áspid sordo, que cierra los oídos al encantador que la conjura, motivo de raigambre bíblica, vivo también en bestiarios y en libros de emblemas de la época. La clave para entender la estrofa, que de otro modo sería una más dentro de la tónica petrarquista, está en el adjetivo *pura* (v. 6), que se usaba referido a los sustantivos *verdad* (v. 6) y «vino», como explica el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias, publicado en 1611, por las mismas fechas en que este poema fue compuesto; en el verso 6 *pura* acompaña sólo a *verdad*,

pero el contexto del poema nos permite entender la alusión al vino.

vv. 7-12 La segunda estrofa nos presenta de forma hiperbólica las lágrimas que provoca en el amante el desdén de su amada. Se trata de otro tópico petrarquista: el amante, ante la imposibilidad de satisfacer o conseguir a la amada, llora. Pero no sólo llora, sino que se deshace en lágrimas, descritas con frecuencia de forma hiperbólica, siguiendo la pauta de Petrarca, que había escrito: «valle che de' lamenti miei se' piena, / fiume che spesso del mio pianger cresci». En nuestro poema, esas lágrimas son capaces de ablandar las piedras y el bronce: *lo que por ti he llorado, / duras piedras moviera y duros bronces* (vv. 7-8); partiendo de la condición física de esos minerales, Quevedo aprovecha su lexicalización en el código poético petrarquista. Son versos que remiten al lector culto a la *Égloga primera* de Garcilaso: «Con mi llorar las piedras enternecen / su natural dureza y la quebrantan»³. Ese llanto hiperbólico alcanza las proporciones de río en la versión del poema pergeñada por González de Salas: «y a ti no mueve de mi llanto el río» (v. 11), empleando un lugar común que Quevedo había condenado con desparpajo y gracia en su burlesca *Pregmática que este año de 1600 se ordenó*: «que de aquí adelante no finjan [los poetas] ríos sus ojos, porque no somos servidos de beber lagañas ni agua de cataratas». El *llanto frío* (v. 11) del locutor, a pesar de trastocar la armonía cósmica hasta desgajar el cielo de sus ejes, no logra sin embargo conmover a la amada. El *frío* contrasta con la llama del amor, otro lugar común del petrarquismo que aquí no se explicita, pero es reconocible por el lector. Sólo en el último verso encontramos la agudeza: el llanto no conmueve a esta dama porque las lágrimas son *agua* (v. 12). No se dice explícitamente, pero la alusión al vino ya es cada vez más clara.

vv. 13-18 La tercera estrofa continúa en el universo del petrarquismo. El amante quiere exponer sus «razones», hacer una exposición razonada de sus agravios a la amada que no acepta sus *pasiones* (v. 13), su amor. Ésta debe escuchar *las, envueltas en lágrimas, razones* (v. 16), con hipérbaton violento que parece evocar la sensación de envoltura entre el artículo y su sustantivo. Pero es en el último verso donde, como es habitual, reside la agudeza, basada en la dilogía del sustantivo *razones* (v. 16), actualizado por la presencia de dos verbos de los que funciona como complemento directo con un significado distinto en cada caso. Y es que las *razones* son por un lado las quejas y agravios del amante, tópico que encontramos repetidamente en la poesía amorosa sería de Quevedo; pero el yo poético desespera de poner por escrito estas razones, porque la dama gusta *más de hacellas que de oíllas* (v. 18). «Hacer

³ Garcilaso, *Égloga I*, vv. 197-98.

razones» es, como explica *Autoridades*, «corresponder a un brindis con otro brindis»; la dama, pues, prefiere hacer un brindis que escuchar las quejas del amado; esto es lo que *dicen* (v. 17) por ahí, la mala reputación que tiene esta dama, detalle que se recoge en el título del poema en su versión más temprana: «A una dama que bebía demasiado *conocidamente*».

