



El «Orlando» de Francisco de Quevedo:  
tradición y traducción

T e s i s  
que para optar al grado de  
Doctor en Letras Hispánicas

p r e s e n t a

Pablo Lombó Mulliert  
Asesora: Dra. Martha Elena Venier

México, D. F.

Diciembre, 2007.



## Í N D I C E

Roland regresa a España	6
La parte de los críticos	28
Orlando y Roldán en la poesía de Quevedo	53
Quevedo: lector del «Orlando enamorado» de Hernando de Acuña	86
Dos lectores modernos del «Orlando» de Quevedo	100
«Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado»	
Nota editorial	110
Primer canto	113
Segundo canto	184
Tercer canto	225
Bibliografía	226



Al Departamento de Literatura Española y Teoría Literaria de la Universidad de Navarra, que me acogió tan amigablemente.

*Invideam nunquam cuiquam, nec mentiar umquam  
Adsit laeta domus, epulis alludat inemptis  
Verna satur, fidusque comes, nitidusque minister,  
Morigera et conjux, caraque ex conjuge nati  
Moribus haec castis tribuat Deus, hi tibi mores  
Perpetuam spondent ventura in secula vitam.*

Paulino de Nola, *Ad Deum matutina precatio*, 14-19.

A mis padres,  
Ofelia y Luis

## ROLAND REGRESA A ESPAÑA

Entre los libros que revisaron el licenciado Pero Pérez y el barbero Nicolás en la librería del Quijote no figuraban el *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo ni el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto; sin embargo, el cura los mencionó elogiosamente al encontrarse frente al *Espejo de caballerías*:

Yo conozco a su merced. Ahí anda el señor Reinaldos de Montalbán con sus amigos y compañeros, más ladrones que Caco, y los Doce Pares, con el verdadero historiador Turpín, y en verdad que estoy por condenarlos no más que a destierro perpetuo, siquiera porque tienen parte de la invención del famoso Mateo Boiardo, de donde también tejió su tela el cristiano poeta Ludovico Ariosto; al cual, si aquí le hallo, y que habla en otra lengua que la suya, no le guardaré respeto alguno, pero, si habla en su idioma, le pondré sobre mi cabeza.<sup>1</sup>

Más allá del juicio negativo sobre el papel de la traducción en España, la opinión del cura muestra lo que era realidad en tiempos de Cervantes: los *Orlandos* de Boiardo y Ariosto estaban ampliamente traducidos, difundidos e imitados al concluir el siglo XVI español. Sin embargo, para reconocer la influencia que tuvo cada uno en la poesía española hay que destacar la pequeña aunque significativa distancia temporal que había entre ambos: el primero, publicado un año después de la muerte de su autor en 1494, no tuvo tanto éxito como el de su sucesor, que publicó la primera versión del poema en 1516, otra en 1521 y la definitiva en 1532<sup>2</sup>. Esa distancia de

---

<sup>1</sup> Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2001, I, VI, p. 80.

<sup>2</sup> «La primera edición del *Orlando furioso*, en cuarenta cantos, apareció en 1516, tras más de diez años de obsesivo esfuerzo creativo [...] Los ejemplares de la primera edición (unos 1,300, según cálculos más verosímiles) tuvieron gran difusión incluso fuera del área de influencia de Ferrara, de manera que

unos cuantos años marcó definitivamente el carácter de cada uno de ellos y la influencia que ambos tendrían en la poesía posterior, tanto italiana como española: «el *Enamorado* quedó eclipsado sobre todo por el *Furioso*, es decir, por la continuación que Ariosto comenzó a escribir unos diez años después de la muerte de Boiardo, continuación que inmediatamente fue otra cosa: de la rugosa corteza del siglo XV estalla la vegetación lujuriente del XVI, cargada de flores y frutos»<sup>3</sup>.

Mucho tiempo antes, pues, de que Cervantes imaginara a Alonso Quijano leyendo el *Espejo de caballerías* y pasando ratos inolvidables con las aventuras de Orlando, la literatura española se nutría amplia y saludablemente de la italiana; en el primer tercio del siglo XVI ya se había desatado la revolución del verso italiano, y por ella, «por el musical conducto del endecasílabo y del heptasílabo entró a raudales en la poesía española el espíritu italiano»<sup>4</sup>. La primera generación de «poetas-traductores» en el siglo XVI español se encargó de asimilar los poemas italianos adaptando formas y temas, buscando renovar las posibilidades de la poesía española. El ejemplo más conocido es el de la pareja que formaron Garcilaso de la Vega y Juan Boscán, porque imprimieron en sus versos la sutileza de estilo para los no entendidos y un sello

---

Ariosto se puso muy pronto a la tarea de perfeccionar su creación [...] la segunda edición del *Orlando*, también en cuarenta cantos (aunque con más de un centenar de versos nuevos y casi tres mil modificaciones menores), apareció en 1521 como resultado de una atenta revisión lingüística de la *princeps* con el fin de eliminar rasgos dialectales y acercar su libro a la variedad más ilustre del italiano, el toscano literario, que contaba con modelos excelsos en la literatura del pasado. Ese proceso continuó y se intensificó durante la década siguiente, de manera que la tercera y definitiva edición, aparecida en 1532, era ya la de un libro «italiano», lejos de la llamada «*koiné* padana» (es decir, de la Italia septentrional) de Boiardo y del primer *Furioso*» (Micó, «Introducción» a su ed. bilingüe del *Orlando furioso*, Madrid, Espasa Calpe, 2005, pp. XV-XVI).

<sup>3</sup> Italo Calvino, «Presentación» a su *Orlando furioso, narrado en prosa del poema de Ludovico Ariosto*, trad. de Aurora Bernárdez y Mario Muchnik, Barcelona, Muchnik, 1990, p. 18.

<sup>4</sup> Antonio Alatorre, *Los 1,001 años de la lengua española*, ed. corregida y aumentada, México, El Colegio de México - SEP, 1998, p. 162.

erudito para los conocedores: «junto con el metro —la nueva música del verso—, los poemas adquieren también un carácter erudito y refinado: los poetas exhiben sus lecturas [...] insertan acuñaciones verbales, latinas o italianas, auténticos fetiches que los comentarios pugnan por identificar»<sup>5</sup>.

Por ejemplo, al final de la «Égloga primera», Nemoroso, que comienza hablando al paisaje («Corrientes aguas puras, cristalinas; / árboles que os estáis mirando en ellas...»), infunde algunos tonos sombríos al poema y uno de los más graves es traducción de Ariosto. Garcilaso se inspiró en el final de uno de los monólogos melancólicos que Bradamante —virgen y guerrera— pronunciaba por la ausencia de su prometido Ruggiero, muy al uso de las *Heroidae* ovidianas:

Come al partir del sol si fa maggiore  
l'ombra, onde nasce poi vana paura;  
e come all'apparir dell suo splendore  
vien meno l'ombra, e 'l timido assicura:  
così senza Ruggier sento timore;  
se Ruggier veggo, in me timor non dura.  
Deh torna a me, Ruggier, deh torna prima  
che 'l timor la speranza in tutto opprima!<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Antonio Carreira, «Registros musicales en el romancero de Góngora», en *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, p. 373.

<sup>6</sup> A partir de esta estrofa, el lamento de Bradamante seguirá teñido durante tres octavas más por otras imágenes del anochecer melancólico; sin embargo, Garcilaso escogió tan sólo las que hay en la citada. Como indicó Alatorre en sus *Fiori di sonetti*, Ariosto también desarrolló el motivo de la oscuridad ante la ausencia del ser amado en el soneto «Chiuso era il sol da un tenebroso velo...», que encontró, por lo menos, dos traductores en España: Luis Martín de la Plaza y Agustín Calderón (México, Aldus-El Colegio Nacional-Paréntesis, 2001, pp. 15-17). Para el *Orlando furioso* de Ariosto utilizo la edición bilingüe de Micó, señalando el canto seguido por el número de octava: XLV, 36.



Las mismas imágenes, compactas por la rigidez de la octava, aparecen extendidas en el espacio más amplio y flexible de una estancia, en donde se nota mayor libertad prosódica frente al ritmo cargado de acentos que había en la octava del *Furioso*:

Como al partir del sol la sombra crece,  
y en cayendo su rayo se levanta  
la negra escuridad que el mundo cubre,  
de do viene el temor que nos espanta,  
y la medrosa forma en que se ofrece  
aquella que la noche nos encubre,  
hasta que el sol descubre  
su luz pura y hermosa;  
tal es la tenebrosa  
noche de tu partir, en que he quedado  
de sombra y de temor atormentado,  
hasta que muerte el tiempo determine  
que a ver el deseado  
sol de tu clara vista me encamine.<sup>7</sup>

Garcilaso afinó la prosodia de sus versos con el primero de la estrofa de Ariosto, que reproduce el sonido del lamento mediante el ritmo sáfico del primer hemistiquio (con acento en la cuarta sílaba); es por eso que la estancia tiene una cadencia muy sólida que da mayor soltura y, a la vez, desarrollo y fuerza a las imágenes.

---

<sup>7</sup> Garcilaso de la Vega, «Égloga primera», en *Poesía castellana completa*, ed. de Elías, L. Rivers, Madrid, Castalia, 1974, pp. 35-49. Fernando de Herrera señaló en sus *Comentarios a la obra de Garcilaso (Garcilaso de la Vega y sus comentaristas)*, ed. de Antonio Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972) que el toledano volvió a tratar otra imagen parecida en la «Égloga segunda»: «Quedé yo entonces como quien camina / de noche por caminos enriscados, / sin ver dónde la senda o paso inclina, // mas venida la luz, y contemplados, / del peligro pasado nace un miedo / que deja los cabellos erizados...», vv. 113-118.

Los versos de Garcilaso reflejan el entusiasmo que desataron los poemas italianos y son muestra, también, de una lectura profunda:

en aquel delicioso tejido de aventuras, Garcilaso debió de admirar la fantasía viva y sorprendente, la gozosa lozanía; pero, sobre todo, la facilidad, la gracia suprema que, como una elegancia más, oculta el trabajo que ha costado alcanzarla. En este aspecto, la lección que ofrecían las luminosas octavas del *Orlando* hubo de ser decisivamente eficaz.<sup>8</sup>

Esa elegancia en el discurso fue una de las más notables adquisiciones estéticas y estilísticas que tomaron los españoles de los italianos, siguiendo las reflexiones de Baltasar de Castiglione sobre el habla del cortesano perfecto, que, gracias a la traducción de Juan Boscán, se difundieron ampliamente en España. La primera de las ideas que expuso Castiglione iba en contra de la afectación en el estilo oral o escrito: «Así que nuestro cortesano será tenido por excelente y en todo tendrá gracia, especialmente en el hablar, si huyere la afectación, en el cual error caen muchos»<sup>9</sup>. Luego, tras otros argumentos, compara la gracia que debe tener el cortesano al hablar o escribir con la gracia de la belleza natural de una mujer:

¿No veis vosotras cuánto mejor parezca una mujer que, ya que se afeite, lo haga tan moderadamente que los que la vean estén en duda si va afeitada o no [...]? Pues ¿cuánto más que todas las otras agrada la que muestra su color limpio y natural sin mixtura de artificio, aunque no sea muy blanca ni muy colorada, sino que parezca con su cara propia ahora algo amarilla por alguna alteración, ahora con un poco de color por vergüenza o por algún otro accidente, con sus cabellos acaso descompuestos, con el rostro claro y puro, sin mostrar diligencia ni codicia de parecer bien? Ésta es aquella descuidada pureza que tanto suele contentar a

---

<sup>8</sup> Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Bella Bellatrix - Istmo, 1985, p. 93.

<sup>9</sup> *El Cortesano*, trad. de Juan Boscán, ed. de Rogelio Reyes Cano, 5ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1984, p. 106.

nuestros ojos y a nuestro espíritu, el cual anda recelándose de donde quiera que haya artificio, porque allí sospecha que hay engaño [...] De esta manera se huye o se disimula el vicio de la afectación (pp. 120-121).

La misma «mentida facilidad» o «pureza descuidada» heredada de los poetas y cortesanos italianos vuelve a notarse al final de la «Égloga segunda» de Garcilaso, en la que hay otra pequeña comparación ariostesca:

Con animosa hambre y con denuedo  
forcejea con quien quedo estar le manda.  
Como lebrél de Irlanda generoso  
que el jabalí cerdoso y fiero mira,  
rebátese, sospira, fuerza y riñe,  
y apenas le constriñe el atadura,  
que el dueño con cordura más aprieta;  
así estaba perfeta y bien labrada  
la imagen figurada de Fernando,  
en quien allí mirándola estuviera,  
que era desta manera bien juzgara.<sup>10</sup>

La lectura del *Orlando* impulsó a Garcilaso a «emplear parcialmente la forma y los materiales [...], y a añadir mucho de su propio estilo y de sus propios temas, con el afán de realizar algo no sólo tan bueno como las obras maestras [...], sino también distinto y nuevo»<sup>11</sup>. Tras los pasos de Garcilaso y el ímpetu renovador de su poesía,

---

<sup>10</sup> Ariosto usó esta imagen para introducir el combate que libraron Bradamante y Marfisa contra los moros a las puertas de París: «Come levrier che la fugace fera / correre intorno e aggirarsi mira, / né può con gli altri cani andare in schiera, / che 'l cacciator lo tien, si strugge d'ira, / si tormenta, s'affligge e si dispersa, / schiattisce indarno, e si dibatte e tira; / così sdegnosa infin allora stata / Marfisa era quel dì con la cognata» (XXXIX, 10).

<sup>11</sup> Así describió Highet de la «emulación poética» (*La tradición clásica*, trad. de Antonio Alatorre, México, FCE, 1954, t. 1, p. 168).

los poetas españoles que se inspiraron en Boiardo y Ariosto se concentraron en el desarrollo de pasajes aislados y en la imitación de los rasgos estilísticos<sup>12</sup>.

El éxito que gozaron los *Orlandos* en diversos registros comenzó a mediados del siglo XVI, y sobrevivió con ímpetu hasta los primeros años del XVII: «les lettres espagnoles continuent par ailleurs à produire des poèmes inspirés du *Roland furieux*, mais on observe que leur nombre décroît de façon très sensible et que d'importantes transformations y apparaissent si on les compare à ceux qui avaient été écrits entre 1550 et 1590»<sup>13</sup>. Si bien es cierto que el auge generalizado de los *Orlandos* en España se desarrolló alrededor de aquellas fechas, años atrás ya había habido muestras de la enorme influencia que tendrían estos dos autores; en 1526 se publicó la primera parte del *Espejo de caballerías* de Pedro López de Santa Catalina, que contribuyó cuantiosamente a la difusión del *Orlando innamorato* y del ciclo artúrico en España, porque contiene, aunque malo, el primer esfuerzo por traducir y adaptar (siquiera en prosa) el poema de Boiardo. El mismo López de Santa Catalina fue quien tradujo el segundo libro del Boiardo (1533) y Pedro de Espinosa tradujo el tercero; la edición con las tres partes juntas es de 1586, impresa por Francisco del Canto en Medina, que sería la que leyó don Quijote. Durante ese lapso de 60 años en los que se fue completando el *Espejo de caballerías* aparecieron en toda la península ibérica varios traductores, imitadores, adaptadores... en fin, apasionados de Boiardo y Ariosto.

El panorama de la fiebre orlandesca y las secuelas que diversos de sus pasajes, temas y formas dejaron en la poesía de los Siglos de Oro es muy amplio y, para comprenderlo mejor, es necesario recordar los comentarios críticos que acompañaron al poema de Ariosto en Italia desde sus primeras publicaciones hasta

---

<sup>12</sup> Ya que «el *Orlando furioso*, a pesar de las muchas imitaciones, resultaba en ciertos aspectos, inimitable» (Frank Pierce, *La poesía épica en el Siglo de Oro*, trad. de J.C. Cayol, Madrid, Gredos, 1968, p. 300).

<sup>13</sup> Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Americaines de l'Université de Bordeaux, 1966, p. 335.

alrededor de 1585. El éxito editorial que tuvo el *Furioso* (sólo entre 1532 y 1600 hubo 38 ediciones) provocó diferentes reacciones entre los escritores y comentaristas italianos del XVI, a veces enfrentadas y resueltas en acaloradas discusiones, como las de Ludovico Dolce<sup>14</sup>: *Apologia contra ai detrattori dell'Ariosto*, el *Discorso sopra i mutamenti e diversi ornamenti dell'Ariosto* (incluido en su *Modi affigurati et voci scelte et eleganti della volgar lingua*) y su tratado *Osservazioni sulla volgar lingua*, en las que comparaba a Ariosto con un Virgilio moderno y defendía el profundo contenido moral que encerraban, por ejemplo, la figura del casto Orlando o el amor entre Ruggiero y Bradamante como alegorías frente a las críticas de los que preferían el estilo clásico y solemne, menos cotidiano, de la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso.

En España, el debate sobre el valor del *Orlando furioso* y la conveniencia de imitarlo o no estaba enmarcado por una preocupación mucho mayor: la polémica de la traducción. En principio había una distinción clara entre traducir del griego o del latín (es decir, a los autores de la antigüedad clásica) y de las lenguas romances (a los autores 'modernos'); sin embargo, el gran caudal de la poesía italiana renacentista se incorporó como una autoridad más en materia de tradiciones poéticas: «todo el siglo XVI está salpicado no sólo por la fascinación y magisterio de la obra de Francesco Petrarca, sino también por las traducciones que del poeta nacido en Arezzo se hicieron en castellano»<sup>15</sup>. Algo semejante sucedió en cuanto a los demás autores italianos de prestigio, por ello, como con la obra de Petrarca, con la obra de Ariosto, y en menor medida, con la de Boiardo, también llegaron a España los juicios y

---

<sup>14</sup> Dolce fue, como dice la *Enciclopedia italiana (s.v.)*, «mediocre, ma fecondissimo poligrafo». En 1550 publicó el tratado *Osservazioni sulla volgar lingua* en donde defendía su punto de vista apoyando efusivamente la obra de Ariosto.

<sup>15</sup> José Francisco Ruiz Casanova, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 173.

comentarios críticos italianos, aunque fueron pocos los comentaristas españoles que la mencionaron durante el siglo XVI.

Uno de los primeros fue Luis Vives que condenó el *Orlando* por pertenecer al mismo género de mentiras que las novelas del ciclo artúrico y el *Amadís de Gaula*, con toda su descendencia, puesto que de ellas no era posible extraer beneficio edificante alguno<sup>16</sup>. Sin embargo, Hernando de Hoces y Fernando de Herrera expresaron su admiración por el poema de Ariosto unos años después, destacando la erudición poética y el profundo contenido humano de sus versos. En 1935, Edwin S. Morby mostró que «una considerable porción de la materia novelística de *El Crotalón* se había tomado directamente del *Orlando furioso* o había sufrido su influencia en detalles»<sup>17</sup>. Esto significa que por los años en los que circulaba la primera traducción del *Furioso*, alrededor de 1549, la opinión, más amplia que la de Vives, del autor desconocido del *Crotalón* (Cristóforo Gnofoso)<sup>18</sup> demostraba prácticamente, como señaló Chevalier en el estudio citado, que algunas ideas erasmistas sobre el hombre e

---

<sup>16</sup> Sobre la opinión que tuvo Vives de Ariosto, cito a Bataillon: «Literatura inmoral y literatura mentirosa: tales son, como se ve, las dos acusaciones principales. Vives las vuelve a hacer en el *De disciplinis*, donde agrega el *Orlando* a los libros de caballerías. Estas obras pueden regalar pasajeramente los sentidos, pero no pueden instruir el espíritu ni guiar la conducta. Es una desgracia que hayan conquistado a todo un público de ociosos, cuyo espíritu, semejante a un estómago estragado por el abuso de golosinas, no tolera ya otro alimento. Esa crítica de las novelas, y particularmente de la literatura caballeresca, es un rasgo fundamental del erasmismo español. Y Vives dio a esta crítica su forma más radical. Esto no debe sorprender, si se piensa que el valenciano llevó su puritanismo hasta la reprobación de toda poesía. Ya en la *Instrucción de la mujer cristiana* se había indignado de que el *Arte de amar* fuera un libro clásico» (*Erasmus en España*, trad. de Antonio Alatorre, FCE, México, 1950, trad. de A. Alatorre, p. 217).

<sup>17</sup> Edwin S. Morby, «*Orlando furioso* y *El Crotalón*», *RFE*, 22 (1935), p. 43.

<sup>18</sup> Atribuido, sin ningún argumento sólido, a Cristóbal de Villalón. Bataillon propone rastrear al posible autor del *Crotalón* entre los traductores italianos de Valladolid e incluso señala la figura de Juan de Lorenzo Otavanti («El problema de Villalón», en *Erasmus y España*, pp. 654-668).

incluso sobre la enseñanza del evangelio podían fundirse con pasajes de la ficción ariostesca sin contradicción.

La disputa sobre la calidad y el valor del *Orlando* encontró espacio en la poesía española del XVI y tuvo representantes en ambas partes; el principal argumento de los que lo condenaban era su nacionalidad y la de todos sus compatriotas poetas, frente a la nobleza de la lengua española. La conocida comparación de Cristóbal de Castillejo<sup>19</sup> entre el petrarquismo y el luteranismo, por ejemplo, es muy agresiva y antecedente de la que surgirá años más tarde alrededor de la poesía gongorina; pero, aunque no sólo Castillejo reprobara el *italico modo*, la condena disminuyó por el enorme éxito y aceptación de los autores italianos más leídos, entre los que se contaban, al lado de Dante y Petrarca, Boiardo y Ariosto. Así pues, los *Orlandos* se consideraban dignos ejemplares de la poesía épica y Garcilaso, una década menor que Castillejo, encabezaba la mejor defensa de todos los poetas italianos.

Sin contar la traducción en prosa del *Innamorato* de Boiardo que incluyó López de Santa Catalina en su *Espejo de caballerías* —que toca muchos otros temas además del *Orlando*—, los primeros esfuerzos por traducir a Boiardo y a Ariosto fueron los de Jerónimo Jiménez de Urrea y Francisco Garrido de Villena, quienes publicaron, respectivamente, una traducción del *Furioso* en 1549 y una del *Innamorato* en 1555. Además del interés por los poetas italianos, otra rama de la tradición orlandesca se fue integrando de manera más sutil entre las lecturas españolas. En 1553 Hernando de Acuña versificó la traducción que supuestamente llevó a cabo Carlos V del poema *Le chevalier délibéré*, de Olivier de la Marche<sup>20</sup>, y dos años más tarde Urrea también

---

<sup>19</sup> La figura de Cristóbal de Castillejo se ha trivializado en los manuales escolares, en donde se le presenta como un enemigo de la renovación de la poesía española del XVI. Aunque no veía con buenos ojos la tendencia italianizante, creía que era necesaria una renovación de la tradición poética española mediante el acercamiento a los clásicos grecolatinos, de quienes fue un asiduo traductor.

<sup>20</sup> Menéndez Pelayo cuenta esta anécdota en su *Biblioteca de traductores españoles* (s.v. Acuña), siguiendo las *Memorias* del flamenco Van-Male (Maleus), que «fue parte muy interesada en tal negocio,

ejercitó su francés para publicar otra traducción del mismo texto. Estos siete años (1549-1555) marcaron el inicio de una cadena de traducciones, imitaciones, variaciones e innovaciones españolas sobre el universo caballeresco de la corte de Carlomagno.

Durante la segunda mitad del siglo XVI aparecieron en España largos poemas históricos o fantásticos, épicos o caballerescos, sagrados o profanos inspirados por las aventuras de Orlando; los primeros fueron los de dos valencianos publicados el mismo año. Así como el *Orlando furioso* continuaba la trama del *Innamorato*, la *Segunda parte de Orlando, con el verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles* de Nicolás Espinosa, impreso en Zaragoza en 1555, es la continuación del poema de Ariosto. Aunque «le Valencien ne manque ni d'esprit ni d'imagination», los rasgos característicos de los personajes permanecen y también muchos de los rasgos estilísticos del poema. La novedad radicaba en su intención: retomar el escenario original en el que había aparecido el protagonista, entonces Roland, en las literaturas de la Edad Media, es decir la batalla de Roncesvalles<sup>21</sup>, y establecer una genealogía gloriosa para el conde de Oliva<sup>22</sup>. La misma nota patriótica, tal vez más apasionada,

---

destinando el emperador para socorro suyo los productos de la edición, que fue muy numerosa y se agotó en breve tiempo».

<sup>21</sup> El héroe en las literaturas en lenguas europeas tuvo un amanecer medieval que iluminó lentamente todas las regiones entre las que fue expandiéndose; «no por conquistar Roma iban a hacerse los bárbaros más aguerridos ni más finos sus corazones. Pero siglos más tarde volvieron a crear el estilo heroico. Cuando ellos a su vez, acaudillados por un nuevo César (un cristiano de sangre bárbara), se vieron amenazados por nuevos paganos no menos formidables, entonces, sobre altas montañas y oscuros valles, resonó el moribundo olifante de Roldán» (Gilbert Highet, «La edad oscura: la literatura inglesa», *La tradición clásica*, t. 1, p. 52).

<sup>22</sup> Los poemas de Boiardo y de Ariosto, siguiendo los pasos de Virgilio, tenían la misma intención; Boiardo quería «convalidar la leyenda de que la Casa d'Este había nacido de las bodas de Ruggiero di Risa y Bradamante di Chiaromonte. En aquellos tiempos, una genealogía, incluso imaginaria, tenía mucho peso: los enemigos de los estenses habían difundido el rumor de que los señores de Ferrara descendían del infame traidor Gano di Maganza; había que arreglar el entuerto. Boiardo introdujo este motivo



aparece en los versos del otro poeta valenciano, Garrido de Villena, que publicó, además de su traducción del *Innamorato* de Boiardo, un poema sobre *El verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles* (1555); en él, la exaltación de caballeros españoles (como Clotaldo de Creón o Bernardo) revela la intención de «donner à un héros espagnol le prestige que les octaves du *Roland furieux* et du *Roland amoureux* avient conféré aux paladins de France» (Chevalier, 1966, pp. 128-129), nutriéndose de la variedad que ofrecían las canciones de gesta nacionales, además de la tradiciones italiana y francesa<sup>23</sup>.

La materia ficticia de las aventuras de Orlando no sólo se fundió con la ficción del romancero español, sino también con su noción de verdad histórica o 'fecho'. Algo similar ocurrió a partir del descubrimiento de América, los numerosos viajes que suscitó y las relaciones que de ellos existían: «un genre nouveau cherche à se définir, à égale distance de la chronique rimée et de l'épopée classique: il trouve son chef-d'oeuvre et son modèle avec *L'Araucana*» (Chevalier, 1966, p. 144). Creo que sería más preciso decir que el género épico encontró en América y en los viajes de los conquistadores un nuevo espacio real, no ficticio, y nuevas hazañas que describir y preservar para el futuro y que entre sus modelos encontró otras tantas posibilidades poéticas para expresarlos. Una de las características que la crítica destaca en el poema de Alonso de Ercilla es que está apoyado sólidamente en la autobiografía, pero aun con este rasgo de supuesta autenticidad, la influencia del *Orlando furioso* fue muy considerable; «no podía ser de otra manera: Ercilla, poeta de la guerra histórica, halló

---

genealógico cuando su poema estaba ya muy avanzado, y no tuvo tiempo de desarrollarlo; será Ariosto quien lo llevará a cabo» (Italo Calvino, *op. cit.*, p. 19).

<sup>23</sup> En los versos de Espinosa y Garrido de Villena todavía se nota la mezcla un tanto artificial y rebuscada que hubo en principio entre la tradición de temas de caballerías italianos, más novelescos, y los castellanos, más solemnes: «temas de caballerías que a duras penas podían hermanarse de una manera natural». (John Pierce, *op. cit.*, p. 288).

su modelo en Ariosto, poeta de la guerra mítica»<sup>24</sup>. Aunque Ercilla definió su poema como «relación sin corromper sacada / de la verdad, cortada a su medida»<sup>25</sup> y dejó claro que trataría sólo los hechos que son dignos de narrarse, es decir, los de las armas, «en determinada ocasión, el propio poeta se ve obligado a admitir que su temática no es única, y que él ha dado entrada en su poema a “otra materia blanda y regalada” (como dice en el canto XVIII), que son las damas de España y su concomitante el amor» (Avalle-Arce, 1978, p. 189). Esto no significa que la permitida licencia novelesca de Ercilla entorpeciera la mezcla de los criterios de ficción y realidad, cuyo propósito era mostrar, sin contradecirse, una historia moral de los personajes o de los acontecimientos descritos y deleitar a quien leyere.

Esta concepción de Ercilla sobre el poema épico se difundió rápidamente entre los escritores del siglo XVI y llegó a influir en diferentes géneros literarios, pero sobre todo en la poesía heroica. En 1584 Juan Rufo publicó la *Austringada* con una idea similar de la épica y con una apreciación novedosa del *Orlando furioso*; reconocía la elegancia del estilo y la variedad y el colorido temáticos, «mais il n'apprécie pas toutes les aventures contées par l'Arioste, et il lui paraît que plusieurs d'entre elles sont déplacées dans une composition que beaucoup définissent comme une oeuvre héroïque» (Chevalier, 1966, p. 165). Siguiendo esa misma tendencia clasicista y austera, Cristóbal de Virués publicó en 1587 y en 1602 la segunda edición con cambios muy considerables de su «vida de santos con ropaje épico»<sup>26</sup> el *Montserrat*. A pesar de que la influencia de Ariosto en el poema de Virués es poco notable, muchos lectores de distintas épocas le han otorgado mayor valor épico y más noble austeridad que a la *Austringada* de Rufo.

---

<sup>24</sup> Juan Bautista Avalle-Arce, «El poeta en su poema (el caso Ercilla)», en *Dintorno de una época dorada*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1978, p. 179.

<sup>25</sup> Alonso de Ercilla, *Araucana*, ed. de Isaías Lerner, Madrid, Cátedra, 1993, I, o. 4, vv. 5-6.

<sup>26</sup> Ver John Pierce, *op. cit.*, p. 291.

Hacia el último tercio del siglo XVI aparecieron algunas composiciones inspiradas en la lectura religiosa del *Orlando furioso*, que rescataban su profundo contenido moral, como la composición del médico toledano Francisco Núñez de Oria, *Lyrae heroicae libri quatuordecim*. En los hexámetros de Núñez de Oria, los elementos épicos y caballerescos aparecen cargados de alegorías morales y espirituales, proponiendo una nueva interpretación del *Orlando* en España que situaba sus episodios y personajes dentro de la poesía devota. Siguiendo este camino alegórico de la lucha entre el bien y el mal, el franciscano Gabriel de Mata insertó diversas reminiscencias de los poemas de Boiardo, Ariosto y Ercilla en sus *Cantos morales*, publicados en 1594, que, por su forma e intención, están mucho más emparentados con los autos sacramentales de la época que con la poesía épica o caballeresca.

Durante los mismos años, otros escritores prefirieron el camino decididamente caballeresco frente al histórico imitando tanto a los autores italianos como a los españoles, fueran poetas o novelistas. Entre 1578 y 1589 salieron de la imprenta cuatro poemas de este género que tienen muchas semejanzas: el *Orlando determinado* de Martín de Bolea y Castro (1578), *Celidón de Iberia* de Gonzalo Gómez de Luque (1583), *Florando de Castilla* de Jerónimo de Huerta (1588) y la *Primera parte de la Historia de Sagunto, Numancia y Carthago* de Lorenzo de Zamora (1589). Todos ellos se situaron entre los géneros del *Amadís de Gaula* de Garcí Rodríguez de Montalvo y el *Orlando furioso*, desarrollando temas y motivos de la tradición de los romances viejos españoles con una nueva intención poético-novelesca. En estos poemas aparecieron nuevas escenas y episodios caballerescos combinados con los de sus modelos, y en ellos se nota una gran libertad porque no pretendían ser obras que narraran grandes hechos históricos sino, simplemente, poemas para entretener con diversos recursos como el estilo familiar, los hechos de las armas y de los amores, la ironía y las fabulosas intervenciones de elementos y personajes mágicos.

En 1586 se imprimió en Granada la *Primera parte de Angélica* de Luis Barahona de Soto a quien Cervantes admiraba «porque su autor fue uno de los más famosos poetas del mundo, no sólo de España, y fue felicísimo en la traducción de algunas fábulas de Ovidio»<sup>27</sup>. En *Las lágrimas de Angélica* los elementos caballerescos se fueron diluyendo con claras intenciones nacionalistas en favor de una idea más clásica y virtuosa de la épica de la que proponía el *Orlando furioso*. Ya otros poetas habían retomado la figura del héroe de León y su victoria sobre la retaguardia de Carlomagno, pero ninguno de ellos había aprovechado tan ampliamente el espacio que ofrecía la descendencia de Bernardo para establecer la genealogía de un personaje poderoso español. Así, para mostrar la grandeza moral de Pedro de Girón, el duque de Osuna, *Las lágrimas de Angélica* se sostienen mediante constantes y complejas figuras alegóricas sobre las virtudes de los personajes, por lo que sus versos adquieren mayor carga conceptual, señalando un «cambio de gusto hacia la opulencia barroca» (Pierce, 1968, p. 211).

Paralelamente al desarrollo de la poesía épica, otras composiciones más breves y ligeras circulaban mostrando a veces «le visage d'un Bernard chevaleresque et galant qui sera accepté par les dramaturges et les poètes du XVII<sup>e</sup> siècle» (Chevalier, 1966, p. 253). Se trata de las composiciones en romance que aparecieron durante la segunda mitad del XVI relatando episodios famosos del *Orlando furioso*, y que adquirieron gran popularidad. Este mestizaje poético provocó nuevas disputas y discusiones en España sobre la relación entre la poesía de ambas naciones; por ejemplo,

Gabriel Lasso de la Vega, que aborrecía el romancero morisco, no protestaba menos vigorosamente contra la moda de los romances ariostescos. La importancia

---

<sup>27</sup> *El Quijote*, I, VI, p. 87. Además de que en *Las lágrimas de Angélica*, como las llamaba el autor del *Quijote*, aparecen diversas traducciones e imitaciones de las *Metamorfosis*, Barahona de Soto tradujo las fábulas ovidianas de Vertumno y Pomona y la de Acteón.

que les concede en sus invectivas hasta nos inclinaría a pensar que el género tuvo gigantesco incremento en los últimos años del siglo XVI.<sup>28</sup>

La posibilidad de mezclar las formas poéticas tradicionales españolas con los temas y motivos de la poesía épica italiana o del petrarquismo –que hubiera parecido a Cristóbal de Castillejo una pesadilla– impulsó de manera considerable la paulatina revaloración del romance entre los poetas cultos frente a la fascinación que el arsenal poético italiano provocaba.

A diferencia de lo que había ocurrido años atrás, alrededor de 1580 los poetas españoles comenzaron a mezclar exitosamente los materiales caballerescos de la tradición italiana con los poemas de la tradición española y con su forma poética característica, renovándola y conformando lo que conocemos como el «romancero nuevo»<sup>29</sup>. Por entonces, Cervantes tenía alrededor de treinta años, y su familiaridad «con el cuerpo de poemas conocido como el romancero viejo es tan excepcional como lo es su conocimiento de los libros de caballerías» (Eisenberg, 1991, p. 57). Lo mismo puede decirse de Luis de Góngora y Lope de Vega, que rondaban los veinte

---

<sup>28</sup> Maxime Chevalier, *Los temas ariostescos en el romancero español y la poesía española del Siglo de oro*, Madrid, Castalia, 1968, p. 16.

<sup>29</sup> Hay gran dificultad para definir el romance como forma poética, especialmente durante los Siglos de Oro: «En primer lugar está claro que “romance”, en el siglo XVI y para Cervantes, no era un término métrico y no implicaba el uso del octosílabo, aunque los romances estaban, en general, escritos en tal metro. La identificación del romance con el metro octosilábico no se encuentra en ningún teórico del Siglo de Oro [...] El hexasílabo podía usarse para un romance, como señala en 1592 el teórico Juan Díaz Rengifo, y Cervantes, en *La gitanilla*, llama “romance” a un poema en tal metro [...] En contraste, por ejemplo, con los sonetos, que nunca se escribieron en octosílabos, en el siglo XVII se permitía el uso del endecasílabo para el romance [...] En la medida en que el romance fue considerado como una forma poética, fue considerado un esquema de rima, con una rima única en los versos pares. Todos los romances de Cervantes siguen este esquema, y así definen el romance Carballo, Díaz Rengifo, y *Autoridades*. No obstante, debemos recordar que en el Siglo de Oro la versificación era menos importante que hoy, mientras que el contenido lo era más» (Daniel Eisenberg, «El romance visto por Cervantes», en *Estudios cervantinos*, Barcelona, Sirmio, 1991, pp. 58-65).

años –Francisco de Quevedo, en cambio, acababa de nacer– y disfrutaban tanto como Cervantes de los romances viejos y nuevos.

Todos ellos mostraron desde muy temprano la influencia de Ariosto en su poesía, pero tal vez el que más rápido adquirió su encanto fue Góngora, que lo desplegó muy pronto en su romance morisco de 1585 que narra cómo:

Entre los sueltos caballos  
de los vencidos cenetes,  
que por el campo buscaban  
entre la sangre lo verde,  
    aquel español de Orán  
un suelto caballo prende,  
por sus relinchos lozano  
y por sus cernejas fuerte,  
    para que lo lleve a él  
y a un moro captivo lleve,  
un moro que ha captivado,  
capitán de cien jinetes.

En el ligero caballo  
suben ambos, y él parece,  
de cuatro espuelas herido,  
que cuatro alas lo mueven.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Luis de Góngora, «Entre los sueltos caballos», en *Romances*, ed. de Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, t. 1, vv. 1-16. Sobre la representación del mundo morisco en los romances del cordobés, ver el artículo de Carreira «La maurofilia en el romancero de Góngora» (*Gongoremas*, pp. 345-360); al hablar del romance citado anota que: «tuvo una difusión inaudita, a lo humano y a lo divino, debido a dos factores: uno, las formulaciones paralelas o antitéticas que Góngora reparte en la segunda mitad de cada copla con habilidad: “por sus relinchos lozano / y por sus cernejas fuerte” (vv. 7-8), etc., y que junto a otros recursos confieren al poema un marcado ritmo binario, fácil de retener. Otro, el hecho de

En este poema Góngora utilizó algunos de los rasgos arcaizantes (vv. 9-12) que se notaban en muchos otros romances de la época, ese «tono de Romances viejos, que es lo que agora se usa»<sup>31</sup>, contrastando con una elegancia fresca que otorga al estilo mucha soltura: la misma mentida facilidad que Garcilaso supo apropiarse. La imagen de la última estrofa («...y él parece / de cuatro espuelas herido, / que cuatro alas lo mueven»), como botón de muestra, había aparecido al comienzo del *Orlando furioso*, cuando el cristiano Reinaldo y Ferragut el moro, tras un fiero combate por Angélica, deciden hacer una tregua y cabalgar juntos en pos de la princesa del Catay, ya que el caballo del primero (Bayardo) ha desaparecido del lado de su amo siguiendo justamente a Angélica:

Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!  
 Eran rivali, eran di fé diversi,  
 e si sentian degli aspri colpi iniqui  
 per tutta la persona ancor dolersi;  
 e pur per selve oscure e calli obliqui  
 insieme van senza sospetto aversi.  
 Da quattro sproni il destrier punto arriva  
 ove una strada in due si dipartiva. (I, 22.)

---

interrumpirse probablemente allí donde comenzaría su mayor parentesco respecto al *Abercenaje*, lo que suscitó interpolaciones y continuaciones de inspiración más bien pobre, que desvían el lirismo del texto hacia lo novelesco» (p. 354).

<sup>31</sup> Lorenzo de Sepúlveda, «Prólogo» a *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España* (1550), ed. de Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967, p. 43. Chevalier recordaba que «El estilo de los romances es a veces entorpecido por cierta retórica fácil [...] Pero, paralelamente a este aspecto negativo, conviene observar valores positivos. Varios poetas hacen esfuerzo por imitar el tono de los romances viejos. Vuelve bajo su pluma la fórmula *ya se parte*, muy corriente en los romances viejos. Más frecuentemente, se engastan en sus composiciones unos versos tradicionales: *di, uerte, ¿por qué no vienes? o por una triste espesura...*» (*Los temas ariostescos...*, p. 26.)

Otra influencia de Ariosto más nítida en los romances tempranos del cordobés aparece en el famoso poema «En un pastoral albergue», que narra la felicidad de Angélica y Medoro, tras la paulatina recuperación del joven soldado. El pasaje había aparecido en el canto XIX del *Furioso* (oo. 16-37); sin embargo, en las últimas tres estrofas de su romance, Góngora extendió una enumeración de los elementos del paisaje que provienen de otro episodio del *Furioso*, cuando Orlando llega por accidente al lugar en donde los enamorados habían marcado la corteza de los árboles con sus nombres entrelazados y lee los versos, de amplia genealogía en la literatura europea, que escribió Medoro en la pared de una cueva:

Liete piante, verdi erbe, limpide acque,  
 spelunca opaca e di fredde ombre grata,  
 dove la bella Angelica che naque  
 di Galafron, da molti invano amata,  
 spesso ne le mie braccia nuda giacque;  
 de la comodità che qui m'è data,  
 io povero Medor ricompensarvi  
 d'altro non posso, che d'ognior lodarvi:  
     e di pregare ogni signore amante,  
 e cavallieri e damigelle, e ognuna  
 persona, o paisana o viandante,  
 che qui sua volontà meni o Fortuna;  
 ch'all'erbe, all'ombre, all'antro, al rio, alle piante  
 dica: benigno abbiate e sole e luna,  
 e de le ninfe il coro, che proveggia  
 che non conduca a voi pastor mai greggia. (XXIII, 108-109.)



La enumeración gongorina parte de esos mismos elementos naturales<sup>32</sup>, pero se presenta como premonición de la locura de Orlando y de la destrucción que causará a su paso; Góngora fundió así dos pasajes del *Furioso*, despertando otras imágenes en la mente de los lectores que conocieran la historia de Ariosto:

Cuevas do el silencio apenas  
deja que sombras las moren  
profanan con sus abrazos,  
a pesar de sus horrores.

Choza, pues, tálamo y lecho,  
cortesianos labradores,  
aires, campos, fuentes, vegas,  
cuevas, troncos, aves flores,  
fresnos, chopos, montes, valles,  
contestes de estos amores,  
el cielo os guarde, si puede,  
de las locuras del Conde.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> También Ariosto retomó la descripción enumerativa de los elementos del paisaje cuando la certeza de los amores entre Angélica y Medoro se apoderó de Orlando: «Tagliò lo scritto e 'l sasso, e sin al cielo / a volo alzar fe' le minute schegge. / Infelice quell'antro, et ogni stelo / in cui Medoro e Angélica si legge! / Così restâr quel dì, ch'ombra né gielo / a pastor mai non daran più, né a gregge: / e quella fonte, già si chiara e pura, / da cotanta ira fu poco sicura; // che rami e ceppi e tronchi e sassi e zolle / non cessò di gittar ne le bell'onde, / fin che da sommo ad imo sì turbolle / che non furo mai più chiarre né monde» (XXIII, 130-131).