Dejamos atrás el exordio de la canción y comienza lo que podríamos llamar la «argumentación», el cuerpo del poema. Doce estrofas en las que se nos desgranán las «razones» con las que el *yo* poético va describiendo a la dama, y que dan ocasión para ensartar conceptos que insisten en su afición desmedida al vino. Cada estrofa se organiza a modo de epigrama satírico; la sal, la agudeza de la estrofa se concentra en los dos últimos o en el último verso, que toma un giro inesperado y provoca un chiste que alude a la condición «vinosa» de la dama.

vv. 19-24 La cuarta estrofa nos presenta al amante atormentado ante la superioridad intelectual de la amada, a quien se dirige, de forma irónica, con el vocativo *mi sirena* (v. 21). *Sirena*, en la lírica amorosa, se emplea como metáfora de la amada: bien de la atracción que produce su voz, bien de la atracción sexual de la mujer en general. Pero, claro está, las sirenas también viven en el agua, lo que provoca una alusión irónica a la oposición agua-vino. La superioridad intelectual de la amada lleva al *yo* poético a vincularla con el refrán español «mucho sabe la zorra, pero más quien la toma» con que se encarece la astucia de una persona (*Aut*). La presencia de un refrán ya es un signo de que hemos descendido, al final de la estrofa, del estilo elevado de la poesía amorosa a un estilo humilde. Pero, además, el refrán da pie a otras alusiones burlescas, derivadas de la polisemia de la palabra *zorra*; además de su sentido recto de animal caracterizado por su astucia, actualizado por el refrán, *zorra* significa también ‘borrachera’, y el sintagma *desollar la zorra* del verso 23 es «dormir el que se ha emborrachado» (*Aut*).

vv. 25-30 La quinta estrofa gira en torno a la idea de gozar de la juventud. El verbo *gozar* y el sintagma *floridos años* (vv. 26-27) nos remiten al *topos* del *carpe diem* y a algunos sonetos famosos del primer Góngora; aunque aquí no se trate de la tradicional exhortación a gozar la juventud antes que la vejez y la muerte se lleven la belleza, sino más bien se constata que la dama podrá en efecto gozar, ya que no ha de morir joven. La estrofa viene justificada por un juego de palabras que habrá de aprovechar la dilogía de *en agraz* (v. 28). A la dama no la va a llevar la muerte *en agraz*, es decir, ‘joven’, sino que se la va a llevar *en uvas*; la uva alude al vino y se justifica porque *agraz* significa también la ‘uva verde’. Además, en esos dos versos finales de la estrofa se acumulan también las

alusiones mediante otro juego de palabras, ya que la llama *devota de las cubas* (v. 29), agudeza por disociación «de-vota» / «de bota», clara referencia a la bota de vino. La agudeza viene actualizada por la presencia de *cuba*, que no es otra cosa que el recipiente para echar el mosto y hacer vino, y, por extensión, la persona «que bebe mucho vino», como explica *Autoridades*.

vv. 31-36 La sexta estrofa emplea términos gratos a la lírica amorosa: el galán que *muere* por las *partes* (v. 32) de la amada. La «muerte» es metafórica y tópica; de ella se burla también Quevedo en su *Pregmática que este año de 1600 se ordenó*: «y muera de su muerte natural [el poeta] sin echar la culpa a su dama, que hay a veces más muertes en una copla que hay en año de peste». Por otro lado, el sustantivo *partes* es dilógico, ya que significa no sólo las dotes, prendas naturales y virtudes que adornan a la dama, sino también sus genitales (tal como explica *Autoridades*); el contexto burlesco autoriza esta interpretación, ya que *en cueros* (v. 36) nos devuelve de nuevo al mundo de lo bajo y a la agudeza quevediana: los galanes ven a su dama «en cueros», es decir, ‘desnuda’ en su significado recto, de ahí el *alivio* (v. 34) y *consuelo* (v. 35) de los galanes; pero también ‘borracha’, ya que los *cueros* por antonomasia son los recipientes del vino; y por extensión se llama también así al borracho, como define *Autoridades*. La polisemia de *cueros* está actualizada por el sustantivo *partes* (v. 32) y por el contexto alusivo de la canción en su conjunto.

vv. 37-48 Las estrofas séptima y octava giran en torno a la figura de San Martín; el obispo de Tours fue un soldado romano que, estando en la Galia con el ejército, se encontró a un mendigo tiritando de frío y cortó por la mitad su capa para compartirla con él, de tal suerte que esa misma noche soñó que Cristo se le aparecía llevando la mitad de la capa. La iconografía lo representa frecuentemente en el momento de partir la capa con su espada para dársela al mendigo. A esa escena hacen referencia estas estrofas. Si la dama se dirigiera al santo, no le pediría la capa, como el pobre, sino las *botas* (v. 42). La dilogía es bastante obvia: además de su sentido recto de ‘calzado’, «bota» significa también el cuero o el barril donde se transporta el vino. Este segundo significado es operativo en la estrofa porque tenemos a su vez una dilogía en el nombre de San Martín, que hace referencia no sólo al santo, sino también a los famosos vinos de San Martín de Valdeiglesias, tan recordados en la literatura aurisecular.

Las agudezas en torno a San Martín continúan en la estrofa octava. Aprovechando, como en la sexta, la polisemia de *cueros*, y el sentido dilógico del nombre del santo, explorado en la estrofa séptima, se nos presenta ahora la dama ante San Martín pidiéndole no ya la capa, ni las botas, como en la estrofa anterior, sino que la deje *en los cueros* (v. 46). La polisemia es fácil de desentrañar: que

la deje 'desnuda' en vez de cubierta con la capa, y que le deje los cueros (de vino) con que se asocia tradicionalmente al santo. Pero la agudeza se hace más compleja al asociarse la figura de San Martín con la de San Bartolomé, apóstol cuyo martirio en Armenia consistió precisamente en que lo desollaran vivo, es decir, que le quitaran el «cuero» (la piel), que es lo que la dama, en su afición por los cueros (de vino) parece querer hacer con San Martín.

vv. 49-54 La novena estrofa gira en torno a la ruptura de la frase hecha «aguar los placeres». El locutor poético celebra que su dama le permite llegar lejos en sus intenciones lascivas, porque ella no sabe *aguar* (v. 54) los contentos. La ruptura de la frase hecha se debe, obviamente, a la dilogía de *aguar*, que significa también 'echar agua al vino'.

vv. 55-60 La estrofa décima juega con el mito de Narciso, cuya hermosura se compara con la de la dama. La comparación aprovecha un elemento clave de la fábula mitológica, el agua, para fines que podemos imaginar. Narciso, como es bien sabido, era un joven muy bello, de quien el adivino Tiresias había dicho que viviría hasta viejo si no se contemplaba a sí mismo. Fue objeto de la pasión de muchas doncellas, a quienes rechazó, por lo que éstas buscaron venganza. Némesis hizo que un día caluroso, después de una cacería, Narciso se inclinase a beber agua en una fuente y viese su rostro, del que se enamoró en el acto y acabó muriendo reclinado sobre su imagen. De la fábula ovidiana lo que interesa al poeta burlesco ahora es sacar partido de la referencia al agua. Por supuesto la amada, en consonancia con la convención amorosa, es hermosa, *linda* (v. 55), por lo que podría correr los mismos riesgos que Narciso, pero, gracias al cielo, la dama aborrece el agua.

vv. 61-66 La estrofa undécima caracteriza a la dama como persona prudente, que huye del mal y del peligro. Pero no por temor, sino *por no andar entre cruz y agua bendita* (v. 66); otra vez se condensa en el último verso la agudeza. Porque *andar entre cruz y agua bendita* es una frase hecha que significa 'vivir en peligro de muerte', como explica Covarrubias. Quevedo destruye la frase hecha y la toma en sentido literal por la referencia al *agua bendita*, que lógicamente la dama aborrece; y para evitar su administración, huye de los peligros.

Esta estrofa aparece modificada de forma sustancial en la versión de González de Salas, donde se lee:

Porque la agua los quita,
huyes de los pecados veniales;
y también de los males,
por no andar entre cruz y agua bendita;

y los diablos tendrás junto a ti quedos,
por no hacer el asperges con los dedos⁴.