<sup>33</sup> Luis de Góngora, «En un pastoral albergue», *Romances*, ed. cit., t. 2, pp. 101-102. Sobre este romance, Chevalier anotó algunas ideas en cuanto a su composición: «Presuponiendo que los lectores conocen la acción, empieza directamente con lo que estima esencial, excusando introducciones y presentaciones. Se observará que las escenas de este romance son escenas mudas, como la que reúne en el *Polifemo* a Acis y Galatea. Góngora se guardó de escribir uno de esos diálogos forzosamente convencionales que muchos de sus predecesores habían prestado a Angélica y Medoro. Pero surge un

El interés que tienen estos versos para observar la apropiación de los motivos del *Orlando furioso* por los romancistas españoles es mucho puesto que el poema fue otro de los que mayor difusión gozó en España, contando por cientos los imitadores a lo humano, a lo divino y a lo burlesco<sup>34</sup>.

Mientras la tradición orlandesca (italiana y francesa) se adaptaba y mezclaba vertiginosa y exitosamente con la poesía española, continuaron apareciendo traducciones que muestran la importancia definitiva que tuvo este ejercicio para enriquecer la literatura durante el Siglo de Oro. En 1581 Diego Vázquez de Contreras publicó una nueva versión del *Innamorato* y cuatro años después otra del *Furioso*. El mismo año, en 1585, Pedro de Reynosa publicó los libros tercero y cuarto del *Espejo de Caballerías*, continuando la ‘traducción’ en prosa del *Innamorato* que había llevado a cabo López de Santa Catalina en 1526. En 1591 apareció, póstuma, la edición de las *Poesías varias* de Hernando de Acuña, que incluye una traducción de los tres primeros cantos del *Orlando innamorato* de Boiardo. Estas traducciones fueron tal vez los últimos esfuerzos por mantener encendida la llama del entusiasmo orlandesco en España, ya que al comenzar el siglo XVII la importancia de los poemas

---

problema. ¿Por qué el poeta que había burlado con sutil malicia de Belerma, Píramo y Tisbe, Hero y Leandro, trató como motivo de pura belleza la historia de Angélica y Medoro? Es cierto que los amores de la princesa y del africano no se habían repetido tantas veces como otros en la literatura del siglo XVI. Pero cabe preguntarse si el anticonformismo de esta unión no fue precisamente el rasgo que sedujo a Góngora, el poeta irrespetuoso que da a Flordelís un paje por amante» (*Los temas ariostescos...*, p. 306).

<sup>34</sup> Sobre la fama y los diversos imitadores del romance gongorino, ver la nota de Avalle-Arce: «Tirso y el romance de Angélica y Medoro», *NRFH*, 2 (1948), pp. 275-281. Estudiando la comedia *Quien habló, pagó*, Avalle-Arce destaca que «es evidente la semejanza de situaciones con el *Orlando furioso*, canto XIX, octavas 16 a 28, cuando Angélica encuentra al moribundo Medoro (ejemplo que la princesa de Navarra recuerda). Pero no es aquí donde se ha inspirado Tirso, sino en una de las más famosas imitaciones españolas de tal episodio: el romance de Angélica y Medoro, de Góngora» (p. 276). Además de Tirso, menciona a otros imitadores del romance como Lope de Vega, Guillén de Castro, Calderón de la Barca, Gabriel Bocángel, el príncipe de Esquilache, los hermanos Diego y José de Figueroa y Córdoba, Eugenio Gerardo Lobo y, entre los poetas modernos, Antonio Marichalar.

épico caballerescos de Boiardo y Ariosto pasó a segundo plano, debido, principalmente, al desgaste que tantas y tantas obras (italianas, españolas y, en general, europeas) ejercieron sobre sus historias, temas, motivos y formas poéticas: «the heroic world found within the Boiardo poem is one encased within a set of literary conventions wich, like those of the novels of chivalry, had lost their relevancy by Quevedo's time, if not much earlier»<sup>35</sup>. Esto no quiere decir que su influencia quedara sepultada en el siglo anterior; al contrario, manifiesta cómo se asimilaron completamente los poemas italianos hasta formar parte orgánica de la poesía española.

Por ello resulta sorprendente, y comprensible a la vez, que Quevedo llevara a cabo una doble traducción del poema de Boiardo durante el segundo tercio del siglo XVII. Tal vez reconociera, nostálgicamente, que gracias a las traducciones de los *Orlandos* se fue creando una nueva y sólida tradición en España que enriqueció, además de los géneros afines, todos los géneros literarios españoles de la época. Sin embargo, la intención quevediana al traducir al español y a lo burlesco el *Innamorato* de Boiardo parece confirmar tres generalizaciones bastante conocidas: que el último desgaste posible de cualquier tradición es la parodia de la tradición, que Quevedo fue uno de los grandes escritores paródicos del Barroco español y que tenía especial facilidad para llegar a los terrenos más extremos, más poco transitados de la poesía, como en su «Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado».

---

<sup>35</sup> James Iffland, *Quevedo and the grotesque*, London, Tamesis, 1978, t. 2, p. 172.

## LA PARTE DE LOS CRÍTICOS

El espacio que la crítica le ha dedicado a la poesía de Francisco de Quevedo —sin contar deliberadamente lo que se ha escrito sobre su abundante prosa o su escaso teatro— es muy amplio, y cada vez más van quedando resueltas diferentes cuestiones e interrogantes que sobre ella existían. Sin embargo, a pesar del gran esfuerzo de muchos lectores, críticos, editores e investigadores, restan algunas parcelas de su poesía sin resolver, como sucede con algunos pasajes del apenas comenzado «Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado». Además de las menciones, normalmente breves y elogiosas, que sobre el poema hay en diversos estudios generales tanto de literatura como de la obra de Quevedo, hay trabajos que giran en torno a diferentes aspectos del mismo; en estas páginas repaso algunas ideas esbozadas en diversos estudios generales de su obra como en los cada vez más numerosos artículos sobre el «Orlando».

Tras su primera publicación en las *Tres musas últimas castellanas*, de 1670, se puede deducir que gozó de cierto prestigio, aunque sea imposible determinar el número preciso de lectores que tuvo. Durante el siglo XVIII una de sus octavas aparecería rehecha en el poema más conocido del agustino fray Diego Tadeo González, y el cronista Juan José Delgado compararía, en su *Historia general sacro-profana, política y natural de las islas del poniente llamadas Filipinas*, la manera de comer de los nativos con la del conde Galalón que aparece en el poema de Quevedo. Sin embargo, la mención más destacada fue la de Ignacio de Luzán en su *Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, donde el «Orlando» quevediano, que «dexó solamente empezado, con harto sentimiento de las Musas», figuraba —al lado del *Orlando innamorato ruffato* de Berni y la *Proserpina* de Pedro del Campo—, como ejemplo de la

poesía jocosas que atribuye «acciones plebeyas, palabras y modos bajos a héroes y personas de gran calidad», frente a la poesía también jocosas que engrandece personajes bajos o inmundos, como la *Batracomiomachia* (supuestamente de Homero), la *Gatomaquia* de Lope de Vega o la *Mosquea* de Villaviciosa. En ambos casos, el principio de la risa nace, según Luzán, de «la desconformidad y desigualdad del asunto respecto de las palabras y del modo; o al contrario de las palabras y del modo respecto del asunto: y por este medio viene a ser apreciable en lo burlesco, lo que en lo serio sería muy reprehensible»<sup>36</sup>.

En cambio, a George Ticknor, alrededor de un siglo más tarde, no le agradaba mucho el poema de Quevedo, por lo que se puede deducir de sus palabras: «There are, besides, four *entremeses* of little value, and the fragment of a poem on the subject of *Orlando furioso*, intended to be in the manner of Berni, but running too much into caricature»<sup>37</sup>. En general, el erudito inglés destacaba que el principal defecto de Quevedo, «besides the indecency of some of his poetry and the obscurity and extravagance that pervade yet more of it, is the use of words and phrases that are low and essentially unpoetical»; aunque no lo reprendía porque, como se sabe, Quevedo «wrote a great deal, and with extraordinary facility, but refused to print; professing his intention to correct and prepare his poems for the press when he should have more leisure and a less anxious mind» (p. 244).

Hacia el final del siglo XIX, Ernest Merimée volvió a tratar brevemente sobre el «Orlando» en su *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo (1580-1645)*, opinando básicamente lo mismo que Ticknor, aunque con dos apreciaciones diferentes: la primera consiste en situarlo honorablemente entre «les poèmes burlesques espagnols, à côté de la *Mosquea* de Villaviciosa, de la *Gatomaquia* de Lope de Vega» —a pesar de que ya Luzán había señalado una diferencia sustancial entre

---

<sup>36</sup> Madrid, Antonio de Sancha, 1789, t. 1, libro segundo, cap. XX: «Del estilo jocosos», pp. 303 y 304.

<sup>37</sup> *History of Spanish Literature*, London, John Murray, 1849, t. 2, p. 242.

éstos y aquél—; y la segunda, en destacar que «le tout compose un ensemble d'extravagances telles que l'on en trouverait difficilement dans les poèmes héroï-comiques de l'Italie, qui ont servi de modèles à celui-ci. Mais la richesse de la langue, où les expressions les plus ingénieuses se mêlent aux vulgarités du castillan rustique, la profusion des bons mots, étonnent le lecteur, et, malgré les protestations, de sa raison, le retiennent jusq'au bout»<sup>38</sup>.

También en el siglo XIX, Aureliano Fernández-Guerra y Orbe opinaba que tal vez Quevedo no tuviera «otra composición en prosa o verso donde más luzca el escritor su dominio y absoluto imperio en la lengua, y donde a sus intentos se la vea más presta, dócil y sumisa, propia y abundante, animada y pintoresca»<sup>39</sup>. Ese es el halago que más se repetiría, desde la opinión de Merimée hasta nuestros días: el despliegue lingüístico que Quevedo logró en el «Orlando» como en ninguna otra de sus obras. Por ello, Fernández-Guerra y Orbe opinaba que era una pena que «no hubiese Quevedo escrito menos sonetos amorosos y más octavas [del «Orlando»], para concluir con mayor fama suya y deleite del público un poema tan en su cuerda y genio», ya que «el desatino es su asunto, y su fin que el lector se desternille de risa con tanta novedad y gusto de enredos e invenciones, de imposibles que trae al retortero, de epítetos extravagantes y graciosos, de subidos y ridículos encarecimientos...» (p. XVII). A rasgos muy generales, esa era la imagen que había del «Orlando» cuando comenzaba el siglo XX y la crítica se iba interesando poco a poco por esclarecer algunas dudas que quedaban sobre él, como las que había en torno a su fecha de composición, su transmisión textual y las variantes que existían en las diferentes ediciones, sus fuentes italianas y españolas, su estilo y su disposición.

---

<sup>38</sup> Paris, Alphonse Picard, 1886, pp. 405 y 406.

<sup>39</sup> Cf. Janer, «Noticias y consideraciones», en *Obras poéticas de don Francisco de Quevedo* (BAE, 69), ed. de Janer, Madrid, Imprenta de los sucesores de Hernando, 1920, p. XVII.

La primera de las incógnitas ya había circulado por la mente de Merimèe, que propuso dos argumentos, bastante acertados, para establecer la fecha del «Orlando», que sería «de la même époque que *La perinola*», es decir de 1631, «inspiré en partie par le désir de ridiculiser une fois de plus les ennemis de l'auteur» (p. 406); sin embargo, líneas abajo y tras citar los siguientes versos del «Orlando»:

¡Fue cosa extraña que en París cupiese  
tanta canalla y tanta picardía! [...]  
hombres que cuantas hace habilidades  
el yelo inmenso y el calor más fuerte  
las desprecian, con rábanos y queso,  
preciados de llevar la corte en peso. (I, 141-42 y 149-52.)

añadió una fecha más, porque, «ce pamphlet [contra Francia] et ce panégyrique [a favor de España] achèvent de nous révéler la date du poème: il dut suivre de près la déclaration de guerre entre l'Espagne et la France, en 1635» (p. 407). Relacionando ambas fechas, la conclusión de Merimèe es que la concepción del poema comenzó alrededor de 1631 (año perinolesco) y que su redacción pudo haberse extendido otros cuatro años más.

Tras esta opinión, algunos editores y críticos del siglo XX siguieron elucubrando acerca de la fecha de composición del «Orlando». Luis Astrana Marín, en su edición de las *Obras completas* de Quevedo (1932), lo situó en 1635. Ana María Malfatti, que editó el «Orlando» en 1964, no reflexiona sobre la posible fecha del texto y se limita a hacer un preciso estudio introductorio sobre sus fuentes italianas y españolas. En 1967, James O'Crosby propuso que las octavas dedicatorias en contra de Francisco Morovelli de la Puebla («A ti, postema de la humana vida...», I, 33-72) fueron escritas entre 1626 y 1628, por lo que el «Orlando» sería de esos mismos años, «cuando cambiaron Morovelli y Quevedo sus más enconadas diatribas personales, sobre la *Política de Dios* de Quevedo en 1626, y en 1628 sobre la cuestión de

Patronato de Santa Teresa»<sup>40</sup>; esta misma opinión siguieron José Manuel Blecua e Ignacio Arellano y Lía Schwartz en sus respectivas ediciones del poema<sup>41</sup>.

En 1993, Fernando González Ollé publicó «El problema de la prioridad entre dos obras de Quevedo: el *Orlando* y las octavas contra Morovelli», en donde, gracias a una referencia que aparece en ambos textos sobre los «polvos de Milán», González Ollé afirmó, «con seguridad plena, que la composición de aquellas se verificó después del 15 de enero de 1631, pues se hacen eco de un escrito, el recién citado de Morovelli [«Advierte con novedad las causas y efectos de este veneno que se teme de Milán... Respuesta a lo que cuatro médicos han publicado después de escrito este papel»], concluido en esa fecha»<sup>42</sup>. Por la exactitud con que González Ollé situó temporalmente las primeras octavas del «Orlando» se puede afirmar que el

---

<sup>40</sup> J. O’Crosby, *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967, p. 139.

<sup>41</sup> La de Blecua es de 1969, Francisco de Quevedo, *Obra poética*, Madrid, Castalia, t. 3, 875. Arellano y Schwartz editaron sólo el primero de los cantos tanto en Francisco de Quevedo, *Poesía selecta*, Barcelona, PPU, 1989, (pp. 373-422), como en *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica, 1998 (pp. 635-676).

<sup>42</sup> *Ex Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, José Romera, Antonio Lorente y Ana María Freire (eds.), Madrid, UNED, 1993, t. 1, p. 292.. En otro estudio sobre el mismo asunto (“Interpretación de una sátira quevedesca: las octavas contra Morovelli”, en *Quevedo y la crítica a finales del siglo xx*, ed. de Enrique Duarte y Victoriano Roncero, Pamplona, EUNSA, 2002., pp. 253-270), González Ollé explicó con detalle la intención de los versos de Quevedo al referirse al escrito de Morovelli: «Circulaban por España leyendas supersticiosas acerca de que el demonio fabricaba los polvos causantes de la epidemia de Milán. De ahí que escriba Quevedo: “Porque si en polvos Belcebú acomete / a fabricar mortífero veneno, / para que en polvos la ponzoña cuaje, / es fuerza que se queme tu linaje”, versos que encierran una alusión fácil de descifrar: todo el linaje de Morovelli debe ser quemado, pues la ceniza resultante poseerá propiedades dañinas, hasta el punto de que ella servirá para elaborar los polvos venenosos. En el “Orlando” (57-58) resuena un eco muy abreviado de la amenaza recién descrita, si bien en esta obra se presenta ya alcanzada la fase de realización cumplida del proceso previsto: “Derrama aquí con unas salvaderas, / pues está en polvos, todo tu linaje”. Claro que el motivo de la cremación consumada no se atribuye a la finalidad antes sugerida (por eso la octava resulta más ingeniosa), sino, implícitamente y de modo genérico, a la pena merecida, según Quevedo, por los antepasados de Morovelli» (p. 262).



fragmento conservado (los dos primeros cantos y la primera octava real del tercero) fue escrito entre 1631 y 1638, año en el que Quevedo envió, el 11 de mayo, una carta a su amigo Sancho Sandoval en donde, tras mencionar con mucha preocupación la salud de su otro amigo, amanuense y archivero, Alonso Messía, le suplicaba que recuperara entre los papeles de Messía «todos los que son de mi letra, principalmente la *Vida de Marco Bruto* y unas octavas de las *Locuras de Orlando*, que no los tengo y será para mí gran pérdida quedar sin ellos»<sup>43</sup>.

En cuanto a las variantes del «Orlando» hay que hacer un breve repaso de su historia textual. Para completar la edición que había hecho José Antonio González de Salas del *Parnaso español en dos cumbres divididos* (1648), que contiene solamente las seis primeras musas de la poesía de Quevedo, Pedro Aldrete, sobrino y heredero del poeta, dio a la imprenta en 1670 las *Tres musas últimas castellanas*; gracias a esta publicación «los lectores pudieron disfrutar de inmediato de todo un universo representativo del mejor Quevedo y de alguna obra maestra»<sup>44</sup>. En esa publicación apareció por primera vez el fragmento del «Orlando», aunque, como indica el epistolario de Quevedo, existía un autógrafo y probablemente una copia de Alonso Messía; hasta ahora no se conoce el paradero de esos testimonios, si todavía existen, por lo que la edición *princeps* representa el primer testimonio del texto. Hay dos versiones del mismo año (1670), impresas en la Imprenta Real, a costa de Mateo de la Bastida, y de ellas proceden todas las ediciones posteriores: de Francisco Foppens (Bruselas, 1671), Henrico y Cornelio Verdusen (Amberes, 1699), Joseph Llopis (Barcelona, 1702), los herederos de Gabriel León (Madrid, 1716), Juan Aritzia (Madrid, 1724), la viuda de Henrico Verdusen (Amberes, 1726), la Hermandad de

---

<sup>43</sup> *Epistolario completo*, ed. de Luis Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946, p. 400.

<sup>44</sup> Felipe B. Pedraza Jiménez, «Prólogo» a la edición facsimilar de *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español*, ed. de F. B. Pedraza Jiménez y Melquíades Prieto Santiago, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha-EDAF, 1999, p. XII.

san Juan Evangelista (Madrid, 1729), José Alonso Padilla (Madrid, 1729), Joaquín Ibarra (Madrid 1772)...<sup>45</sup> Todas las ediciones del «Orlando» posteriores a la *princeps* y anteriores a las del siglo XX reproducen las erratas de la primera edición y añaden otras cuantas más, por lo que carecen de interés ecdótico.

Tal vez la primera edición en la que se corrigieron algunas erratas fue la de Florencio Janer para la *Biblioteca de Autores Españoles*, pero tiene muchos errores, algunas *emmendationes ope ingenii* desafortunadas y cambios para corregir las expresiones vulgares de Quevedo que añaden más ‘basura textual’ a la transmisión impresa del poema. Así, la primera en la que se puede confiar un poco más fue la edición de Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, con anotaciones de Marcelino Menéndez y Pelayo, publicada en 1907<sup>46</sup>. En 1932, Luis Astrana Marín incluyó el «Orlando» en su edición de las *Obras completas* en verso de Quevedo, comparando la *princeps*, la de Janer y la de Fernández-Guerra y Orbe<sup>47</sup>. Sin embargo, en el primer artículo que apareció (1946) dedicado exclusivamente al «Orlando», Emilio Alarcos puso en duda y enmendó algunas *lectiones* que le parecieron incorrectas de la edición de Astrana Marín, quien, escribió Alarcos, «da un texto que dista mucho de la pulcritud exigible en una edición crítica como la suya. Ha hecho, sí, algunas enmiendas aceptables [...]; pero ha dejado sin nota y sin corrección lecciones que la requieren y merecen»<sup>48</sup>. En total fueron 18 las correcciones de Alarcos, aunque no siempre mejores que las de Astrana Marín.

---

<sup>45</sup> Para más detalles sobre las ediciones de las *Tres musas últimas castellanas*..., véase el «Prólogo» de F. B. Pedraza Jiménez, *op. cit.*, pp. XXV-XXXVII.

<sup>46</sup> Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1907, t. 3, pp. 91-137.

<sup>47</sup> «Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado», en Francisco de Quevedo, *Obras completas*, ed. de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932, t. 2, pp. 196-212.

<sup>48</sup> E. Alarcos, «El “Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado”», *Mediterráneo*, 4 (1946), 1946, pp. 25-26.

Otro trabajo que trata de corregir *lectiones* erróneas es el de Reyes Carbonell en 1951<sup>49</sup>, donde, tras comprar las propuestas que hicieron Astrana Marín y Alarcos, expuso sus argumentos para inclinarse por una u otra opción. Siguiendo, unas veces y otras no, la opinión sobre las variantes que propuso Alarcos (y, al parecer, sin consultar a Reyes Carbonell), Ana María Malfatti se unió al debate para tratar de esclarecer el sentido de algunos versos afectados por las erratas; a los de la editora, siguieron los esfuerzos de José Manuel Blecua, quien propuso nuevas enmiendas, aunque sin argumentos, para limpiar el texto. En las notas de variantes de la edición que propongo retomaré la discusión tratando de esclarecer, en la medida de lo posible, los pocos versos que parecen haber sufrido modificaciones, atendiendo las opiniones de los distintos investigadores que se han ocupado de ellos.

Con respecto a las fuentes e influencias literarias del «Orlando» de Quevedo hay muy diversas apreciaciones. Luzán opinaba que Quevedo quiso seguir las huellas del *Orlando innamorato rifatto* de Berni; Ticknor dijo, sin reflexionarlo mucho, que Quevedo escribió su poema sobre el asunto del *Orlando furioso* de Ariosto, «intended to be in the manner of Berni»; Merimèe, por su parte, ya había insertado el fragmento de Quevedo en la tradición de los poemas herioco-cómicos que seguirían a Matteo Maria Boiardo, Ariosto y Berni. Para Alarcos, la única fuente del poema de Quevedo era el *Orlando innamorato* de Boiardo. En el segundo apartado de su artículo (dedicado a las fuentes y el asunto del «Orlando» quevediano) Alarcos fue describiendo muy precisamente la relación entre el poema de Quevedo y el de Boiardo, indicando cuáles octavas del primero corresponden a las del segundo y cuáles son innovación o extensión frente al original; por ejemplo, en la parte que corresponde a la llegada de Angélica al palacio de Carlomagno (que en el poema de Boiardo abarca las estrofas 21-42 del primer canto y en el de Quevedo de la 50 a la

---

<sup>49</sup> Reyes Carbonell, «Algunas notas al “Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado”, de Quevedo», *Estudios*, 1 (1951), pp. 13-19.

90), «Quevedo prescinde del soliloquio de Orlando. En desquite, hace importantes adiciones: retrato de los gigantes (octavas 50-54), disputa entre Ferragut, Orlando, Reinaldos, Oliveros y Galalón (octavas 72-75) y discurso de Carlomagno (octavas 76-78)» (p. 39). A pesar de esas y otras variaciones, se puede ver claramente que Quevedo siguió paso a paso la sucesión de episodios tal como aparecía en el poema italiano.

Giovanni Caravaggi compartía esta opinión con Alarcos: «il Quevedo derivò la sua opera direttamente dall'*Innamorato* del Boiardo, senza la mediazione di traduttori spagnoli o di rifacitori italiani»<sup>50</sup>. Los refundidores del poema de Boiardo se divulgaron más que el original en la península durante los tiempos de la Contrarreforma, debido, como indicó Caravaggi, al purismo lingüístico de la época y a un «non meno illegittimi criteri moralizzanti» (p. 466); por ello, Quevedo trataría de retomar el poema original ignorando «volutamente un testo deteriorato, quantunque consacrato dal consenso generale» (p. 466). Para demostrar su opinión, Caravaggi confrontó detalladamente los pasajes en los que se nota cómo Quevedo se alejaba del *Orlando rifatto* de Francesco Berni —«mediatore obbligatorio, in quel secolo e nei successivi, tra l'autentico *Innamorato* e il lettore» (p. 473)—, para rescatar el modelo original de Boiardo traduciéndolo, en muchos casos, concisa y literalmente. Entre todos los casos que comparó Caravaggi, cito uno solo que ejemplifica claramente su idea: al describir el aspecto del rey Grandonio, Boiardo escribía, «con un plastico paragone», «faccia di serpente»; Berni, «con un relativo molto meno pittoresco», «il qual gigante fu e valiente», y Quevedo escribió, «ripetendo alla lettera la suggestiva definizione originaria»: «El rey Grandonio, cara de serpiente» (p. 467).

Sin embargo, pocos años más tarde, Malfatti indicó, en el estudio introductorio a su edición, que el poema de Quevedo comparte algunos rasgos con los imitadores de

---

<sup>50</sup> «Il Poema eroico de “Las necedades y locuras de Orlando el enamorado” di Francisco de Quevedo y Villegas», *Letterature Moderne*, 11 (1961), p. 465.

Boiardo y con otros autores italianos serios o burlescos. La nómina de autores y poemas italianos que enumeró la editora era, por lo demás, muy conocida entre los poetas del Barroco: Berni y su *Rifatto*, el *Morgante* de Ludovico Pulci y el *Baldus* de Teofilo Folengo o, entre los de registro serio, la imitadísima *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso<sup>51</sup>.

Además de las influencias italianas, Malfatti dedicó un apartado de su introducción a la poesía de tono petrarquesco, con especial referencia al *Polifemo* de Góngora, ya que en el poema de Quevedo, sobre todo en la descripción del paisaje que rodea el monumento donde está encerrada el alma de Merlín (el «Padrón del Pino») y punto de encuentro de los caballeros que pretenden ganar a Angélica peleando contra su hermano Argalía, aparecen diversos elementos y motivos en los que se escuchan claros ecos gongorinos, a veces en burla y otras en serio. Sin embargo, es necesario aclarar que Malfatti llamó ‘fuentes’ en muchas ocasiones a meras concomitancias de motivos o de elementos burlescos que comparte el poema de Quevedo con textos italianos o españoles anteriores.

Otra contribución al estudio de las fuentes del poema quevediano apareció en 1998, cuando Luisa López Grigera dio a conocer el hallazgo de un ejemplar de la *Retórica* de Aristóteles con anotaciones del Quevedo, de las que presentó una edición paleográfica y otra modernizada<sup>52</sup>. En las páginas de estudio que preceden a ambas ediciones, López Grigera destacó el conocimiento que tenía Quevedo de diversos

---

<sup>51</sup> Recientemente, Cacho Casal puso en claro muchas de las fuentes e influencias literarias italianas de Quevedo en su estudio *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos* (Universidad de Santiago de Compostela, 2003), en donde, sin embargo, no hizo ninguna referencia al «Orlando», del que pudo haber desviado un enorme caudal hacia su molino.

<sup>52</sup> El ejemplar pertenece a la Biblioteca Menéndez y Pelayo de Santander bajo la signatura 1089: «se trata de la edición en octavo, hecha por Theobaldo Pagano en Lyon en 1547 de la traducción latina de la *Retórica* de Aristóteles de Hermolao Bárbaro» (L. López Grigera, *Anotaciones de Quevedo a la Retórica de Aristóteles*, Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998, p. 91).

autores griegos y señaló una referencia muy vaga sobre la posible fuente de un verso del «Orlando» («en la nariz se le columpia un moco», I, 329): «pues bien [...] al pintar la figura de Ganelón imita el verso [de Hesíodo] del *Escudo de Heracles* [“de sus narices brotaban mocos”]». Este pequeñísimo señalamiento de López Grigera puede indicar un camino poco explorado por la crítica en general sobre la relación de la poesía burlesca quevediana y algunos poetas clásicos griegos que eran conocidos en la época; en fin, la editora propone «que muy probablemente Quevedo habría querido mostrar a sus amigos escogidos [...] lo que se podía hacer con una metáfora para transformar lo indudablemente desagradable en algo risible y por tanto placentero, según las mismas teorías de Aristóteles» (p. 84).

El aspecto del «Orlando» que más ha llamado la atención de la crítica es muy amplio: en general, se trata de su lenguaje paródico y, en particular, de su estilo poético. Claudio Guillén advirtió muy bien uno de los motores del poema quevediano:

Cuando Berni pinta burlescamente la mula de Florimonte, el objetivo de la broma no es el pobre cuadrúpedo, sino el prestigio o el estilo de Petrarca. Así, en el *Poema heroico...* de Quevedo el objetivo de la imitación, por decirlo con términos de la época, no eran los disparates de Orlando amando sino los de Boiardo escribiendo; y los del poema épico moderno en general. Tampoco en esta ocasión era original la elección del asunto, pues Berni y Aretino ya se habían mofado del *Orlando innamorato*. Pero sí lo es, infinitamente, el lenguaje de Quevedo, desencadenado y liberado por el juego paródico.<sup>53</sup>

En el último apartado de su artículo ya mencionado, Alarcos estudió la actitud y el estilo del poema destacando el fuerte contraste que hay entre dos voces: «en el poema que ahora nos ocupa, esos dos Quevedos —*el poeta culto* y *el poeta de los pícaros*—

---

<sup>53</sup> «Quevedo y el concepto retórico de literatura», en *El primer siglo de oro. Estudios sobre modelos y géneros*, Barcelona, Crítica, 1998, p. 242.

dejan de reñir, hacen las paces y se ponen a cantar juntos, alternando o entrecruzando sus voces [...] No resulta, sin embargo, un conjunto disorde y abigarrado ni una confusa algarabía. Es, sí, un *compositum oppositorum*, cuyos elementos, aunque presentados en tajante contraste, se agrupan y organizan bajo una unidad de inspiración e intención» (p. 58).

Tras identificar el doble estilo de Quevedo, Alarcos trató de determinar qué sería lo que producía esos cambios de ‘registro’ –el serio y el burlesco– en el «Orlando» sin llegar a proponer nada definitivo:

no son, no, los objetos tratados quienes determinan el paso de un plano a otro y las consiguientes mudanzas estilísticas. La causa hay que buscarla en el alma del poeta. Es un fuerte sentimiento antitético que le lleva a colocar los mismos temas en dos opuestas perspectivas [...] y a tratarlos con dos estilos opuestos (p. 57).

Sin embargo, el mismo Alarcos reconoce un matiz que delimita con mayor precisión ese estilo serio inserto en medio de las burlas y parodias quevedianas: «aunque haya en él elementos no jocosos, el poema es cómico por haber nacido de una intuición cómica y haber sido desarrollado con una intención festiva y al calor de un vivo sentimiento de lo cómico» (p. 58). Así, la conclusión de Alarcos es que Quevedo nos dejó:

su visión cómica de la caballería heroica y enamorada, o mejor aún, de los poemas caballerescos renacentistas y barrocos en que se trataba la materia caballeresca. Lástima que el poema quedara en los comienzos. No habría sido una producción de arte grande, pero sí una magnífica obra de ingenio y poesía cómica (p. 63).

Por eso mismo, el sintagma quevediano que define la clave de su «Orlando»: «estilo brujo» (I, 80), significaba para Alarcos, un poco exageradamente, «aquel frenético impulso que lanza la expresión, como bruja en aquelarre, a una bananal jocoseria de gestos y contorsiones, de saltos y piruetas» (p. 63).

Para Giovanni Caravaggi, el sintagma quevediano representaba, en cambio, la intensificación irónica y burlesca de los motivos del poema de Boiardo: «così per abilissime modulazioni e conversioni dei toni comici ed antieroiici, avviene la più completa dissoluzione della sicura epicità di questa antica storia di paladini» (p. 338). Contra la distinción que hizo Alarcos de los dos estilos del poema (burlesco y serio), Caravaggi opina, tomando en cuenta la descripción del «Padrón del Pino»<sup>54</sup>, que:

il sospetto di una simile duplicità può nascere da un'analisi epidermica del passo, ma non ha ragione di perdurare, poiché nelle complicate volute di questo periodare barroco anche i motivi più cari al cultismo allora dominante vengono deviati dall'autore verso i toni di una raffinata ironia, dove basta una breve nota semiseria a porre in ridicolo tutta una ricercata e preziosa costruzione (p. 462).

En esas voces extrañas al estilo 'serio' de la descripción del paisaje del «Padrón del Pino» «racchiude in sé la negazione, e non l'affermazione, di qualsiasi duplicità di intenti e di ideal del *Poema*» (p. 461). La comicidad paródica de la que son portadoras esas pequeñas inserciones, es decir, su intención, se aprecia claramente: «Hácese fuerte mayo en estos llanos; / levántase el verano con la tierra; / repértense los árboles lozanos / en *copete y gnedejas* de la sierra» (I, 721-724). Esa es la fuerza del «estilo brujo» que Quevedo supo acomodar sin contrastes, según Caravaggi, mediante un registro paródico sostenido, no por el frenético impulso que trenza dos modos de decir del que hablaba Alarcos. En realidad, salvo alguna expresión demasiado inspirada, ambos críticos llegan a conclusiones semejantes y complementarias.

El tercer artículo sobre el «Orlando» fue el de Celina Sabor de Cortázar, en el que estudió «Lo cómico y lo grotesco en el "Poema de Orlando" de Quevedo». A modo

---

<sup>54</sup> Sobre este pasaje, Alarcos dijo que, «como si se hubiera olvidado que está escribiendo un poema burlesco, nuestro don Francisco se entrega seriamente al placer de fantasear y describir un trozo de naturaleza estilizada» (p. 50).



de introducción o prólogo a su trabajo, Sabor de Cortázar enumeró diferentes ideas sobre la supuesta oposición entre el conceptismo y el culteranismo durante el Barroco, concluyendo que, si bien «la caracterización de las manifestaciones artísticas de un determinado momento de la cultura debe necesariamente buscar puntos de contacto y no de divergencia», hay cuatro elementos que se pueden encontrar en ambas ‘corrientes’ literarias:

- 1) el gusto por la poesía de tipo tradicional, que implica la revaloración del octosílabo [...];
- 2) el desdén por los límites estrictos que la preceptiva clásica exigía a los géneros [...];
- 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 obsceno;
- 4) la literatura como parodia de la literatura.<sup>55</sup>

Una vez establecido este ‘denominador común’ de la literatura barroca, Sabor continuó su estudio prestando especial atención a los dos últimos puntos de su lista (la mezcla de estilos y la parodia de la literatura), ya que esos dos presupuestos poéticos son los que «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» (p. 98). Siguiendo la opinión de Alarcos sobre las dos voces del poema, Sabor consideró que hay una fuerte mezcla de estilos en el «Orlando» de Quevedo como en otros poemas del Barroco.

Así, al estilo serio o culto del poema correspondería «el léxico latinizante, las citas mitológicas, las metáforas manieristas y el majestuoso estatismo descriptivo» (aunque ya Alarcos destacara que hay también un tono «zumbón» en imágenes y metáforas de tipo refinado), y al estilo burlesco, los recursos idiomáticos y los recursos estilísticos

---

<sup>55</sup> *Filología*, XII (1966-1967), pp. 97-98.

«creadores de comicidad y grotesco» (p. 100)<sup>56</sup>. Por ello, para analizar estos elementos del lenguaje y del estilo que hay en el «Orlando», propósito de su trabajo, Sabor de Cortázar procuró, «modestamente, ordenar algunos de los materiales que se dan en el *Poema* de Quevedo» (p. 98), dividiendo su estudio en dos apartados: «recursos idiomáticos creadores de comicidad y grotesco» (pp. 100-116) y «recursos estilísticos creadores de comicidad y grotesco» (pp. 117-135); cada uno de éstos responde a la creación de un universo grotesco y, a la vez, de un lenguaje igualmente grotesco para describirlo en toda su intensidad, por ello «es necesario distinguir desde el comienzo lo cómico y grotesco que *crea* el lenguaje, y lo cómico y grotesco que *expresa* el lenguaje» (p. 99).

Entre los primeros —los recursos idiomáticos—, la crítica destacó el «aplebeyamiento lingüístico», que comprendería tanto el uso de vulgarismos, frases proverbiales y voces procedentes de la germanía, como «la formación de monstruos idiomáticos, vocablos o expresiones híbridas, cuyos elementos pertenecen a voces distintas, o simplemente parodian expresiones cristalizadas existentes» (p. 105). Al escribir con esta actitud «aplebeyante», Quevedo daría el primer 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» (p. 109). En cuanto a los recursos estilísticos, los habría de dos naturalezas: enlaces imprevistos y sorprendentes y juegos de palabras; entre los primeros habría que distinguir los enlaces de elementos nominales (Angélica «deja, con sólo su mirar travieso, / a Carlos sin *vasallos* y sin *sesos*», I, 471-472) de los enlaces de verbos con complementos sorprendidos (chorrear amaneceres, anegarse en diablos, espeluznarse encima a encima...). Entre los juegos de palabras, Sabor de Cortázar distinguió dos

---

<sup>56</sup> Para la noción de «grotesco», la autora partió de las ideas establecidas por Kayser en *Das Groteske. Seine Gestaltung Malerei und Dichtung*, siguiendo la trad. de Brugger (Buenos Aires, Nova, 1964). «*Grotesco* –dice Sabor de Cortázar– es la palabra clave del arte del *Orlando*» (p. 98).

tipos: paronomasias («las desventuradas aventuras»; «embocadas os quiero, no invocadas»...) y diglosias que permiten la elaboración de chistes (Astolfo «monta a caballo, mas tan poco monta / que le tiene el caballo, y no le siente», II, 609-610).

Entre los segundos, los recursos estilísticos («que atañen no ya al significante sino al significado», p. 117), Sabor de Cortázar resalta que los más importantes son: la degradación animalística y cosificante de los personajes, la humanización del mundo natural y de lo inerte, el dinamismo y vértigo que causan los versos y la automatización de los paladines. La animalización de los personajes resalta el «poder visualizador de Quevedo» que «no se aplica a traducir los resultados de la observación directa, sino a combinarlos en nuevos productos de ingenio, en personajes deshumanizados y fantasmales, en creaciones irreales, en juegos de apariencias» (p. 124). La humanización de lo inerte tiende, al contrario que la degradación humana, «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» (p. 127); con este uso intensificado del mundo del petrarquismo, Quevedo lograría el máximo efecto contrastante entre los dos estilos de su poema.

Así, observó Sabor de Cortázar, tanto las acciones de los personajes degradados y las del paisaje animado como los pasos de un plano de la realidad a otro suponen movimiento, pero el del «Orlando» es un movimiento extremo, vertiginoso, que se mezcla con momentos de estatismo descriptivo y expectación: «combinación sostenida de movimiento y reposo» (p. 132). Finalmente, siguiendo las categorías de lo grotesco expuestas por Wolfgang Kayser, Sabor de Cortázar concluye que la ilusión creada alrededor de los personajes, alejada de la realidad, y el vértigo que los rodea hacen de ellos «fantasmas articulados, sin sensibilidad, sin alma, privados del poder de transmitir emoción alguna. Hay en ellos una rigidez que los hace actuar como autómatas» (p. 133).

Retomando la idea esbozada por Alarcos sobre la alternancia entre un estilo serio y otro burlesco –con todos sus matices–, Samuel Fasquel leyó una comunicación en el coloquio sobre *Diffusion et reception du genre chevaleresque*, su objetivo fue «déterminer les mécanismes fondamentaux du travestissement burlesque pratiqué par Quevedo, afin de proposer une interprétation du sens qu’il convient de donner au travestissement burlesque de la matière chevaleresque tel que le pratique cet auteur»<sup>57</sup>. Es por ello que su análisis se fundamenta en las diferencias estructurales que distinguen el poema de Quevedo del de su modelo italiano, sobre todo las que corresponden a la evolución del estilo directo de los personajes. Tras un análisis estadístico de la cantidad de versos en los que aparece el estilo directo, Fasquel llega a la conclusión de que Quevedo «fait du discours direct des personnages un des ressorts essentiels du burlesque ou, pour le dire autrement, que se sont ses personnages qui assument le discours burlesque. Plus ils parlent, plus le texte semble burlesque» (p. 254); sin embargo, «on a vu que ce phénomène [el estilo directo] n’était pas la seule source du burlesque. En fait, c’est dans le statut des personnages que s’opère la plus forte modification: leur donner la parole, c’est leur imposer un statut linguistique qui vient rehausser les caractéristiques que leur attribue le locuteur» (p. 255). Este rasgo dinámico, señala Fasquel, acerca el género burlesco que practicó Quevedo a las técnicas teatrales de los entremeses y comedias de la época porque otorga «le plus d’efficacité possible au travestissement burlesque en façonnant des personnages dont le discours constitue une signe fort de leur identité» (p. 258)<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> «Chant et contra-chant chevaleresque dans le *Poème héroïque des sottises et folies de Roland amoureux* de Quevedo»; las actas del coloquio (Bordeaux, octubre de 2003) están publicadas por J.L. Nardone en la colección de l’E.C.R.I.T., Toulouse, 2004, p. 250.

<sup>58</sup> La comedia en la que Fasquel encuentra semejanzas con el «Orlando» es «Las bodas de Orlando» de Javier Huerta de Calvo (1685).

Otro punto de vista sobre el estilo del «Orlando» lo expuso Marta González Miranda, tomando en cuenta el *ornatus* y la *compositio* clásicos, es decir, «por un lado la elección de palabras, y por otro su combinación fonética y sintáctica»<sup>59</sup>. Según las categorías estilísticas de las que hablaba Aristóteles en cuanto a los estilos suelto y periódico, «lo que define el estilo suelto y el período es su forma de enlazar, disponer y ordenar las ideas, al margen de esquemas sintácticos prefijados aunque ciertas estructuras sintácticas se muestran más idóneas para plasmar la unión de las ideas» (p. 930). El primero de ellos permite el flujo de las palabras de manera libre, porque no termina de exponer el asunto que desarrolla; en cambio, el estilo periódico es el que distribuye las palabras en unidades «que tienen principio y fin en sí y por sí mismos» (p. 929).

El estilo periódico tiene dos formas: el periodo con miembros, en el que la idea expresada se amplifica mediante la enumeración de sus diversas partes, la reiteración sinonímica y una mayor presencia de la coordinación gramatical («este esquema sintáctico aproxima el periodo de miembros al estilo suelto, del que se diferencia por el enlace de ideas que impera en el periodo frente a la sucesión inconexa de las mismas que muestra el estilo suelto», p. 930); y el periodo circular, con «una estructura cíclica que se sustenta en dos constituyentes fundamentales, prótasis y apódosis, que se cierran en un círculo al implicar el primero al segundo semántica y sintácticamente» (p. 930). Tras la delimitación de las características de los estilos, González Miranda aplicó el esquema clásico para analizar los versos del primer canto del poema de Quevedo con muy buenos resultados, comprobando «la importancia del estudio de la *compositio* en poesía, aspecto relegado de la *elocutio* y fundamental como instrumento de interpretación definitiva de ciertos textos» (p. 941). Al estudiar

---

<sup>59</sup> «La *compositio* en el canto I del “Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado” de Quevedo», en *Actas del VI Congreso AISO*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, p. 929.

las primeras octavas del poema (en las que se expone la materia del mismo), la autora destacó la disposición por miembros de un periodo cerrado, aunque de escasa complejidad: «se trata de un periodo de miembros que encierra la enumeración de los asuntos que se tratarán a lo largo de la obra. El periodo consta de un total de cinco miembros unidos por coordinación (yuxtapuestos o mediante la conjunción copulativa “y”), tres contruidos sobre el verbo “canto” y dos sobre el verbo “diré”, que se repite ante ambos miembros y está en clara relación sinonímica con cantar» (p. 933). El esquema de la disposición por miembros es el siguiente:

Canto los disparates, las locuras,  
 los furores de Orlando enamorado,  
 cuando el seso y razón le dejó a oscuras  
 el dios enjerto en diablo y en pecado;  
 y las desventuradas aventuras  
 de Ferragut, guerrero endemoniado;  
 los embustes de Angélica, y su amante,  
 niña buscona y doncellita andante.  
 Hembra por quien pasó tanta borrasca  
 el rey Grandonio, de testuz arisco,  
 a quien llamaba Angélica la Chasca,  
 hablando a trochimochi y abarrisco.  
 También diré las ansias y la basca  
 de aquel maldito infame basilisco  
 Galalón de Maganza, par de Judas,  
 más traidor que las tocas de viudas.  
 Diré de aquel cabrón desventurado  
 que llamaron Medoro los poetas,  
 que a la hermosa consorte de su lado

siempre la tuvo hirviendo de alcagüetas;  
por quien tanto gabacho abigarrado,  
vendepeines, rosarios, agujetas,  
y amoladores de tijeras, juntos,  
anduvieron a caza de difuntos.

Este periodo cerrado, dice González Miranda, «conforma una amplificación *per incrementum*, entendida como fuerza semántica o, más habitual, como longitud que presenta la proposición del “Orlando”», y «se adecua perfectamente a su finalidad, pues no sólo se trata de enumerar los temas que van a relatarse, sino de presentarlos de forma atractiva para los posibles lectores de la obra, a lo que contribuye, por su fuerza expresiva, el periodo de miembros» (p. 933).

Así, aunque, «el carácter narrativo del primer canto del “Orlando” implica que se utilice el estilo suelto, sobre todo en aquellos pasajes en los que la voz poética pretende que la narración de los hechos avance» (p. 937), González Miranda fue identificando la aparición de las distintas formas en las que se van encadenando los versos. Por ejemplo, «la dinamización de la acción no sólo se consigue con la utilización de ciertas figuras de pensamiento y de ciertos verbos de movimiento, sino también con la sencillez y simplicidad semántica y sintáctica que caracterizan al estilo suelto» (p. 938). Cuando hay alguna descripción «predomina el empleo del periodo de miembros, pues se trata de desarrollar un rasgo [...] mediante su amplificación» (p. 939); en cambio, el periodo circular, de escasa presencia en el primer canto, «se caracteriza por su simplicidad y brevedad y se emplea para expresar una condición, una advertencia o una amenaza, normalmente en boca de los personajes» (p. 941).

En otro trabajo, González Miranda estudió las referencias burlescas en torno a los elementos mitológicos que aparecen en el «Orlando», centrándose en tres aspectos

específicos<sup>60</sup>. El primero es la parodia de tópicos como la invocación de las musas («embocación» en el «Orlando») y lo que María Rosa Lida llamó «el amanecer mitológico», que en el poema de Quevedo también se extiende hacia el atardecer. El segundo aspecto paródico es el uso de referencias mitológicas para ridiculizar a los personajes del poema, como sucede en repetidas ocasiones en las que «destaca la sátira del personaje en cuestión, pero el elemento mitológico queda igualmente rebajado dado que forma parte de una comparación o metáfora, cuyo referente real siempre resulta sobradamente ridiculizado» (p. 288). El último aspecto es la degradación hacia lo humano, cotidiano y bajo de los pocos personajes mitológicos que aparecen mencionados en el «Orlando» (El Sueño, Ulises, Pegaso, Polifemo...); esta degradación «se sitúa dentro de la destopificación general que sobre las fábulas míticas construye, en particular, Quevedo en su obra literaria y, en general, se lleva a cabo en la literatura festiva del siglo XVII con el deseo de romper con un sistema cerrado y reiterado hasta el hastío» (p. 292).

Otra de las características del «Orlando» que más ha llamado la atención de la crítica de los últimos años es la representación grotesca del mundo de la caballería, puesto que, para decirlo con palabras de Ignacio Arellano, el «Orlando» constituye «la genial demolición de todo un mundo de fantasías y de una tradición poética, mediante las caricaturas e hipérboles grotescas [...] y la parodia de todos los formulismos del género» caballeresco<sup>61</sup>. En 1978, el crítico inglés James Iffland se ocupó de la relación de Quevedo con lo grotesco o el grotesco, entendido como categoría estética. Según indicó después de definir diferentes propuestas para

---

<sup>27</sup>«“Madrugón del cielo”, “Virgos monteses”: la burla de los mitos en el *Orlando* de Quevedo», en *Haciendo camino en la investigación literaria, actas del II Congreso Internacional de la Asociación ALEPH*, Dolores Fernández López y Fernando Rodríguez (coords.), Universidade de Santiago de Compostela, 2006, pp. 285-293.

<sup>61</sup> *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Pamplona-Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2003, pp. 253-254.



delimitar el ámbito de lo grotesco, la característica de la imagen o situación grotesca en la obra de Quevedo «involve a clash between the comic and something which is incompatible with the comic»<sup>62</sup>. Esta observación de Iffland recuerda mucho a la de Alarcos sobre la mezcla entre el estilo «serio» y el estilo «zumbón» que impulsaría toda la fuerza burlesca del «Orlando», creando el choque marcado de registros que lo caracteriza.

Además de ese estruendo causado por los dos estilos del poema, Iffland advirtió que «much of Quevedo's grotesquery is related precisely to the "creatural" aspects of man: the fact that he suffers disease, undergoes hunger, that his body grows old and wastes, that it is subject to imperfections, and rots away when he dies» (vol. 1, p. 62). Ese aspecto 'corporal' se encuentra ampliamente en el que es «without doubt one of the most plentiful sources of grotesquery within his entire output» (vol. 2, p. 172): el «Orlando», al que Iffland dedicó un breve apartado de su estudio, aunque no analizó a fondo «the situational grotesquery found in the poem because it would not be feasible at this juncture in my study», por lo que, simplemente examinó «a small number of examples, representative of key spheres of negativity, so as to give some sense of the "flavor" of the grotesquery it contains, and to demonstrate its relationship to that we have encountered elsewhere [en el resto del estudio]» (vol. 2, p. 172).

Iffland señaló que la distancia que marca la naturaleza fantástica de la narración del «Orlando», como sucede con *La Hora de todos* o *Los sueños*, «permits the comic aspect of the grotesqueness to be more strongly highlighted»; de hecho, «the stanzas wich begin the actual narration in the poem and immediately precede the banquet scene already immerse us in a reality in wich the fantastic and the grotesque are liberally mixed» (vol. 2, p. 173). Sin embargo, en donde Iffland encontró la esencia del gusto grotesco que permea el poema es en la descripción del banquete que

---

<sup>62</sup> Iffland, *Quevedo and the grotesque*, London, Tamesis books, 1978, t. 1, p. 61.

ofrecía Carlomagno en París, «one of Quevedo's grotesque "symphonies" based on the sounds of mouths consuming food» (vol. 2, p. 174), que resalta el aspecto de lo 'corporal' al que se había referido antes como componente fundamental de lo grotesco.

Ese mismo aspecto corporal, aunque con otro matiz, interrumpe la narración del banquete cuando aparece la escolta de Angélica y Argalía, compuesta por cuatro gigantes descomunales que vuelven a mezclar la atmósfera fantástica con el color grotesco del poema. Aunque la fantasía del poema se manifiesta a lo largo del episodio del banquete bajo muy diferentes formas, la precisa e hiperbólicamente fantástica y grotesca descripción física de los gigantes permite al lector «to distance himself emotionally and take them more lightly» (vol. 2, p. 177). Es por ello que el episodio en el que Ferragut desmenuza sangrientamente a los cuatro gigantes provoca la ridiculización de la batalla misma, haciendo que el lector reconozca «the excesses of the type of literature being parodied», mediante el uso de frases coloquiales que refieren a la fisiología interna de los gigantes –«mondongo», «el unto», «el lardo»– y el sonido de rimas disonantes como -udo, -uto, -ardo, -oste, -incha... Así, la conclusión de Iffland, tras analizar los dos episodios del banquete y la batalla contra los gigantes, fue que «no matter what these creatures are engaged in, Quevedo manages to make what they do not simply a travesty of Boiardo's work, but a grotesque travesty: a whole world unto itself, governed by its own insane laws» (vol. 2, p. 180). En efecto, las leyes que rigen el universo degradado del «Orlando» demuestran el ejercicio de inversión que Quevedo llevó a cabo, pero me parece un exceso llamarlas 'enfermizas'.

Sabor de Cortázar también trató el tema de lo grotesco en su artículo ya citado y en otro de 1992: «El tema del banquete en el "Poema de Orlando" de Quevedo

(variaciones sobre el tópico del mundo al revés)»<sup>63</sup>. En este último estudio, la crítica retomó la argumentación que había desarrollado en su artículo anterior (es decir, que la degradación de los personajes y la animación de los objetos crean un universo y un lenguaje específico que describe ese mismo universo) para observar los elementos que configuran el banquete ‘carnavalesco’ que aparece en el primer canto del «Orlando». Siguiendo el conocido estudio sobre Rabelais y la cultura popular de Miajil Bajtin, Sabor de Cortázar distinguió en el «Orlando» dos elementos de los tres inherentes al «banquete grotesco medieval: 1) la parodia de la Última Cena y de la consagración del Pan; 2) la disputa entre los comediantes [*sic*]; 3) el subtema de la defecación y la vomitona» (p. 346).

Del primero no hay rastro en el poema quevediano, pero los otros dos están desarrollados ampliamente, por lo que el banquete del «Orlando» representa «un cuadro brillante, casi se diría deslumbrante, del desarrollo de un tema que pertenece al sustrato cultural común a otro Occidente; es decir, un tema tradicional de alcurnia milenaria, tratado con originalidad indiscutible, con estilo propio, con atisbos surrealistas y con visión de una nueva categoría estética: el grotesco» (p. 352). En general, comparto el optimismo de esta afirmación pero encuentro dos puntos débiles en ella: por un lado, no sé a qué se refiera Sabor de Cortázar al utilizar la expresión «atisbos surrealistas» aplicada a un poema del siglo XVII; por otro, creo que hay una contradicción interna entre haber destacado la larga tradición —la «alcurnia milenaria»— del ‘banquete carnavalesco’ y resaltar la novedosa visión de la categoría estética que buena parte de la obra de Quevedo, como la del Bosco, inaugura y que en el Barroco todavía carecía de nombre, aunque llevara siglos formándose.

---

<sup>63</sup> Celina Sabor de Cortázar, «El tema del banquete en el “Poema de Orlando” de Quevedo (variaciones sobre el tópico del mundo al revés)», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, 4 ts., Madrid, Castalia, 1992, t. 3, vol. II, pp. 341-352.

El «Orlando» no presenta dificultades de interpretación porque su lenguaje corresponde a la poética de la sencillez que defendía Quevedo, frente a la confusión gramatical que causó el estilo gongorino durante el siglo XVII. Sobre todo, la crítica se ha detenido en los aspectos formales del poema, que no está mal, poniendo demasiada atención en la corteza del árbol y olvidando la extensión del bosque. Por ello todavía es necesario revisar algunos aspectos que no han llamado la atención y que considero fundamentales para entender por qué Quevedo se propuso escribir su parodia del «Orlando». La primera de ellas se refiere a la relación de su estilo con respecto al resto de su obra poética, y la segunda, a la faceta de Quevedo traductor. Estos aspectos, descuidados hasta hoy, son los que estudiaré en los apartados que siguen, sin menospreciar el trabajo que han dedicado otros lectores al poema, porque todos aportan (más o menos) diversos ángulos y puntos de vista que sirven para entender esa poética de la sencillez que rige el «Orlando» de Quevedo.

## ORLANDO Y ROLDÁN EN LA POESÍA DE QUEVEDO

Los poemas en los que aparece alguna referencia a los héroes y personajes del ciclo o ciclos orlandescos son relativamente pocos dentro del gran *corpus* de la poesía quevediana, y los hay que pertenecen a diferentes registros: a grandes rasgos, se puede decir que los menos son amorosos y burlescos y los más, satírico-morales. Haciendo un recuento, los textos que incluyen elementos de las historias de Orlando o Roldán –es decir, de las tradiciones francesa, española e italiana de la saga– son catorce, tomando en cuenta la jácara «Toma de Valles Ronces», cuyos estilo, ingenio y acidez consideró Blecua auténticos de la pluma de Quevedo, y, por supuesto, el «Orlando». Los críticos en general han pasado por alto las relaciones que tienen entre sí estos poemas, a pesar de que en esas relaciones se conserva el imaginario poético que Quevedo tenía alrededor de figuras tan ilustres de la literatura occidental como Carlomagno, Angélica y Medoro, Ferragut, etcétera. Por ello, en este apartado me propongo revisar las correspondencias entre esos catorce poemas, para elaborar una descripción del carácter del «Orlando» con base en imaginario, el contexto y los atributos que definen a esos personajes en el resto de los textos.

Aquellos que están más alejados del tono burlesco del «Orlando» aparecen entre los «poemas amorosos» en la edición de Blecua, aunque más bien sean elogios circunstanciales del aspecto físico de dos mujeres diferentes. El primero es un soneto dedicado, como indicó González de Salas en el epígrafe, «a una dama de singular gracia y hermosura, que estuvo en Francia y hablaba la lengua francesa con mucho donaire», y comienza desarrollando un juego dilógico, de doble significado, para describir la particular belleza de las mejillas de la dama bilingüe (325):

Si en Francia, tan preciada de sus *Pares*,  
no halló, Manuela, *par* vuestra hermosura,  
la ardiente rosa en vuestra nieve pura  
blasones sean de España singulares.

5 De Orlando las hazañas militares,  
si a vuestra luz probaran aventura,  
mejor calificaran su locura,  
cuando el vencido os dedicara altares.

Un uso parecido de la dilogía de ‘par’ se encuentra entre los primeros versos del «Orlando» caracterizando al traidor Galalón de Maganza como «par de Judas» (I, v. 15), es decir, paladín del apóstol y su igual. El juego de significados del segundo verso del soneto, con muy otro sentido, pretende inagurar un contexto ‘carolingio’ para el desarrollo de los siguientes versos, en los que Quevedo confronta la belleza de su dama con la de Angélica, resumiendo las historias de Ariosto y Boiardo.

El segundo texto es un romance sin terminar, según indicó González de Salas, que celebra la belleza de María de Córdoba, «farsanta insigne, conocida con el nombre de Amarilis»<sup>64</sup>. El poema tiene un tono menos solemne que el anterior, aunque no por ello menos cortés, y se acerca más a la burla de los elementos y personajes caballerescos que a su calco. A pesar de que provoca una reacción diferente a la risa burlesca, no llega a degradar los elementos caballerescos como el «Orlando», y tiene muchos rasgos, estilísticos y estructurales, que son definitivos para la imagen que de ellos tenía Quevedo. La primera estrofa, expone, condensada, la materia del poema con una fórmula característica de los géneros épico y caballeresco (427): «La belleza de aventuras aquella hermosura andante, / la Caballera del Febo, toda rayos y celajes...» (vv. 1-4). El mismo sello aparece –como no podía ser de otra manera– en la primera estrofa del «Orlando», pero con intención muy diferente;

---

<sup>64</sup> María de Córdoba comenzó su carrera teatral con la representación de *Las paredes oyen* en 1617.

incluso, ambos textos utilizan ‘sustantivo + andante’ para describir, uno la belleza de la actriz y el otro, los atributos morales de la Angélica degradada, «niña buscona y doncellita andante».

Las siguientes estrofas desarrollan el tópico petrarquista sobre el poder de la hermosura de la dama, equiparada, en este caso, con el peligro mortal de las armas:

5      ojos de la Ardiente Espada,  
          pues mira con dos Roldanes;  
          don Rosicler sus mejillas,  
          don Florisel su semblante;  
          doña Nueve de la Fama,  
10     si dejan que se desate;  
          y, en soltando sus faciones,  
          allá van los Doce Pares;  
          la que en un golpe de vista  
          no hay gigantón que no pare,  
15     pensamiento que no ruede,  
          espíritu que no encante;  
          la que deshace los tuertos,  
          y la que los ciegos hace,  
          siendo de Cupido y Venus  
20     epílogo de hijo y madre;  
          para quien son los pastores,  
          Fiera-Giles, Fiera-Brases;  
          Amadís para ninguno,  
          para todos Durandarte;  
25     mienten, pues, los romances

que Amarilis la llaman, si no entienden  
que son cuantos la miran sus amantes.<sup>65</sup>

El breve paréntesis de la comparación mitológica (vv. 17-20) era un tópico casi obligado para este tipo de composiciones, y el nexos que relaciona ambos puntos de comparación, caballeresco y mitológico, es el desdoblamiento de los significados de la frase hecha del mundo de la caballería 'deshacer entuertos'. Los poetas casi nunca desdeñaron las posibilidades de las imágenes mitológicas para describir la ceguera de los enamorados andantes, aunque su intención fuera hacer un elogio cortés o invertir la pasión del enamorado y la imagen misma.

Con un registro diferente al de los poemas amorosos anteriores, hay otros ocho textos con elementos o personajes orlandescos y que tienen, en mayor o menor medida, carga satírica explícita<sup>66</sup>. La diferencia –no tan grande, dado el pequeño *corpus* que representan, pero sí significativa– entre las cifras de poemas amorosos y satíricos demuestra que el terreno preferido de Quevedo para la inserción de estos

---

<sup>65</sup> Aunque en la edición de Blecua el verbo del verso 14 está en indicativo («parte»), he preferido cambiar tanto de modo como de verbo porque la oración lo requiere para el sentido y la palabra para la rima. La frase de la que es núcleo es una relativa de «gigantón» y exige el cambio del modo verbal; de esta manera tendría sentido gramatical la frase: «la que en un golpe de vista / no hay gigantón que no parta». Sin embargo, el verbo, también en subjuntivo, que está dos versos más abajo y que marca la asonancia de la estrofa pertenece a la primera terminación y no a la tercera, por lo que se conjuga con un sonido diferente: «espíritu que no encante». El verbo que propongo como enmienda es «pare», subjuntivo de «parar», que respetaría tanto el sentido como la estrofa y reforzaría el uso transitivo de los siguientes verbos «ruede» y «encante».

<sup>66</sup> Entendiendo por sátira lo que entiende Jammes: «estriba en un sistema de valores que, fundamentalmente, no difieren de los valores de la ideología dominante: la cobardía, la mentira, la codicia, todos los vicios denunciados por los moralistas y predicadores, todos los pecados capitales y, a otro nivel, las manías o costumbres ridículas son o pueden ser materia de sátira (lo cual no significa que la sátira sea, por definición, un instrumento al servicio de la clase dominante, ya que puede alcanzar a los oficios, las dignidades o las personas más representativas de esta clase)» («Introducción» a su edición de *Letrillas* de Góngora, Madrid, Castalia, 1991, p. 21).



personajes literarios caballerescos era la sátira: cuatro describen la debilidad de la mujer por el dinero, dos son parodias del estilo de Góngora, otro describe a un rufián y el último es un texto de sátira política dedicado a Luis XIII. La mayor parte de ellos, siete de ocho, gira en torno a una de las víctimas constantes de la sátira quevediana: «la mujer en todas las variantes sociales concebibles: viejas, dueñas, pícaras, prostitutas, pidonas, alcahuetas, brujas»<sup>67</sup>; es por eso que estos poemas comparten, para describirla, tópicos opuestos a los de los elogios ‘serios’ dedicados a ‘las damas’.

Los cuatro primeros poemas son muy semejantes entre sí porque utilizan el juego dilógico de los significados de «dar» y «tomar» para retratar los intereses de una cortesana o buscona; el primero de ellos deja en evidencia el uso ya desgastado que tenían las características y anécdotas de cuatro personajes literarios conocidísimos alrededor de 1604, año en el que diversos críticos sitúan su composición (614):

Si pretenden gozarte sin bolsón  
 los que versos y músicas te dan,  
 ¿de qué ofendiendo tu deidad están,  
 si desto todo no te gusta el son?  
 5 Dalida puedes ser con el Sansón  
 y Angélica divina con Roldán,  
 y diles que, no dándote, estarán  
 sin tomar de tu gusto posesión.

Si las costumbres cortesanas de la época no hubieran sido reprehensibles, no habría sido posible la identificación de Angélica con una buscona ni de Roldán con un buscón de busconas. Este paso sencillísimo que supone la identificación degradante de personajes literarios con los defectos de la sociedad barroca es el que separa los

---

<sup>67</sup> «Introducción» en, Quevedo, *Poesía selecta*, ed. de I. Arellano y L. Shwartz, Barcelona, PPU, 1989, p. 57.

sintagmas «hermosura andante», del romance dedicado María de Córdoba, y «doncellita andante» del «Orlando», dedicado a la princesa del Catay.

Al degradar la figura femenina idealizada para denunciar la debilidad de las mujeres por el dinero, Quevedo utilizó todos los recursos poéticos que tuvo al alcance, pero prefirió los metros tradicionales frente a las formas italianas. Es por ello que, excluyendo el soneto anterior, todos los textos satíricos que he seleccionado son romances, jácaras, bailes o letrillas como la siguiente (655):

Es niña que, por tomar,  
 madruga antes que amanezca,  
 porque en mi bolsa anochezca:  
<sup>30</sup> que andar tras esto es su andar.  
 De beber se fue a opilar;  
 chupando se desopila;  
 mi dinero despabila;  
 el que la dora es Medoro;  
<sup>35</sup> el que no, pellejo y cuero;  
*en verano toma el acero*  
*y en todos tiempos el oro.*

La escena cotidiana que describe esta estrofa, la costumbre femenina de tomar el acero, está construida sobre el desdoblamiento de los dos significados que tiene el verbo «tomar» (robar en los primeros cuatro versos y robar y beber en los siguientes). Normalmente esta escena, que degrada a la pareja literaria de Angélica y Medoro, se desarrollaba cerca del Manzanares en la fuente del Acero de Madrid, a la que acudían damas y caballeros para curar la opilación y llevar a cabo toda clase de operaciones en beneficio de la coquetería cortesana, con el pretexto de las bondades medicinales de la fuente.

Hay también otra letrilla (657) con el mismo asunto, aunque con escenario distinto. A diferencia de la anterior, en la que hay una voz masculina, en esta letrilla la voz la lleva la protagonista del estribillo. Se trata de un monólogo en el que la mujer se describe a sí misma y desarrolla el tema desde su propia perspectiva:

Toda bolsa que me ve  
tan honesta y tan bonita  
me llama, no sé por qué,  
*cuando tomo, Mariquita;*  
5 *cuando da, Maritomé. [...]*  
25 En casa de los joyeros,  
entre medias y listones,  
más los quiero Galalones,  
que, en San Dionís, Oliveros.  
Al Roldán que prometió  
30 pendencia, y no la basquiña,  
el *Rol*/perdono a la riña,  
y el *dan* a la tienda no.

Al describirse con tal honestidad, casi picaresca, la buscona también satiriza a los hombres que la buscan y le pagan por sus favores, sobreentendiendo lo que dice otro soneto de Quevedo: «Puto es el hombre que de putas fía». Es por ello que la figura de Angélica, aunque por proximidad esté expuesta, no sufre degradación como los personajes de Galalón de Maganza, Reinaldos de Montalbán y Orlando, asociados con los joyeros, a quienes la protagonista prefiere cobardes y blandos antes que vigorosos, y con un galán habitual que, goze o no de sus favores, debe pagar «a la tienda».

Otro poema semejante es el baile que describe a una estafadora; comparte con los tres poemas anteriores el tema satirizado, el uso de la dilogía del verbo «dar» y la inserción de elementos caballerescos (874):

Dos demandas por empresa  
 con una letra delante:  
 «Mujer que demanda siempre,  
<sup>20</sup> Satanás se lo demande».

Lleva en sus manos y dedos  
 a todos los Doce Pares,  
 Galalones por las uñas,  
 y por la palma, Roldanes. [...]

*Tan, tan, tan, tan*  
*tan pobres los tiempos van,*  
<sup>35</sup> *que piden y no nos dan:*  
*dan, dan, dan, dan.*

Al comparar las características guerreras de los personajes –la empresa, la traición, la firmeza– con el peligro que representa la habilidad de la estafadora y enfocar la comparación en sus manos, Quevedo invirtió el tópico petrarquista de la mirada asesina (que aparece, por ejemplo, en el romance dedicado a María de Córdoba: «ojos de la Ardiente espada, / pues mira con dos Roldanes»).

En este grupo de poemas satíricos se pueden incluir dos que parodian el estilo gongorino. El primero es el famoso romance dedicado a la mujer en la que se convertiría la niña «hermana Marica» de Góngora. Sin embargo, Quevedo, al hacer correr el tiempo de aquella ficción, describe, más que la conducta de Marica, las consecuencias de su comportamiento. En comparación con las demás sátiras, el punto de degradación de los personajes caballerescos de este poema es muy alto, y se

debe a que lo sostiene el desprestigio de una forma de escribir, más que la denuncia de una conducta (694):

Tomando estaba sudores  
Marica en el hospital;  
que el tomar era costumbre,  
y el remedio es el sudar.  
5 Sus desventuras confiesa;  
y los hermanos la dan,  
a culpas *Escarramanes*,  
penitencias de ¡Ay!, ¡ay!, ¡ay!  
Lo español de la muchacha  
10 traduce en francés el mal:  
cata a Francia, Montesinos,  
si te pretendes pelar.  
Por todas sus coyunturas  
anda encantado Roldán:  
15 los Doce Pares y nones  
no la dejan reposar.

El poema comienza desarrollando el mismo juego dilógico del verbo «tomar» que aparece en todos los textos satíricos anteriores; por ello, la coincidencia de los personajes caballerescos con este recurso poético indica que Quevedo encontró un punto de comparación bastante eficaz para sus críticas de lo femenino en el carácter calculador de la verdadera Angélica, la de Boiardo y Ariosto, transformándola en una ‘tomona’, más que en una buscona.

Los pretendientes de la princesa china también aparecen en la letrilla, pero no para describir la poderosa influencia del amor en los enamorados, como en los dos poemas serios, ni para retratar galanes y buscones, como en los satíricos. El furor de

Orlando y la fiereza de los Doce Pares comparados con los efectos de la sífilis en el cuerpo de la enferma -y disminuidos, podría decirse, al nivel celular de la infección- representan el punto más degradante de los personajes<sup>68</sup>. En cambio, cuando comienza el preciso retrato de la agonía física de la hermana Marica, hay una pequeña alusión a la figura de Angélica que funciona como punto de comparación con el estado anterior a su enfermedad:

25 Por la garganta y el pecho  
se ve, cuando quiere hablar,  
muchos siglos de capacha  
en pocos años de edad.  
Las perlas almorzadoras  
30 y el embeleco oriental,  
que atarazaban las bolsas,  
con respeto muerden pan.  
Su cabello es un cabello,  
que no le ha quedado más;  
35 y en postillas, y no en postas,  
se partió de su lugar.  
Los labios de coral niegan  
secos su púrpura ya:  
ni de coral tienen gota,  
40 mucha sí gota coral.

---

<sup>68</sup> Por ello no es de extrañar que Galalón de Maganza, que traicionó a Carlomagno y al ejército franco en la batalla de Roncesvalles, esté asociado en el romance con las supuraciones de la infección y con las alcagüetas que asisten a Marica en el hopsital: «Entre humores maganceses de maldita calidad, / y dos viejas galalonas, fue puesta en cautividad» (54-55).

En estos versos hay un registro más suave que el punto de vista satírico o adoctrinador, más burlón, con el que alterna amenizando la lectura mediante las imágenes y el estilo degradados. Esta combinación de registros es una característica fundamental del discurso satírico, en el que la categoría de lo burlesco se articula para materializar la intención poética, que en este caso es la parodia del estilo gongorino (como indican los versos de las estrofas primera y tercera, que reproducen un pasaje del romance «Apeóse el caballero» o recuerdan algunos rasgos del estilo de Góngora) y la degradación de los tópicos del retrato pictórico.

Otro texto de Quevedo que tiene como referente la poesía de Góngora es el romance titulado «Varios linajes de calvas» (703), en el que también convergen la sátira y la burla para lograr la parodia deseada:

Madres, las que tenéis hijas,  
ansí Dios os dé ventura,  
3 que no se las deis a calvos,  
sino a gente de pelusa. [...]  
Hay calvas sacerdotales,  
y de estas calvas hay muchas,  
que en figura de coronas  
20 vuelven los maridos curas.  
Calvas jerónimas hay  
como las sillas de rúa:  
cerco delgado y redondo;  
lo demás plaza y tonsura.  
25 Hay calvas asentaderas,  
y habían los que las usan  
de traerlas con greguescos,  
por tapar cosa tan sucia.

Los temas satirizados que aparecen –la denuncia de los amores entre monjas y curas, el matrimonio con ancianos, la homosexualidad o el calvinismo– rebajan la calidad moral del gongorismo, pero son los elementos burlescos los que rebajan su estilo.

El poema tiene dos secciones, marcadas por el cambio de estrofa y el cambio de la voz: la exposición de los distintos linajes de calvas, que corresponde a la primera sección, está dentro del exhorto que una mujer «calvicada» pronuncia para aleccionar a las madres. Sin embargo, el apóstrofe se interrumpe porque interviene una «moza de Asturias» que está huyendo de un calvo y entona una canción:

Cabéllense en hora buena,  
65 pues como del brazo ha sido  
siempre la manga el vestido,  
hoy del casco, aunque sea ajena,  
es bien lo sea la melena,  
y que ande también galán.

70 *Calvos van los hombres, madre,*  
*calvos van;*  
*mas ellos cabellarán.*

¿Quién hay que pueda creello  
que haya por naturaleza  
75 heréticos de cabeza,  
calvinistas de cabello?

Los que se atreven a sello,  
¿a qué no se atreverán?  
*Calvos van los hombres, madre,*

80 *calvos van;*  
*mas ellos cabellarán.*

Cuando hubo españoles finos,



menos dulces y más crudos,  
eran los hombres lanudos;  
85 ya son como perros chinos.  
Zamarro fue Montesinos,  
el Cid, Bernardo y Roldán.  
*Calvos van los hombres, madre,  
calvos van;*  
90 *mas ellos cabellarán.*  
Si a los hombres los queremos  
para pelarlos acá  
y pelados vienen ya,  
si no hay que pelar, ¿qué haremos?  
95 Antes morir que encalvemos;  
alerta, hijas de Adán.  
*Calvos van los hombres, madre,  
calvos van;*  
*mas ellos cabellarán.»*

Hay dos registros, alternándose en cada estrofa, como entrelazados: la primera y la tercera carecen de la carga satírica que sí tienen la segunda y la cuarta estrofas, por ello creo que la añoranza de los tiempos en los que los hombres tenían pelo, y por ende valentía y rectitud, está más cerca del tono burlón de algunos pasajes del «Orlando» que de la sátira a la que pertenece.

Esas dos estrofas más ligeras de la canción de la asturiana (primera y tercera) reproducen como burla el tono soberbio y avejentado de la épica caballeresca, y es por ello que la fórmula que relaciona la cantidad del pelo con el grado de valentía transforma a los héroes más aguerridos en caricaturas cubiertas de pelo. Como ejemplo de la semejanza de tono que hay entre este poema y el «Orlando», baste un

fragmento del segundo canto, en el que Ferragut desafía a Argalía, despreciando su coraje en plena batalla:

Y viendo su cabeza desarmada,  
 330 le dijo: «Toma un yelmo, que no quiero  
 ni he menester llevar ventaja en nada:  
 que sé guardar la ley de caballero».  
 «A casco raso aguardaré tu espada  
 -le dijo el descomunal aventurero-;  
 335 no quiero yelmo, casco ni casquillo:  
 por yelmo traigo yo mi colodrillo.  
 Si tuviera lugar, me chamorrara  
 este pelo que traigo jacerino,  
 y, si fuera posible, me calvara,  
 340 y te aguardara como perro chino.  
 ¿Yelmo me ofreces? Mírame a la cara,  
 caballerito del Padrón del Pino;  
 que imagino tan muelle tu braveza,  
 que aun estoy por quitarme la cabeza.»

El pequeño diálogo del «Orlando» también parodia el tópico que asocia la valentía con el cabello, e incluso comparte con el poema contra las calvas la comparación del cráneo con el casco (vv. 333-336) y la imagen del perro chino (vv. 337-340); sin embargo, mientras que en el «Orlando» la parodia de los personajes literarios tiene como objetivo el género de la poesía caballerescas, en la canción del romance está al servicio de la parodia del estilo gongorino.

Fuera del conjunto de las sátiras dedicadas a la mujer, está la jácara en la que un rufián se describe a sí mismo, aunque también describe en una parte a las mujeres con las que se relaciona. El poema comienza degradando de nuevo la poesía

gongorina, pero no creo que sea esa su única intención, como en los poemas dedicados a la «hermana Marica» y a las calvas (856):

Zampuzado en un banasto  
me tiene su majestad,  
en un callejón Noruega,  
aprendiendo a Gavilán.  
5 Gradüado de tinieblas  
pienso que me sacarán  
para ser noche de hibierno,  
o en culto algún madrigal.  
Yo, que fui norte de guros,  
10 enseñando a navegar  
a las godeñas en ansias,  
a los buzos en afán,  
enmoheciendo mi vida,  
vivo en esta oscuridad,  
15 monje de zaquizamíes,  
ermitaño de un desván.

De la misma forma en la que otorgaba voz propia a la buscona de la letrilla 657 para esbozar su retrato («*cuando tomo, Mariquita; / cuando da, Maritomé*»), Quevedo llevó a cabo la descripción de este jaque encarcelado que reflexiona sobre su vida. El contexto en este caso es epistolar, porque el jaque escribe una carta a un amigo contándole su situación, y, tal vez por eso, por referir a la escritura, tiene un curioso vaivén de tonos.

Lo primero que narra el jaque son los motivos de su actual prisión, es decir, todo un «abanico de culpas», expuestas con un lenguaje propio del mundo picaresco al que pertenece:

Allí me lloró la Guanta,  
30 cuando, por la Salazar,  
desporqueroné dos almas  
camino de Bragiñal.

Por la Quijano, doncella  
de perversa honestidad,  
35 nos mojamós yo y Vicioso,  
sin metedores de paz.

En Sevilla, el árbol seco  
me prendió en el Arenal,  
porque le afufé la vida  
40 al zaino de Santo Horcaz.

Sin embargo, el jaque interrumpe la narración de su vida cuando recuerda las dos veces que lo han condenado y lo cerca que ha estado de la muerte; en su lugar, introduce toda una disertación acerca de la prisión y del mundo compuesta en un tono distinto que contrasta con el lenguaje rufianesco:

Todo este mundo es prisiones;  
todo es cárcel y penar:  
los dineros están presos  
en la bolsa donde están;  
85 la cuba es cárcel del vino,  
la troj es cárcel del pan,  
la cáscara, de las frutas,  
y la espina, del rosal.

Las cercas y las murallas  
90 cárcel son de la ciudad;

el cuerpo es cárcel de l'alma,  
y de la tierra la mar;  
del mar es cárcel la orilla,  
y en el orden que hoy están,  
95 es un cielo de otro cielo  
una cárcel de cristal.  
Del aire es cárcel el fuelle,  
y del fuego, el pedernal;  
preso está el oro en la mina;  
100 preso el diamante en Ceilán.  
En la hermosura y donaire  
presa está la libertad;  
en la vergüenza, los gustos;  
todo el valor, en la paz.

Al incluir esta reflexión creada con la anáfora de oraciones predicativas, y que recuerda algunos poemas de la época del temprano renacimiento medieval español, el jaque parece haber cobrado una inspiración diferente movido por la pluma. Sin embargo, la inspiración se acaba y el jaque retoma nuevamente el lenguaje del hampa, para recordar las muertes de sus amigos.

A partir de entonces, la jácara se va acercando al final sin variar de registro; y es ahí, en la despedida de la carta, cuando aparecen las imágenes de dos personajes épico-caballerescos para describir al supuesto amigo y destinatario: «Vos, Bernardo entre franceses, / y entre españoles, Roldán, / cuya espada es un Galeno, / y una botica la faz» (vv. 165-168). Dado que Quevedo no había tenido problema comparando la fiereza de los caballeros con la hermosura fatal de la dama o con la habilidad de una estafadora, no es de extrañar la presencia de los médicos (también blanco predilecto de su sátira) en el mismo contexto que remite al peligro de muerte.

Otro de los elementos que la carta-retrato del rufián también comparte con el resto de los poemas satíricos dedicados a la mujer es la dilogía del verbo «dar» que aparece en las últimas estrofas de la despedida:

A las hembras de la caja,  
si con la expulsión fatal  
la desventurada Corte  
<sup>180</sup> no ha acabado de enviudar,  
podéis dar mis encomiendas,  
que al fin es cosa de dar;  
besamos a las niñas,  
saludes a las de edad.

Las características de este poema (la degradación de la mujer y de los referentes literarios, el autorretrato satírico, el vaivén entre registros, la cotidianeidad, la parodia gongorina y el uso de las dilogías) resumen, a grandes rasgos, el contexto general en el que van apareciendo las figuras orlandescas dentro de la sátira quevediana.

Todavía dentro del terreno satírico, hay un texto que merece mención aparte del cuerpo de poemas anterior porque su concepción nació de un acontecimiento histórico: cuando Luis XIII, en la primavera de 1635, escribió un *Manifiesto* con el que declaraba la guerra a España. Tres de los ocho manuscritos en los que se encuentra la sátira de «La toma de Valles-Ronces» se la atribuyen a Bernardo Díaz Plantel o Díez Plantel, pero en los otros cinco figura el nombre de Quevedo; como sea, a pesar de las discrepancias entre los manuscritos, «las extraordinarias concordancias estilísticas entre esa jácara y las demás obras en verso y prosa acentúan esa paternidad»<sup>69</sup>. Algunos de esos rasgos del estilo de la jácara no habían aparecido en el

---

<sup>69</sup> A pesar de estar convencido de la autoría quevediana de la «Toma de Valles Ronces», Bleuca la incluyó, con una introducción propia y los comentarios con los que aparece en los manuscritos, separada del resto de los poemas en un apéndice (*Obra poética*, t. III, pp. 455-93).

*corpus* de poemas satíricos anterior, porque la variación del tono y de los elementos se debe a que el blanco de la denuncia son personajes particulares e influyentes de la época.

La ferocidad del ataque está en relación con la compleja visión política de Quevedo y con la dignidad de sus víctimas, como Richelieu o los supuestos matrimonios concertados de su sobrina, a la que llama «princesa fiambre». Es por ello que, a diferencia de las sátiras anteriores, los héroes caballerescos aparecen degradados en este texto por pertenecer al pasado histórico-novelesco de las dignidades francesas a las que amenaza:

Mala la hubisteis, franceses,  
la caza de Valles Ronces,  
donde los Doce y los Trece  
no llegaron a catorce.  
5 Sin respetar vuestros Pares,  
reduciéndolos a nones,  
toda vuestra Picardía  
echó don Francisco a doce.  
¿Qué se hizo aquel retablo  
10 de títeres galeones,  
con velas de candelero  
de tinieblas exteriores,  
a quien la mano de Judas,  
con sopapos escariotes,  
15 suele matar una a una,  
al son de lamentaciones?

Cargados de vendepeines,  
 armados de amoladores,  
 y de tramposos de queso,  
 20 persecución de ratones,  
 ¿adónde está el Cardenal,  
 casamentero *in utroque*,  
 con capelo por de Roma,  
 y con roncha por de azote?  
 25 ¡Oh, quién viera a Su Eminencia,  
 de pimientos sacerdote,  
 guisar mohatras de reinos  
 y potajes galalones!

La imagen general que tenía Quevedo de los franceses y de sus acciones es compleja, debido a los vaivenes de la política internacional, pero aparece delineada, en muchos textos de los diversos géneros que cultivó y que corresponden a fechas diferentes, por el mundo rufianesco de los inmigrantes franceses de la España barroca. Las figuras de los personajes caballerescos, pues, funcionan como extensión histórica del ambiente bajo y traicionero con el que Quevedo identificaba a los franceses.

No creo que Blecua se equivocara al afirmar que la «Toma de Valles Ronces» engloba «condensadamente los mejores recursos estilísticos de don Francisco»<sup>70</sup>, porque comparte muchos de ellos con el «Orlando» y con las sátiras anteriores, aunque no son aquellos que he ido resaltando a lo largo de este apartado. Dado que el blanco de su denuncia no es un conjunto de los vicios o costumbres de las mujeres pedigüeñas, no utiliza las dilogías de «dar» y «tomar» ni alude al «conocido mal francés» que padecía la hermana Marica —cuando el contexto lo permitía—; ninguno de los personajes se adueña del poema para esbozar su autorretrato, no desarrolla un

---

<sup>70</sup> Blecua, *op. cit.*, t. 3, p. 456.



contrapunto entre registros ni parodia directamente la poesía gongorina, salvo, tal vez, en la siguiente estrofa: «Con la grana del Marqués / han de quedar uniformes / cardenales cuantos bugres / ladran al imperio gozques» (vv. 117-120). Las constantes que hay entre las primeras siete sátiras y la «Toma de Valles Ronces» pertenecen al entorno compartido (de busconas, rufianes, estafadoras, médicos, traidores, calvos, fanceses migrantes, vendedores ambulantes...) que envilece las imágenes de la caballería y las formas del estilo que le era propio.

A pesar de que resulta difícil establecer una frontera clara entre lo burlesco y lo satírico, he preferido considerar diferentes a los poemas anteriores otros dos, porque su intención es provocar la risa sin criticar ningún aspecto de la sociedad. El primero comparte pocos rasgos con los demás poemas porque trata de una reunión imaginaria entre «flores y legumbres». Al caracterizar física y psicológicamente a cada uno de los asistentes (los cipreses son lúgubres, el romero es «la beata de los campos», el roble tiene juanetes...) Quevedo proveyó de voz a algunas verduras para que se describieran entre sí (755):

«Salgan diez y salgan ciento,  
flores moradas y azules,  
y cuantas en las mejillas  
las verdes coplas embuten;  
45 que mi flor las desafía  
en ensaladas comunes,  
pues andan más a mi flor  
que a cuantas mayo produce.»  
El Hígado de las flores,  
50 que por tantos labios cunde,  
el cardenal de los tiestos,  
sangre que al verano bulle,

encarado en un pepino,  
 le dijo: «Nunca maduras,  
<sup>55</sup> Galalón de la ensalada,  
 cizaña de las saludes,  
 landre de las hortalizas;  
 San Roque mismo te juzgue  
 por verde sepulturero  
<sup>60</sup> y autor de los ataúdes».

En opinión de una rebanada de tomate ('enmarcada' en un pepino), el berro es hipócrita y traicionero como el conde Galalón, y peligroso como los sepultureros, porque se precia de su constante presencia en las ensaladas de los humanos, cuando en realidad –procedente de sitios tenebrosos y húmedos– provoca malestares y enfermedades. La degradación del personaje caballeresco de este romance confirma la imagen que tenía Quevedo de él y del entorno al que pertenecía; lo compara con joyeros, con las uñas de una ladrona, con los sudores de la sífilis, con las artimañas políticas de Richelieu, con los berros y, en el «Orlando», con Judas y con la hipocresía de las viudas: «También diré las ansias y la basca, / de aquel maldito infame basilisco, / Galalón de Maganza, par de Judas, / más traidor que las tocas de viudas» (I, vv. 13-16). Como Galalón era ya un personaje de por sí degradado moralmente dentro de la literatura caballeresca, Quevedo lo introdujo en los peores de los peores entornos para poder reproducir toda la vileza con la que lo imaginaba.