Como se ve, la estrofa original queda resumida aquí en los dos versos centrales, mientras que se apuran los dos primeros y los dos últimos para hacer sendos juegos de palabras en torno a la misma idea del rechazo que la dama siente hacia el agua bendita. Para entender los dos primeros versos hay que saber que para el perdón de los pecados veniales, según Santo Tomás, no se precisa confesión, sino que es suficiente con aplicarse agua bendita por aspersión, de ahí que la dama huya de esos pecados. El mismo efecto salvífico opera el «asperges», forma jocosa que significa 'aspersión', de agua bendita para ahuyentar al maligno.

vv. 67-72 La estrofa duodécima es una de las menos felices del poema. De hecho no todas las versiones conocidas del texto la incluyen: no aparece ni en el borrador temprano de 1603, ni en la versión refundida de 1648, por lo que incluso podríamos pensar que se tratara de una estrofa rechazada por el autor o de una interpolación de mano ajena, ya que, como vimos, la canción se había hecho muy popular. No encontramos aquí agudeza verbal en forma de dilogías u otros juegos de palabras. El sentido es obvio; expuesto de forma parafrástica es el siguiente: la amada suspira y el amante, erróneamente, piensa que suspira de penas de amores. Como es habitual, el último verso nos da la clave burlesca de la estrofa: suspira para echar fuera el aire y que no se avinagre, al contacto con el aire, el vino que ha bebido.

vv. 73-78 En la decimotercera estrofa encontramos un símbolo amoroso de larga tradición clásica: la unión del olmo y de la vid, que en la emblemática renacentista, en Alciato, por ejemplo, significaba la amistad que dura aún después de la muerte. Pero aquí, obviamente, con *vid* (v. 74) se alude también a la isotopía del vino y a la afición de la dama: el locutor poético es el olmo, y la vid la amada con la que se abraza. En *besos* (v. 77) encontramos una nueva dilogía; por un lado se entienden en su sentido recto, en el contexto amoroso simbolizado por el olmo y la vid; por otro lado, «dar un beso al jarro» es lo que hoy en día se dice vulgarmente «beber el vino a morro», cosa que el *Tesoro* de Covarrubias, considera propio de gente grosera; se alude, pues, a la afición desmedida de la dama por el vino, al mismo tiempo que se devuelve el poema al mundo de lo bajo y lo jocoso.

vv. 79-84 La estrofa decimocuarta insiste en el juego de palabras con el sustantivo *cuero* (v. 84), que en esta ocasión se contrapone a *carne* (v. 83); resumiendo la estrofa, viene a decir que holgarse con esta mujer no es pecado de la *carne*, como se

⁴ Quevedo, *Parnaso español*, p. 464.

consideraría habitualmente, sino de *cuero*; la agudeza se fundamenta en la contraposición de *cuero* ('piel') y *carne* y en la alusión a los cueros de vino.

vv. 85-90 La estrofa decimoquinta aprovecha la proverbial asociación de los meses de diciembre y mayo con lluvia y tormentas, de la que hay abundantes ejemplos en el refranero español, para decir que lo que asusta a la dama en esos casos es más el agua que los rayos. La estrofa, algo desdibujada, se basa en una agudeza de exageración (porque lo normal ante una tormenta es temer los rayos), resuelta con la alusión al *agua* (v. 90), que cobra sentido en el contexto del poema. No debió gustar a González de Salas la estrofa, ya que en su refundición del poema encontramos una enteramente nueva, en la que sólo reconocemos la agudeza de exageración que articulaba la estrofa original:

Si el cielo ves ceñudo
y de nubes echado el papahigo,
no el rigor enemigo
del rayo amedrentarte jamás pudo,
ni contra ti recelas que se fragua,
y tiembas sólo que te toque el agua⁵.