El segundo poema burlesco comparte, al contrario que el anterior, casi todos los rasgos con el resto de los textos, porque se trata de un romance cuyo blanco paródico son los amores de Angélica y Medoro. A no ser porque está escrito en octosílabos, parecería un fragmento pequeño del enorme rompecabezas que es el «Orlando», porque reproduce exactamente el tono burlesco y el entorno degradado con el que aquél parodia el género de los poemas caballerescos y a sus personajes.

Comienza con una pequeña introducción de cuatro estrofas que sitúa al protagonista en la cotidianeidad más procaz (704):

Quitándose está Medoro  
del jubón y la camisa,  
al sol de marzo, una tarde,  
algunas puntadas vivas.  
5 Las uñas más matadoras  
que los ojos de su amiga,  
hecho un paladín Roldán  
por las costuras arriva.  
Después de haberse rascado  
10 con notable valentía,  
con aquellas blancas manos  
que quitaron tantas vidas,  
a la margen de un pajar  
y a sombras de una pollina,  
15 por falta de buena voz,  
en lugar de cantar, chilla...

La postura en la que se encuentra Medoro concuerda en todo con el tono de la canción que entona a continuación; ese chillido carente de buena voz es, justamente, el tono que Quevedo deseaba reproducir también en el «Orlando». Utilizando el estilo indirecto y otorgando voces a los personajes, Quevedo encontró una fuente vasta del registro burlesco, porque la voz y el discurso hacen resaltar sus identidades.

Al hacerse escuchar, Medoro esboza un retrato fugaz de la situación en la que se encuentran él mismo, su mujer y todos los pretendientes (degradados a buscones y rufianes), para explicar por qué él sí ha podido conquistar el pecho de Angélica y el resto de sus valientísimos rivales amorosos no:

«Bella reina del Catay,  
heredera de la China,  
por quien andan enhiestas  
20 tanta lanza y tanta pica,  
no supo lo que se hizo  
Rodamonte, aunque más digan,  
que el andar a coscorriones  
ni es regalo ni caricia.  
25 A una mujer que se espanta  
de ver una lagartija,  
una dádiva de muerto  
es una cosa muy linda.  
Ándase Orlando el furioso  
30 saltando de viga en viga,  
juntando para traerla  
calaveras y ternillas.  
¡Miren qué hará una chicota  
que tiembla de una sangría,  
35 viendo partir un gigante  
de la mollera a las tripas!  
Esto es lo que ha tenido la bella  
desde que era tamañita;  
que quiere más que un valiente  
40 cualquier dinero gallina.»  
Yo solo la di en el chiste;  
y, mientras ellos se arpillan,

a lo cobarde la gozo  
por estas caballerizas.  
45 Más me ha valido ser zambo  
que a ellos sus valentías;  
pues yo la tengo preñada,  
y ellos me tienen invidia.  
Deshacer encantamentos  
50 es menos que hacer basquiñas;  
y es más pagar una joya  
que ganar una provincia.  
¡Quién viera en una mohatra  
al buen Palmerín de Oliva,  
55 y con el ciento por ciento  
andar a la rebatiña!  
¡Quién viera a don Belanís  
en una sombrerería,  
dándole vueltas al casco,  
60 y alabando la toquilla;  
y en poder de un escribano  
a la lanza de Argalía,  
ahogada en el tintero,  
soltando la tarabilla!»

La falta de denuncias explícitas de las conductas sociales (por lo menos de la sociedad no ficticia) aleja el tono de este poema del registro satírico, y creo que el motivo es que sólo tiene el propósito de parodiar el universo de la literatura caballeresca, atribuyendo a los héroes acciones bajas, palabras y modos rufianescos. Es por ello que tampoco hay ninguna parodia a la poesía de Góngora; aunque

hubiera podido ser útil, el género caballeresco proporcionaba suficientes blancos literarios que parodiar en un poema pequeño. Sin embargo, como sucede con el «Orlando», se podría decir que en este romance están concentrados los rasgos que Quevedo utilizó para materializar la concepción que tenía de los personajes literarios caballerescos.

Vacío de la carga satírica, pero no de sus rasgos degradantes, el universo del «Orlando» de Quevedo representa la inversión burlesca y estrepitosa del *Innamorato* de Boiardo, y, gracias al carácter literario de la parodia, no hay freno para que se revierta el orden, como si lo podían tener sus sátiras por el peligro de su pluma. Una excepción que, tal vez, confirma la regla, es la dedicatoria al «hombre más maldito del mundo», porque tiene una víctima precisa y un tono de denuncia extremadamente feroz. Me parece que al degradar los elementos e invertir las imágenes del género caballeresco, Quevedo también degradaba sus fórmulas poéticas; por ello, tanto la invocación a las musas (asociadas con prostitutas) como la dedicatoria del poema están invertidas completamente. Si el *Innamorato* y el *Furioso* estaban dedicados a grandes nobles italianos, Quevedo tenía que escoger un dedicatario completamente opuesto, y eligió a uno de sus más conocidos enemigos, Francisco Morovelli de la Puebla (I, 33-72). La dureza de las octavas que Quevedo dedicó a Morovelli se explica con la fuerte enemistad intelectual que sostuvieron durante varias décadas. Tampoco es extraña la extensión de la dedicatoria, ya que los poemas épicos y caballerescos renacentistas tenían dedicatorias igual de personales y con extensiones parecidas. De cualquier modo, la acidez satírica de estas cinco octavas tiene como referente un personaje fuera del mundo de la caballería (todo «enredos e invenciones», I, 66) y corresponde a una exigencia del género parodiado, por lo que no corroe el resto del poema, cuyo ambiente es otro, el de la carcajada, aunque igual de extremo.

El tono es más o menos el mismo en todo el «Orlando», salvo en algunas contadas ocasiones como en la dedicatoria, y creo que está marcado, por la imagen degradada de la mujer idealizada, que es, como quedó claro, el eje sobre el que se articulaba el imaginario orlandesco de Quevedo; por ello, tal y como utilizaba algunas imágenes serias para describirla en sus sátiras y burlas, también utilizó el estilo con el que se refería a ella. Una ‘mini-poética’ de ese estilo que parodia las convenciones del discurso amoroso está expuesta en unas décimas dedicadas a una buscona; el poema comienza como gran parte de las quejas amorosas, pero también advierte cuales serán el calzado y los adornos de su voz (672), con la que Quevedo reprodujo el ruego del pretendiente utilizando tres estilos diferentes, como si presumiera del control que tenía sobre ellos: «Con tres estilos alanos / quiero asirte de la oreja, / porque te tenga mi queja, / ya que no pueden mis manos» (vv. 1-4). Cada uno de los tres estilos va precedido por una pequeña introducción que los describe a grandes rasgos, como si se tratara de una lección de poesía para la buscona. El primero que parodian es el habla discreta, es decir, el lenguaje y las metáforas conceptistas que imperaron en la poesía de tipo petrarquista durante el siglo XVI:

- 5 La habla de los cristianos  
 es lenguaje ramplón:  
 por eso va la razón  
 de un circunloquio discreto  
 en retruécano y conceto
- 10 como en calzas y en jubón.  
 Amar y no merecer,  
 temer y desconfiar,  
 dichas son para obligar,  
 penas son para ofender,
- 15 acobardar el querer,

cuando más valor aplique,  
es hacer que multiplique  
el miedo su calidad.

Para más seguridad

20 tómate ese tique mique.

Lágrimas desconsoladas  
son descanso sin sosiego,  
y diligencias de el fuego  
más vivas cuando anegadas.

25 Las memorias olvidadas  
de la voluntad sencilla  
son golfo que miente orilla,  
son tormenta lisonjera,  
en donde expira el que espera.

30 ¡Qué linda recancanilla!

El tener desconfianza  
es tener y presumir,  
y apetecer el morir  
mucho de grosero alcanza.

35 Quien osa tener mudanza,  
se culpa en el bien que asiste,  
y quien se precia de triste  
goza con satisfacción  
la pena por galardón.

40 Pues pápate aquese chiste.

Al interrumpir la expresión típica de la queja del amante petrarquista, el buscón introdujo su forma de hablar, degradando el estilo parodiado y reforzando la



degradación con las rimas ‘burlescas’ de las últimas palabras de cada estrofa («mique», «recancanilla» y «chiste»), que corresponden a las consonancias ‘serias’ de los versos 16-17, 26-27 y 35-36.

Después de las tres décimas petrarquistas, el sujeto del poema retoma la lección de poesía para la buscona, porque bien lo merecen tanto su incultura como el segundo estilo a parodiar:

Pero siendo tú en la villa  
dama de demanda y trote,  
bien puede ser que de el mote  
no hayas visto la cartilla.  
45 Va de el estilo que brilla  
en la culterana prosa,  
grecizante y latinosa;  
mucho será si me entiendes.  
Yo vacío piras y ascienes:  
50 culto va, señora hermosa.  
Si bien el palor ligustre  
desfallece los candores  
cuando muchos esplendores  
conduce a poco palustre,  
55 construye el aroma ilustre  
víctima de tanto culto,  
presintiendo de tu vulto  
que rayos fulmina horrendo.  
Ni me entiendes ni me entiendo,  
60 pues cádate que soy culto.

En este caso la degradación de Quevedo fue atroz, porque el blanco era la variante que adquirió el lenguaje poético tras la poesía de Góngora. El verbo «vaciar» del verso 49 (entendido como ‘echar las aguas’) describe el flujo accidentado de esta «prosa grecizante y latinosa», y define el contexto general de las parodias quevedianas en contra de la poesía culta, es decir, la inmundicia.

La opinión del sujeto de las décimas es que, aunque al negar sus favores las mujeres pierden hermosura, los poetas cultos han secuestrado el retrato poético de la mujer y continúan alabando su mirada fatal y la blancura de su rostro. Así que prefiere no proseguir con ese lenguaje y decirle a la buscona lo que le tiene que decir:

- No me va bien con el lenguaje  
tan de grados y corona;  
hablemos prosa fregona  
que en las orejas encaje.
- 65 Yo no escribo con plumaje,  
sino con pluma, pues ya  
tanto bien barbado da  
en escribir al revés,  
óyeme tú de dos por tres
- 70 lo que digo de pe a pa.  
Digo, pues, que yo te quiero,  
y que quiero que me quieras  
sin dineros ni dineras  
ni resabios de tendero.
- 75 De muy mala gana espero;  
date prisa, que si no,  
luego me cansaré yo

y perderás este lance.

¡Bien haya tan buen romance

<sup>80</sup> y el padre que lo engendró!

El tercero de los estilos, carente de dificultad, contrasta con los anteriores y cierra el poema como cerraban y contrastaban los últimos versos de las estrofas petrarquescas. La conclusión de las décimas, como se adivinaba desde sus primeros versos, es que la manera de hablar a la buscona, la «prosa fregona», es, en general, la mejor forma de hablar, de escribir, porque es honesta y no adorna en exceso el lenguaje ni encubre su propósito en una nube de relaciones. Todo el poema es una exposición en contrapunto de los tres estilos, que acentúa más la sencillez y la gracia callejera de la «prosa fregona».

Puede decirse que, en general, la esencia de la literatura caballeresca se concentra en la imagen de la mujer idealizada y en el tópico de las armas. Al invertir esa doble materia caballeresca, Quevedo degradó las figuras y el estilo propio de lo épico en el que se desarrollaba el tópico de las armas, y lo hizo de la misma manera en la que degradaba el estilo petrarquista, es decir, corrompiendo las virtudes de los caballeros –a dama, buscona; a caballero, bestia– y utilizando también la mezcla de estilos. Hay breves pasajes del «Orlando» en las que lo épico aparece expuesto en estado puro, pero el contexto contrastante que lo rodea lo degrada y parodia inmediatamente:

Nube de polvo los esconde ciega,  
 que, acortando nublosa el sol y el día,  
 hace crecer el suelo con la brega,  
<sup>380</sup> que ardor de los caballos esparcía;  
 cólera los ahoga y los anega  
 sudor humoso, blanca espuma fría;  
 son, ardiendo en los golpes de sus manos,  
 dos Etnas que martillan dos Vulcanos.

385 Argalía le asienta en la mollera  
golpe descomunal, pero la espada  
del pelo resurtió como pudiera  
resurtir de una peña adiamantada;  
viola sin sangre y vio la cabellera,  
390 no sólo sana, sino más rizada,  
y dijo con espanto alzando el hierro:  
«Éste por coronilla trae un cerro».

La narración de las batallas entre los héroes aventurescos tiene diferentes rasgos que los del desarrollo de las imágenes petrarquistas, pero para llevar a cabo su degradación se utilizan los mismos métodos. Por ello, si para parodiar solamente la poesía amorosa Quevedo utilizaba «prosa fregona», para parodiar el *Orlando innamorato* lo hizo, -incluyendo la anterior- «con verso suelto y con estilo brujo» (I, 80); es decir, con un despliegue amplísimo de registros y recursos, con libertad para la lengua.

También hacia el final de su vida, con casi sesenta años de edad, Góngora escribió una de sus mejores composiciones, la «Fábula de Píramo y Tisbe», «que encierra una combinación audaz de lo cómico y lo serio, o de *las burlas y las veras*»<sup>71</sup>, porque su registro, declarado en el cuerpo del poema: «digno sujeto será, / de las orejas del vulgo; / popular aplauso quiero, / perdónenme sus Tribunos» (vv. 13-16). El «pulso» de la lira de Góngora en este romance es muy semejante a la «prosa fregona» o al «estilo brujo» de Quevedo y es por ello que, además de la mezcla de registros, comparten otros rasgos como la cotidianeidad, los juegos de doble significado, las hipérbolas desorbitadas, el retrato caricaturesco de los personajes, las alusiones obscenas... Creo que la intención de Quevedo era, como la de Góngora, compendiar y parodiar diferentes estilos poéticos de la época a la que pertenecía, desplegándolos

---

<sup>71</sup> Alberto Sánchez, «Aspectos de lo cómico en la poesía de Góngora», *RFE*, 44 (1961), p. 96.

tanto en la pequeña lección de poesía para la buscona como en su enorme parodia de la poesía caballeresca. Es por ello que, a pesar de las variaciones que hay en el «Orlando», todas ellas se ordenan y adquieren significado gracias al trasfondo paródico y humorístico que las enmarca. Si la mezcla de idiomas de las mowaxajas árabes anunciaba la aparición de una literatura propia del español, la mezcla de estilos poéticos en la poesía burlesca barroca también anunciaba un cambio importante: la degradación del universo literario que había impregnado la poesía española e italiana durante, por lo menos, quince décadas.

QUEVEDO: LECTOR DEL «ORLANDO»  
DE HERNANDO DE ACUÑA

La labor del traductor es y ha sido desde siempre una de las más enriquecedoras tanto para el pensamiento como para la creación literaria de una lengua pero, lamentablemente, «la importancia intelectual de la traducción salta de tal modo a la vista, que se la suele pasar por alto»<sup>72</sup>. Esto sucede con los comentarios y breves estudios que críticos y lectores han dedicado al «Orlando» de Quevedo, en los que se da por hecho que el poema es una traducción e inversión del *Orlando innamorato* de Boiardo hacia el universo burlesco del Barroco español. Ninguno de los trabajos o comentarios que existen hasta ahora sobre el poema ha tomado en cuenta la importancia de ese hecho que salta a la vista: al leer una de las grandes manifestaciones de la poesía burlesca española de los Siglos de Oro, estamos leyendo lo que fue, a la vez que composición cómica, una traducción, y que como tal habría que empezar a estudiar, precisando las circunstancias que le dieron origen, o, dicho de otra manera, precisando, hasta donde sea posible, el método que Quevedo siguió para llevarla a cabo. Por ello, al plantear desde esta perspectiva el estudio del poema, no es difícil imaginar a Quevedo poniendo en práctica sus ideas acerca de la traducción, de las que dejó constancia en diversas ocasiones.

En la dedicatoria que precede la traducción del «Manual de Epicteto», Quevedo reconoció que no fue el primero en trasladarlo al español, y, acabada la dedicatoria, incluyó una nota breve describiendo el proceso que siguió para llevarla a cabo:

---

<sup>72</sup> Gilbert Highet,, *op. cit.*, t. 1, p. 171.

Con deseo de acertar en lección tan importante, y con el recato de quien trata joyas, he visto el original griego, la versión latina, la francesa, la italiana que acompañó el *Manual* con el comento de Simplicio, la que en castellano hizo el maestro Sánchez de las Brozas, con argumentos y notas; la última, que hizo el maestro Gonzalo Correas (vol. 4, p. 489).

Hay, por supuesto, enunciadas otras cuestiones sobre su traducción de Epicteto, pero, por ahora me interesa destacar tan sólo el primer paso fundamental para cualquier ejercicio de traducción humanista: «reunir el mayor número posible de versiones del texto y, después de confrontarlas, proponer una nueva lectura/versión basada en un examen y evaluación de toda la evidencia obtenida»<sup>73</sup>.

En el caso del «Manual de Epicteto» Quevedo dejó claro que cotejó y comparó (además del «original griego») cinco testimonios diferentes; por ello, al estudiar el «Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado» surge la misma pregunta: ¿cuántos y cuáles fueron los testimonios que comparó para escribir su nueva versión del *Orlando innamorato*? En primer lugar estaría el texto italiano original, del que Quevedo manejó, evidentemente, un ejemplar; de ser así, se podría tratar de la edición que Girolamo Scotto imprimió en Venecia entre 1548 y 1549<sup>74</sup>. En segundo lugar, estaría la versión del *Innamorato* de Francesco Berni, como mostró Malfatti en su pequeño estudio sobre las influencias en el «Orlando» de Quevedo: «la fuente directa del poema de Quevedo es el *Innamorato* de Boiardo, pero trataré de poner de relieve unos versos de otros poemas caballerescos italianos con los cuales se podría relacionar algún que otro paso del *Orlando* castellano»<sup>75</sup>. Mencionaré sólo uno de los ejemplos que incluyó Malfatti en su estudio para no repetir lo ya dicho.

---

<sup>73</sup> María del Carmen Sigler, «Traducción, imitación y apologética: Quevedo y el concepto humanista de la traducción», *Salina*, 8 (1994), p. 46.

<sup>74</sup> Como indica el «Catálogo de la “Biblioteca imaginaria de Quevedo”» de Pérez Cuenca (*La Perinola*, 7, 2003, pp. 309-329).

<sup>75</sup> Malfatti, *op. cit.*, p. 15.

En la corte parisina de Carlomagno se desarrolla un banquete entre caballeros y reyes europeos y africanos; hacia el final del banquete irrumpen en la sala cuatro gigantes, la hermosísima Angélica y, «detrás de la doncella, de rodillas, / se mostró bien armado un caballero / de buen semblante, por entrambas sillas / con promesa de fuerte y de ligero» (I, 505-508). El caballero, Argalía, es hermano de la princesa del Catay y lleva, además de sus armas y un caballo excepcionalmente rápido, una lanza dorada, que Boiardo apenas describió: «Ma sopra tutto una lancia dorata, / d'alta ricchezza e pregio fabricata» (I, o. 38). La idea de los versos es destacar la importancia y el valor de la lanza; por ello, llevado por el énfasis de los versos de Boiardo, Berni añadió toda una estrofa describiendo el encantamiento que la hacía invulnerable:

ed una lancia d'oro  
 fatta con arte e con sottil lavoro.  
 È quella lancia di natura tale,  
 che resister non puossi alla sua spinta;  
 forza o destrezza contra lei non vale:  
 convien che l'una e l'altra resti vinta.  
 Incanto, a cui non è nel mondo eguale,  
 l'ha di tanta possanza intorno cinta,  
 che né il conte di Brava, né Rinaldo,  
 né il mondo al colpo suo starebbe saldo. (I, 43 y 44.)

Comparando los versos de Boiardo, Berni y Quevedo, Malfatti concluyó que Quevedo siguió el texto de Berni al escribir su también breve descripción de la lanza encantada: «y porque a todos venza en la carrera / aunque se armen el arzón con trabas, / una lanza le dio que, cuando choca, / derriba las montañas si las toca» (I, 693-696).



Con respecto a los ejemplos que da Malfatti, conviene hacer una aclaración: la cercanía del poema de Quevedo y los de Berni, Folengo, Tasso, Pulci, etc. se debe a una influencia indirecta, relación diferente a la que se puede establecer con el *Innamorato* de Boiardo, que es una fuente con todo el rigor. Otro testimonio directo que Quevedo debió consultar y cotejar para su traducción es la de Hernando de Acuña. Aunque algunos pasajes del *Innamorato* ya habían aparecido insertos en los dos primeros libros del *Espejo de caballerías* de Pedro López de Santa Catalina, el primer intento por traducir de manera consciente –y en verso– el poema de Boiardo fue de Francisco Garrido de Villena, que publicó su traducción completa en 1555. Treinta y seis años más tarde, en 1591, salieron póstumamente las *Poesías varias* de Hernando de Acuña, entre las que destacan, además de su «Fábula de Narciso», «algunos cantos que comenzó a traducir el autor de la obra del Boiardo de *Orlando enamorado*»; lamentablemente, «en este trabajo le sorprendió la muerte. La parte terminada, vertida con facilidad, lozanía y rica vena, hace sentir la falta de lo restante. Esta traducción cierra el tomo de *Poesías* de Acuña»<sup>76</sup>, y presenta diversos indicios para afirmar que don Hernando leyó el original italiano y la versión española en verso que había hecho Garrido de Villena –abundaré en ello más adelante.

Tal como hizo Acuña, y como haría él mismo en diversas ocasiones, Quevedo tomó en cuenta varios testimonios para trasladar al castellano el *Innamorato* de Boiardo; por lo menos, revisó el original y, muy probablemente, los dos textos españoles ya citados. A pesar de que no es posible afirmar con certeza física que entre los libros que alojaba la biblioteca de Quevedo se encontraban las *Poesías varias* de Acuña, hay, como he dicho, rasgos en ambas traducciones del *Innamorato* que parecen confirmar que Quevedo tuvo en sus manos un ejemplar de aquellas al escribir su «Orlando»; es más difícil demostrar que también poseyera un ejemplar de

---

<sup>76</sup> Para la traducción del *Innamorato* de Acuña utilizo la edición de las *Poesías varias* de Catena de Vindel para la Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos (Madrid, CSIC, 1954, pp. 31-329).

la traducción de Garrido de Villena, por lo que ahora me ceñiré estrictamente a las coincidencias entre los textos de Acuña y Quevedo.

Las coincidencias entre los tres poemas (de Boiardo, Acuña y Quevedo) presentan distintas características y ejemplifican diversos grados de relación; unas son muy difíciles de identificar, otras saltan de tal modo a la vista que es imposible dejar de observar la proximidad. Estas semejanzas y diferencias entre los textos se pueden agrupar en tres grandes conjuntos:

- 1) Las que muestran que Quevedo prefirió el poema de Boiardo.
  - a) Lo que quita Acuña pero conserva Quevedo.
  - b) Lo que modifica Acuña y no modifica Quevedo.
- 2) Las que muestran que Quevedo prefirió la traducción de Acuña.
  - a) Lo que ambos añaden frente al original.
  - b) Lo que ambos modifican del original.
  - c) Repeticiones casi exactas de la trad. de Acuña en Quevedo.
- 3) Las que muestran la mezcla que Quevedo llevó a cabo de ambos.

A pesar de que hay pruebas suficientes para relacionar los dos Orlandos españoles, hay también casos en los que Quevedo prefirió los motivos y elementos del poema de Boiardo. Menciono sólo tres ejemplos representativos. Al describir el caballo de Argalía, Acuña es el único que no especifica el color del animal: «Al hijo dio un caballo poderoso, / de que el mozo se halla muy contento, / llámase Rabicán, fuerte, animoso, / y no le pasa en ligereza el viento» (I, 305-308). Quevedo, siguiendo la descripción de Boiardo («al giovenetto avea dato un destrieri / negro quanto un carbon quando egli è spento», I, o. 37), incluyó numerosos elementos (típicos de su arsenal burlesco) haciendo referencia al color negro:

una endrina parece con guedejas;  
tiene por pies y manos volatines,  
de barba de letrado las cernejas,

de cola de canónigo las celines [...]

breve de cuello, el ojo alegre y negro. (I, 681-84 y 687.)

En otro pasaje, el mago Malgesí, por medio de encantos y conjuros, hizo que los gigantes, guardianes de Angélica cayeran en un profundo sueño, que Boiardo equiparó con la muerte (pues cada gigante «nel sonno era sepolto», I, o. 44). Acuña no hizo ninguna comparación, pero el autor de los *Sueños* no podía dejar pasar desapercibido el símil del original: «El hermanillo de la muerte luego / se apoderó de todos sus sentidos, / y soñoliento y plácido sosiego / los dejó sepultados y tendidos» (I, 865-869).

El tercer ejemplo de los que he seleccionado para mostrar pasajes en los que Quevedo siguió a Boiardo en lugar de la traducción de Acuña deja claro que Acuña cotejaba la traducción de Garrido de Villena con el original. Cuando los gritos apasionados de Ferragut y Argalía despiertan a Astolfo, que continuaba prisionero en el pabellón del guerrero chino, Boiardo escribió:

A quel rumore Astolfo se è levato,  
che sino allora ancor forte dormia,  
né il crido de'giganti l'ha svegliato  
che tutta fe' tremar la prataria. (I, o, 84.)

Acuña se confundió en este punto debido a un pequeño error de la traducción de Garrido de Villena:

A aquel rumor Astolfo se despierta,  
que aun hasta allí con gran sabor dormía,  
la grita de gigantes y rehierta  
lo despertó, que el prado estremecía.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Garrido de Villena, *Historia de Orlando el enamorado, traducido del italiano*, Alcalá [s.p.d.i.], 1577, I, 665-668. Es la edición que pude consultar.

El error está en los dos últimos versos citados y consiste en haber escrito que el rumor de la disputa entre Ferragut y Argalía había despertado a Astolfo e inmediatamente después afirmar que el estruendo de los gigantes (que quedó unas 10 estrofas atrás) lo había hecho antes. Por ello, Acuña, ante dos opiniones encontradas, se sintió en la necesidad de enmendar la confusión de su compatriota de la siguiente manera:

Astolfo al gran rumor se ha levantado,  
que aunque estaba en el lecho no dormía,  
que fue del fiero grito despertado,  
con el que el llano tembló y la pradería. (I, 681-685.)

Quevedo observó esta ‘anomalía’ en la traducción de Acuña y prefirió conservar la versión del original refiriéndose a la discusión entre Ferragut y Argalía, aunque sin añadir ninguna información sobre el estruendo de los gigantes: «Astolfo, a quien la grita alborotada / pudo del sueño en su razón tornallo...» (II, 309-310).

Los casos en los que Quevedo prefirió las variantes y adiciones de Acuña son más numerosos y dejan clara la metodología que Quevedo usaba para traducir; por ejemplo, al describir el avance del ejército indio del rey Gradaso, Boiardo escribió que el rey gigante «cento cinquanta millia cavallieri / ellesse di sua gente tutta quanta» (I, o. 7), para pelear contra Carlomagno. Acuña, en los versos correspondientes, mantuvo el mismo número de guerreros pero añadió un adverbio de cantidad, haciéndolo crecer: «Más de ciento cincuenta mil guerreros / entre toda su gente había escogido» (I, 57-58). Quevedo, seguramente entusiasmado por la hipérbole de la versión española, hizo crecer la cifra, retomó el adverbio de Acuña y lo repitió cuatro versos más abajo:

Más lleva de ochocientos mil guerreros,  
escogidos a moco de candiles;  
por el calor los más vienen en cueros,

tapados de medio ojo con mandiles;  
más de los treinta mil son viñaderos  
con hondas en lugar de cenojiles... (I, 113-118.)

Ya alejado del ejército indio de Gradaso, Boiardo comenzó a describir las fiestas que había convocado Carlomagno en París, como preludio del combate:

Erano in corte tutti i paladini  
Per onorar quella festa gradita,  
E da ogni parte, da tutti i confini  
era in Parigi una gente infinita.  
Eranvi ancora molti Saracini,  
Perché corte reale era bandita,  
Ed era ciascaduno assicurato,  
Che non sia traditore o rinegato. (I, o. 9.)

Hay varias diferencias y semejanzas entre las tres octavas, así que las mostraré juntas:

Ninguno falta de los paladines  
porque fuera la fiesta más cumplida,  
y de fuera de Francia y sus confines  
vino gente a París nunca venida:  
y muchos moros con honrados fines  
de ver su nombre y fama más crecida;  
que allí todo hombre vino asegurado  
si no fuese traidor o renegado. (I, 73-80.)

No quedó paladín que no viesiese,  
a puto el postre, a celebrar el día,  
ni moro que ambición no le trujese  
de mostrar con valor su valentía.  
¡Fue cosa extraña que en París cupiese  
tanta canalla y tanta picardía!  
Que todo andante vino asegurado  
si no fuese traidor u renegado. (I, 137-44.)

Acuña, en vez de introducir la estrofa con una afirmación como Boiardo, lo hizo con una negación y lo mismo Quevedo. Otra coincidencia radica en que tanto Acuña como Quevedo insertaron un motivo novedoso respecto al original italiano: la noble

intención que tenían los moros para participar en el combate (Acuña, seriamente) y la sustitución de los honrados fines de los caballeros moros por intenciones ambiciosas (Quevedo, con burla). Al final de la misma octava, se podría ver cierta semejanza entre el poema de Acuña y el de Quevedo, aunque las palabras del original sean muy parecidas. Puesto que ambos traductores habían añadido un elemento que no estaba en la octava de Boiardo, el final de la estrofa varió sensiblemente: en el original, los versos que la cierran son una oración coordinada con la oración de los dos versos anteriores, pero en los textos españoles hay una ruptura. Quevedo utilizó casi las mismas palabras que Acuña en esos últimos dos versos, pero sobre todo, prefirió seguir la misma construcción, usando el adjetivo «todo», en vez del pronombre «cada» de Boiardo, el verbo intransitivo «venir», frente al verbo copulativo «era» del original, y la conjunción condicional del segundo verso, en vez de la oración adjetiva del italiano.

En un fragmento del discurso que Angélica pronuncia ante la corte de Carlomagno también se aprecia la influencia de Acuña en el poema de Quevedo, porque empleó la estructura de otros versos de la traducción de Acuña para insistir en la condición principal del combate:

que el que en la justa pierda los arzones,  
 no pretenda probar más su fortuna:  
 y todos los caídos sean prisiones  
 sin que desto se quiebre cosa alguna,  
 y el que bastare a hechar a Uberto en tierra  
 me gane a mí por premio de esta guerra. (I, 227-232.)

Hay pequeñas reminiscencias de los versos de Acuña, como el sustantivo ‘fortuna’, que en el original no figuraba, o los versos finales de la estrofa que en Boiardo corresponden a «ma chi potesse Uberto scavalcare / colui guadgni la persona mia»:

que, en perdiendo la silla y los arzones,  
quien los perdió no pruebe más fortuna;  
el que cayere quedará en prisiones,  
sin poder alegar excusa alguna,  
y el que a mi hermano derribare en tierra  
me ganará por premio de la guerra. (I, 555-558.)

En otra ocasión, tanto Acuña como Quevedo introdujeron una comparación que no estaba en el poema italiano. La octava correspondiente de Acuña amplía el efecto («esso per questo più divenne fiero, / come colui che fu senza paura», I, o. 79) que causó el golpe de uno de los gigantes en el ánimo de Ferragut:

Como vemos salir viva centella  
del pedernal, con eslabón tocado,  
que da luego en la yesca, y (dando en ella)  
se aviva y crece el fuego comenzado:  
y junto un seco material con ella,  
salta llama y ardor demasiado,  
así al pagano fue el gran golpe luego  
eslabón a la piedra y yesca al fuego. (I, 633-640.)

Quevedo invirtió esta comparación hacia el universo caricaturesco entre los versos 273 y 276 de su segundo canto: «La boca, como olla que se sale / hirviendo espumas derramó rabiosas; / y como el rayo de la nube sale / en culebras de fuego sinüosas». Las claves para encontrar similitudes entre ambos pasajes son el verbo salir que comparten las versiones españolas y la novedad del motivo del fuego que se encendió en el ánimo de Ferragut, como «viva centella» o «culebras de fuego sinüosas».

Hay otros versos en los que los españoles modifican, sin añadir nada nuevo, los motivos e imágenes del original italiano. Para describir el combate entre Ferragut y

Argalía, Boiardo recurrió al símil de los leones enfrentados («Chi vedesse nel bosco duo leoni / turbati ed a battaglia insieme appresi», II, o. 2), pero Acuña y Quevedo prefirieron un motivo taurino, más cercano a su propia experiencia: «jamás dos toros bravos se toparon / en apartada selva o pradería» (Acuña, II, 21-22); «Muy poco es lo de un toro contra un toro / para comparación de aquesta guerra» (Quevedo, I, 209-210).

El último gran conjunto de semejanzas y coincidencias entre los tres textos es el que engloba las mezclas que Quevedo llevó a cabo entre el *Innamorato* y la traducción de Acuña. En la enumeración de los comensales que asistieron al banquete de Carlomagno, Boiardo especificó una cifra exacta, para resaltar la verosimilitud de la magnificencia parisina: «e fôrno in quel convito li assettati / ventiduo millia e trenta annumerati» (I, o. 12). Acuña no dio ninguna cifra y escribió que los asentados fueron «tantos que no pudieron ser contados» (I, 104). En cambio, Quevedo sí introdujo una cifra (no desmesuradamente mayor que la de Boiardo), pero mezclándola con el adverbio comparativo generador de hipérboles que ya había tomado de la traducción de Acuña al principio de la narración: «fueron los mascadores a porfía / (según Turpín en su verdad confiesa) / más de cuarenta mil en una sala, / que llegó desde París hasta Bengala» (I, 221-224).

El otro ejemplo de las mezclas tiene una complicación añadida. Se trata de la descripción de la belleza de Angélica y tanto Quevedo como Acuña recurrieron a la amplia tradición del tópico. Cuando la entrada de Angélica y Argalía, con su escolta de gigantes, interrumpe el banquete de Carlomagno, Boiardo utilizó el símil de la «matutina stella» del amanecer para describir a la bella princesa del Catay, pero también la comparó con «giglio d'orto e rosa de verzieri» (I, o. 21); una octava más abajo, para contrastar la belleza de Angélica con la de las damas de la corte francesa, Boiardo siguió desarrollando el motivo de las flores: «non era giunto in sala ancor quel fiore, / che a l'altri di beltà tolse l'onore». Acuña no utilizó ninguno de los dos



símiles en la primera octava de su descripción y recurrió a otro motivo del tópico, el de la evasión: «en contar la beldad y gracia della, / no doy principio, porque el fin espero; / mas digo que el que allí vio su figura / el último poder vio de natura» (I, 173-176); sin embargo, en la siguiente estrofa, retomó tan sólo el motivo luminoso, pasando de ‘matutina estrella’ a ‘sol’, para mostrar la diferencia entre Angélica y las demás damas: «no había llegado el sol, que hizo dellas / lo que süele hacer de las estrellas» (I, 183-184).

Quevedo, pues, al llevar a cabo su traducción, utilizó por separado o indistintamente los elementos tanto del original italiano como de la traducción española. Para describir la llegada de Angélica a la corte de Carlomagno, usó, degradándolo con su «prosa fregon», el tópico petrarquista del amanecer: «cuando detrás inmensa luz se vía: / tal al nacer le apunta el bozo al día. // Empezó a chorrear amaneceres / y prólogos de luz que el cielo dora» (I, 431-434). Después, al contraponer su hermosura con la de las damas de la corte, Quevedo llevó el motivo de las flores de Boiardo hacia el terreno de las estaciones del año: «púsose en arma en ellas el otoño / contra la primavera soberana» (I, 445-446); y para terminar el pasaje, Quevedo retomó la idea de Acuña sobre la reacción de las estrellas cuando sale el sol: «antes que los mirasen los dos hornos / que en las mismas estrellas hacen riza / y chamuscan las nieves en ceniza» (I, 454-456). Hay ejemplos menos significativos que muestran la filiación entre las traducciones del *Innamorato*, pero creo que con los que he dado se puede consolidar la hipótesis de este apartado: considerar el poema de Quevedo, primero y antes que nada, como traducción de una lengua a otra y, después y sólo después, como una segunda traducción del universo épico caballeresco de Boiardo al burlesco y degradado del Barroco español.

Los versos del «Orlando» muestran la conciencia poética humanista y a la vez barroca de Quevedo desplegada en toda su amplitud, porque conjugan un ejercicio muy serio de traducción y una imitación originalísima que parodia el género épico-

caballeresco. Quevedo conocía tan bien como Cervantes el mundo de la caballería, pero la idea que tenía de él era muy diferente; es por ello que, si como dice José María Micó, «cada época necesita su propia traducción», la doble traducción que hizo Quevedo del *Innamorato* representa gran parte del imaginario de su propia época, o sea, 20 años después de la segunda parte del *Quijote*. El objetivo de Quevedo era hacer su muy particular traducción de toda la historia de Orlando, enamorado y furioso, en un solo poema, tal como indican el título completo («Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado») y las primeras tres octavas (I, 1-24) que comienzan desarrollando la exposición de la materia propia del género. Aquello que promete narrar el poema son las locuras del conde, tras su enamoramiento, y lo uno sucede a lo otro, como sucede Ariosto a Boiardo. Además, en esas tres estrofas aparece una mención clara a un personaje propio del *Furioso*, que es Medoro, el soldado afortunado, aludido en los versos 8 y 17-20; sin embargo, lo que narran los 1,712 endecasílabos del poema corresponde sólo al comienzo del *Innamorato*. Esta discrepancia entre el cartel publicitario de la obra y su materia revela que la intención primera de Quevedo era, no ya escribir el poema más extenso de su obra en verso, sino la traducción paródica del Barroco. La crítica ha resaltado el afán de Quevedo por destacar en la literatura de su época, aunque los primeros puestos de la novela, el teatro y la lírica estuvieran ya tomados por Cervantes, Lope y Góngora; sin embargo, ninguno de ellos, ni de los escritores contemporáneos había llevado a cabo un proyecto tan ambicioso en el ámbito de la poesía burlesca o paródica.

El cariño que tenía por sus octavas del «Orlando» se nota claramente en el epistolario; a finales de 1639, tras casi un año de pesquisas, Quevedo escribió la última de ocho cartas con las que procuraba recobrar el «Orlando» y el *Marco bruto* manuscritos de entre los papeles de su recién fallecido copista. A partir de ese mismo año, permanecería otros cuatro encarcelado en el convento de San Marcos de León y no es de extrañar que, al salir y orillado por la enfermedad y la falta de aliento,

preferiera, antes que continuar con su enorme proyecto de traducción paródica, terminar de trabajar obras de mayor interés, como el *Marco Bruto* o *La caída para levantarse*, publicadas ese mismo año, y preparar con su amigo y editor, González de Salas, la que sería la antología definitiva de su poesía, publicada póstumamente.

Seguramente, en alguna biblioteca pública o privada esperan ser descubiertos tanto el autógrafo del «Orlando» y la copia que menciona el epistolario como los ejemplares de los *Orlandos* (de Boiardo y Ariosto y de Acuña y Jiménez de Urrea) que Quevedo utilizó para llevar a cabo su versión paródica de la historia de Orlando. Y tal vez, como en el caso de su *Rethorica*, tengan anotaciones y, por qué no, entre ellas, algunos versos inéditos. De cualquier manera, el «Orlando» muestra a Quevedo en una de sus actividades favoritas y materializando el mismo goce que le producía la lectura al escribir; y es en ese goce, en el goce de la lectura, en el que se gesta la distancia con respecto a cualquier registro cortés o satírico y que provoca la libertad de la inversión burlesca.

## DOS LECTORES MODERNOS DEL «ORLANDO» DE QUEVEDO

En su estudio sobre la enumeración caótica en la poesía moderna, Leo Spitzer recordó que «Quevedo, el más punzante y acre de los satíricos españoles desengañados, es también el predecesor más importante de los escritores modernos que practican la enumeración caótica»<sup>78</sup>. Nada más cierto, ya que la acumulación de figuras fue un rasgo de estilo ‘descaradamente quevedesco’ en cualquier modalidad de su obra, fuera en prosa o verso; basta recordar algunos pasajes de *Los sueños* o buena cantidad de poemas en los que aparecen vertiginosos catálogos de deformidades, vicios, paradojas, jerigonzas, etc. Dado que este recurso de acumulación verbal provoca una especie de movimiento descontrolado y vertiginoso, tuvo una notable influencia en la poética acumulativa de dos escritores de diversas épocas y latitudes: fray Diego Tadeo González y Oliverio Girondo.

El 15 de mayo de 1924, apareció publicado el “Manifiesto *Martín Fierro*”, en el cuarto número de la revista de vanguardia que llevaba el mismo nombre. Durante años se especuló acerca del posible autor de este texto, pero hoy sabemos que quien lo escribió fue Oliverio Girondo. Uno de los párrafos del manifiesto dice así:

*Martín Fierro* ve una posibilidad arquitectónica en un baúl *innovation*, una lección de síntesis en un marconigrama, una organización mental en una rotativa, sin que esto le impida poseer –como las mejores familias– un álbum de retratos que

---

<sup>78</sup> *La enumeración caótica en la poesía moderna*, trad. de Raimundo Lida, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1945, p. 45.

hojea, de vez en cuando, para descubrirse a través de un antepasado... o reírse de su cuello y de su corbata.<sup>79</sup>

Me interesan estas palabras porque hay un poema que demuestra que en ese 'álbum de retratos' que Girondo hojeaba, 'de vez en cuando, para descubrirse', aparece, inconfundible, la imagen de Francisco de Quevedo. Sin embargo, antes de analizar el caso de Girondo, quisiera hablar de un poema tardío de Pablo Neruda que apareció publicado en su libro *La espada encendida*, de 1970. El texto se llama «Las fieras» y comienza con los siguientes alejandrinos:

Se deseaban, se lograban, se destruían,  
se ardían, se rompían, se caían de bruces  
el uno dentro del otro, en una lucha a muerte,  
se enmarañaban, se perseguían, se odiaban,  
se buscaban, se destrozaban de amor,  
volvían a temerse y a maldecirse y a amarse,  
se negaban cerrando los ojos...

Creo que esta acumulación descende de uno de los poemas más comentados y conocidos de Oliverio Girondo. Se trata del que lleva como título el número «12» en su libro *Espantapájaros, al alcance de todos*, que fue publicado en 1932. Ambos textos tienen muchas semejanzas más allá de las puramente formales; en ellos está latente la imagen del encuentro amoroso como una lucha despiadada y recíproca o, como la definió Saúl Yurkiévich, una «guerra de amor [en la que]: sujeto y objeto, intercambiables, se involucran en la arquetípica pareja sexual»<sup>80</sup>. El poema del argentino dice así:

---

<sup>79</sup> «Manifiesto Martín Fierro», *Martín Fierro*, 4 (mayo de 1924), en *Las Vanguardias Latinoamericanas*, ed. de Jorge Schwartz, FCE, México, 2002, pp. 142.

<sup>80</sup> «El relato limítrofe», en Oliverio Girondo, *Obra completa*, Raúl Antelo (coord.), Archivos-UNESCO, Madrid-México, 1999, p. 707.

Se miran, se presienten, se desean,  
se acarician, se besan, se desnudan,  
se respiran, se acuestan, se olfatean,  
se penetran, se chupan, se demudan,  
se adormecen, despiertan, se iluminan,  
5 se codician, se palpan, se fascinan,  
se mastican, se gustan, se babeaen,  
se confunden, se acoplan, se disgregan,  
se aletargan, fallecen, se reintegran,  
se distienden, se enarcan, se menean,  
10 se retuercen, se estiran, se caldean,  
se estrangulan, se aprietan, se estremecen,  
se tantean, se juntan, desfallecen,  
se repelen, se enervan, se apetecen,  
se acometen, se enlazan, se entrechocan,  
15 se agazapan, se apresan, se dislocan,  
se perforan, se incrustan, se acribillan,  
se remachan, se injertan, se atornillan,  
se desmayan, reviven, resplandecen,  
se contemplan, se inflaman, se enloquecen,  
20 se derriten, se sueldan, se calcinan,  
se desgarran, se muerden, se asesinan,  
resucitan, se buscan, se refriegan,  
se rehuyen, se evaden y se entregan.<sup>81</sup>

A primera vista, se trata de un poema erótico muy innovador, a medio camino entre el relato y el poema, como sucedía con la mayor parte de los textos vanguardistas, en

---

<sup>81</sup> Cito por la *Obra completa* de Raúl Antelo.

los que los límites de los géneros narrativo y poético se difuminaban constantemente por un afán de renovar la creación literaria.

El poema consta de 24 versos endecasílabos con rima consonante (salvo la licencia del noveno), por lo que, si lo dividiéramos en tres partes iguales, tendríamos tres secciones muy semejantes a lo que conocemos como octavas reales. De hecho el número de rimas, ocho en total, parecería ser una clave para descubrir esas octavas que yacen escondidas, pero creo que la intención de Gironde no era esconder estrofas, sino, más bien, crear una superestrofa o hiperestrofa bien sólida e indivisible. El primero es un verso de ritmo heroico (con acentos en la segunda y sexta sílabas, además del obligado en la décima); en cambio, los 23 versos restantes mantienen el mismo ritmo melódico (con acentos en las sílabas tercera y sexta), que crea una música muy peculiar. Esa música parece recrear el estado, entre hipnótico y místico, en el que se encuentra la «arquetípica pareja sexual» del poema. Otro rasgo que demuestra su solidez, a pesar de la aparente vertiginosidad o caos que desata, es que los dos últimos versos («resucitan, se buscan, se refriegan, / se rehuyen, se evaden y se entregan») resumen y cierran el poema de manera circular, revelando la clave de encuentros y desencuentros amorosos que comenzaron con la simple mirada, el presentimiento y el deseo del primer verso.

Además del ritmo constante y de su estructura circular, la solidez del poema se apoya en el recurso de la acumulación anafórica de verbos reflexivos (salvo algunos cuantos como *despiertan*, *fallecen*, *desfallecen*, *reviven*, *resplandecen* y *resucitan*), por lo que «nada puede aislarse [ya que su]: soporte y su mensaje son indisolublemente solidarios» (Yurkiévich, 1999, p. 707). La sucesión de los setenta y un verbos reflexivos y su ritmo monotonal despiertan una serie de imágenes sobrepuestas con mucha precisión, como si asistiéramos a una veloz representación de cuadros o instantáneas en una atmósfera amorosa y violenta, e incluso, húmeda y calurosa; basta observar algunos verbos como *besar*, *chupar*, *babear*, *derretir*, *soldar*, *calcinar*, o

*masticar, estrangular, dislocar, perforar, asesinar*, etc. Iré retomando estos elementos que he ido enumerando sobre la acumulación verbal, la solidez, las características formales y los motivos amorosos y violentos del poema para interpretarlos a la luz de una de las lecturas que influyó a Girondo; sin embargo ahora haré un breve paréntesis para desenterrar a otro lector del «Orlando» de Quevedo, cuyo paradero me hubiera sido imposible de localizar sin los comentarios amables de Antonio Alatorre.

El agustino fray Diego Tadeo González, que fundó la escuela poética de Salamanca con José Cadalso y Gaspar Melchor Jovellanos en el siglo XVIII, escribió un poema que se reimprimió con gran éxito durante su vida, porque representaba un ejemplo de la riqueza de la lengua española; «El murciélago alevoso» describe cómicamente el trato que merece ese mamífero alado y maligno por espantar a una bella dama mientras dormía:

105    Luego por las telillas  
          de tus alas te claven al postigo,  
          y se burlen contigo,  
          y al hocico te apliquen candelillas,  
          y se rían con duros corazones  
 110    de tus gestos y acciones,  
          y a tus tristes querellas ponderadas  
          correspondan con fiesta y carcajadas.  
          Y todos bien armados  
          de piedras, de navajas, de agujijones,  
 115    de clavos, de punzones,  
          de palos por los cabos afilados  
          (de diversión y fiesta ya rendidos),  
          te embistan atrevidos,



y te quiten la vida con presteza,  
120 consumando en el modo su fiereza.  
Te puncen y te sajen,  
te tundan, te golpeen, te martillen,  
te piquen, te acribillen,  
te dividan, te corten y te rajen,  
125 te desmiembren, te partan, te degüellen,  
te hiendan, te desuellen,  
te estrujen, te aporreen, te magullen,  
te deshagan, confundan y aturrullen.<sup>82</sup>

Tras la enumeración caótica de las herramientas y métodos para torturar al murciélago, aparece de nuevo una acumulación de formas verbales, que no son reflexivas como las del poema de Girondo, pero reproducen la anáfora con la partícula que marca el objeto directo. Las semejanzas entre ambos textos son muy significativas, así como sus diferencias, pero no vale la pena analizarlas aquí ya que sólo conducen hacia una misma dirección, es decir, la poética acumulativa de Francisco de Quevedo.

El mayor esfuerzo poético de Quevedo, es decir, el «Orlando», recrea un universo épico-caricaturesco que descende de la imaginación italiana renacentista. En medio de ese universo invertido aparece el pasaje que leyeron y recrearon fray Diego Tadeo González y Oliverio Girondo; se trata de las octavas del segundo canto que describen el descomunal combate entre Ferragut, el invulnerable guerrero sarraceno, y Argalía, el hermano de Angélica, la princesa del Catay:

Ni demonios que van con espigones  
huyendo de reliquias, conjurados,

---

<sup>82</sup> «El murciélago alevoso», en *Poetas líricos del siglo XVIII* (BAE, 61), M. Rivadeneyra, Madrid, 1869, pp. 186-187.

355 ni en la sopa revueltos los bribones,  
ni cañones de bronce disparados,  
ni pleito en procesión por los pendones,  
ni pelamesa de los mal casados,  
ni gallegos en bulla, ni calderas  
360 en choque de vasares y espeteras  
se pueden comparar con el estruendo  
que resonó del choque y cuchilladas  
con que los dos se estaban deshaciendo  
a puro torniscón de las espadas.  
365 Las armas, con el sol, están ardiendo  
y arrojando centellas fulminadas;  
a poder de los tajos y reveses,  
en fraguas se volvieron los arneses.  
Se majan, se machucan, se martillan,  
370 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:  
375 tan cabal y tan justamente obran,  
que las mismas heridas que dan cobran.

La disposición prosódica de la tercera octava reproduce el orden y las distintas velocidades e intensidades de la batalla: los dos primeros versos de la estrofa tienen el mismo esquema acentual, dos endecasílabos heroicos que introducen al combate en sí; después, el primer acento del tercer verso se traslada de la segunda a la cuarta sílaba, representando el esfuerzo de los caballeros; en los versos cuarto y quinto el

primer acento vuelve a desplazarse, esta vez hacia la tercera sílaba, a medio camino entre el ritmo sáfico del verso anterior y el ritmo heroico del sexto verso, que retoma la prosodia de los primeros dos y clausura la acumulación de verbos reflexivos. En cambio, los dos últimos que ordenan, cierran y resumen la estrofa tienen un acento más que los anteriores (cuatro en vez de tres) para distinguirse rítmicamente del espacio de la enumeración verbal.

Ignacio Arellano relacionó el pasaje con otros poemas burlescos de Quevedo en los que «el movimiento pierde toda armonía e instaura un vértigo caótico y una deformación grotesca de los cuerpos y rostros»<sup>83</sup>. Sin embargo, creo que más que crear un «vértigo caótico», la intención de estos versos era, por una parte, reproducir el combate mismo con precisión y claridad, poniéndolo delante de los ojos para que los lectores lo vieran como espectadores; y, por otra, contener el ímpetu del movimiento desatado con los dos últimos versos («tan cabal y tan justamente obran, / que las mismas heridas que dan cobran»). Un recurso semejante al que observó Leo Spitzer en una acumulación caótica de Calderón de la Barca: «el caos evocado por la descripción de la mujer, el torbellino de cosas metafóricas, aparece finalmente, y definitivamente, dominado por los dos últimos versos unificadores [...] la tensión caótica está aquí presente, pero sujeta a un orden» (p. 43). Tanto fray Diego Tadeo González como Oliverio Gironde leyeron detenidamente e imitaron diversos aspectos de este pasaje, pero con intenciones muy diferentes. El primero retomó el tono cómico de la acumulación caótica quevediana e incluso repitió algunos de los verbos que había usado Quevedo para describir el combate, como «punzar», «sajar», «martillar», «acribillar», «rajar», «partir» y «hender». De la misma manera, se puede observar la influencia prosódica de la octava real en la octava alirada del «Murciélago alevoso», aunque la de éste sea más sencilla que la de su modelo.

---

<sup>83</sup> Ignacio Arellano, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, p. 271.

Girondo, en cambio, dio un paso más; llevó a cabo un ejercicio de transformación al eliminar el tono paródico e iluminar su poema con los motivos amorosos. Prácticamente todos los rasgos de la batalla fantástica provocaron un juego conceptual muy atinado: el amor y la guerra lo comparten todo, incluso estructuras poéticas y acumulaciones caóticas. A pesar de que dejó a un lado el contexto cómico-épico y que no recreó el estrépito que causaban las armas de los caballeros en pleno combate, Girondo retomó, apropiándose de su forma, la naturaleza titánica y desmesurada de sus hipérboles y el ardor de la escena, haciendo crecer la acumulación caótica exponencialmente: de seis a veinticuatro versos y de dieciocho a setenta y un verbos reflexivos. Tal vez, Neruda no imaginaba que, al utilizar la acumulación verbal de los versos de Girondo para escribir su poema «Las fieras», se estaba incorporando a una antigua cadena de imitación poética, actualizándola según las exigencias de cada época, como hicieron en su momento Quevedo con la tradición italiana de la poesía épica renacentista y fray Diego Tadeo González y Oliverio Girondo con el «Orlando» de Quevedo.

Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando enamorado

Francisco de Quevedo

EDICIÓN CRÍTICA DE PABLO LOMBÓ MULLIERT

## NOTA EDITORIAL

A pesar de que en su epistolario Quevedo mencionó el autógrafo del «Orlando» y de que, según Jauralde, existió una copia en limpio (hasta ahora perdidos), la edición príncipe (1670) representa el primer documento del texto. La *princeps* a la que me refiero es la de *Las tres Musas últimas*, publicada por el sobrino de Quevedo y conocida entre la crítica por sus defectos en cuanto al cuidado de los poemas; sin embargo, el «Orlando», en ella publicado, es un poema que plantea pocas interrogantes ecdóticas. Lamentablemente, los pocos pasajes estragados de esa edición continuaron apareciendo en las diversas reediciones que suscitó la demanda de las *Obras* de Quevedo, en las que, además, se añadieron errores que entorpecen la lectura de otros pasajes del texto. El primero de los editores modernos que se propuso limpiarlo, filológicamente, fue Florencio Janer, pero se excedió al corregir innecesariamente muchas partes. Después de este primer esfuerzo excesivo, Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, y Marcelino Menéndez y Pelayo lograron resolver con mucho mejor tacto otros problemas textuales, por lo que su edición es la primera en la que se puede confiar. Al debate se fueron sumando otros críticos y editores con nuevos argumentos, mejores o peores, para tratar de esclarecer los pocos versos perjudicados.

Todo el esfuerzo de los críticos y editores ha contribuido para recuperar, en la medida de lo posible, el texto que escribió Quevedo de las torpezas y prisas de cajistas e impresores. Sin embargo, es necesario revisar detenidamente cada una de las enmiendas, porque el poema sigue teniendo ciertos pasajes oscurecidos por malas lecturas. Para distinguir las notas de contenido (numeradas con arábigos), las notas de variantes llevan un asterisco (\*) en la edición que propongo del poema; en ellas haré referencia a las *lectiones* o *argumenta* que presentan los siguientes testimonios cotejados:

a Francisco de Quevedo, «Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado», en *Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español de don Francisco de Quevedo y Villegas*, Madrid, Imprenta Real, 1670, a costa de Mateo de la Bastida, pp. 308-359. Reproducción facsimilar editada por F.B. Pedraza Jiménez y M. Prieto Santiago, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha / EDAF, 1999. Se trata de la edición *princeps* del poema que mandó publicar el sobrino de Quevedo, Pedro Aldrete Quevedo y Villegas, como parte de la musa Urania, aunque no correspondiera a esa sección.

b «Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado», en Francisco de Quevedo, *Obras completas*, 3 ts., ed. A. Fernández-Guerra y Orbe, con anotaciones de M. Menéndez y Pelayo, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1907, t. 3, pp. 91-137.

c «Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado», en Francisco de Quevedo, *Obras completas*, 2 ts., ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932, t. 2, pp. 196-212.

c1 Emilio Alarcos, «El “Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado”», *Mediterráneo*, 1946 (IV), pp. 25-36. No es una edición, sino un artículo que dedica la primera parte (pp. 25-36) a enmendar algunas *lectiones* que el autor considera erróneas de c.

c2 Reyes Carbonell, «Algunas notas al “Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado”, de Quevedo», *Estudios*, 1951 (1), pp. 13-19. Este también es un artículo que propone correcciones sobre las propuestas de b y de c1.

d *Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado*, ed. A. M. Malfatti, Barcelona, Sociedad Alianza de Artes Gráficas, 1964.

e «Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado», en Francisco de Quevedo, *Poesía completa*, 3 ts., ed. J.M. Bleuca, Madrid, Castalia, 1969, t. 3, pp. 409-452. Esta edición es la que utilizo como testimonio base.

f «Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado», en Francisco de Quevedo, *Poesía selecta*, ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, PPU, 1989, pp. 371-422. En esta antología sólo está editado el primer canto del poema.

El testimonio impreso a parece haber tomado unas curiosas interrupciones –que aparecen entre los versos 344 y 345, y 665 y 666 del primer canto– de los supuestos manuscritos de los que descende (que serían –B, autógrafo, y –A, copia en limpio); no interrumpen el desarrollo narrativo del poema y es por ello que no las reproduzco, simplemente dicen: «Hasta aquí el autor. / Prosigue el autor.» Parecen indicar que Quevedo le iba entregando a su copista, Alonso Mesía, esas unidades de texto cuando las terminaba para que las fuera pasando en limpio. Tampoco reproduzco la última anotación del testimonio, porque sólo revela el descuido que tuvo el sobrino de Quevedo para editar el segundo tomo del *Parnaso español*: «Este poema no es de la musa Urania. Por haber llegado tarde a la imprenta se puso en este lugar». Las que sí reproduzco, en cambio, son las anotaciones que indican el final de cada canto y el final del poema. He decidido escribir con diéresis algunas palabras para corregir la medida de los versos (1, 186, 228, 283, 783 y 786). Cuando en las notas de contenido aparece una referencia a versos de Quevedo, indico sólo la numeración que el texto tiene en la edición de Blecua y el número de los versos; cuando cito textos en prosa de Quevedo, indico la obra y la página. En cambio, con los textos de otros autores incluyo el nombre, el título de la obra y los versos o páginas que correspondan.

Con respecto a estas últimas conviene marcar una diferencia: hay una gran desproporción entre las notas al primer canto y las notas al segundo, y creo que se debe a que Quevedo, por decirlo de alguna manera, tras calentar motores al escribir el primer canto, supo encontrar mayor fluidez narrativa y poética en los versos del segundo.



*Dirigido al hombre  
más maldito del mundo*

## CANTO PRIMERO

CANTO LOS DISPARATES, las locuras,  
los furores de Orlando enamorado<sup>84</sup>,  
cuando el seso y razón le dejó a oscuras  
el dios enjerto en diablo y en pecado<sup>85</sup>;  
5 y las desventuradas aventuras  
de Ferragut, guerrero endemoniado;  
los embustes de Angélica y su amante,  
niña buscona y doncellita andante.  
Hembra por quien pasó tanta borrasca  
10 el rey Grandonio, de testuz arisco,

---

<sup>84</sup> *Orlando*: «de Roland, lo único que cuenta la tradición francesa es la última batalla y la muerte. Todo el resto de su vida, nacimiento, árbol genealógico, infancia, juventud, aventuras anteriores a Roncesvalles, se encontrará en Italia bajo el nombre de Orlando. Queda así establecido que su padre es Milone de Clermont (o Chiaromonte), alférez del rey Carlos, y su madre, Berta, hermana del soberano. Para huir de la cólera de su cuñado real, Milone, que ha seducido a la niña, la rapta y huye a Italia. Según algunas fuentes Orlando nace en Ímola Romana; según otras en Sutri, en el Lacio: de que sea italiano no caben dudas. Y, por si fuera poco, se le atribuyen los títulos de Gonfaloniero de Santa Chiesa y Senador romano» (Calvino, p. 12).

<sup>85</sup> *Enjerir*: «meter una cosa en otra e incorporarla con ella» (*Aut.*). *Enjerto*: «metafóricamente vale la mezcla de algunas cosas entre sí diversas» (*Aut.*); por ello, *el dios enjerto en diablo y en pecado* representa a Cupido disfrazado de lujuria, como se verá en el tono del poema más adelante. «No lo había acabado de decir, cuando de un aposento salió un mulatazo mostrando las presas, con un sombrero *enjerto* en guardasol...» (*Buscón*, p. 105). «“Vestirse de un edificio / invención de sastre es nueva: / tú, albañil *enjerto* en sastre, / te vistes y te aposentas...”» (758, vv. 17-20).

a quien llamaba Angélica «la Chasca»<sup>86</sup>,  
hablando\* a trochimochi y abarrisco<sup>87</sup>.  
También diré las ansias y la basca

---

<sup>86</sup> Vv. 6-11. *Ferragut*: guerrero sarraceno de la corte de Marsilio, que, por medio de encantamientos, era invulnerable salvo en el ombligo. Según Quevedo Ferragut era bizco (ver vv. 189-192), pero a quien caracterizaba de ese modo la tradición italiana era a Orlando. *Angélica*: «Galafrone, rey del Catay (es decir, China), ha enviado a París a sus dos hijos: Angélica, bellísima y experta en artes mágicas, y Argalía, guerrero de armas encantadas y yelmo a prueba de espada. Como si fuera poco, tienen un anillo que confiere la invisibilidad» (Calvino, pp. 16-17). *Grandonio*: rey de Tartaria. *Testuz arisco*: alude a los cuernos en la frente de Grandonio. Hay dos interpretaciones del verso once: que Grandonio llamara a Angélica *la Chasca* o viceversa; la mayoría de los críticos ha preferido la segunda por la explicación que dio c1: «teniendo en cuenta que *chasca* significa entre otras cosas ‘ramaje que se coloca sobre la leña para hacer carbón’ y que el buen Grandonio era ‘arisco de testuz’, como un toro, se comprenderá el sentido y el por qué de tal apodo».

\* En la *princeps* en vez de *hablando* se lee *andando*. Expuso c1 que «hay que corregir el gerundio *andando*, lección de Aldrete y de los editores posteriores, por el gerundio *hablando*. En efecto, el poeta nos dice que la linda Angélica, “hablando” inconsideradamente y a bulto –que esto significa *a trochimochi* y *abarrisco*–, aplicaba al rey Grandonio el calificativo de *la Chasca*» (p. 26). Para c2 esta enmienda parece acertada, pero d considera que no resulta «indispensable la sustitución de *andar* por *hablar*» ya que «en efecto andar puede tener el sentido de ‘hacer’, ‘obrar’, ‘actuar’» (n. 11). En el texto que presentaron d y e aparece la enmienda de c1 y es la que sigo yo: *hablando a trochimochi y abarrisco*.

<sup>87</sup> *Trochemoche*: «Este término se usa para reñir a uno, cuando sin orden y sin concierto dice o hace alguna cosa desbaratada; y está tomada la metáfora del que yendo a cortar leña al monte, no atendiendo las leyes de la corta, desmocha las encinas sin dejar guía y pendón, y aun no contento con esto corta la encina por el pie, que aquello se llama trochar, *id est* tronchar, y el mochar, desmochar, de donde vino el modo de hablar a trochemoche» (Covarrubias). *Abarrisco*: «indistinta y desordenadamente, sin modo ni consideración alguna» (*Aut.*). «Considere vuesa merced el buen talle destas voces, que se nos hacen reacias en la lengua y no las podemos escupir: zurriburri, a cada trique traque, traque barraque, zis zas, zipe zape, *abarrisco*, irse a chitos, chitón, con sus once de oveja, *troche moche*, cochite hervite; es decir, que no tienen vergüenza para deslizarse en una historia y entremeterse en un sermón, y están ya tan halladas que pocas plumas las desdeñan» («Cuento de cuentos», pp. 392-393).

de aquel maldito infame basilisco<sup>88</sup>

- 15 Galalón de Maganza, par de Judas,  
más traidor que las tocas de viudas<sup>89</sup>.

Diré de aquel cabrón desventurado  
que llamaron Medoro los poetas,  
que a la hermosa consorte de su lado  
20 siempre la tuvo hirviendo de alcagüetas<sup>90</sup>,  
por quien tanto gabacho abigarrado,  
vendepeines, rosarios, agujetas,

---

<sup>88</sup> *Basilisco*: era una especie de serpiente fantástica que «con la vista y resuello mata, por ser eficazísimo su veneno» (*Aut.*). Quevedo escribió cuatro romances para don Juan de la Sal (que Blecua juntó en una sola entrada: 700), obispo de Bona, como desengaño de «mentiras tan autorizadas» sobre el pelícano, el ave fénix, el basilisco y el unicornio. Sobre los vv. 33-36 del penúltimo de los romances («tanto peligran contigo / los que en veneno te imitan / como los que son contrarios / al tósigo que te anima») González de Salas anotó lo siguiente: «la cualidad venenosa consiste en el exceso de calor o de frialdad. Es, pues, la sentencia de esta copla, que tiene la ponzoña del basilisco fuerza para ofender a todos los animales ponzoñosos, así sea su veneno excesivamente frío o caliente con exceso, como es el propio basilisco. Así lo enseñan los escritores naturales». En este caso se usa para resaltar el carácter cizañoso y malvado de *Galalón de Maganza*: en la *Chanson de Roland* «Carlomagno aparece como el que ha conquistado toda España, salvo Zaragoza, que aún está en manos sarracenas; el rey Marsilio pide la paz a condición de que el ejército franco abandone España; el valiente Roland querría proseguir la guerra, pero prevalece la opinión de Guenes (Gano di Maganza o Ganellone), que lo traiciona y se pone de acuerdo con Marsilio para que el ejército sarraceno viole la paz y Marsilio se descargue en Roncesvalles sobre la retaguardia franca conducida por Roland» (Calvino, p. 10).

<sup>89</sup> *Tocas de viudas*: otra comparación degradante de Galalón con la hipocresía de aquellas que guardaban luto y sostenían amoríos. «Oye, verás esta *viuda* que por defuera tiene un cuerpo de responsos, como por de dentro tiene un alma de Aleluyas, las *tocas* negras y los pensamientos verdes» («Sueño del mundo por de dentro», p. 292).

<sup>90</sup> *Hervidero*: «translaticamente se usa para explicar la gran multitud o cantidad de alguna cosa» (*Aut.*). «...pues el ampo de los flamencos y alemanes tienen revuelto y perdido el mundo, coloradas con sangre las campañas, y *hirviendo* en traiciones y herejías tantas naciones» (*La hora de todos...*, p. 181).

y amoladores de tijeras, juntos,  
anduvieron a caza de difuntos<sup>91</sup>.

25 Vosotras, nueve hermanas de Helicon,  
virgos monteses, musas sempiternas<sup>92</sup>,  
tejed a mi cabeza una corona  
toda de verdes ramos de tabernas<sup>93</sup>,

---

<sup>91</sup> Vv. 21-24. *Gabacho*: «Hay unos pueblos en Francia que confinan con la provincia de Narbona; Estrabón y Plinio los llaman gabales, César gabalos. A éstos llama Belteforestio gavachus y nosotros gavachos. Esta tierra debe ser mísera, porque muchos destos gabachos se vienen a España y se ocupan en servicios bajos y viles» (Covarrubias). *Abigarrado*: «Compuesto o pintado de varios colores sin unión y orden» (Aut.); el adjetivo resalta la miseria de los gabachos, que en este caso serían los caballeros franceses rebajados al nivel de buhoneros, o vendedores ambulantes. «El amolador, que hablaba castellano menos zabucado de *gabacho*, dijo: “Nosotros somos gentiles hombres mal contentos del rey de Francia, hémonos perdido en los rumores y yo he perdido más por haber hecho tres viajes a España, donde con este carretoncillo y esta muela sola he mascado a Castilla mucho y grande número de pistolas, que vosotros llamais doblones”» (*La hora de todos...*, pp. 144-145). *Agujetas*: «la tira o correa de la piel del perro o carnero curtida y adobada, con un herrete en cada punta, que sirve para atacar los calzones, jubones y otras cosas» (Aut.). «Mírate atestado en unas calzas atacadas, temblando con los muslos unas sonajas de gamuza o, cuando mejor, vestido de tajadas de paño o terciopelo; yo te doy que vas de medio abajo con dos enjugadores de obra que llamaban calzas; mírate por frontispicio y portada: un murciégalo atacado con *agujetas*» (*El chitón de las tarabillas*, p. 113). Los caballeros anduvieron *a caza de difuntos* debido a los combates que sostenían por Angélica. Aquí acaba el cartel publicitario obligado en una composición poético-novelesca.

<sup>92</sup> Vv. 25-26. Se dirige a las nueve Musas, que habitaban las laderas del Helicón en Boecia. *Montés*: en germanía Monte significaba mancebía, prostíbulo; así, mediante el oxímoron *virgo montés*, Quevedo llama a las Musas ‘vírgenes’ y ‘prostitutas’.

<sup>93</sup> *Ramos verdes*: «colocar un ramo verde sobre los objetos que están a la venta o en las casas donde se vende algo; generalmente se ponía a la puerta de las tabernas» (LMSO). «“Y pues ponen por señas en tabernas, / del vino que se vende, un *verde ramo*, / o de una blanca sábana dos piernas”» (641, vv.124-126).

inspirad tarariras y chacona<sup>94</sup>,  
 30 dejad las liras y tomad linternas<sup>95</sup>;  
 no me infundáis, que no soy almohadas:  
 embocadas os quiero, no invocadas.

A ti, postema de la humana vida<sup>96</sup>,  
 afrenta de la infamia y de la afrenta,  
 35 peste de la verdad introducida,  
 conciencia desechada de una venta,  
 ánima condenada, entretenida  
 en dar a Satanás almas de renta,

---

<sup>94</sup> Oposición entre la trompa heroica y la *tararira*, que define el tono del poema: «chanza, alegría con bulla y voces [...] Salaz. *Obr. Post.* Estanc. 1: ‘O con la que en estilo heroico admira, / cuyo concepto acaba en *tararira*’» (*Aut.*). *Chacona*: «son o tañido que se toca en varios instrumentos, al cual se baila una danza de cuenta con las castañetas, muy airosa y vistosa, que no sólo se baila en España en los festines, sino de ella la han tomado otras naciones» (*Aut.*).

<sup>95</sup> Siguiendo la observación de Malfatti («Quevedo hace frecuente referencia a las linternas, pero siempre para simbolizar al cornudo»; I, n. 30. «Hay maridos *linternas* muy compuestos, muy lucidos, muy bravos, y que vistos de noche y a oscuras parecen estrellas, y llegando cerca son candelilla, cuerno y yerro, rata por cantidad»; «Sueño de la muerte», pp. 353-354) y tomando en cuenta una de las acepciones de *tomar* de *Aut.* («vale asimismo cubrir el macho a la hembra»), este verso ampliaría la identificación de las Musas con prostitutas, como diciendo ‘dejen las liras y tome cada una su cornudo para inspirarme’. «Dais al diablo un mal trapillo y no le *toma* el diablo, porque hay algún mal trapillo que no le *tomará* el diablo; dais al diablo un italiano y no le *toma* el diablo, porque hay italiano que *tomará* al diablo» («El alguacil endemoniado», p. 157).

<sup>96</sup> Entre los vv. 33 y 72 Quevedo desarrolló la dedicatoria al «hombre más maldito del mundo», Francisco Morovelli de la Puebla, de la que –como indicó González Ollé en un artículo sobre «El problema de la prioridad entre dos obras de Quevedo: el *Orlando* y las octavas contra Morovelli»– Quevedo desgranó y desarrolló unas octavas que, aunque algunos críticos y editores consideran como poema aparte, Blecua prefirió incluir en el aparato de variantes del «Orlando».

judísimo malsín<sup>97</sup> Escariote,  
40 honra entre bofetones y garrote;  
doctor a quien, por borla, dio cencerro  
Boceguillas y el grado de marrano<sup>98</sup>;  
tú, que cualquiera padre sacas perro<sup>99</sup>,  
tocándole a tu padre con tu mano;  
45 casado (por comer) con un entierro,  
con que pudiste ser vieja cristiano,  
que, por faltarte en cristiandad anejo,  
fuiste cristiano vieja, mas no viejo<sup>100</sup>.

---

<sup>97</sup> *Malsín*: en germanía «soplón, delator [...] Testigo falso [...] Maleante // Valentón perverso y vengativo [...] Chismoso malintencionado» (*LMSO*). «Ver arremedar privanzas / un hablador y un *malsín*, / encajando el “Despachamos”, / y un poco de Arosteguí» (749, vv. 61-64).

<sup>98</sup> Vv. 41-42. *Borla*: «la insignia de los graduados de Doctores y Maestros en las Universidades y Estudios generales» (*Aut.*). «...y se le dé el grado, con *borla* y capirote, de incapaz en todo género de conversación» («Origen y definición de la necedad», p. 204). En este caso, el cencerro como borla («cuyo uso es común en la cría y orden de todo género de ganado, especialmente en hatos, y en las recuas de arrieros», *Aut.*), remite al contexto de lo rústico y necio. *Boceguillas*: Crosby anota que «es un lugar de la provincia de Segovia cuyo nombre fue incorporado hace ya mucho tiempo a la literatura folklórica y paremiológica de España con el sentido de “bullá”» (1969, p. 47, n. 10). Schwartz y Arellano consideran que «el sentido más apropiado parece ser la connotación de ‘necedad rústica perogrullesca’». «Trigueros: ¡Oh, qué moderno que está! / ¿Era yo de *Boceguillas* / que mi ley he de negar?» (Mira de Amescua, *El mártir de Madrid*, p. 473, vv. 2653-2635). «Acordose del chiste “Mirome con capotillo”. Pues las voces quizá y quizás, y plegue y pluguiera son de las que la escoba barre de los escritos que no son de *Boceguillas*» («Perinola», p. 491).

<sup>99</sup> *Perro*: «berberisco, moro, judío. En general, no cristiano viejo» (*LMSO*). «Es caballero de Avirón y Atán, / hijo de un vizcaíno de Belén / que, por lo *perro*, descendió de Can» (603, vv. 9-11).

<sup>100</sup> Vv. 45-49. *Entierro*: se refiere normalmente a las viudas viejas. «Que no enderezo te quejas, / Ana, cuando me provocas; / yo enderezaré con viejas, / mas tú, sin dientes ni cejas, / eres *entierro* con tocas» (*Traducciones de Marcial*, p. 463). Arellano y Schwartz anotaron que «le acusa de haberse casado por interés con una vieja. En *Musas* «anejo», que interpretamos: ‘te falta lo anejo, lo relacionado, lo

El alma renegada de tu agüelo  
 50 salga de los infiernos con un grillo,  
 con la descomulgada greña y pelo  
 que cubrió tan cornudo colodrillo;  
 y, pues que por hereje contra el cielo  
 fue en el brasero chicharrón cuclillo<sup>101\*</sup>,  
 55 venga agora el cabrón más afrentado  
 de ser tu agüelo que de ser quemado.

Derrama aquí con unas salvaderas,  
 pues está en polvos, todo tu linaje<sup>102</sup>;

---

pegado o cercano, lo relativo a la cristiandad'. Los vv. 47-48 han sido enmendados a veces por «añejo», que podría interpretarse también: 'eres tan añejo (viejo) que podrías haber sido cristiano viejo, pero al faltarte la cristiandad, has sido cristiano vieja –floreo verbal chistoso alusivo a su matrimonio–, ya que no puedes ser cristiano viejo».

<sup>101</sup> *Chicharrón*: metáfora de los quemados por la Inquisición construida sobre la base 'marrano'. *Cuclillo*: «ave conocida y de mal agüero para los casados celosos [...] Tomó el nombre de su canto, *cucu vel coccu*, es engaño común pensar que al marido de la adúltera le conviene este nombre de cuclillo, siendo más propio el suyo que tenemos en su lugar, de corruco, de donde se corrompió el vocablo diciendo cornudo» (Covarrubias). En un artículo sobre aspectos paremiológicos, Martha Elena Venier analiza detenidamente las distintas acepciones y falsas etimologías que diversos lexicólogos y poetas registraron como repertorio del «léxico del infamado» en la Europa de los siglos XVI y XVII: corruco, cornualla, cornudo, cuco, cuclillo, cervantes... En cuanto a cuclillo, Venier dice que «al parecer tiene razonable antigüedad y difusión», puesto que ya aparecía en el quinto acto de la *Asinaria* de Plauto utilizado con ese sentido: «*Cano capite te cuculum uxor ex lustris rapit*» (1998, pp. 1120-1122). «Como el muchacho en la escuela / está en el monte el *cuclillo*, / con maliciosos acentos, / delectando maridos» (711, vv. 89-92).

\* Dice b que en vez de *cuclillo* aparece «en la edición original y en la de Janer *cuchillo*; mas, por lo que sigue, parece ser que debe ser *cuclillo*, cuya significación metafórica es bien conocida» (p. 93). Los demás editores, siguiendo la corrección de b, han tomado *cuclillo* por bueno.

<sup>102</sup> Vv. 57-58. *Salvadera*: «vaso cerrado que se hace de diversas hechuras y materias, con unos agujeros pequeños por la parte de arriba, en que se tienen los polvos para echar sobre lo que se escribe , a

salgan progenitores vendesteras  
60 y aquel rabí con fondo abencerraje;  
los bojes, los cerotes, las tijeras,  
de quien bufón descienes y bardaje<sup>103</sup>,

---

fin de que se seque» (*Aut.*). «¿Quemé yo tus abuelos sobre Cuenca, / que en polvos sirven ya de salvaderas, / aunque pese a la sórdida cellenca?» (639, vv. 19-21). Como indicaron Arellano y Schwartz, «*polvos* alude a las cenizas de los quemados por la Inquisición» (I, v. 57); pero también, como dejó dicho González Ollé, alude a los polvos de Milán, sobre los que Morovelli publicó un escrito en 1631: «Circulaban por España leyendas supersticiosas acerca de que el demonio fabricaba los polvos causantes de la epidemia de Milán. De ahí que escriba Quevedo: “Porque si en polvos Belcebú acomete / a fabricar mortífero veneno, / para que en polvos la ponzoña cuaje, / es fuerza que se queme tu linaje”, versos que encierran una alusión fácil de descifrar: todo el linaje de Morovelli debe ser quemado, pues la ceniza resultante poseerá propiedades dañinas, hasta el punto de que ella servirá para elaborar los polvos venenosos. En estos versos resuena un eco muy abreviado de la amenaza recién descrita, si bien en esta obra se presenta ya alcanzada la fase de realización cumplida del proceso previsto: “Derrama aquí con unas salvaderas, / pues está en polvos, todo tu linaje”. Claro que el motivo de la cremación consumada no se atribuye a la finalidad antes sugerida (por eso la octava resulta más ingeniosa), sino, implícitamente y de modo genérico, a la pena merecida, según Quevedo, por los antepasados de Morovelli» (1993, p. 262).

<sup>103</sup> Vv. 59-62. *Vendesteras*: los vendedores de esteras, normalmente, eran moros (Schwartz y Arellano). *Fondo*: «en las telas es el campo sobre que están tejidas, bordadas o pintadas las labores que la hermocean [...] Por semejanza se llama la parte que se ve de alguna cosa, sobre la cual hay otras que cubren el resto» (*Aut.*). «Los condenamos por necios de vaqueta, y siendo nobles, por terciopelo de dos pelos, *fondo en tontos*» («Pregmática de aranceles...», p. 170). «“A otras más negras que entierro, / embelecaba de blanco, / siendo, cuando descubiertas, / requesones *fondo en grajo*”» (687, vv. 121-124). *Boj*: «llaman los zapateros a uno como bolo de madera, que al fin tiene un remate a modo de oreja, y sirve para cocer sobre él los pedazos de cordobán de que se hace el zapato, unos con otros» (*Aut.*). *Cerote*: «masilla o pasta, compuesta de pez y aceite, de que usan los zapateros para untar o encerar los hilos con que cosen los zapatos» (*Aut.*). Las *tijeras* también son herramientas de zapatero; así, además de *rabíes* y *vendesteras*, los antepasados de Morovelli serían *zapateros*, con toda la connotación despectiva que Quevedo otorgaba al gremio. *Bardaje*: «del árabe “barday”, mancebo, cautivo. Sodomita» (*LMSO*). *Bardaja*: «el muchacho paciente; es nombre persiano, a lo que dicen» (Covarrubias). «Juno que le vio al lado de su marido y que con los ojos bebía más del copero que del licor, endragonida y enviperada, dijo:



pues eres el *Plus-ultra* desvaríos,  
el *Non-plus-ultra* perros y judíos.

65     Atiende (que no es misa la que digo  
y son todos enredos y invenciones)  
y vuelve a mi cantar, falso testigo,  
en tus dos ojos cuatro mil sayones<sup>104</sup>;  
perro, con no decir verdad te obligo,  
70     recibe estas maldades y traiciones  
con la benignidad que urdir las sueles  
al bueno, que a sesenta leguas güeles.

      Cuenta Turpín<sup>105</sup> (¡maldiga Dios sus güesos,  
pues tan oscura nos dejó la historia,  
75     que es menester buscar con dos sabuesos  
una cabeza en tanta pepitoria<sup>106</sup>!),  
digo que cuenta ovillos de sucesos  
con que nos dio confusa la memoria,

---

“O yo o este *bardaje* hemos de quedar en el Olimpo, o he de pedir divorcio ante Himeneo”» (*La hora de todos...*, p. 223).

<sup>104</sup> *Sayón*: «el verdugo que ejecutaba la pena de muerte, u otra a que eran condenados los reos [...] Por extensión se dice de algún hombre corpulento, feo de rostro o cruel» (*Aut.*); y, principalmente, los verdugos de Cristo.

<sup>105</sup> *Turpín*: supuesto autor de la crónica latina *Historia Karoli Magni et Rotholandi*, «que pasaba por ser el testimonio directo de un contemporáneo y que los poetas y autores de novelas de caballería posteriores siempre sacaban a relucir como fuente autorizada, cuando en realidad también había sido escrita en la época de las Cruzadas» (Calvino, p. 11).

<sup>106</sup> *Pepitoria*: «guisado que se hace de los despojos de las aves, como son los alones, pescuezos, pies, higadillos y mollejas [...] Metafóricamente se llama el conjunto de cosas diversas y sin orden» (*Aut.*). «De ese famoso lugar, / que es *pepitoria* del mundo, / en donde pies y cabezas / todo está revuelto y junto» (751, vv. 1-2).

que, en las ochas que veis, desarrebujo<sup>107</sup>  
80 con verso suelto y con estilo brujo.  
En la barriga de la blanca Aurora,  
en el solar antiguo de los días,  
donde hace pucheros, donde llora  
el alba aljofaradas perlesías;  
85 en la parte del cielo más pintora,  
donde bebe la luz sus niñerías;  
en el nido del sol, adonde el suelo,  
entre si es no es, le ve en mal pelo,  
un poderoso príncipe reinaba,  
90 de grande tarazón del mundo dueño,  
donde la India empieza y donde acaba  
la murria el sol y la Tricara el ceño<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> *Ochas*: seguramente fue un invento de Quevedo para describir el estilo de sus octavas reales; *Aut.* cita este verso como ejemplo de la definición, tal como en el caso de *desarrebuja*: «metafóricamente significa explicar y dar a entender lo que está confuso». La definición de *arrebuja*, que no da ejemplos, concuerda: «coger mal y sin orden alguna cosa flexible, como la ropa, lienzo...» (*Aut.*). El significado de *arrebuja* que aparece en el *Vocabulario* de Correas no corresponde en este caso; al anotar el refrán «Gana y *arrebuja*, verná don Desboruja», Combet anotó: «Arrebuja: aquí “amontonar”, “juntar riquezas”. [Frente a] Desborujar: “desperdiciar”» (*s.v.*). Las únicas referencias que he encontrado del verbo con el primer significado fuera de la obra de Quevedo aparecen en uno de sus más apasionados lectores: «Tocóse a degollar la razón, a desgarrar la salud, a desenvolver el recato, a espolear la lujuria y a *desarrebuja* el secreto»; «La fantasía, como vive a espera de estos descansos para *desarrebuja* sus locuras» (Diego de Torres Villarroel, *Visiones y visitas...*, Visión decimatercia, pp. 206 y 220).

<sup>108</sup> Vv. 81-94. *Aljófar*: «especie de perla, que según Covarrubias se llaman así las que son menudas [...] Se suele llamar por semejanza a las gotas de agua o rocío; y regularmente los poetas llaman así también a las lágrimas» (*Aut.*). *Perlesía*: «resolución o relajación de los nervios en que pierden su vigor y se impide su movimiento u sensación. Es del latino *Paralysis*» (*Aut.*). *Aljofaradas perlesías*: juego común en el Barroco. «Más precio mi *perlesía* / que las *perlas* de Ceylán» (Tirso de Molina, *Marta la piadosa*,

Gradaso, el rey que digo, se llamaba;  
 rey que tiene más cara que un barreño<sup>109</sup>,  
<sup>95</sup> y juega (ved qué fuerza tan ignota)  
 con peñascos de plomo a la pelota.