Termina el poema con un *ritornello* o envío en el que, de forma convencional, el yo poético apostrofa directamente a la propia canción. Un zeugma dilógico nos da otra clave para entender el poema; el sustantivo *ramo* (v. 92) tiene dos significados diferentes, según vaya unido a uno u otro de los dos complementos preposicionales. En *ramo de taberna* hay una clara alusión a la afición de la dama a la bebida, por la costumbre que existía en el siglo XVII de poner un ramo verde de oliva encima de la puerta de las tabernas para indicar que allí se vendía vino. Pero *ramo* significa también 'enfermedad', concretamente la del yo poético, la locura. La locura explicaría los desvaríos de esta composición que, escrita dentro de la estructura tradicional de una canción petrarquista y utilizando, en buena medida, los tópicos y el lenguaje elevado de la lírica amorosa, sin embargo introduce, como notas que desafinan en una composición musical o como los desvaríos de un loco, entreverados con momentos de lucidez, esas pullas y chanzas a costa de la afición a la bebida de la amada. Para la amada *ingrata* (v. 94, uno de los adjetivos favoritos de la lírica amorosa) el poema se cierra con una corona, pero no de laurel, como esperaríamos, sino de *pámpanos* (v. 96), por una razón a estas alturas transparente: porque son los pimpollos de la vid.

⁵ Quevedo, *Parnaso español*, p. 465.

Estamos, pues, ante un ensayo poético del joven Quevedo en el que el nivel de complejidad conceptista no es, todavía, el que alcanzará el Quevedo maduro, cuya poesía y prosa satíricas están cuajadas de conceptos y agudezas. La figura retórica dominante es la dilogía, en palabras cuya segunda significación alude al vino: *pura, razones, zorra, en agraz, San Martín, botas, aguar, cueros, besos*; la canción entera gira en torno a dos isotopías contrapuestas, la del agua y la del vino, que se pueden rastrear en el nivel léxico. VINO: *pura, hacellas* [las razones], *zorra, la desuella* [la zorra], *agraz, devota, cubas, uvas, cueros* (tres veces), *botas, desollalle, avinagre, bebido, vid, besos* [al jarro], *ramo de taberna* y *pámpanos*. AGUA: *he llorado, llanto, agua* (dos veces), *lágrimas, sirena, aguar, fuente, agua bendita, nubes, mar* y *agua blanda*.

Sin embargo es mayor la complejidad conceptista de lo que pudiera parecer a simple vista, sobre todo si prescindimos del título del poema y nos dejamos sorprender por la ruptura de horizontes con que experimenta Quevedo al proponernos una canción antipetrarquista que pronto se convierte en algo diferente: en un texto antipetrarquista. Tengamos en cuenta, además, que los títulos, que pueden mediatizar el goce y la comprensión del texto al condensar el tema del poema y dar una clave para su interpretación, no suelen ser obra del autor, sino que en muchas ocasiones los colocan los compiladores de un cancionero manuscrito o impreso. Es interesante, por cierto, repasar las metamorfosis que ha sufrido el título de este poema en sus diferentes estadios. El *Cancionero de 1603* titula «A una dama que bebía demasiado conocidamente», donde el adverbio «conocidamente» alude, como dije, a la reputación de la dama, matiz que se pierde después; el título del *Cancionero de 1628*, «A una dama hermosa y borracha», es el que, con ligeras modificaciones, mantiene otras versiones intermedias; por último, la versión impresa de 1648 titula «Celebra la pureza de una dama vinosa», forma más rebuscada, como solía serlo el estilo de González de Salas, probable autor del epígrafe, en el que el sustantivo «pureza» es irónico y debe entenderse como juego de palabras con el adjetivo «puro», que, como vimos, se solía aplicar al vino.

Bibliografía

- Arellano Ayuso, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.
- Arellano Ayuso, I., *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid, Arco Libros, 1998.
- Arellano Ayuso, I., *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2000.
- Covarrubias Horozco, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], Madrid, Turner, 1979.
- Fernández Mosquera, S., *La poesía amorosa de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1999.
- Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1972.
- Plata Parga, F., *Ocho poemas satíricos de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1997.
- Plata Parga, F., «Nuevas versiones manuscritas de la poesía quevediana y nuevos poemas atribuidos: en torno al manuscrito BMP 108», *La Perinola*, 4, 2000, pp. 285-305.
- 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, *Prosa festiva completa*, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
- Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.