Dábase a los demonios cada instante  
 (que era más presuroso que bigardo<sup>110</sup>)  
 por adquirir el duro rey gigante

---

vv. 2176-2177). «Era tan florida y bella, / que daba (de envidia della / el mayo desmayaría) / a la *perla perlesía*, / y al cielo, celos de vella» (Antonio Hurtado de Mendoza, t. 1, «Soberana encantadora», vv. 11-15). Malfatti anota que *beber* tiene aquí el significado de «gustar, saborear». El sentido del verso sería: ‘donde disputa sus juegos la luz del nuevo día’. *Pelo malo*: «en las aves es lo mismo que plumón» (*Aut.*). Malfatti y Schwartz y Arellano interpretan el pasaje de manera muy parecida: «de la metáfora del nido sale la evocación del sol como un pajarillo de poca edad; por eso dice que en los primeros momentos del día, cuando aún no se ve bien si el sol es o no es, está en mal pelo» (I, vv. 87-88). Puede haber también una referencia al color del sol naciente, tomando en cuenta el símil coloro que la expresión tiene en la jácara «Zampuzado en un banasto»: «Xeldre está en Torre Bermeja; / mal aposentado está, / que torre de tan *mal pelo* / a Judas puede guardar» 856, vv. 145-149). En todo caso, el símil del amanecer indica las coordenadas orientales del reino. *Tarazón*: «el trozo que se parte o corta de alguna cosa» (*Aut.*). Malfatti anotó que la *murria* del sol («cierta especie de tristeza y cargazón de cabeza, que obliga al hombre a andar cabizbajo», *Aut.*) y el *ceño* («demostración o señal de enojo y enfado que se hace con el rostro», *Aut.*) de la luna («*Tricara*», es decir, con tres caras, faces) se refieren «a la obscuridad de la noche» que marca la dimensión de todo el territorio, que se extiende ‘desde donde nace el día hasta donde muere simultáneamente’.

<sup>109</sup> Vv. 93-94. *Gradaso*: rey de Sericana que logró según la tradición caballeresca apresar a Carlomagno. *Barreño*: «vaso de barro grosero que sirve para echar en él cosas líquidas y para otros usos, como fregar, sangrar, &» (*Aut.*). Referencia al tamaño y apariencia del rostro de Gradaso.

<sup>110</sup> *Bigardo*: «nombre injurioso con que el vulgo malamente se burla y denuesta a los religiosos, faltando al respeto y equivocándolos con el de Begardos: herejes antiguos, escandalosos y obscenos que, desmandados de su regla de terceros, obligaron al Papa Juan XXII a perseguirlos y extirparlos» (*Aut.*). Este verso (que me parece bastante deficiente) no lo anotaron ni Malfatti ni Schwartz y Arellano; parece sugerir que, como bigardo que era, Gradaso se daba al demonio apresuradamente y sin cesar.

100 la fuerte Durindana y a Bayardo<sup>111</sup>;  
ciñe la espada el más feroz bergante,  
y el caballo, por fuerte y por gallardo,  
le tiene otro bribón, que harán\* tajadas  
a quien los pide, a coces y estocadas.

105 Recobrar el rocín juró Gradaso  
y a Durindana en un escuerzo de oro<sup>112</sup>,  
y así mandó venir paso entre paso  
al indio cisco, tapetado y loro<sup>113</sup>;

---

<sup>111</sup> *Durindana*, Durandal o Durandart era la espada de Orlando; pertenecía, según la tradición, al troyano Héctor. *Baiardo* era el caballo de Reinaldos de Montalbán, primo de Orlando (cuyo apellido era Clermont o Chiaromonte).

\* Como indicó c1, la frase «que hará tajadas» «se refiere tanto al bergante que es dueño de Durindana como al bribón que lo es de Bayardo. Uno y otro sabrán defender su espada y su caballo; uno y otro sabrán responder adecuadamente a quien pretenda despojarles de su preciosa propiedad. Parece, pues, que el sentido demanda poner en plural la citada frase leyendo: “que harán tajadas”» (p. 27).

<sup>112</sup> *Escuerzo de oro*: Malfatti interpretó, siguiendo a Corominas, «vaina de la espada», o sea, que Gradaso juró recobrar la espada en una vaina de oro. Schwartz y Arellano se inclinaron por el significado que da *Aut.*: «especie de rana terrestre ponzoñosa, que se reduce a la de las Rubetas, que también se llama sapo»; así, Gradaso juraría recobrar la espada sobre un sapo de oro, relacionado con el demonio.

<sup>113</sup> *Cisco*: utilizado aquí como adjetivo, relativo al «carbón muy menudo o residuo que queda de esta materia, revuelto con algo de tierra en las carbonerías, donde se encierra» (*Aut.*). «Cuando miro al licenciado, / de sólo verle me pringo: / ¿qué haré si atisbo tu cara / con su grasilla de cisco?» (748, vv. 109-112). *Gente tapetada*: «Negros o mestizos; tomado en sentido fig. del cuero tapetado que era el de color negro» (*LMSO*). «El cuero embesado, dado color negra; díjose del verbo castellano tapar, porque los tales cueros, aunque tengan muchas manchas, se tapan con la tinta y el color negro» (Covarrubias). «Iba afeitada la novia / todo el tapetado gesto / con hollín y con carbón / y con tinta de sombreros» (698, vv. 25-28). *Loro*: «Moro; hombre de color cetrino» (*LMSO*).

por adquirirlos\* dejará el ocaso  
 110 manchado en sangre y anegado en lloro;  
 a Francia marcha con cien mil legiones,  
 y más de la mitad con lamparones<sup>114</sup>.  
 Más lleva de ochocientos mil guerreros  
 escogidos a mocos de mandiles<sup>115</sup>;  
 115 por el calor los más vienen en cueros,  
 tapados de medio ojo con candiles<sup>116</sup>:

---

\* En la *princeps* la partícula de objeto directo es femenina; sin embargo, el pasaje se sigue refiriendo tanto a la espada de Orlando como al caballo de Reinaldos, por lo que, como observó d, aunque se repite en todas las ediciones anteriores, «parece más justificado el masculino»: *adquirirlos*.

<sup>114</sup> *Lamparones*: «tumor duro que se hace en las glándulas conglomeradas del cuello u de las que se llaman salivales» (*Aut.*). Era conocida la supuesta capacidad que tenían los reyes de Francia para curar los lamparones; sobre esta creencia se construye el chiste quevediano: el ejército de Gradaso iría a Francia no sólo para conquistarla, sino también buscando remedio para curar de este mal. «Hijo mío, los ginoveses son *lamparones* del dinero, enfermedad que procede de tratar con gatos; y vese que son *lamparones* porque sólo el dinero que va a Francia sana de esos *lamparones*, porque el rey de Francia no admite ginoveses en su comercio» («Sueño de la muerte», pp. 348-349). «Arrebócese de sanar de *lamparones* el Rey de Francia, si sufre por malcontentos mercanfuelles, peines, y alfileres y amuelancuchillos» (*La hora de todos...*, p. 145). «¿El Cristianísimo piensa / que la virtud de sus toques / ha de sanar de los sacos / como de los *lamparones*?» («La toma de Valles Ronces», vv. 125-28).

<sup>115</sup> *Escogidos a moco de candil*: «se dice de las cosas que se buscan cuidadosamente y con deliberación y conocimiento» (*Aut.*). «¿Y los que para encarecer su prudencia dicen que le *escogieron a moco de candil*? ¡Miren qué juicio tendrá un moco de candil para escoger!» [...] «La moza entonces habló al alguacil muy sobre peine, y le aconsejó que no se anduviese regodeando y que se acordase de marras, y que era todo fruslería, y que no había de tener más así que asado, que toda era gente honrada, *escogida a moco de candil*, y personas de chapa» («Cuento de cuentos», pp. 391 y 405).

<sup>116</sup> *Los mandiles* que llevan los soldados apenas les cubrían el trasero, así como algunas mujeres solían taparse la cara, dejando a la vista un ojo solamente. «*Tapada de medio ojo*, / en forma de acechona, / con el “Ce, caballero”, / y un poco la voz honda...» (872, vv. 81-85).

más de los treinta mil son viñaderos  
con hondas en lugar de cenojiles<sup>117</sup>,  
seis mil con porras, nueve mil con trancas,  
120 los demás con trapajos y palancas.

Sólo para vencer a Carlo Mano  
con tal matracalada<sup>118</sup> a París baja;  
todo el pueblo católico cristiano  
ha propuesto rapársele a navaja.  
125 Pero dejemos este rey pagano,  
que el mar, para venir, de naves cuaja,

---

\* En la *princeps* aparecen invertidos los sustantivos *candiles* y *mandiles* (vv. 114 y 116). Al respecto, b anotó que: «D. Aureliano Fernández-Guerra pensaba hacer esta enmienda pues la propuso en nota marginal de uno de sus ejemplares de *Las tres Musas últimas*. Con todo, bien puede ser que Quevedo, por donaire, lo escribiera adrede tal como aparece en la edición original, teniendo en cuenta que las gentes de ínfima clase solían sonarse las narices en el mandil, y que en su tiempo se usaban los mantos de medio ojo, que también llamaban de candil, porque, cerrados, tenían alguna semejanza con la piquera de este utensilio» (pp. 94-95). Los editores posteriores, siguiendo esta propuesta enmiendan *a mocos de mandiles* por *a moco de candiles* y *tapados de medio ojo con candiles* por *tapados de medio ojo con mandiles*. Sin embargo, creo que la burla radica en la inversión de los elementos de la frase hecha, por lo que mantengo la forma original, respetando el supuesto «donaire» quevediano.

<sup>117</sup> La imagen de la desnudez de los soldados continúa puesto que, comparados con viñaderos, llevan *cenojiles* («especie de liga para atar la media a la pierna; parece que usan, rotosos, para este menester las hondas», Schwartz y Arellano, I, vv. 117-8). Esta comparación entre la liga y la honda es la que permite el paso hacia la descripción de las armas, también rústicas, de los soldados en el siguiente verso. «“Delante, que me olvidaba, / en dos diversas hileras, / con vestidos de ajedrez, / de mil colores diversas, // en forma de *viñaderos*, / con chuzos y lanzas viejas, / unos dellos dicen ‘¡Plaza!’, / y otros no hay quien los entienda”» (777, vv. 33-40).

<sup>118</sup> *Matracalada*: comparación con el escándalo que provoca la matraca: «cierto instrumento de madera con unas aldabas o mazos con que se forma un ruido grande y desapacible» (*Aut.*).

y volvamos a Carlos el torrente,  
que en París ha juntado mucha gente.

Para Pascua de Flores determina  
130 hacer una gran justa y ha llamado  
la gente más remota y más vecina;  
mucho del rey potente y coronado;  
vino también inmensa bahorrina  
y mucho picarón desarrapado,  
135 que, como era la fiesta en Picardía<sup>119</sup>,  
ningún picaronazo se excluía.

No quedó paladín que no viniese,  
a puto el postre<sup>120</sup>, a celebrar el día,  
ni moro que ambición no le trujese  
140 de mostrar con valor su valentía.  
¡Fue cosa extraña que en París cupiese  
tanta canalla y tanta picardía!,  
que todo andante vino asegurado,  
si no fuese traidor u renegado.

---

<sup>119</sup> Vv. 133-135. *Bahorrina*: «cosa ruin, común, baja y de poco precio. Es voz jocosa y vulgar, y de ordinario se entiende por muchedumbre de gente ínfima y popular» (*Aut.*). *Picardía*: «Picardear. Sin embargo que Picardía es una provincia de Francia, y pudo ser que en algún tiempo alguna gente pobre de ella viniese a España con necesidad y nos trujesen el nombre» (Covarrubias).

<sup>120</sup> *A puto el postre*: «frase adverbial con que se explica la forma de huir con prisa, aceleradamente y con precipitación. Es modo de hablar vulgar» (*Aut.*). «“¡Esto es despedir a Ganimédes, y no reprehensiones!” Dióles licencia, y hartos y contentos se afufaron, escurriendo la bola *a puto el postre*: lugar que repartió el coperillo del avechicho» (*La hora de todos...*, p. 225). «Los demás, *a puto el postre*, / honraron mis matrimonios; / las tres, tres signos me hicieron: / Aries, Tauro y Capricornio» (716, vv. 53-56).

145 De España vienen hombres y deidades,  
pródigos de la vida, de tal suerte,  
que cuentan por afrenta las edades  
y el no morir sin aguardar la muerte:  
hombres que cuantas hace habilidades  
150 el yelo inmenso y el calor más fuerte  
las desprecian, con rábanos y queso,  
preciados de llevar la Corte en peso<sup>121</sup>.  
Vinieron con sus migas los manchegos,  
que, a puros torniscones de guijarros,  
155 tienen los turcos y los moros ciegos<sup>122</sup>,

---

<sup>121</sup> Vv. 145-152. Malfatti anota que Quevedo «en la “Epístola satírica... a Don Gaspar de Guzmán” dirige la misma alabanza del pueblo español: “Y pródiga del alma, nación fuerte, / contaba en las afrentas de los años / envejecer en brazos de la suerte”. Asimismo en *La Hora de todos*: “España, cuya gente en los peligros siempre fue pródiga de la alma, ansiosa de morir, impaciente de mucha edad, despreciadora de la vejez...”» (p. 168). La lectura que hago de estos versos es que los españoles menosprecian cuantas proezas hacen el frío y el calor, tal como si fueran paladines o gigantes. *Traer la corte en rábanos y queso*: chiste sobre el «refrán que se significa que se deben atender las cosas más mínimas en cualquier materia para el logro de las mayores o importantes» (*Aut.*). El refrán lo reprodujo Correas: «Rábanos y queso tienen la Corte en peso; o llevan...; o traen...» (s.v.) «Díceme que espera grande hacienda, / y un consejo en la Corte con encomienda: / esa es fruta, señor, que aunque la venda, / todas le han de decir que no está madura; / suba dos escalones su ventura, / y coma entre tanto *rábanos y queso*» (Gabriel Lasso de la Vega, *Manojuelo de romances*, p. 20). «... y el *rábano*, ganapán / de fuerzas indisolubles, / pues *lleva la corte en peso*» (755, vv. 129-132).

<sup>122</sup> Vv. 153-155. Asociación entre los manchegos y la comida rústica hecha a base de *migas*. «...y en la *Mancha*, pastores y gañanes, / atestadas de ajos las barrigas, / hacen ya cultedades como *migas*» (*Libro de todas las cosas*, p. 438). *Torniscón*: «golpe, pescozón, bofetada» (*LMSO*). En este caso son golpes de guijarros, pedradas, y no con la mano. «De un *torniscón* de una losa, / Pantoja, flor de la altana, / murió: lloráronle todos / los que navegan en ansias» (865, vv. 69-71). Creo que el pasaje refiere que los manchegos, por un lado, pelean contra los moros y turcos a pedradas, dejándolos ciegos, y, por otro, tienen



sin suelo y vino, cántaros y jarros;  
 con varapalos vienen los gallegos,  
 mal espulgados, llenos de catarros,  
 matándose a docenas y a palmadas  
 160 moscas en las pernizas afelpadas.  
 Vinieron extremeños en cuadrillas  
 bien cerrados de barba y de mollera;  
 los unos van diciendo «¡Algarobillas!»,  
 los otros apellidan «¡A la Vera!»<sup>123</sup>;  
 165 en los sombreros llevan por toquillas  
 cordones de chorizo, que es cimera  
 de más pompa y sabor en los penachos  
 para quien se relame los mostachos.  
 Portugueses, hirviendo de guitarras,  
 170 arrastrando capuces, vienen listos,  
 compitiendo la solfa a las chicharras  
 y todos con las botas muy bienquistos<sup>124</sup>;

---

siempre (*sin suelo*: «frase que vale con exceso sumo o sin término», *Aut.*) vacíos (es decir, sin vino) sus propios cántaros y jarros por ser borrachos; esta clase de enlace nominal se puede ver en el v. 472: «[Angélica dejó] a Carlos *sin vasallos* y *sin seso*».

<sup>123</sup> Schwartz y Arellano anotaron: «por grito de guerra invocan unos el nombre de un pueblo muy famoso por sus jamones: 868, vv. 31-2: “más preciada de perniles / que Rute y Algarobillas”; los otros el nombre de un pueblo famoso por sus frutas (*Vera de Plasencia*: Prosa, 73: “se declara por necio anticipado como flor de almendro o fruta de la Vera”»).

<sup>124</sup> Los portugueses tenían fama de cantores enamoradizos. «Sepa que los condes Claros, / que de amor no reposaban, / de los amantes del uso / se han pasado a las *guitarras*. // Las *ternuras portuguesas* / ya se han vuelto castellanas: / no hay pecantes que se finen / por Anaxartes ingratas» (778, vv. 81-4). También se burla de la forma orgullosa (*bienquisto*: «querido, bienamado, considerado», *LMSO*) de vestir de los portugueses. *Capuz*: «vestidura larga a modo de capa, cerrada por delante, que se ponía encima de

vinieron, muy preciados de sus garras<sup>125</sup>,  
los castellanos con sus votoacristos;  
175 los andaluces, de valientes, feos,  
cargados de patatas y ceceos.

Vinieron italianos como hormigas,  
más preciados de Eneas que posones<sup>126</sup>;  
llenas de macarrones las barrigas,  
180 iban jurando a fe de macarrones;  
los alemanes, rubios como espigas,  
haciendo de sus barbas sus jergones  
y haciendo cabeceras los capotes,  
mullen, para acostarse, sus bigotes.

185 El rey Grandonio, cara de serpiente,  
barba de mal ladrón, crüel y pía,  
el primero rey zurdo que en Poniente

---

la demás ropa y se traía por luto, la cual era de paño o de bayeta negra y tenía una cauda que arrastraba por detrás» (*Aut.*). «...con más zarpas en las manos / que *capuz de portugués*, / y no con presunción más corta, / y tan grave como él» (767, vv. 37-40). «A tener alma melosa, / fuera *portugués* machín, / por hartarme de *bayeta* / y para dar que reír» (749, vv. 105-08).

<sup>125</sup> *Garra*: No sé a qué se refiera, pero no tiene el sentido que le dan el *LMSO* y el mismo Quevedo en otros sitios: «germ. robo, latrocinio». «No ha de vestir el ministro piel que le acuerde de uñas, y *garras*, de crueldad, y robos» (*Política de Dios...*, p. 201). «Tiburón afeitado / anda por esas plazas, / armado sobre espinas, / vestido sobre *garras*» (871, vv. 21-4).

<sup>126</sup> *Eneas*: hijo de Anquises y Venus que huyó del incendio de Troya para fundar los cimientos del imperio romano. Schwartz y Arellano anotaron que «juega con *enea* ‘planta’ de la que se hacen los asientos de las sillas (*posón*: “lo mismo que posadero en el sentido de asiento”, *Aut.*)» Es decir que los italianos se precian más de ser descendientes de Eneas que las sillas de serlo de la enea.

se ha visto, por honrar la zurdería<sup>127</sup>;  
 Ferragut, el soberbio, el insolente,  
 190 el de superlativa valentía,  
 el de los ojos fieros, por lo bizco,  
 pues se afeitaba con cerote y cisco<sup>128</sup>.  
 Vino el rey Balugante<sup>129</sup> poderoso,  
 de Carlos ilustrísimo pariente,  
 195 recién convalecido de sarnoso,

---

<sup>127</sup> Vv. 185-188. *Mal ladrón*: anotaron Schwartz y Arellano que la lectura de Malfatti, donde asocia este verso con Gestas, es incorrecta, «aunque hay un juego con él»; se trata del «mal francés o sífilis, que causa estragos catastróficos en el pelo». «A poder de rosas blancas, / parecían sus rodetes / bigotes del *mal ladrón* / sus rizos, a puras liendres» (693, vv. 9-12). Por ello, aquí *pía* tiene el significado de «el caballo o yegua cuya piel es manchada de varios colores, como a remiendos» (*Aut.*) «¡Miren el todo trapos, como muñeca de niños, más triste que pastelería en Cuaresma, con más agujeros que una flauta, y más remiendos que una *pía*, y más manchas que un jaspe, y más puntos que un libro de música!», (*El Buscón*, p. 186). Sobre su sentido original se contruye la oposición con *cruel*, constante quevediana. «El que por ti se muere en dulces lazos, / muere con propiedad por tus pedazos, / pues estando tan próspera de bienes, / tantos remiendos tienes, / hermosísimo bien del alma mía, / que, siendo tan *criuel*, pareces *pía*» (622, vv. 7-12). «Al lector, como Dios me lo deparare: cándido o purpúreo, *pío o cruel*, benigno o sin sarna» («El mundo por de dentro», p. 271). *Zurdos*: quienes tenían esta característica eran considerados malvados o portadores de la mala suerte. «No se hiciera con un calvo / lo que conmigo se ha hecho, / ni con un *zurdo*, que sirve / a todos de mal agüero» (725, vv. 13-16). «Hablando con perdón, los *zurdos*, gente que no puede hacer cosa a derechas, quejándose de que no están con los otros condenados; y acá dudamos si son hombres o otra cosa, que en el mundo ellos no sirven sino de enfados y de mal agüero, pues si uno va en negocios y topa *zurdos* se vuelve como si topara un cuervo o oyera una lechuza» («Sueño del infierno», p. 213).

<sup>128</sup> *Cerote*: ver n. I, 20. *Cisco*: ver n. I, 30. «A mi casa me llevé / aquestos dos postillones, / cuyo color era oscuro, / entre alazán y *cerote*» (782, vv. 25-28).

<sup>129</sup> *Balugante*: rey de Castilla; el emperador Carlomagno estaba casado con una hermana suya.

hediendo al alcrebite y al unguente<sup>130</sup>;  
Serpentín, máspreciado de pecoso  
que un tabardillo; Isolier valiente<sup>131\*</sup>;  
y otros muchos gentiles y cristianos  
200 que son en los etcéteras fulanos.

Sorda París a pura trompa estaba,  
y todas trompas de París serían<sup>132</sup>;  
aquí el tambor en cueros atronaba,  
allí las gaitas rígidas gruñían;  
205 a bofetadas, por sonar, ladraba  
el pandero; las calles parecían

---

<sup>130</sup> *Alcrebite*: «lo mismo que azufre» (*Aut.*); se usaba en los unguentos para curar la sarna. «Vieja roñosa, pues te llevan, vete; / no vistas el gusano de confite, / pues eres ya varilla de cohete. // Y pues hueles a cisco y *alcrebite*, / y la podre te sirve de pebete, / juega con tu pellejo al escondite» (549, vv. 9-14). «Venus con Géminis, que es signo *ungüente*, es señal que tiene llagas: miren por sí los boticarios» («Libro de todas las cosas...», p. 419).

<sup>131</sup> Vv. 197-198. *Serpentín*: hijo del rey Balugante y caudillo del ejército gallego del bando de Marsilio. *Pecoso*: dilogía entre las manchas de la cara y los pecados. *Tabardillo*: «enfermedad peligrosa, que consiste en una fiebre maligna, que arroja al exterior unas manchas pequeñas como picaduras de pulga y a veces granillos de diferentes colores, como morados, cetrinos &» (*Aut.*). «*Pecosa* en las costumbres y en la cara, / podéis entre los jaspes ser hermosa, / si es que sois salpicada y no *pecosa*, / y todo un sarampión, si se repara. // Vestís de *tabardillo* la antipara; / si las alas no son de mariposa, / es piel de tigre lo que en otras rosa: / pellejo de culebra os pintipara» (585, vv. 1-8). *Isolier*: hermano menor de Ferragut.

\* En la *princeps* el segundo segmento del verso aparece como: y *Soler valiente*. Tanto b como c corregían la hipometría añadiendo una diéresis: y *Solier valiente*. Sin embargo, siguiendo el pasaje correspondiente del *Innamorato* de Boiardo, c1 propuso leer *Isolier valiente*.

<sup>132</sup> Vv. 201-202. Tanto Malfatti como Schwartz y Arellano anotaron parecido estos versos: «trompa de París: “instrumento musical llamado también trompa gallega o birimbao” (*DRAE*). Nótese el retruécano (en el v. 201 *trompa* ‘especie de trompeta, instrumento de viento con que anunciaban las justas, fiestas...’))» (Schwartz y Arellano, I, v. 202).

hablar en varias lenguas: cada esquina  
era pandorga de don Juan de Espina<sup>133</sup>.

Pintado está Palacio de libreas<sup>134</sup>,  
210 la ciudad es jardín con las colores,  
ruedan los bocacés y las creas<sup>135</sup>,  
y en oropel chillados resplandores;  
sobrevestes de frisa y cariseas  
con muchos colcusidos y labores<sup>136</sup>;  
215 de enanos y de pajes hubo parvas;  
cocheros y lacayos, como barbas<sup>137</sup>.

---

<sup>133</sup> *Pandorga de Juan de Espina*: siguiendo a *Autoridades*, Schwartz y Arellano anotaron que pandorga es el conjunto ruidoso de instrumentos y que «se aplicaba a cualquier estruendo disonante de instrumentos grotescos. Juan de Espina era un caballero aficionado a la astronomía, gran músico y coleccionista de objetos más o menos curiosos, que tuvo mucha fama en su tiempo» (I, n. 208). Juan de Espina y Velasco fue un noble cántabro, conocido por sus colecciones de antigüedades, que nació en 1565 y vivió durante los reinados de los tres Felipes (II, III y IV).

<sup>134</sup> *Librea*: «el vestuario uniforme que los reyes, grandes, títulos y caballeros dan respectivamente a sus pajes y a los criados de escalera abajo, el cual debe ser de los colores de las armas de quien le da» (*Aut.*).

<sup>135</sup> *Rodar*: «vale también haber gran abundancia de las cosas» (*Aut.*). *Bocacé*: «tela de lino de varios colores, especialmente negro, encarnado o verde, que parece que está engomado por lo tiezo. Es más gordo y vasto que la holandilla. Viene del francés bocasín» (*Aut.*). *Crea*: «cierto género de tela o lienzo, que no es de los más finos ni de los más toscos, que sirve para hacer camisas, sábanas y otras cosas. Llámase comúnmente Leona, porque viene de León Francia» (*Aut.*).

<sup>136</sup> *Sobreveste*: «casacón o casaca que se pone sobre lo demás del vestido» (*Aut.*). *Frisa*: «tela a modo de bayeta, aunque más corpulenta, que sirve para aforros. Parece haberse llamado así porque en lo antiguo se tejía en Frisia de Alemania la baja» (*Aut.*). *Carisea*: «pañó delgado como estameña, que se teje en Inglaterra» (*Aut.*). *Culcusido*: *Aut.* cita estos versos para definir «lo mal cosido o remendado, con muchas puntadas, unas sobre otras, sin orden ni concierto».

<sup>137</sup> Vv. 215-216. *Parva*: «metafóricamente vale muchedumbre o cantidad grande de alguna cosa» (*Aut.*). «Cuando me sacó de esta duda, una gran *parva* de casados que venían con sus mujeres de las

Llegóse, pues, el señalado día  
de la justa de Carlos, y a su mesa  
inmensa se embutió caballería,  
220 con sumo gasto y abundante expesa<sup>138</sup>;  
fueron los mascadores a porfía  
(según Turpín, en su verdad, confiesa)  
más de cuarenta mil en una sala  
que llegó de París hasta Bengala.  
225 Los hilos portugueses<sup>139</sup> se gastaron\*  
en solamente tablas de manteles,  
y de tocas de dueñas fabricaron

---

manos...» («Sueño del infierno», p. 182). Malfatti anotó que aquí *barbas* quiere decir «sin número», pero creo que también se refiere a los paladines, nuevamente asociados con cornudos, pues en germanía *barbado* significaba «macho cabrío, cabrón» (*LMSO*). Entonces, habría ‘tantos enanos y lacayos como había paladines cornudos’. «Los melones y estrñidos / suelen siempre estar con calas; / el limbo y ojos, con niñas; / el hombre y cabrón, con *barbas*» (776, vv. 21-24).

<sup>138</sup> *Expesa*: basándose en el *Diccionario crítico etimológico* de Corominas, anotaron Schwartz y Arellano que la enmienda propuesta por Astrana Marín («expesa» por «expensa») está bien (opinión que compartía Alarcos) porque, además de enmendar la consonancia del verso, significa «sumo gasto», que es lo mismo que «abundante expesa»: «del latín *expendere* ‘gastar’, cuyas formas de participio (*expensus*) dieron lugar a otras romances como *expensas*, y reducido el grupo *-ns-* (fenómeno usual), *expesa*, *despesa* o *despesar*, ‘gasto’, ‘gastar’» (I, n. 220). *Autoridades* registra ‘expensas’, «usado siempre en plural. Gastos, costas». Sin embargo, también está documentado en singular: «y ofreció todo lo que tenía para lo gastar en la *expensa* de ambos a dos» (Fray Bartolomé de las Casas, *Historia de las Indias*, p. 2177).

<sup>139</sup> Los hilos portugueses tenían mucha fama por su calidad para hacer camisas y manteles de lujo. «UNO. ¿Compran tranzaderas, randas de Flandes, holanda, cambray, *hilo portugués*? CRIST. Hola, Manuel: ¿traéis vivos para unas camisas? UNO. Sí traigo; y muy buenos» (Cervantes, *Entremés de la guarda cuidadosa*, p. 87).

\* En la edición *princeps* había dos claras erratas en el verso (*los hijos portugueses le gastaron*) que b enmendó acertadamente: *los hilos portugueses se gastaron*.

töallas con ayuda de arambeles<sup>140</sup>;  
 siete mil reposteros se ocuparon  
 230 en colgar los caminos de doseles<sup>141</sup>;  
 hubo escaños, banquetas, bancos, sillas,  
 posones y silletas de costillas<sup>142</sup>.  
 Siete leguas de montes Pirineos  
 para las cantimploras arrancaron,  
 235 que, con sus remolinos y meneos,  
 a zorra, como a fiesta, repicaron<sup>143</sup>;

---

<sup>140</sup> Las *tocas de las dueñas* eran, por lo general, largas prendas blancas que se ponían sobre el monjil negro. Quevedo construyó varios chistes sobre la hipocresía de las dueñas, que presumían de castas sin serlo; uno de ellos es el que metaforiza con las tocas como manteles de mesas y los cuerpos de las dueñas como el plato servido, pero en este caso sólo se hace referencia a los manteles por el color y el tamaño de la prenda. «Hay viuda que, por sus pies, / suele hacer con bizarría / más cabalgadas un día / que los moros en un mes; / no son *tocas* las que ves, / que, aunque traerlas profesa, / son *manteles* de una mesa / que a nadie el manjar resiste. / *Lindo chiste*» (671, vv. 11-19). «No quiero ver la viuda, / entre cuaresma y monjil, / hacer las *tocas manteles* / y el plato de su vivir» (749, vv. 53-56). «Tras todo aqueste rosario, / por cruz y por calavera, / pues lo son para las mozas, / vino un sepulcro de dueñas. // Urracas y dominicas / son, por lo blancas y negras, / con roquetes, como obispos, / con *manteles*, como mesas» (777, vv. 77-84). En este caso las tocas no funcionan como manteles, sino, junto con *arambeles* («metafóricamente se toma por lo mismo que andrajo o trapo despreciable»; *Aut.*), como tela para hacer toallas, es decir, lo que ahora serían las servilletas de tela («pañó de lino u lienzo para limpiarse las manos»; *Aut.*) de muy baja calidad.

<sup>141</sup> *Dosel*: adorno honorífico y majestuoso que se compone de uno como cielo de cama puesto en bastidor, con cenefas a la parte de adelante y a los dos lados y una cortina pendiente en la de atrás que cubre la pared o parage donde se coloca» (*Aut.*).

<sup>142</sup> Sobre los *posones*, ver la n. 1, 43. Schwartz y Arellano anotaron sobre las *silletas* que quizá juegue con el significado de «vaso pequeño y plano que sirve para excrementar los enfermos» (*Aut.*).

<sup>143</sup> *Zorra*: «borrachera generalmente bastante grande; embriaguez casi total» (*LMSO*). «Llaman asimismo en estilo familiar la borrachera; y así se dice: ‘dormir la zorra’, ‘desollar la zorra’» (*Aut.*). «Diréis, por disculpar lo que bebistes, / que son las opiniones como *zorras*, / que uno las toma alegres y

en los aparadores<sup>144</sup> los trofeos  
de la sed y la hambre colocaron,  
y cuatro mil vendimias repartidas  
240 temblando estaban ya de ser bebidas.

Hubo sin cuenta cangilones de oro,  
tinajas de cristal y balsopetos  
de vidrio en que bebiese el bando moro;  
jarros de grande corpanchón, discretos,  
245 de talegas de plata gran tesoro  
que a las tazas penadas echan retos<sup>145</sup>;  
simas de preciosísimos metales  
para beber saludes imperiales.

---

otro tristes» (545, vv. 12-14). «Despertad, que ya es hora; / que dirán, ojos, que dormís la zorra» (702, vv. 17-18).

<sup>144</sup> *Aparador*: «el conjunto de alhajas, fuentes, vasos, aguamaniles y otras piezas ricas que se ponen sobre una mesa con sus gradillas, así para servirse de ellas cuando sea necesario, como para que sirvan de adorno no sólo en las mesas de los príncipes, sino también en los colaterales de los altares de las iglesias en funciones solemnes» (*Aut.*). «Hijos que me heredáis: la calavera / pudre, y no bebe el muerto en el olvido; / del sepulcro no come y es comido: / tumba no, *aparador* es quien lo espera» (611, vv. 1-4).

<sup>145</sup> Vv. 241-246. Descripción del lujo y variedad de la copería real. *Cangilón*: «vaso de barro cocido u de metal hecho de varias figuras, y principalmente en forma de cántaro para traer o tener agua o vino u otro licor» (*Aut.*). *Balsopeto*: «bolsa grande para recoger y traer guardadas y escondidas algunas cosas consigo, la cual de ordinario se trae junto u al lado del pecho. Es voz baja y formada de las palabras bolsa y pecho, aunque con notoria corrupción» (*Aut.*). *Talega*: «saco u bolsa ancha y corta de lienzo, estopa u otra tela, que sirve para llevar dentro las cosas de una parte a otra» (*Aut.*). «Con él comió el Almirante, / que, con taza recoleta, / a su *talega* de vidrio / daba muy corta respuesta» (801, vv. 25-28). *Penada*: «se aplica también al vaso, copa o taza que da la bebida con gran dificultad y escasez» (*Aut.*). «No me acompaña fruta de sartén, / *taza penada* o búcaro malsín; / jarro sí, grueso, y el copón de bien» (550, vv. 9-11). *Echar retos*: «se toma también por amenaza» (*Aut.*).



Aparadores hubo femeninos,  
 250 para todas las damas convidadas,  
 salpicados de búcaros muy finos  
 y dedales de vidrio y arracadas,  
 brincos de sorbo y medio cristalinos<sup>146</sup>:  
 que las mujeres siempre son aguadas,  
 255 y los gustos que al alma nos despachan  
 y, con ser tan aguados, emborrachan<sup>147</sup>.  
 Como corito en piernas<sup>148</sup>, el tocino  
 azuza todo honrado tragadero;

---

<sup>146</sup> *Búcaro*: «vaso de barro fino y oloroso en que se echa el agua para beber y cobra un sabor agradable y fragante» (*Aut.*). «“Dame vino” no lo dirá, sino, cultivando la embriaguez, dirá: “dame llegó”, que “llegó” y “vino” todo es uno y no se disfama el gznate; y una dama pide taberna en buen hábito, que yo conozco *búcaros* que sirven al tragazo de carátulas de Portugal, con poco temor de los empegados» («La culta latiniparla», pp. 452-453). Schwartz y Arellano anotaron que estos «recipientes para las damas, más delicados y pequeños que para los hombres, se expresan con otra serie de metáforas proporcionadas al ámbito femenino. Llama así a los vasos “dedales de vidrio”, “arracadas” ‘pendientes’, “brincos cristalinos” ‘joyeles, pequeñas joyas’ en los que cabe sorbo y medio».

<sup>147</sup> *Aguadas*: dílogía entre el vino aguado que tomaban las damas y sus encantos sexuales, relacionados en todas las culturas con la fertilidad y el agua. «Todas son vírgenes puras, / por más *aguadas* que estén. / A ninguno quieren bien, / si no las calza y las viste» (671, vv. 6-9).

<sup>148</sup> *Corito*: «nombre que se daba antiguamente a los montañeses y vizcaínos [...] viene de la voz latina *corium*, que significa cuero, porque usaban dellos y se cubrían para su defensa. Hoy se les da este nombre a los asturianos por zumba y chanza» (*Aut.*). Anotaron Schwartz y Arellano que, «como el tocino viene en perniles, juega con la expresión “en piernas” ‘desnudo’, sin medias, mal vestido, como los coritos, mote que ponían a los aguadores asturianos». «Y como yo estaba hecho / a ver las piernas *en piernas*, / pensé que era carne azul / lo que eran azules medias» (795, vv. 37-40). «Dos pñaras de fregonas / renuevan el *adanismo*, / compitiendo sus *perniles* / los blasones del *tocino*» (770, vv. 89-92).

cocos le hace<sup>149</sup>, desde el plato al vino,  
260 el pernil en figura de romero<sup>150</sup>;  
y aquel ante<sup>151</sup>, vilísimo mezquino\*,  
de las pasas y almendras, que primero  
se usó con martingalas<sup>152</sup> y con gorras,  
junto a los orejones hechos zorras.  
265 De natas mil barreños y artesones  
tan hondos que las sacan con calderos,  
con sogas de tejidos salchichones.  
Los brindis, con el parte de los cueros,  
llevan, con su corneta y postillones,  
270 correos diligentes y ligeros<sup>153</sup>:

---

<sup>149</sup> *Hacer cocos, cocar*: «metafóricamente se toma por agradar, captar benevolencia o ganar la voluntad de alguno» (*Aut.*). «Si la verdad los cuenta, son muy pocos / los cuerdos que en la Corte no se estragan, / si ardiente el diamantón los *hace cocos*» 554, vv. 9-11).

<sup>150</sup> *En figura de romero*: anotaron Schwartz y Arellano que Quevedo utilizó la expresión connotando poco cuidado al vestir, «quizá haya otra variación del chiste anterior: el pernil va “en piernas” ‘mal vestido, en figura de romero por tanto’; puede aludir también a que el romero es planta de muchas virtudes, y estos tragones comparan a las suyas las virtudes del jamón».

<sup>151</sup> *Ante*: «los platos de frutas y otras cosas con que se comienza a servir la comida o cena [...] se llama también la piel del Danta, o búfalo» (*Aut.*). «Por haber faltado el *ante* / con las levass que se han visto, / todas las meriendas llevan / sus coletos de pepinos» (770, vv. 49-52). Toda la estrofa desarrolla comparaciones entre la comida y prendas de vestir.

\* También fue b quien propuso corregir la falta de rima que había en el verso, cambiando la *lectio* original *melqueño* por *mezquino*.

<sup>152</sup> *Martingala*: «parte del arnés que cubre las entrepiernas» (*Aut.*). «Medio día era por filo, / que rapar podía la barba, / cuando, después de mascar, / el Cid sosiega la panza; // la gorra sobre los ojos / y floja la *martingala*» (764, vv. 1-6).

<sup>153</sup> Vv. 268-70. *El parte*: «se llama también el correo que despachan los reyes o príncipes a su corte cuando están fuera de ella» (*Aut.*). *Cuero*: «significa la odre del pellejo del cabrón, y por alusión el

resuenan juntos en París mezclados  
los chasquidos del sorbo y los bocados.

Las damas, a pellizcos, repelaban  
y resquicio de bocas sólo abrían;  
275 los barbados las jetas desgarraban<sup>154</sup>  
y a cachetes los antes embutían;  
los moros las narices se tapaban  
de miedo del tocino y engullían  
en higo y pasa y en almendra tiesa  
280 solamente los tantos de la mesa<sup>155</sup>.

Dábanse muy aprisa en los broqueles  
los torreznos y jarros<sup>156</sup>; tan espesos  
fueron estos combates y crüeles  
que el tocino dejaron en los güesos;

---

borracho por estar lleno de vino» (Covarrubias). *Corneta*: «la bocina o trompetilla de que usan los cazadores, monteros y postillones» (Aut.). *Postillón*: «el mozo que va a caballo delante de los que corren a la posta, para guiarlos y enseñarlos el camino; el cual sólo corre desde una posta a otra y se vuelve a traer los caballos» (Aut.).

<sup>154</sup> Vv. 273-275. *Repelar*: «vale también tomar una cosa poco a poco por partes o porciones» (Aut.). «Quiérenme convertir a cabelleras / los que en Madrid se rascan pelo ajeno, / *repelando* las otras calaveras» (527, vv. 9-11). *Barbados*: ver la n. 1, 54. *Jeta*: «por alusión llamamos jeta el hocico del negro y del puerco» (Covarrubias). Los versos destacan el contraste entre el comer poco a poco de las damas, frente a la manera brutal de los caballeros.

<sup>155</sup> *Tantos*: «cantidad cierta o número determinado de una cosa» (Aut.). En este caso, de comida, es decir, los restos o sobras.

<sup>156</sup> *Broquel*: «arma defensiva, especie de rodela o escudo redondo [...] metafóricamente significa reparo, defensa, protección» (Aut.). *Torrezno*: «pedazo de tocino cortado, frito o para freir» (Aut.). Simulación de un combate entre el tocino y el vino, que representa la manera de comer y beber de los caballeros.

285 ochocientas hornadas de pasteles  
soltaron de pechugas de sabuesos,  
tan colmados de moscas que fue llano  
que no dejaron moscas al verano<sup>157</sup>.  
Reinaldos<sup>158</sup>, que por falta de botones,  
290 prende con alfileres la ropilla,  
cerniendo el cuerpo en puros desgarrones,  
el sombrero con mugre, sin toquilla,  
a quien, por entrepiernas, los calzones  
permiten descubrir muslo y rodilla,  
295 dejándola lugar por donde salga  
(requiebro de los putos) a la nalga,  
viéndose entre los otros hecho añicos  
y devanado en pringue y telaraña<sup>159</sup>,

---

<sup>157</sup> Tópico quevediano contra los pasteleros. «Con las manos en la masa / está Domingo Tizado, / haciendo tumbas a moscas / en los *pasteles* de a cuatro» (851, vv. 47-50).

<sup>158</sup> *Reinaldos*: «frente a Orlando, investido de responsabilidades demasiado altas, cobra relieve su primo Rinaldo di Chiaromonte (el Renaud de una gesta francesa [y el Reinaldos de Montalbán de otras tantas españolas]), paladín venturoso y espíritu rebelde, reacio aun a la autoridad de Carlomagno. En la épica popular italiana no tarda en convertirse en el héroe predilecto» (Calvino, p. 12). Era conocida la humildad casi mendicante de Reinaldo aún después de haber adquirido una gran fortuna; Malfatti y Schwartz y Arellano recordaron que la comedia cervantina *La casa de los celos* comienza aludiendo a la condición de Reinaldo, así como *Las pobrezaas de Reinaldos* de Lope de Vega, que desarrolla el tópico.

<sup>159</sup> *Devanado*: «translaticamente se toma por envolver alguna cosa en otra» (*Aut.*). «Dijo mi tío que no, cuando, Dios y enhorabuena, *devanado* en un trapo, y con unos zuecos, entró un chirimía de la bellota, digo, un porquero» (*Buscón*, p. 136). «*Devanado* en una manta / este miserable cuerpo, / que, hasta la muerte, no espera / verse en sábana de lienzo» (701, vv. 9-12). *Pringue*: «la grasa, substancia o jugo que sale del tocino u otra cosa crasa aplicada al fuego» (*Aut.*). «Mientras que, tinto en mugre, sorbí brodio, / y *devanado en pringue y telaraña*, / en ansias navegué por toda España, / ni fui capaz de invidia ni de odio» (595, vv. 1-4).

mirando está los maganceces ricos  
 300 y al conde Galalón, ardiendo en saña;  
 guiñaba el Magancés con los hocicos;  
 advirtiéronlo bien Francia y España:  
 el paladín, que es gloria de las lises,  
 se estaba rezumando de mentises.  
 305 Dos manadas de suegras no gruñeran  
 tanto como él, con la pasión, gruñía:  
 «Si tantas majestades no lo vieran  
 —hecho un bermejo<sup>160</sup> el paladín decía—,  
 presto los convidados todos vieran  
 310 mi valor y tu infame cobardía:  
 comiera magancesas carnes crudas  
 porque me dieran cámaras de Judas<sup>161</sup>».

A las espaldas de Reinaldo estaba,  
 más infame que azote de verdugo,  
 315 un maestro de esgrima que enseñaba  
 nueva destreza a güevo y a mendrugo:  
 don Hez, por su vileza, se llamaba,  
 descendiente de carda y de tarugo,

---

<sup>160</sup> Anotaron Schwartz y Arellano que la sustantivación del adjetivo *bermejo* «alude a la condición terrible atribuida a los bermejotes, considerados malvados, perniciosos y venenosos». Covarrubias añadió a su definición lo siguiente: «bermegía vale tanto como agudeza maliciosa, extraordinaria y perjudicial, *latine calliditas*, de que están indiciados los bermejotes».

<sup>161</sup> Vv. 311-312. *Cámaras*: «el flujo del vientre que ocasiona obrar repetidas veces en un breve tiempo, y por esto se usan en plural» (*Aut.*). Sobre Galalón de Maganza y su relación con Judas, ver n. 1, 6. «“Bebí ayer, que fui goloso, / no sé qué purga o brebajo, / y tuve, sin ser posada, / más cámaras que Palacio”» (750, vv. 153-156).

a quien, por lo casado y por lo vario,  
320 llamó el emperador «Cuco Canario»<sup>162</sup>.

Era embelecador de Geometría  
y estaba pobre, aunque le daban todos;  
ser maestro de Carlos pretendía,  
pero, por ser cornudo hasta los codos,  
325 su testa ángulos corvos esgrimía,  
teniendo las vacadas por apodos<sup>163</sup>;

---

<sup>162</sup> Vv. 313-320. En el poema de Boiardo aparece un intérprete anónimo entre Reinaldos y el rey Balugante, que Quevedo aprovecha para ridiculizar el aspecto y el oficio de su enemigo Luis Pacheco de Narváez, autor de varios tratados de esgrima, dedicados a Felipe III. Quevedo encajó el final del apellido de Narváez para ridiculizarlo con el mote de «don Hez». *A huevo y a mendrugo*: lo que cobraba por las lecciones de esgrima que impartiría. «Y ha de llegar tiempo en que ha de ararse en España con maridos y se ha de llamar yunta de desposados, y vacadas, los barrios; aunque, con la sobra de maridos, se ha cogido tanto cornudo estos años que valen *a güevo*» («El siglo del cuerno», p. 312-313). «También nos pareció mandaros que no seáis atrevidas a despreciar ningún género de moneda de cuatro cuartos arriba, ni pedir de contado de ocho reales adelante, so pena que será aposentada vuestra vejez en el hospital, que se tiene por cierto que con la falta de los galeones y esterilidad de los años vendréis a valer *a mendrugo* dentro de tres meses» («Premática contra las cotorreras», pp. 334-335). Tal como había hecho con Morovelli en la dedicatoria, Quevedo se dirige aquí a los antepasados de Narváez (*descendiente de carda y de tarugo*). *Casado y vario* («se aplica también a lo que tiene variedad u está compuesto de diversas cosas con artificio u coloridos», *Aut.*) remiten a los cuernos del viejo Narváez, jugando con las voces *cuco* (pájaro y a la vez cornudo, ver n. I, 18) y *canario* (pájaro y repertorio de canas). «El vejete palabrero / que, a poder de letuario, / acostándose *canario* / se nos levanta jilguero; / su Jordán es el tintero, / y con barbas colorines, / trae bigotes arlequines, / como el arco celestial. / Y no lo digo por mal» (653, vv. 20-28).

<sup>163</sup> Vv. 321-326. *Embelecador de Geometría*: se refiere a los tratados de esgrima de Narváez, que, como anotó Malfatti, enseñaban «cómo se ha de elegir el medio de proporción con espadas desiguales [...] los ángulos rectilíneos [...] el paso geométrico o compás doblado». Schwartz y Arellano anotaron que *estaba pobre aunque le daban todos* es un «chiste entre ‘dar dinero’ y ‘dar golpes’». Los versos 325-326 continúan el chiste sobre los cuernos de Narváez y con su doctrina de esgrima geométrica.

éste, oyendo a Reinaldos, al instante  
lo dijo al rey famoso Balugante.

Díjole Balugante al maestrillo  
330 (pasándole la mano por la cara<sup>164</sup>):  
«Dile al señor de Montalbán, Cuquillo,  
que mi grandeza su inquietud repara;  
que pretendo saber, para decillo,  
si en esta mesa soberana y clara  
335 se sientan por valor o por dinero,  
por dar su honor a todo caballero».

Reinaldos respondió: «Perro judío,  
dirás al rey que en esta ilustre mesa  
el grande emperador, glorioso y pío,  
340 honrar todos los huéspedes profesa;  
que, después, la batalla y desafío  
quién es el caballero lo confiesa:  
que, a no tener respeto, las cazuelas  
y platos le rompiera yo en las muelas».  
345 El falso esgrimidor, que le escuchaba  
en Galalón su natural vileza<sup>165</sup>,

---

<sup>164</sup> *Pasar la mano por la cara*: gesto que denotaba desprecio y superioridad.

<sup>165</sup> Creo que ninguna de las enmiendas propuestas mejoran la lectura de este pasaje, por lo que dejo la *lectio* original. El primero que nota la anomalía de a es c, que propone leer «galalonó» en lugar de «en Galalón», llevado por el neologismo del v. 370: «desgalalonaré los paladines»; c1 propone leer «en galardón», interpretando que: «el falso esgrimidor, que escuchaba a Reinaldos dirigir la calificación de perro judío en premio o galardón de haberle transmitido la pregunta de Balugante, daba a este de mala gana la contestación recibida» (pp. 28-29). Esta enmienda *ope ingenii* es la que siguen los testimonios d, e y f, aunque reconocen que tampoco es del todo satisfactoria. Tal vez la *lectio* original de la edición

de mala gana la respuesta daba;  
viendo que en su maldad misma tropieza,  
Galalón, que los chismes achechaba,  
350 no levanta del plato la cabeza,  
y el desdichado plato se retira  
y a los diablos se da de que le mira.

Echaban las conteras al banquete  
los platos de aceitunas y los quesos<sup>166</sup>  
355 los tragos se asomaban al gollete,  
las damas a los jarros piden besos;  
muchos están heridos del luquete,  
el sorbo al retortero trae los sesos<sup>167</sup>;

---

*princeps* sea la acertada y haya que puntuar de manera diferente el texto entendiendo: ‘el falso esgrimidor, que escuchaba a Reinaldos hablar de la vileza de Galalón, reflejando la suya (es decir, la ‘natural vileza’ de don Hez sería la misma que la del magancés), daba la respuesta de mala gana’.

<sup>166</sup> *Echar la contera*: «además del sentido literal, por metáfora vale dar fin o poner fin y acabar o rematar alguna cosa» (*Aut.*). En este caso, el banquete, con la llegada de los postres (quesos y aceitunas). «Los “rudimentos de la mesa” se han de llamar los antes, por sacarlos de coletos, y los postres, “la contera del mascar”» («La culta latiniparla», p. 457).

<sup>167</sup> Vv. 355-358. Diversas imágenes de la borrachera general durante el banquete. *Dar un beso al jarro*: «beber un trago de vino; tomado en el sentido de que el que bebe hace como si besara el jarro» (*LMSO*). «*Besárante como al jarro* / borracho bebedor besa, / que, en consumiendo, le arrima, / o en un rincón le cuelga» (726, vv. 49-52). *Luquete*: «la ruedecita de cáscara de limón o naranja que se suele echar en el vino para que tome sabor» (*Aut.*). «Mota borracha, golosa, / de sorbos ave *luquete*: / mosco irlandés del sorbete, / y del vino mariposa» (817, vv. 1-4). *Retortero*: «la vuelta alrededor. Úsase regularmente en el modo adverbial Al retortero; y así se dice Andar al retortero o Traer al retortero, que es traer a uno a vueltas, u de un lado a otro» (*Aut.*). «Esto fue el diablo, que empezó a decir (y agora es y no acaba) que no había de dejar roso ni velloso, ni piante ni mamante, y que los había de *traer al retortero*, y salga si es hombre» («Cuento de cuentos», pp. 398-399).



la comida, que huye del buchorno,  
 360 en los gómitos vuelve de retorno.

Ferraguto, agarrado de una cuba  
 que tiene una vendimia en la barriga,  
 mirando a Galalón hecho una uva  
 le hizo un brindis, dándole una higa<sup>168</sup>:  
 365 «No tengas miedo —dijo— que se suba  
 a cabeza tan falsa y enemiga  
 el vino, que sin duda estará quedo  
 por no mezclarse allá con tanto enredo.

Bebe, conde traidor, u de un cubazo  
 370 desgalalónaré los paladines<sup>169</sup>».
   
Y si Roldán no le detiene el brazo,  
 acaba en él la casta a los malsines.  
 A todos tiene ya cagado el bazo<sup>170</sup>,  
 y si no suenan cajas y clarines  
 375 y rumores de guerra no esperados,  
 allí quedan sus güesos derramados.

---

<sup>168</sup> *Higa*: «se llama también a la acción que se hace con la mano, cerrado el puño, mostrando el dedo pulgar entre el dedo índice y el de en medio, con la cual se señalaba a las personas infames y torpes, o se hacía burla y desprecio de ellas» (*Aut.*).

<sup>169</sup> Anotó Malfatti que *desgalalónar* es «voz construida por Quevedo con *des* y *Galalón* (cfr. desengongorar, en una de sus invectivas contra Góngora) para significar la acción de liberar los paladines de la presencia de Galalón».

<sup>170</sup> *Cagar el bazo*: «fastidiar, molestar, dar lata a alguien o perjudicarlo en algo» (*LMSO*). «Era el bellaco socarrón y mal hablado, y dijo que no le *cagasen el bazo*, que no era barro casarse y que él no se había de casar a medio mogate, no más de llegar y zascandil» («Cuento de cuentos», p. 402).

El son alborotó la gurrullada;  
en pie se ponen micos, lobos, zorros;  
unos con la cabeza trastornada,  
380 otros desviñan la cabeza a chorros<sup>171</sup>;  
en los alegres anda carcajada,  
en los furiosos árdense los morros:  
la voz bebida, las palabras erres<sup>172</sup>,  
y hasta los moros se volvieron Pierres.

385 Galalón, que en su casa come poco  
y a costa ajena el corpanchón ahíta,  
por gomitar haciendo estaba el coco;  
las agujetas y pretina quita;  
en la nariz se le columpia un moco,

---

<sup>171</sup> Vv. 377-380. *Gurullada*: «Tropel de gente de cualquier especie. Sin duda es una acepción más moderna que las anteriores de las que deriva [corchete o justicia, tropa de corchetes y alguaciles]» (*LMSO*). «La junta o cuadrilla de personas que andan juntos y profesan amistad» (*Aut.*). «A la Pava del cercado, / a la Chirinos, Guzmán, / a la Zolla y a la Rocha, / a la Luisa y la Cerdán; // a mama, y a taita el viejo, / que en la guarda vuestra están, / y a toda la *gurullada* / mis encomiendas darás» (849, vv. 109-116). *Mico*: «Borrachera y por extensión borracho» (*LMSO*). «...si rosario de cocos, remítela a unas viejas ensartadas en coche, que, como parecen *micos*, ésas le harán cocos al vivo» («Premática del tiempo», p. 218). *Lobo*: «borracho por extensión de la segunda acepción [borrachera enorme]» (*LMSO*). *Zorro*, *zorra*: ver n. 1, 60. «En el agua hay solos peces; / y, para que más te corras, / en vino hay *lobos* y *zorras*...» (666, vv. 15-18). *Desviñar*: verbo construido por Quevedo que significa cortar la borrachera con chorros de agua.

<sup>172</sup> *Hacer erres*: «Estar borracho. Aludiendo a la manera de hablar de los borrachos» (*LMSO*). Por ello los borrachos pronuncian incluso los nombres árabes con un sonido semejante al de Pierre. «Gobernando están el mundo, / cogidos con queso añejo / en la trampa de lo caro, / tres gabachos y un gallego. // Mojadas tienen las voces, / los labios tienen de hierro / y, por ser hechos de yesca, / tienen los gaznates secos. // *Pierres*, sentado en arpón, / el vino estaba meciendo, / que, en un sudor remostado, / se cierce por el cabello» (697, vv. 1-12).

390 la boca en las horruras tiene frita<sup>173</sup>,  
 hablando con las bragas infelices  
 en muy sucio lenguaje a las narices.

Darle los Doce Pares de cachetes;  
 también las damas, en lugar de motes<sup>174</sup>;

395 mas él dispara ya contrapebetes,  
 y los hace adargar con los cogotes<sup>175</sup>;

---

<sup>173</sup> *Hacer el coco, cocar*: además de la acepción del v. 259, «hacer gestos para causar miedo y espanto, como hace la mona para poner miedo a los muchachos» (*Aut.*). «Piensan que no los entiendo; / yo pienso dellos lo propio; / míranme y hácneme gestos, / mírolos y hágoles cocos» (728, vv. 13-16). *Agujeta*: «la tira o correa de la piel del perro o carnero curtida y adobada con un herrete en cada punta, que sirve para atacar los calzones, jubones y otras cosas» (*Aut.*). *Pretina*: «se llama asimismo la parte de los calzones, briales, basquiñas y otras ropas que se ciñe a la cintura» (*Aut.*). Señaló López Griguera que, tal vez, «al pintar la figura de Ganelón imita el verso [de Hesíodo] del *Escudo de Hércules*»: «de sus narices brotaban mocos» (v. 267). *Horrura*: «la escoria, bascosidad y superfluidad que sale de alguna cosa» (*Aut.*). A Galalón se le columpia el moco en la nariz y tiene en la boca restos de lo que acaba de vomitar para seguir comiendo.

<sup>174</sup> Mote: «Algunas veces significa dicho agudo y malicioso que en latín llamaron *dicteriam*, y de aquí se formó el verbo motejar, que es poner en falta a alguno» (Covarrubias). En lugar de reprimir verbalmente al conde por sus cochinas, las damas prefieren las cachetadas.

<sup>175</sup> Vv. 395-396. *Contrapebete*: invención quevediana que significa flatulencia, ventosidad, es decir, lo contrario de pebete: «composición aromática confeccionada de polvos odoríferos que, encendida, echa de sí un humo muy fragante, y se forma regularmente en figura de una varilla» (*Aut.*). «Y pues hueles a cisco y alcrebite, / y la podre te sirve de *pebete*, / juega con tu pellejo al escondite» (549, vv. 12-14). *Adargar con los cogotes*: Schwartz y Arellano anotan que no distinguieron «qué quiere decir exactamente con eso de que se adargan (*adarga* es una especie de escudo: ‘se protegen’) con los cogotes; parece aceptable la explicación de Malfatti: “se protegen [...] volviendo las espaldas a Galalón”; señala que cogote puede significar ‘penacho’ y quizá aluda a que se abanicen con las plumas de los penachos, pero esto lo vemos poco satisfactorio sin otra documentación» (I, v. 396). Ya que el cogote (o cocote) era «la parte posterior de la cabeza, que está opuesta a la frente, que por otro nombre se llama colodrillo o cerebro» (*Aut.*), significa que volvieron la cabeza con rapidez para no exponerse más tiempo a los contrapebetes.

cuando, por entre sillas y bufetes,  
se vio venir un bosque de bigotes,  
tan grandes y tan largos, que se vía  
400 la pelamesa<sup>176</sup> y no quien la traía.

Y luego se asomaron cuatro patas  
que dejan legua y media los zancajos,  
y cuatro picos de narices chatas,  
a quien los altos techos vienen bajos;  
405 después, por no caber, entran a gatas,  
haciendo las portadas mil andrajos,  
cuatro gigantes que, aunque estaba abierta,  
sin calzador no caben por la puerta.

Levantáronse en pie cuatro montañas  
410 y en cueros vivos cuatro humanos cerros;  
no se les ven las fieras guadramañas<sup>177</sup>  
que las traen embutidas en cencerros.  
En los sobacos crían telarañas,  
entre las piernas, espadaña y berros<sup>178</sup>;

---

<sup>176</sup> *Pelamesa*: «riña o pelea en que se asen y mesan los cabellos o barba [...] significa también mucho pelo, de que se puede asir o se puede mesar» (*Aut.*). Destaca la cantidad, el desorden y la naturaleza del pelo.

<sup>177</sup> *Guadramaña*: «engaño, embuste» (*LMSO*). Sin embargo, como anotaron Schwartz y Arellano, «aquí funciona con el sentido ‘miembro viril’ como evidencia además de la metáfora implícita ‘badajo’ del cencerro en que va embutida» (I, v. 411).

<sup>178</sup> *Espadaña*: «hierba bien conocida cuyo tallo no tiene nudo alguno [...] nace con abundancia en las lagunas y orillas de los arroyos y en los sitios húmedos y pantanosos» (*Aut.*). *Berro*: «especie de sisimbrio dicho cardamino, el cual nace en lugares acuosos [...] Es tan húmedo que nacerán berros: dicese para ponderar y encarecer lo húmedo de algunos aposentos o cuartos bajos que, por ser demasíadamente

415 por ojos en las caras, carcabuezos<sup>179</sup>,  
y, simas tenebrosas, por bostezos.

Puédense hacer de cada pantorrilla  
nalgas a cuatrocientos pasteleros,  
y dar moños de negra rabadilla  
420 a novecientos magros escuderos;  
cubren, en vez de vello, la tetilla  
escaramujos, zarzas y tinteros<sup>180</sup>,  
y, en tiros de maromas<sup>181</sup> embreadas,  
cuelgan postes de mármol por espadas.

425 Rascábanse de lobos y de osos  
como de piojos los demás humanos,  
pues criaban, por liendres de vellosos,  
erizos y lagartos y marranos;

húmedos, son inhabitables» (*Aut.*). «Primero va seguida de los perros, / vana, tu edad, que de sus pies, la fiera; / deja que el corzo habite la ribera / y los arroyos, la *espadaña* y *berros*» (77, vv. 1-4).

<sup>179</sup> *Carcabuezos*: «hoyo hondo que se hace en la tierra» (*Aut.*). «Si la culta fuere vieja, como suele suceder, para no decir a la criada que la afeita: “Macízame de pegotes de solimán estas quijadas y los *carcabuezos* de las arrugas”, dirá: “Jordáname estas navidades cóncavas”» (*La culta latiniparla*, p. 454). «Los que fueron jazmines son chaparros, / y cambroneras son las maravillas, / simas y *carcabuezos* los desgarros» (575, vv. 9-11).

<sup>180</sup> *Escaramujo*: «mata grande y mayor que la zarza ordinaria, cuyas hojas son más anchas que las de la Murta, y produce en torno de sus ramas unas espinas fuertes» (*Aut.*). *Zarza*: «mata espinosa que echa las varas muy largas, y en todo se hacen o prenden» (*Aut.*). Tal vez se refiera a la aspereza de las matas espinosas y, por extensión, a las frutillas de ambas que podían utilizarse para hacer pigmentos (*tinteros*), denotando así la textura del vello de los gigantes y su color.

<sup>181</sup> *Tiros*: «usado siempre en plural, se llaman las correas pendientes de que cuelga la espada, por estar tirantes» (*Aut.*). *Maroma*: «la cuerda gruesa de esparto o cáñamo que sirve para levantar grandes pesos. Covarr. dice se llamó Maroma del nombre del mar, por servirse mucho de ella en los navíos y embarcaciones» (*Aut.*).

embutióse la sala de colosos  
430 con un olor a cieno de pantanos,  
cuando detrás inmensa luz se vía,  
tal al nacer le apunta el bozo al día.  
Empezó a chorrear amaneceres<sup>182</sup>  
y prólogos de luz, que el cielo dora;  
435 en doña Alda<sup>183</sup> ajustó los alfileres  
ver un flujo de sol tan a deshora;  
las que tienen mejores pareceres,  
a cintarazos de la nueva aurora,

---

<sup>182</sup> Vv. 431-433. *Apuntar el bozo*: «empezar a negrear la barba, que es señal de que ya quiere salir» (Aut.). «Ahora que se remozan / los montes de nieve blancos, / y *apunta el bozo* a los riscos / que mostró diciembre canos» (439, vv. 21-24). *Chorrear amaneceres*: enlace nominal sorprendente y muy quevediano. «...ella salió tras la dueña hecha un infierno, *chorreando pantasma*s» (*La hora de todos...*, p. 85). «¿Cómo de tu boca, Oriente / que está *chorreando auroras*, / podrán escapar mis rentas, / sin salir trasquilimochas?» (682, vv. 85-88). «Verbigracia, un dotorazo, / que toma a la barba alforzas, / que está *chorreando leyes*, / que está rebosando glosas...» (768, vv. 61-63).

<sup>183</sup> *Doña Alda*: dama de la corte de Carlomagno y legítima esposa de Orlando. *Ajustar los alfileres*, ajustar el vestido: «es proporcionarle y acomodarle al cuerpo, talle y figura de cada uno para que le venga bien y medido a su estatura» (Aut.).

con arrepentimiento\* de tocados  
 440 parecieron un coro de letrados<sup>184</sup>.  
     Clarice enderezó con prisa el moño;  
 rizó los aladares Galerana;  
 afilóse Armelina de madroño  
 contra el rubí, que teme la mañana<sup>185</sup>;

---

\* La *lectio* original del verso sufrió algunas modificaciones innecesarias en las ediciones modernas: b propone leer *arrepentimientos* (sin justificar el por qué del plural), c mantuvo la forma original, pero a c1 le pareció que «las hermosas señoras no *se arrepienten*, de súbito, de su respectivo tocado; *arremeten* con él, para ajustárselo y parecer mejor» (p. 30). Por ello, c1 propuso leer *arremetimiento* en vez de *arrepentimiento*. Fue c2 quien juzgó correcta la lección de la edición príncipe, porque «¿cuántas veces una dama al ir a cualquier fiesta y ver los trajes y arreglos de las demás no se habrá *arrepentido* de su tocado y hubiera querido estar en su casa para componerse mejor?» (p. 16). Así, todas las ediciones posteriores (d, e y f) mantuvieron la lectura original.

<sup>184</sup> Vv. 437-440. Creo que no es necesaria la enmienda que propuso Alarcos: cambiar «arrepentimiento» por «arremetimiento» en el v. 439. El sentido que encuentro es: ante los cintarazos («golpe o latigazo que se tira de plano con la espada», *Aut.*) luminosos de la nueva aurora (la belleza de Angélica), las damas de la corte de Carlomagno que tenían mejores pareceres, bellezas (pero también, «dictamen, voto o sentencia que se da o lleva en cualquier materia», *Aut.*, normalmente emitido por letrados), parecieron, arrepintiéndose de sus tocados, un coro de letrados (aquí está la agudeza típicamente quevediana que juega con el doble sentido de parecer y, tal vez, la fealdad de los letrados). «Que por buscar *pareceres* / revuelvan muy desvelados / los Bártulos los *letrados*, / los abades sus mujeres. / Si en los estrados las vieres / que ganan más que el varón, / chitón. // [...] Que el *letrado* venga a ser / rico con su mujer bella, / más por *buen parecer* della, / que por su *buen parecer*, / y que *por bien parecer* / traiga barba de cabrón, chitón.» (646, vv. 16-22 y 44-50).

<sup>185</sup> Clarice: mujer de Ranaldo. Galerana: esposa de Carlomagno, hermana de Balugante. Armelina: esposa de Ugier el Danés. En el *Innamorato* estas damas aparecen mencionadas sucintamente. *Aladar*: «los cabellos de los lados de la cabeza (especialmente los de las mujeres) adornados y compuestos en la forma que se usaba antiguamente» (*Aut.*). *Madroño*: «se llama también el fruto que lleva el árbol llamado Madroño, del tamaño de una ciruela, el cual en su principio es de color verde y después de maduro se vuelve muy rojo» (*Aut.*). A Schwartz y Arellano no los dejó satisfechos la lectura de Malfatti de los vv. 443-444: «en el supuesto de que madroño [Armelina] y rubí [Angélica] puedan competir en un plano de

445 púsose en arma en ellas el otoño  
contra la primavera soberana;  
acicalan las manos y los labios,  
temblando los bellísimos agravios.  
Y ya que su venida dispusieron  
450 tantos caniculares y buchornos<sup>186</sup>,  
almas y corazones previnieron  
para ser mariposas en sus tornos<sup>187</sup>;  
en ascuas todos juntos se volvieron  
antes que los mirasen los dos hornos

---

igualdad (o poco menos), entonces *que teme la mañana* se debería entender como otra hipérbole referida a rubí, al que teme incluso la luz del día. De no ser así, queda otra interpretación, por cierto, a mi entender, algo rebuscada: Armelina, con la cara encendida y lustrosa (rubí) trata de mitigar sus colores (se pone de madroño) temiendo la excesiva luz de Angélica (mañana)» (I, v. 444). Si bien es cierto que, como indicaron Schwartz y Arellano, «la preposición de relativo es también ambigua: puede entenderse referida a Armelina o al rubí», creo que rubí y mañana son metáforas de Angélica, por lo que la interpretación quedaría así: ‘Armelina se afiló de madroño para combatir contra el rubí matutino (Angélica como sol), al que teme’. «¿Viste en espumas; viste en las arenas / reflejos del *rubí*, que el cielo mueve, / o al cisne en su candor cuando se atreve / a competir la voz con las sirenas?» («Cómo ha de ser el privado», p. 215).

<sup>186</sup> *Canícula*: «se llama también el tiempo en que el sol anda cerca de la estrella [Sirio] o constelación llamada Canícula [el Can mayor], en el cual hace excesivo calor en este hemisferio, y es lo mismo que canicular» (*Aut.*). Buchorno: «vapor caliente y molesto que levanta el viento solano en el estío. Puede ser compuesto de las dos voces Boca y Horno, porque el calor que da parece al que despide la boca del horno encendido» (*Aut.*). «Si me fuera lícito, pues soy el sol, te friera en *caniculares* y te asara en *buchornos* y te desatinara a modorras» (*La hora de todos...*, p. 70).

<sup>187</sup> *Mariposas en sus tornos*: recrea la imagen del conocido palíndromo latino *in girm imvs nocte et consvmimvr igni*. «...que porque el fuego tiene *mariposas*, / queréis que el mosto tenga marivinos» (531, vv. 3-4).



455 que en las propias estrellas hacen riza<sup>188</sup>  
y chamuscan las nieves en ceniza.

Entraron las dos Indias en su cara  
y el ahíto de Midas en su pelo<sup>189</sup>,  
pues Tíbar por vellón se confesara  
460 con el que cubre doctamente el velo<sup>190</sup>;  
con premio por su plata se trocara  
la más cendrada que copela el cielo<sup>191</sup>;

---

<sup>188</sup> *Riza*: «pelea, destrozo, estrago» (*LMSO*). Las mismas estrellas no pueden competir con los ojos de Angélica –tópico petrarquista.

<sup>189</sup> Vv. 457-458. *Dos Indias*: «abundancia y copia de riquezas y preciosidades. Díjose por semejanza a los reinos de las Indias [occidental y oriental], donde se hallan minas de oro y plata» (*Aut.*). «Desde la planta al cabello / es hecha de las *dos Indias*: / juntáronse a fabricarla / milagros y maravillas» (429, vv. 37-40). *Ahíto*: «la indigestión o embarazo de estómago [...] metafóricamente se dice del que está cansado, fastidiado o enfadado de alguna persona o de otra cosa» (*Aut.*). Comparación de la belleza de Angélica con prodigios de riqueza.

<sup>190</sup> *Tíbar*: anotaron Schwartz y Arellano que es «región africana de donde venía un oro de excelente calidad», tomando en cuenta el «Origen y definición de la necesidad», del mismo Quevedo («declárase por necio de más quilates que el oro más subido de *Tíbar*», p. 202), y el capítulo 38 de la segunda parte del *Quijote* («del Sur las perlas, de Tíbar el oro»). Según Rodríguez Marín, anotando el pasaje del *Quijote* (II, XXXVIII): «Cervantes, como todos o casi todos hasta nuestros días, tuvo por nombre propio geográfico a *tíbar*. Hoy parece averiguado que no lo es, sino voz formada del árabe *tibr*, que significa puro, y así “oro de tíbar” equivale a “oro muy acendrado”» (Rodríguez Marín, t. 6, p. 170, n. 1). *Vellón*: «se llama también la moneda de cobre provincial de Castilla, que se llamó así según Covarrubias porque los romanos, que usaron desta moneda, estamparon en ella una oveja» (*Aut.*). «Este sí que es trasquilón / y desquilar peregrino, / venir por el vellocino, / y dejarnos el vellón» (654, vv. 26-29).

<sup>191</sup> *Cendra*: «la materia con que se afina la plata [...] metafóricamente se suele llamar así la persona que es muy limpia y aseada o muy viva» (*Aut.*). *Copelar*: «lo mismo que cendrar» (*Aut.*). Creo que Schwartz y Arellano interpretaron erróneamente el pasaje: «el oro de Tíbar se trocaría por la plata de Angélica (metáfora para la tez), y además habría que dar un sobrepago para que esta plata aceptara el cambio». A partir del verso 461, Quevedo se refiere, ya no al oro de Tíbar, sino a la plata «más cendrada

y, por venirles corto el nombre dellos,  
ésta se llamó tez, aquél cabellos.

465 Relámpagos de perlas fulminaba  
cuando el clavel donde las guarda abría<sup>192</sup>,  
y a los que con la risa aprisionaba  
con la propia prisión enriquecía;  
su vista por sus manos la pasaba  
470 porque llegue templada, si no fría<sup>193</sup>;  
deja, con sólo su mirar travieso<sup>194</sup>,  
a Carlos sin vasallos y sin seso.

Incendio son las canas imperiales,  
la sala y el palacio son hogueras;  
475 los ojos –dos monarcas celestiales  
a quien viene muy corto ser esferas–

---

que copela el cielo», que cambiaría su propio valor por la de la tez de Angélica, con el mismo sobrepago al que aluden los editores. En la época se creía que la luna influía, así como lo hace con las mareas, en las minas de plata y que con este influjo la plata era de mayor calidad y pureza; por ello la plata «más cendrada que copela el cielo», es decir, la luna.

<sup>192</sup> «Y cuando con *relámpagos* te ríes» (339, v. 12). «Traigo todas las Indias en mi mano, / perlas que, en un diamante, por rubíes, / pronuncian con desdén sonoro hielo, // y razonan, tal vez, fuego tirano, / *relámpagos* de risa carmesíes, / auroras, gala y presunción del cielo» (465, vv. 9-14).

<sup>193</sup> «Lo que me quita en fuego, me da en nieve / la mano que tus ojos me recata; / y no es menos rigor con el que mata, / ni menos llamas su blancura mueve. // [...] *Si de tus ojos el ardor tirano / le pasas por tu mano por temprarle, / es gran piedad del corazón humano; // mas no de ti, que puede, al ocultarle, / pues es de nieve, derretir tu mano, / si ya tu mano no pretende helarle*» (306, vv. 1-4 y 9-14).

<sup>194</sup> *Travieso*: «se dice del que vive distraído en vicios, especialmente en en de la sensualidad» (*Aut.*). «El apetito *travieso*, / con sola mi fantasía / más entremetido andaba / que fraile con bacínica» (440, vv. 53-56). «Escamilla: ¿Será resquebro *travieso* / por daca y toma putilla?» («Pero Vázquez de Escamilla», fol. 139).

pasa con movimientos desiguales  
 ya mirando de burlas, ya de veras;  
 ahorrando, tal vez, para abrasarlos  
 480 con dejar que la miren el mirarlos.

Con triste y estudiada hipocresía  
 de sus dos llamas exprimió rocío,  
 que en los asomos lágrimas mentía:  
 tal es de invencionero su albedrío;  
 485 por otra parte, el llanto se reía  
 obediente al hermoso desvarío;  
 dulce veneno lleva de reboso:  
 disculpa al viejo y ocasión al mozo.

Por todos se reparte sediciosa  
 490 con turbación aleve y hazañera<sup>195</sup>;  
 va, cuanto más humilde, belicosa;  
 huye la furia y el temor espera,  
 y, con simplicidad facinorosa<sup>196</sup>,  
 usurpando vergüenza forastera,  
 495 mezclando reverencias con desmayos,  
 en la tierra postró cielos y rayos.

---

<sup>195</sup> *Hazañero*: «el que con afectos y meneos del cuerpo y palabras se alborota y escandaliza de cosas pequeñas» (Covarrubias).

<sup>196</sup> *Facinorosa*: «delincuente y disoluto» (*Aut.*). «Y presto sobre ti verás el día / de Dios, y en tu castigo el desengaño / de tan *facinorosa* hipocresía» (147, vv. 109-111).

Rechina Ferragut por los ijares<sup>197</sup>;  
humo y ceniza escupe el conde Orlando;  
Oliveros<sup>198</sup> la quiere hacer altares;  
500 Reinaldos de robarla está trazando;  
y en tanto que se están los Doce Pares  
y cristianos y moros chicharrando,  
el conde Galalón sólo se mete,  
por venderla, en servirla de alcagüete.  
505 Detrás de la doncella, de rodillas,  
se mostró bien armado un caballero  
de buen semblante, para entrambas sillas<sup>199</sup>  
con promesas de fuerte y de ligero;  
los reyes se levantan de las sillas;  
510 suspenso está el palacio todo entero,

---

<sup>197</sup> *Ijada*: «el lado del animal debajo del vientre, junto al anca» (*Aut.*). Anotaron Schwartz y Arellano que los ijares «aquí apuntan a las partes venéreas de Ferragut, que son las que rechinan».

<sup>198</sup> *Oliveros*: uno de los Doce Pares, caracterizado siempre como 'el juicioso' y que murió al lado de Orlando en la batalla de Roncesvalles, según la tradición francesa.

<sup>199</sup> *Hombre de ambas sillas* o de todas sillas: «el que es sabio en varias artes o facultades. Es tomado en el arte de montar» (*Aut.*). Las dos sillas para montar eran la jineta («lo mismo que la común, y sólo se distingue en que los fustes son más altos y menos distantes, con mayores estribos, pero menos largos», *Aut.*) y la brida («silla de borrenes o rasa, con los estribos largos, al contrario que de la jineta», *Aut.*). Tal vez refiera también tanto a la montura de caballos (con una u otra silla) como a la de mujeres. «Frailes de *entrambas sillas*, y menos jinetes en las del coro» («Papel de las cosas corrientes en la corte», p. 263). «Es hombre de *entrambas sillas*, / y de entrambas es peor. / Éste sí que es corredor, / que los otros no» (656, vv. 87-90).

cuando, apartando de rubí dos venas,  
estas Circes habló y estas sirenas<sup>200</sup>:

«El grito que la trompa de tu fama  
pronuncia por el orbe de la tierra,  
515 sagrado emperador, a verte llama  
cuantos anhelan premios de la guerra;  
la que trocó ser ninfa por ser rama<sup>201</sup>  
y en siempre verde tronco el cuerpo cierra  
los abrazos guardó para tu frente  
520 que negó descortés al sol ardiente.

No despreció tu nombre los retiros  
donde nací (a llantos destinada);  
con él se consolaron mis suspiros  
y mi temor se prometió tu espada;  
525 dejé ricos palacios de zafiros;  
destiné mi remedio en mi jornada;  
pongo a tus pies las lágrimas que lloro  
y calzarélos con melenas de oro.

Uberto de León<sup>202</sup>, mi pobre hermano,  
530 es éste que me sigue sin ventura;  
el reino le quitó duro tirano  
que darnos muerte sin piedad procura;

---

<sup>200</sup> *Circe y sirenas*: refiere al discurso encantado de la primera y al canto mágico de las segundas, asociándolos con mentiras y embustes que enamoran. «Doctas *sirenas* en veneno tirio / con tus labios pronuncian melodía» (484, vv. 5-6).

<sup>201</sup> *La que trocó ser ninfa por ser rama*: Dafne.

<sup>202</sup> *Uberto de León*: nombre falso del hermano de Angélica, que era en realidad Argalía.

su castigo y mi bien está en tu mano;  
dame remedio u dame sepultura:  
535 que también es remedio, si se advierte,  
hacer que el desdichado alcance muerte.

Más allá de la Tana<sup>203</sup> diez jornadas  
oí decir las fiestas que previenes,  
adonde juntas miro y convocadas  
540 tantas excelsas coronadas sienes,  
donde tantas vitorias como espadas  
y tantos triunfos como lanzas tienes,  
asegurando el premio al que venciere,  
de cualquiera nación y ley que fuere.

545 Mi hermano, a quien enciende ardor glorioso  
de dar a conocer su valentía,

---

<sup>203</sup> *La Tana*: según la traducción anónima de la *Cosmographia* de Pedro Apiano (1548-1575), es una ciudad de «la Sarmacia asiática, ahora llamada Tartaria» (fol. 44 r.). García de Silva y Figueroa, en sus *Comentarios*, describe la región de Circasia: «tiene la Circasia al Occidente el Bosphoro Cimerio y Taurica Quersoneso; al Mediodía, el mar Negro; al Septentrion, *el mar de la Tana*; al Oriente, la region de los Lazos. Esta gente, que desde los circasos, que le caen al Occidente, llega por el Oriente al mar Caspio, tiene al Mediodía el monte Caucasos, y al Septentrion los tartaros Casanenses» (*Comentarios*, II, p. 235). El reino de Grandonio (ver n. 1, 3) colindaba con la Tana, como lo indicó Boiardo en el canto tercero del *Innamorato*: «Ma quel de Piliasi la Rossia / tutta avea presa, e sotto Tramontana / tenea gran parte de la Tartaria, / e confinava al fiume della Tana» (III, o. 9). En todo caso, la traducción de Quevedo del pasaje del *Innamorato* es casi literal: «Sopra alla Tana ducento giornate, / dove reggemo il nostro teritorio, / ce fôr di te le novelle aportate, / e della giostra e del gran concistoro / Di queste nobil gente qui adunate» (I, o. 26). Por ello creo remota la interpretación que Arellano y Schwartz propusieron en la nota complementaria: «es más probable, quizá, que haga un chiste, y la Tana sea la sierra de la Tana, en Huesca, que resultaría una mención grotesca como término de relación para expresar la lejanía y exotismo del Catay». La lectura de Malfatti («Tana, es el Don»;) es errónea, pues confunde la ciudad con el río Tanais.

viene a tu corte, emperador famoso,  
 a tomar buena parte deste día:  
 al moro y al cristiano belicoso  
 550 que de justar con él tendrá osadía,  
 señala campo en el Padrón del Pino  
 junto al sepulcro del Merlín divino<sup>204</sup>.

Mas ha de ser con tales condiciones  
 aprobadas por todos una a una,  
 555 que, en perdiendo la silla y los arzones,  
 quien los perdió no pruebe más fortuna;  
 el que cayere quedará en prisiones  
 sin poder alegar excusa alguna,  
 y el que a mi hermano derribare en tierra  
 560 me ganará por premio de la guerra.

Hacer podrá mi hermano libremente  
 su camino, si alguno le venciere,  
 con sus cuatro gigantes y la gente  
 que en su cuartel y pabellón tuviere<sup>205</sup>;

---

<sup>204</sup> Vv. 551-552. *Campo*: «el sitio que se destina y escoge para salir a reñir algún desafío entre dos o más personas» (*Aut.*). *Padrón*: «se llama asimismo la columna de piedra con una lápida o inscripción de alguna cosa que conviene que sea perpetua y pública» (*Aut.*). El Padrón del Pino era el sitio que Merlín construyó (y que, una vez cerrado por dentro, no podía volver a abrirse) para pasar la eternidad con la Dama de Lago, que lo engañó y dejó dentro. Es uno de los escenarios predilectos de la literatura caballeresca.

<sup>205</sup> *Pabellón*: según Schwartz y Arellano se trata «más que de ‘tienda de campaña’» de la bandera de Argalía, pero el pasaje del *Innamorato* se refiere al pabellón «troppo mirabilmente lavorato, / e sotto a quello se pose a dormire» (I, o, 41). Esta lectura la confirmarían los vv. 177-178 del segundo canto: tras vencer a Astolfo en batalla, «lleváronle a la tienda de Argalía / donde en prisión Angélica le encaja».

565 yo, escándalo y fatiga del Oriente,  
pagaré la vitoria que perdiere,  
y Angélica será, por Carlo Mano,  
premio del enemigo de su hermano.

Premio seré, señor, de mi enemigo».

570 «No serás —dijo Ferragut rabiando—  
sino de aqueste brazo: yo lo digo,  
y sobra y basta, y mienten aun callando;  
no se me da de Satanás un higo;  
a tu hermano estoy ya despedazando:

575 y vamos al Padrón desafiados;  
que aun a Merlín me comeré a bocados».

Uberto dijo: «En el Padrón te espero,  
que no temo amenazas arrogantes».

«Ya estoy allá —responde—; darte quiero,

580 mancebo, de barato tus gigantes<sup>206</sup>».

Orlando dijo: «Yo saldré primero»;

y Galalón, quitándose los guantes:

«No ha de ser esto —dijo— *zacapella*<sup>207</sup>;

yo quiero responder por la doncella».

---

<sup>206</sup> *Dar barato*: «germ. cantidad de dinero arbitraria que los jugadores de un juego, sobre todo los que ganan, suelen dar a los mirones o a los que les han servido durante el desarrollo de la partida» (*LMSO*). «Es de ver uno de nosotros en una casa de juego, con el cuidado que sirve y despabila las velas, trae orinales, cómo mete naipes y solemniza las cosas del que gana, todo por un triste real *de barato*» (*El buscón*, p. 157). «Alzar, no a Dios, ¡extraña clerecía!, / misal apenas, naipe cotidiano; / sacar lengua y *barato*, viejo y vano, / son sus misas, no templo y sacristía» ( 833, vv. 5-8).

<sup>207</sup> *Zacapella*: «riña o contienda con ruido o bulla» (*LMSO*); en este caso utilizado metonímicamente para referirse a los demás caballeros. «¡Oh inmenso Dios!, cuál *zacapella* y turbamalta armaron los bugres



585 «No es éste tu lugar —dijo Reinaldos—:  
 la cocina te toca y no la sala,  
 pues es tu inclinación revolver caldos<sup>208</sup>;  
 vete, conde embustero, noramala;  
 y pues los chismes son tus aguinaldos,  
 590 tu medra enredos, la traición tu gala,  
 ponte en aquesa boca dos corchetes,  
 u haré tu sacamuelas mis cachetes».

Carlos, que vio la grita y tabahola<sup>209</sup>,  
 y que Oliveros agarró una tranca,  
 595 revestida la cara en amapola  
 y extendiendo una mano y una zanca,  
 mandó a escurrir a Galalón la bola<sup>210</sup>,  
 que a toda furia por la puerta arranca;

---

con el monseñor» (*La hora de todos...*, p. 220). «Y todo fue un entierro de doncella / doctina muerta, letra no tocada, / luces y flores, grita y *zacapella*» (534, vv. 12-14).

<sup>208</sup> *Revolver caldos*: «armar cuestiones y disputas que estaban apaciguadas, dar motivo a chismes, pendencias y desazones, que inquietan los ánimos» (*Aut*). «...y, pues ha vivido de *revolver caldos*, acomódese a cocinero y profese de cucharón» (*La hora de todos...*, p. 107). «“hipócrita de colores, / a puro *revolver caldos*, / pues, a poder de los brodios, / desmientes el color rancio”» (763, vv. 173-176).

<sup>209</sup> *Tabahola*: «Confusión de voces, cuando hablan muchos a un tiempo y sin orden» (Covarrubias). «La abadesa se hacía carne llorando de ver el mormullo y la *tabahola* que habían metido en el locutorio» («Cuento de cuentos», p. 397).

<sup>210</sup> *Ecurrir la bola*: «significa ausentarse alguno de repente como huyendo y a escondidas, para escapar de algún riesgo o empeño. Es frase vulgar y baja» (*Aut*). «La hija, que olió el poste y hendía un cabello en el aire, *escurrió la bola*, temiendo que el padre la menearía el zarzo; ¿qué hace? sino vase a chitos» («Cuento de cuentos», p. 399). «Yo quiero escurrir el jarro, / no quiero *escurrir la bola*» (852, vv. 59-60).

manda que nadie chiste y con severa  
600 voz a todos habló desta manera:  
«Cuando la compasión y la hermosura  
tienen audiencia de tan altas gentes,  
el furor descompuesto y la locura  
infama, no acredita, los valientes;  
605 la suerte ha de ordenar esta aventura  
y no los desatinos insolentes;  
quéjese de las suertes el postrero  
y no me lo agradezca a mí el primero.  
Merecida ha de ser, no arrebatada,  
610 Angélica, en mi tierra, paladines;  
y no es del todo báculo mi espada,  
ni olvida la batalla en los festines;  
también tienen mi sangre alborotada  
las sospechas del pie por los chapines<sup>211</sup>;  
615 y no es esto envidiar vuestros trofeos,  
que aun caben en mi edad verdes deseos.  
Y tú, motín de Francia soberano,  
tú, disensión hermosa de mi imperio,  
puedes estar segura con tu hermano;  
620 no yo de tu divino captiverio».  
Y olvidando los años y lo cano,

---

<sup>211</sup> *Chapín*: «calzado propio de mujeres sobrepuesto al zapato, para levantar el cuerpo del suelo» (*Aut.*). Anotaron Schwartz y Arellano que «el pie pequeño era signo de belleza; Carlomagno está excitado por la pequeñez del pie que se muestra en la pequeñez de los chapines; además alude a las connotaciones eróticas del pie, que se suponía corresponder en su tamaño con el tamaño del sexo».

en quien es el requiebro vituperio,  
 en lo que está diciendo a la doncella  
 se detiene, sólo por detenella.

625 Ella, con hermosura divertida  
 y con una humildad ocasionada<sup>212</sup>,  
 en cada paso arrastra alguna vida,  
 en cada hebra embota alguna espada<sup>213</sup>:  
 si mira, cada vista es una herida,  
 630 y cada herida muerte, si es mirada:  
 entró en la sala a lágrimas y ruego  
 y salió de la sala a sangre y fuego.

Uberto dijo: «En el Padrón aguardo  
 con lanza en ristre, de mi arnés cubierto».

635 Responde Ferragut: «Nunca me tardo:  
 date por calavera ya y por muerto.  
 Si ha de salir primero el más gallardo,  
 el primero seré, yo te lo advierto;  
 y guárdese la suerte de burlarme,  
 640 que abrasaré la suerte por vengarme».

---

<sup>212</sup> Vv. 625-626. *Divertir*: «apartar, distraer la atención de alguna persona para que no discurra ni piense en aquellas cosas a que la tenía aplicada» (*Aut.*). *Ocasionar*: «se toma asimismo por mover o excitar» (*Aut.*). Angélica se hace la distraída sabiendo que excita a los caballeros. «Vive muerte callada y *divertida* / la vida misma; la salud es guerra / de su propio alimento combatida» (4, vv. 9-11).

<sup>213</sup> *Embotar*: «engrosar los filos y puntas de las armas [...] por analogía vale enervar, debilitar y hacer menos activa, eficaz y poderosa alguna cosa» (*Aut.*). «¿y agora *embota* el miedo nuestra espada / cuando no se aventura el perder nada?» (192, vv. 135-136).

Quedaron atronados de belleza,  
quedó lleno de noche oscura el día;  
de esclavitud adoleció la alteza,  
de yermo y soledad la compañía.

645 Vasalla fue de un ceño la grandeza,  
vencida de un mirar la valentía\*:  
conformáronse moros y cristianos  
a idolatrar la nieve de dos manos.

Naímo, aunque tenía quebrantada  
650 del largo paso de la edad la vida,  
sintió la sangre anciana recordada  
de la ferviente juventud perdida;  
fue a requerir, con la pasión, la espada;  
no se acordó que no la trae ceñida  
655 y en el primero impulso, de travieso,  
echó menos<sup>214</sup> la espada con el seso.

No bien la reina del Catay famosa  
había dejado el gran palacio, cuando

---

\* Creo que el verso no tiene sentido con la forma en la que ha aparecido en todas las ediciones: «vencióla de un mirar la valentía». Propongo cambiar el pretérito *vencióla* por el participio *vencida* para crear la simetría exacta que, supongo, tendría Quevedo en mente. Así, mientras que la grandeza fue *vasalla* de un ceño, la valentía fue *vencida* por una sola mirada. Un ejemplo parecido son los siguientes versos: «Guarda este monumento y sepultura, / con más piedad de mármol que dureza, / del mérito *vencida* la grandeza, / *dejada*, por plebeya, la ventura» (254, vv. 5-8).

<sup>214</sup> Vv. 649-656. *Naímo*: el viejo duque de Baviera, a quien Carlomagno encomendará el cuidado de Angélica, porque en la tradición épica encarnaba, tal como Néstor, la sagacidad y la discreción. *Travieso*: ver n. 1, 111. *Echar menos*: «significa también reparar y notar la falta de alguna cosa, o por haberse perdido o desaparecido» (*Aut.*). «¡Oh qué de veces, rota, en las honduras / del alto mar, ajena de firmeza, / has de *echar menos* tus raíces duras / y del monte la rústica aspereza!» (138, vv. 43-46).

Malgesí<sup>215</sup>, con la lengua venenosa,  
 660 todo el infierno está claviculando<sup>216</sup>  
 todo demonichucho y diabliposa  
 en torno de su libro está volando;  
 hasta los cachidiablos llamó a gritos  
 con todo el arrabal de los precitos<sup>217</sup>.

665 De ver tan prodigioso desconcierto  
 en su librito, a cántaros lloraba;  
 a Carlos vio despedazado y muerto,  
 la corte sola y a París esclava;  
 fuele por los demonios descubierto

---

<sup>215</sup> Malgesí: gran encantador de la corte de Carlo Magno y primo de Ranaldo.

<sup>216</sup> *Clavicular*: invocar demonios mediante la *Clavicula Salomonis*: «célebre tratado de evocación de demonios. Sobre este libro y los llamados caracteres de Salomón, discurre así el doctísimo Obispo de Segorbe, D. Juan Bautista Pérez, en su memorable *Parecer contra los plomos del Sacro Monte*, escrito en 1595: “Los nigrománticos tienen cierto libro de conjuros con caracteres incógnitos, el qual llaman Clavicula Salamonis, y está vedado en todos los Catálogos de la Inquisición; y los mágicos fingen que le escribió Salomón, fundándose en un lugar de Josefo, el qual dice en el octavo libro de las *Antigüedades*, en el cap. 2”» (Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, t. II, p. 435).

<sup>217</sup> Vv. 661-663. Catálogo de demonios. *Demonichucho* y *diabliposa*: neologismos chuscos inventados por Quevedo (de donde saca las definiciones *Aut.*), formados sobre avechucho y mariposa, que refuerzan la idea del vuelo de los demonios. *Cachidiablo*: «el que se viste de botarga o diablillo, porque los vestidos que se ponen los hacen de pedazos de frisa, que por lo regular es de varios colores» (*Aut.*). «Trasgo, duende» (*LMSO*). «Al moño, en culto, llamará “herencia”, pues queda de las difuntas; y en pluscuanculto dirá: “traigo el eco del malo rizado” o “el enemigo sin di” (pues dimoño es el enemigo y, en quitándole el di, es moño, diablo mudo); y también le llamará “el casidiablo”, y advierta no resbale y le llame “el *cachidiablo* del pelo”» (*La culta latiniparla*, p. 453). «Lobón: Muñoz, Muñoz, Muñoz: contigo hablo, / cachimarido, como *cachidiablo*» (*El marido fantasma*, p. 77). *Arrabal*: «población contigua y adyacente a las ciudades y villas populosas fuera de las murallas o cercas» (*Aut.*). *Precito*: «culpable, condenado al infierno» (*LMSO*). «La primer vez que las vi / te tuve en las apariencias / por *arrabal* del infierno» (737, vv. 125-127). «¡Un apóstol *precito* y suspendido!» (92, v. 717).

- 670 que la falsa doncella que lloraba  
es del rey Galafrón<sup>218</sup> hija heredera,  
como el padre, maldita y embustera;  
que, por su gusto y su consejo, viene  
a repartir cizaña en Picardía;  
675 que a su hermano nombró (¡maldad solene!)  
Uberto de León, siendo Argalía;  
que el padre Galafrón, que tras él viene,  
le dio el mejor caballo que tenía,  
llamado «Rabicán», no por el brío,  
680 mas por ser de un rabí perro judío<sup>219</sup>.

Una endrina parece con guedejas:  
tiene por pies y manos volatines,  
de barba de letrado las cernejas,  
de cola de canónigo las clines;  
685 pico de gorrión son las orejas;  
los relinchos se meten a clarines;

---

<sup>218</sup> *Galafrón*: gran khan del Catay, padre de Angélica y Argalía, ver n. 1, 3.

<sup>219</sup> Vv. 679-680. *Rabicán*: Schwartz y Arellano anotaron que «juega con la disociación *rabí-can*: ‘doctor de la ley entre judíos’ para la primera palabra resultante del corte, y ‘perro’ para la segunda, vocablos ya anotados en su capacidad insultante». Pero según *Aut.*, *rabicán* (o *rabicano*) era el «caballo que tiene cerdas blancas en la cola». La explicación del v. 679 («no por el brío») se puede entender con unos vv. del soneto 500: «El humor que, sediento y enemigo, / bebe el *rabioso Can* a los sagrados / ríos...» (vv. 4-6). El caballo de Argalía, que se llamaba así en el *Innamorato*, era muy ligero: «*Rabicano*, il destrier, non mostra stanco, / anzi va tanto sospeso e leggieri, / che ne l'arena, dove pone il piede, / signo di pianta ponto non si vede» (I, o. 69).

breve de cuello, el ojo alegre y negro,  
 más revuelto que yerno con su suegro<sup>220</sup>.

Diole un arnés forjado de manera  
 690 que está más conjurado que las habas<sup>221</sup>,  
 y todo, por de dentro y por de fuera,  
 se enlaza con demonios, por aldabas;  
 y porque a todos venza en la carrera,

---

<sup>220</sup> Vv. 681-688. *Endrina*: «especie de ciruela negra y redonda» (*Aut.*). «Ojos negros que matan, sin duda / serán negros como *endrin*as: / que los azules y verdes / huelen a pájara pinta» (700, vv. 49-52). *Guedeja*: «el cabello que cae de la cabeza a las sienes de la parte de adelante» (*Aut.*). «En las *guedejas*, vuelto el oro orujo» (551, v. 9). *Volatín*: «la persona que con habilidad y arte anda, y voltea en una maroma al aire» (*Aut.*). Según Schwartz y Arellano, es una «alusión a la rapidez y agilidad de movimientos del caballo». «Y bamboleando un diente, / *volatín* de la vejez» (691, vv. 21-22). *Barba de letrado*: sobre este tópico, anotaron Schwartz y Arellano que es un «signo afectado de sabiduría, ridiculizado constantemente por Quevedo». «Un *letrado* bien frondoso de mejillas, de aquellos que, con *barba negra* y bigotes de buces, traen la boca con sotana y manteo» (*La hora de todos...*, p. 104). «...por vientre un *barbadísimo letrado*, / pues a hacer penitencia las ladillas / se vinieron a él como a desierto» (597, vv. 9-11). *Cerneja*: «manojito de cerdas cortas y espesas que tienen las caballerías sobre las cuartillas de pies y manos» (*Aut.*). Recordaron Schwartz y Arellano que «tenerlas espesas era signo de vigor», tomando en cuenta el romance de Góngora «Entre los sueltos caballos» («aquel español de Orán, / un suelto caballo prende, / por sus relinchos lozano, / por sus *cernejas* fuerte», vv. 5-8), que ridiculizó Quevedo en la segunda parte de «Marica en el hospital»: «Es moza, mas de caballos / ingleses de mala casta, / por los relinchos, dolientes, / y por las *cernejas*, plagas» (695, vv. 5-8). *Cola de canónigo*: «se llama también aquella punta prolongada que traen las mujeres en las basquiñas, los clérigos en las sotanas y manteos, que arrastra por el suelo» (*Aut.*). «‘No ha menester tener *cola*, / que es prebendado menor: / *los canónigos* las tengan, / que él aún es media ración» (707, vv. 33-36). *Revuelto*: «se aplica al caballo que en lo violento se vuelve con facilidad y obediencia en poco terreno» (*Aut.*). Anotan Schwartz y Arellano que es una dilogía entre el sentido ya citado y ‘enemistado, desazonado’.

<sup>221</sup> Las hechiceras utilizaban *habas* para realizar conjuros. *Echar las habas*: «hechicería que consistía en echar en el suelo un puñado de habas e interpretar sucesos según la forma o colocación que las habas tomaban al caer» (*LMSO*). «Que servís de enseñar sólo / a las pollitas que nacen / enredos y pediduras, / *habas* puchero y refranes» (708, vv. 33-36).

aunque se amarren al arzón con trabas,  
695 una lanza le dio que, cuando choca,  
derriba las montañas si las toca.

Galafrón le envió de aquesta suerte  
porque en todo lugar fuese invencible;  
diole un anillo de virtud tan fuerte,  
700 que le hace valiente y invisible;  
a tú por tú se pone con la muerte<sup>222</sup>  
y no hay encantamento tan terrible  
que, si le ve, no haga que le sueñe  
y que se desendiable y desendueñe<sup>223</sup>.

705 Y para que provoque la aventura,  
con él envía a Angélica, su hermana,  
que ofreciendo por premio su hermosura,  
la justa es cierta, la vitoria llana;  
enseñándola hechizos la asegura,  
710 y toda la arte mágica profana,

---

<sup>222</sup> *A tú por tú*: «modo adverbial que vale descompuestamente, sin modo ni respeto. Dícese de los que riñen, diciéndose palabras injuriosas y perdiéndose la cortesía» (*Aut.*). «Yo quedo la más amarga del mundo y echada por puertas, y sé que él y su mujer me están royendo los zancajos, y le advierto que, si no calla, le ha de costar la torta un pan, y que entiendo poco de filis, y que no *se ponga conmigo a tú por tú*, y me crea que estoy muy amostazada de que se haga zorrocloco y nos venda bulas» («Cuento de cuentos», p. 407).

<sup>223</sup> *Desendiablar, desendueñar*: anotaron Schwartz y Arellano que «el neologismo ‘desendueñar’ forjado sobre ‘desendemoniari’ o ‘desendiablar’ es un chiste contra las dueñas, asimiladas a diablos». «Marca Tulia se llamaba / una dueña de Tarquino: / que *también regaló el diablo / con dueñas al paganismo*» (738, vv. 1-4).



con orden que en venciendo los guerreros  
se los remita todos prisioneros.

Visto el engaño, Malgesí tenía  
urdida su venganza extrañamente.

715 Mas dejémosle y vamos a Argalía  
que ya está en el Padrón junto a la fuente.

En el gran llano un pabellón se vía,  
defensa a la estación del sol ardiente;  
por de fuera a las lluvias muestra ceño

720 y por de dentro primavera al sueño.

Hácese fuerte<sup>224</sup> mayo en estos llanos,  
levántase el verano con la tierra<sup>225</sup>;  
repártense los árboles lozanos  
en copete y guedejas de la sierra,

725 no se vieron jamás con nieve canos  
—vejez que a los verdores hace guerra—,  
y en tan bien ordenada pradería  
siempre está mozo el año y niño el día.

Con lágrimas sonoras, Filomena<sup>226</sup>,

730 cítara de dolor a los sentidos,

---

<sup>224</sup> *Hacerse fuerte*: «fortificarse en algún lugar para defenderse de alguna violencia o riesgo» (*Aut.*). «Desabrigan en altos monumentos / cenizas generosas, por crecerte, / y altas rüinas de que *te haces fuerte*, / más te son amenaza que cimientos» (58, vv. 1-4).

<sup>225</sup> *Levantarse con algo*: «apoderarse y hacerse dueño y señor de ello» (*Aut.*). «Obedeces al cuerpo, y hállase indigno con lo que no es suyo; y al cabo, como ruin en honra, se ensancha y da en tirano y *levántase con todo*» (*La cuna y la sepultura...*, p. 30).

<sup>226</sup> *Filomena* o Filomela: una de las dos hijas de Pandión, rey de Atenas. La otra hermana era Procne, quien casó con el tracio Tereo y tuvo un hijo llamado Itis. Tereo, enamorado de su cuñada Filomela, la

derrama el epitafio de su pena  
en traje de canción por los oídos;  
Narciso<sup>227</sup>, con el agua entre la arena,  
a tierna flor los miembros reducidos,  
735 muestra el favor del cielo que recibe,  
pues con lo que murió florece y vive.

Corvo el peral su fruta está temiendo,  
blasón piramidal para el verano,  
y en su pomo el limón contrahaciendo<sup>228</sup>  
740 los pechos virginales en el llano;  
está el nogal robusto produciendo

---

violó y le cortó la lengua para que no contara su desgracia, pero ella bordó su historia y Procne decidió matar a su hijo y dárselo de comer a Tereo; cuando éste descubrió el crimen persiguió a las hermanas fugitivas para vengarlo. Ellas rogaron a los dioses que las salvaran y éstos, apiadados, las transformaron en pájaros: «a Procne, en ruiseñor, y a Filomena, en golondrina» (Grimal, s.v.). Este era un tópico del Barroco: que ‘derramase Filomena el epitafio de su pena’ con su canto. «En los poetas hay mucho que reformar, y lo mejor fuera quitarlos del todo [...] Quitamos más: que no traten del carro de Apolo, la Aurora, *Filomena*, la Parca, Venus, Cupido, ni se quejen de cabellos, ojos, boca de su dama» («Pregmática que este año 1600 se ordenó», p. 149).

<sup>227</sup> *Narciso*: la versión más conocida de su historia es la de las *Metamorfosis* de Ovidio. El hermoso joven que desdeñaba a todas las ninfas y doncellas que lo pretendían, hasta que, después de una cacería, se enamoró de sí mismo al ver su imagen en el agua de una fuente donde quería calmar la sed y donde murió ahogado tratando de asir su reflejo. Ya muerto, su cuerpo se transformó en una flor a la que se le dio su nombre. Estos versos reproducen el tópico de la metamorfosis («a tierna flor los miembros reducidos») y elaboran la imagen de la flor agradecida por el agua, que antes fuera la causa de su muerte y ahora la es de su vida.

<sup>228</sup> *Contrahacer*: «hacer una cosa tan semejante a otra que dificultosamente se pueda distinguir la verdadera de la falsa» (*Aut.*). «...y el céfiro, jugando entre las hojas, / *contrahace* mis quejas y congojas» (403, vv. 12-13).

aradas nueces<sup>229</sup> y el granado ufano,  
 desabrochado, su familia tiende  
 y a la avarienta piña reprehende<sup>230</sup>.

745 En tronco de esmeralda ramos bellos  
 con fruto de oro, con la flor de plata,  
 al Sol el rostro, a Dafne los cabellos,  
 siempre verde el naranjo los retrata;  
 nevados y encendidos puedes vellos,  
 750 que la fruta y la flor al cielo ingrata  
 es a su juventud flagrante nieve  
 en que Favonio sus perfumes bebe<sup>231</sup>.

---

<sup>229</sup> *Aradas nueces*: se refiere a la textura de la cáscara. «He aquí a la mañana amanece a mi cabecera la huésped de casa, vieja de bien, edad de marzo -cincuenta y cinco- con su rosario grande y su cara hecha en orejón o *cáscara de nuez, según estaba arada*» (*Buscón*, p. 243).

<sup>230</sup> La «avaricia» de la piña al esconder los piñones resalta con la facilidad con la que se puede disponer del fruto del granado.

<sup>231</sup> Este pasaje no me queda del todo claro. Creo que ‘el naranjo siempre verde (ramos bellos en tronco de esmeralda, con su fruto de oro y su flor de plata) retrata’ los cabellos de la ninfa Dafne, convertidos en hojas de laurel, y el rostro dorado de Apolo; así, se pueden ver en el naranjo los cabellos de la ninfa («ramos bellos») nevados con la flor y encendidos con el fruto (ambos ‘ingratos’ al cielo ya que crecen sin importar el clima), porque la flor blanca («nieve»), de la que el viento («Favonio») esparce el perfume, es la naranja («flagrante») en potencia. La oposición «nevados»-«encendidos» también puede referir al desdén de Dafne y al deseo de Apolo. En todo caso, el pasaje resalta las semejanzas entre el laurel y el naranjo. «Divídese por cuadros, finalmente, / entre diversas calles adornadas / del árbol que Castilla no consiente / por las escarchas del invierno heladas; / que marzo, con las flores inclemente, / las *siempre verdes* hojas reservadas / desde las nieves de la sierra mira, / y *el cierzo que, mirándolas, suspira*. // *Igual en invierno y el verano / crece el naranjo con el fruto de oro, / y cuando el monte más nevado y cano, / mejor se precia de su igual tesoro; /y más en la sazón que goza a Albano, / que el sol calienta el estrellado toro, / dejando atrás el rubio vellocino, / que fue del cuello de Fernando dino*» (Lope de Vega, «Descripción del Abadía, jardín del duque de Alva», en *Rimas*, II, p. 206, vv. 57-72).

Aquí la vid al olmo agradecido  
celosa esconde en pámpanos y lazos,  
755 y el tronco, ya galán y ya marido,  
con las hojas requiebra sus abrazos;  
de su corteza Amor está vestido,  
los sarmientos dan flechas a sus brazos,  
y los racimos llenos y pendientes  
760 dan a la sed desprecio de las fuentes<sup>232</sup>.

En pie se alza, en medio de los llanos,  
grande jayán de bronce, vedejudo<sup>233</sup>,  
de espigas coronado, en cuyas manos  
se muestra corvo arado cortezudo:  
765 el semicarpo Pan, entre villanos,  
le nombra religioso pueblo rudo<sup>234</sup>,  
de cuya boca negra se deriva  
un arroyuelo de agua por saliva:  
desciende por el pecho murmurando  
770 lengua de plata artificiosamente,

---

<sup>232</sup> No creo que aluda al vino, sino a lo jugoso de las uvas, porque el registro de los versos no es burlesco.

<sup>233</sup> *Vedija*: «por extensión se llama el pelo enredado en cualquier parte del cuerpo del animal» (*Aut.*). «“Non remesedes cabellos; / que vuesa fuerza abatida / no la tiene, cual Sansón, / escondida en la *vedija*”» (794, vv. 33-36). El pasaje describe la escultura que hay en el llano, de cuya boca, en vez de voz, cae un hilo de agua que va mojándola toda, sobre todo las «duras vedijas» que tiene en el pecho; al llegar al suelo, el agua acumulada forma un charco que refleja la estatua y ‘le retrata la cabeza en los pies’.

<sup>234</sup> «Y el vulgo de pastores / y el lucido escuadrón de cazadores, / que Pan gobierna rústico y Diana / ordena soberana, / al tronco en que fijada / tu testa fuerte, honor de monte y prado, / dignidad a la puerta del cercado, / tal letra escribirán al caminante...» (204, vv. 125-132).

y las duras vedijas remojando  
 desperdicia en aljófara el corriente;  
 llega a los pies de cabra resbalando  
 con ronco son de cítara doliente,  
 775 y, líquido pintor de blanca plata,  
 en los pies la cabeza le retrata.

Razona la agua entre las guijas bellas,  
 con Céfito<sup>235</sup> conversan ramos bellos,  
 cantan los pajarillos sus querellas,  
 780 las hojas callan cuando cantan ellos,  
 ellos y el agua cuando cantan ellas,  
 y el pájaro parece, al respondellos,  
 músico que, fiado en su garganta,  
 con tres diversos instrumentos canta.

785 Con atrevida espalda, un monte suena  
 herido de las ondas, y, fiado  
 en la ley que está escrita con arena<sup>236</sup>,  
 canas iras desprecia al mar turbado;  
 al nacimiento de alta y fértil vena  
 790 dura cuna le da por el un lado,

---

<sup>235</sup> *Céfiro*: «entre los poetas se toma por cualquier viento que sopla blanda y apaciblemente» (*Aut.*).

<sup>236</sup> *Ley que está escrita con arena*: anotaron Schwartz y Arellano que «quiere decir que el mar está reducido por los límites de la tierra: la arena es como una ley que prohíbe al mar alargarse más. Es imagen de raigambre clásica». La idea es semejante a la que está en los siguientes versos: «el cuerpo es cárcel de l'alma, / y de la tierra la mar; / del mar es cárcel la orilla» (856, vv. 91-93).

tan vecino del mar, que un propio acento  
llora su muerte y rie su nacimiento<sup>237</sup>.

A la tumba sonora de los ríos,  
líquido monumento de las fuentes<sup>238</sup>,  
795 lleva con ronco son sus vados fríos  
y, agonizando en perlas, sus corrientes:  
descanso de la sed de los estíos,  
que descienden con polvo las crecientes,  
donde, por atender a su lamento,  
800 le hizo orilla grande alojamiento.

Magnífico, domina la llanura  
árbitro de los mares y la tierra,  
y, con más fortaleza que hermosura,  
menos previene el ocio que la guerra;  
805 docta igualmente y rica arquitectura  
le corona de almenas y le cierra;  
con él descuida todo el valle el sueño,  
sin recatar de algún collado el ceño.

Es crédito común que dentro habita,  
810 deste palacio o fuente o monumento,  
la mente de Merlín, a quien prescrita  
cárcel fabrica eterno encantamento;

---

<sup>237</sup> Se refiere a una cascada que cae desde el monte hacia el mar. «A corta vida nace destinada: / sus edades son horas; en un día / su parto y muerte el cielo *ríe y llora*» (446, 9-11).

<sup>238</sup> Vv. 794-795. *Tumba de los ríos*: el mar, siguiendo la tradición de la elegía de Jorge Manrique. «Tajo (que nace fuente, / de pinos coronada cuna y frente, / para morir glorioso, / ya remedando el piélago espantoso, / dentro del *monumento de los ríos*, / mar dulce coronada de navíos)» (291, vv. 51-56).

para quien la pregunta resucita,  
 y vive en las cenizas un acento  
 815 que, siendo lengua del sepulcro obscuro,  
 pronuncia las perezas del futuro.

Tal es el sitio, tal la gran llanura  
 donde su pabellón puso Argalía,  
 y tanta de su bosque la espesura  
 820 que el sol distila en él pálido el día;  
 descolorido con la sombra oscura  
 escasas señas ve de luna fría;  
 parece lo demás que el campo cierra  
 parte del cielo que cayó en la tierra.

825 Angélica enseñaba a ser hermosas  
 a las plantas más raras y más bellas,  
 de sus ojos las flores y las rosas  
 aprenden en el suelo a ser estrellas,  
 y con las trenzas de oro vitoriosas  
 830 (que, libres, Jove no se atreve a vellas)  
 el Sol esfuerza el tiro de su coche<sup>239</sup>  
 y se puebla de sol la propia noche\*.

Al sueño blando se entregó Argalía;  
 durmiendo estaba Angélica en el prado;

---

<sup>239</sup> *Esforzar*: «vale también ayudar, dar más vigor y fuerza a alguna cosa, corroborándola con nuevos argumentos» (*Aut.*). «“...el lirio, con cuyas hojas / sus rayos la luz *esfuerza*...”» (677, vv. 73-74).

\* En su edición, b propuso enmendar el verso 830 que, con la lección original, carece de sentido: «(que *libró* Jove no se atreve a vellas)»; «el poeta quiso decir: “con las trenzas que Jove no se atreve a ver cuando *están sueltas* duplica el sol su luz, y tiene [se llena de] sol la noche”» (p. 114).

835 a hurto de sus ojos campa el día<sup>240</sup>,  
que, abiertos, le tuvieron congojado  
los gigantes la guardan a porfía,  
que los tiene la justa con cuidado;  
arden, amantes, peñas y corrientes  
840 y son requiebros de cristal las fuentes.

Tiene en el dedo el encantado anillo  
donde ligado está todo planeta<sup>241</sup>;  
cuando, con su nefando cuadernillo,  
sobre un demonio bayo a la jineta,  
845 con las clines de cabo de cuchillo<sup>242</sup>,  
Malgesí, con barbaza de cometa<sup>243</sup>,

---

<sup>240</sup> *Campar*: «germ. presumir de algo sin serlo en realidad» (*LMSO*). «Irónicamente se dice del que afecta estar adornado de alguna cualidad que no tiene» (*Aut.*). Es decir, que el sol, cuando Angélica está dormida (con sus dos ‘soles cerrados’), afecta de luminoso, radiante. «“Como buen obispo, vela, / y aun *campar* puede de cirio”» (748, vv. 27-28).

<sup>241</sup> *Ligar*: «significa también exorcizar y conjurar los espíritus» (*Aut.*). Anotaron Schwartz y Arellano que aquí tiene «un sentido más general ‘el anillo tiene con sus poderes atados, dominados a todos los seres’».

<sup>242</sup> Vv. 844-845. *Bayo*: «color dorado bajo, que tira a blanco, y es muy ordinario en los caballos» (*Aut.*). *Jineta*: ver la n. 1, 116. *Clin de cabo de cuchillo*: recordó Malfatti que los cuchillos tenían el cabo de cuerno, sin embargo Schwartz y Arellano no encontraron «qué podría significar eso en este contexto; más bien nos parece un floreo verbal provocado por el gusto dilógico: *cabos* “en los caballos y yeguas se entienden los pies, el hocico y la crin de cualquiera color” (*Aut.*); la mención de la palabra cabo, asociada a la descripción del caballo, atrae, por la dilogía, la referencia al cabo o mango del cuchillo». Yo encuentro, además del juego de palabras, una precisa descripción del demonio sobre el que el mago va surcando el cielo, que tiene cuernos en lugar de crines, sin ser por ello un demonio ‘cornudo’.

<sup>243</sup> *Cometa*: «tienen los cometas varios nombres: si por todas partes está rodeado de resplandor, se llama Crinito o Rosa; si su resplandor se extiende hacia una sola parte, se llama Barbado o Caudato» (*Aut.*). «Era de ver a don Miguel de Cárdenas con una hacha de paja en las manos, hecho *cometa*



apareció mirando desde el viento  
al sol dormido, al fuego soñoliento.

Vio sobre un tronco a Angélica dormida  
850 y que en su guarda están cuatro gigantes,  
y díjoles: «¡Canalla mal nacida,  
vosotros moriréis como bergantes;  
y esta embustera, de la humana vida  
cárcel, delito y juez de los amantes,  
855 acabará en los filos desta espada  
el intento fatal de su jornada!»

Dijo y, entre pentágonos y cercos,  
murmuró invocaciones y conjuros  
con la misma tonada que los puercos  
860 sofaldan cieno en muladares duros;  
a los Demogorgones y a los Güercos<sup>244</sup>

---

*barbinegro*, andar por los caminos como alcalde en pena, dando gritos» («Carta al marqués de Velada en la jornada que hizo el rey a Sevilla, en febrero de 1624», en *Epistolario*, p. 382).

<sup>244</sup> Vv. 857-861. *Pentágonos*: anotaron Schwartz y Arellano que «se refiere a los dibujos mágicos de los hechiceros: el círculo mágico y el pentagrama pitagórico, el Pentacles o estrella de cinco picos, uno de los símbolos más importantes en los conjuros maléficos». Covarrubias registró, en cuanto a «cerco»: «hacer conjuros dentro de un cerco, superstición de hechicería y arte mágica». Malgesí invoca y conjura a los demonios protegido por esos «pentágonos y cercos». «-Eso es lo que yo digo, a pesar de todos los que contradizirme quisieren; y otra vez afirmo que aquel grande es el dicho encantador mi contrario, que con aquella vara que tiene en la una mano haze los *cercos*, figuras y caracteres en invocación de los demonios, y con aquel libro que tiene en la otra los conjura, oprime y atrae a quanto quiere, mal que les pese» (Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, III, p. 34). *Sofaldar*: «por alusión vale también levantar cualquier cosa para descubrir otra» (*Aut.*). «No lo hubo dicho cuando, revolviéndose las sábanas de las camas al cuerpo y engulléndose el candil en el valsopete, se descolgaron por una manta a la calle desde una ventana y partieron como rayos a *sofaldar* cofres y retocar pestillos y manosear

de los retiramientos más oscuros  
trujo, para que el sueño le socorra  
y a los cuatro gigantes dé modorra.

865 El hermanillo de la Muerte<sup>245</sup> luego  
se apoderó de todos sus sentidos,  
y soñoliento y plácido sosiego  
los dejó sepultados y tendidos:  
no de otra suerte el embustero griego,  
870 a poder de los brindis repetidos,  
acostó la estatura del ciclope  
en las estratagemas del arroje<sup>246</sup>.

Vase, para triunfar de sus despojos,  
Malgesí con la espada a la doncella,

---

faldriqueras» (*La hora de todos...*, p. 117). *Demogorgón*: Malfatti anotó que «en la *Genealogia degli Dei* de Giovanni Boccaccio hay un capítulo entero sobre Demogorgone que es definido “antichissimo proavo di tutti gli Dei gentili”, originador de todas las cosas: Folengo habla de él como de un espíritu que intervenía en los sortilegios y la magia en general». En las *Lágrimas de Angélica* de Luis Barahona de Soto, Demogorgón (el príncipe de las hadas) le revela a la hechicera Organda que será Bernardo quien matará a Orlando: «pues ya Demogorgón dijo primero: / la espada ganará el bastardo ibero» (I, o. 71, vv. 7-8). *Güerco*: Schwartz y Arellano anotaron, siguiendo a Grimal, que es «el demonio de la muerte, mal diferenciado de los propios infiernos», como se ve en la traducción de *Phocílides* de Quevedo: «Comunes son a todos los palacios / eternos y los techos inviolables / de metal, y es el *Orco* patria a todos, / posada para el rey, y para el pobre, / adonde sin lugares señalados / hombro a hombro pasean» (vv. 343-348).

<sup>245</sup> *Hermanillo de la muerte*: tópico antiquísimo que relaciona el sueño y la muerte. «El sueño, que es imagen de la muerte...» (359, v. 9). «Vuestro vestido que se gasta, la casa que se cae, el muro que se envejece, y hasta el *sueño* cada día os acuerda de la muerte, retratandola en sí» («Sueño de la muerte», p. 208).

<sup>246</sup> Se refiere a Ulises que emborrachó al Polifemo para cegarlo y escapar de su morada con sus compañeros. «Recibióle el Ciclope, bebió, y luego / se alegró sumamente con el vino, / tornó luego a beber con sed ardiente» («Anacreón castellano», p. 291).

875 mas, en llegando a tiro de sus ojos,  
 se le cae de la mano y se le mella  
 en suspiros se vuelven los enojos;  
 todo su encanto se aturdió con vella;  
 con su hermosura, enamorado, habla,  
 880 y al fin no sabe ya lo que se diabla.

Encantados se quedan los encantos,  
 hechizados se quedan los hechizos;  
 son los tesoros que contempla tantos  
 como las minas crespas de sus rizos;  
 885 están unos sobre otros los espantos  
 y los rayos del sol parecen tizos;  
 los demonios se daban a sí mismos  
 viendo de la belleza los abismos.

Ni alzar los ojos ni bajar la espada<sup>247</sup>,  
 890 en éxtasi de amor, Malgesí pudo;  
 la lengua a su pasión tiene amarrada;  
 más parece que está muerto que mudo;  
 prueba a dejarla en sueños encantada,  
 mas el anillo le sirvió de escudo;  
 895 revocóle el infierno los poderes  
 y todo se encendió de arremeteres.

La espada arroja en tierra por cobarde,  
 por inútil, con ella, el libro arroja;  
 viendo que no hay gigante que la guarde,

---

<sup>247</sup> *Bajar la espada*: referencia sexual como en el caso del duque Naímo, ver n. I, 131.

900 el no embestir<sup>248</sup> con ella le congoja;  
y porque el luego<sup>249</sup> le parece tarde  
del manto que le cubre se despoja,  
y, sediento de estrellas y de luces,  
se arrojó sobre Angélica de bruces.

905 Engarrafóse<sup>250</sup> della, que del sueño  
despierta, con el golpe, dando voces;  
Argalía, a los gritos, con un leño  
salió y a Malgesí machacó a coces;  
ella le araña y el la llama dueño,  
910 mas andan los trancazos tan atroces  
y le muelen el bulto de manera  
que le vuelven los güesos en cibera<sup>251</sup>.

Luego que le vio Angélica en el llano,  
despatarrado, conoció quién era.

915 «Éste es el nigromante y el tirano  
Malgesí —dijo—; no es razón que muera,  
sino que, atado por mi propia mano,  
por la mejor hazaña y la primera,

---

<sup>248</sup> Continúa la referencia del v. 889. *Embestir*: «atacar a fondo en la lucha de esgrima» (*LMSO*).

<sup>249</sup> *Luego*: «al instante, sin dilación, prontamente» (*Aut.*).

<sup>250</sup> *Engarrafar*: «agarrar y asir fuertemente alguna cosa con las garras o garfios» (*Aut.*). «Un alquimista hecho piscas, que parecía se había distilado sus carnes y calcinado sus vestidos, estaba *engarrafado* de un miserable, a la puerta de uno que vendía carbón» (*La hora de todos...*, p. 138).

<sup>251</sup> *Cibera*: «se llama también el trigo que se echa en la tolva del molino y va cebando la rueda que le muele» (*Aut.*). *Moler como cibera*: «frase comparativa con que se explica que a alguna persona la han dado tantos golpes, palos o pedradas que le han dejado el cuerpo muy dolorido, por haberle quebrantado y molido los huesos» (*Aut.*).

a poder de mi padre vaya preso,  
 920 donde le quemarán güeso por güeso».

Para poder echarle las prisiones  
 a los gigantes por sus nombres llama,  
 mas ellos, a manera de lirones,  
 roncando están tendidos en la grama;  
 925 tanta fuerza tuvieron las razones,  
 tal sueño por sus miembros se derrama,  
 que, viendo cómo están, vivos apenas,  
 los dos le devanaron<sup>252</sup> en cadenas.

Liado está de pies y colodrillo<sup>253</sup>  
 930 sin poder rebullirse ni quejarse.  
 Al pie de un robre columbró el cuchillo  
 Angélica, tomóle por vengarse  
 y, viendo al otro lado el cuadernillo  
 (en que sólo pudiera restaurarse<sup>254</sup>),  
 935 le tomó y, en abriéndole, al momento,  
 se granizó de diablos todo el viento.

En demonios la tierra se escondía,  
 el propio mar en diablos se anegaba,  
 y demonios a cántaros llovía  
 940 y demonios el aire resollaba;  
 uno brama, uno chilla y otro pía,

---

<sup>252</sup> *Devanar*: ver n. I, 76.

<sup>253</sup> *Colodrillo*: ver n. I, 92.

<sup>254</sup> El sujeto es Malgesí; *restaurarse*: «recuperarse o recobrar» (*Aut.*). Malgesí podría sólo recuperar sus poderes mágicos con su libro encantado.

y, en medio del rumor que se mezclaba,  
dijo una voz que andaba entre los ramos:  
«A tu obediencia cuantos ves estamos.

945 Escoge, pues que puedes como en peras<sup>255</sup>,  
diablos y manda». «Lo que mando y quiero  
—respondió con palabras muy severas—  
es que con vuelo altísimo y ligero,  
y en volandas, cortando las esferas,  
950 llevéis este nefando prisionero  
y, por más que afligido gruña y ladre,  
se le entreguéis a Galafrón, mi padre».

«Llevarémosle así como lo mandas  
—un diablísimo dijo—, en dos vaivenes,  
955 y, como tú lo ordenas, en volandas,  
para el fin y el efeto que previenes;  
colas y garras han de ser sus andas;  
perdona que no va en dos santiámenes  
porque, como son cabos de oraciones,  
960 no admiten semejantes postillones»<sup>256</sup>.

---

<sup>255</sup> *Escoger como entre peras*: «frase con que se nota al que cuidadosamente elige para sí lo mejor, en concurrencia de otros» (*Aut.*).

<sup>256</sup> *Santiamén*: «espacio brevísimo [de tiempo]. Puede decirse de lo poco que tardamos en su pronunciación, o de las últimas palabras de las oraciones *Spiritus Sancti amen*» (*Aut.*). «El cual, con su varita de jugador de manos y sus zancajos pajarillos y su sombrerillo hecho a horma de hongo, en un *santiamén* y en volandas, se le puso delante» (*La hora de todos...*, p. 65). «¡Pues uno que, por encarecer su diligencia, vino en un santiamén! Deben de tener los *santiámenes* gran paso» («Cuento de cuentos», p. 391). «“Echáronme por seis años / la condenación salobre; / pasóse en un *santiamén*, / que es la cosa que

«En este encantador, diréis, le envió  
 juntos los embelecos de la corte;  
 que, preso el endiablado mago impío,  
 no hay espada ni fuerza que me importe;  
 965 que en el anillo que me dio confío  
 y en mi hermano y su lanza, que es mi norte;  
 que todos Doce Pares he de atarlos  
 y a cargas remitírselos con Carlos».

Dijo; y, dando crujidos, al instante,  
 970 Malgesí por el aire desaparece;  
 llegó al Catay y, viéndole delante,  
 Galafrón le recibe y agradece;  
 con el librillo Angélica al gigante  
 que más dormido está desadormece.  
 975 Ya deshecho el encanto, ya despiertos,  
 se desperezan con los cuellos tuertos.

Fin del canto primero

---

más corre» (855, vv. 81-84). En este caso juega con la dilogía de la expresión, por ello no lo pueden llevar los demonios en dos *santiamenes*; para *postillones*, ver la n. 1, 70.

## CANTO SEGUNDO

SOBRE EL ECHAR LAS SUERTES en Palacio

andan los paladines a la morra<sup>257</sup>;  
en cédulas se gasta un cartapacio  
con los nombres y dentro de una gorra  
5 se mezclan, y en un cofre de topacio,  
que bien labrada plancha de oro aforra,  
los derramó, revueltos con su mano,  
la excelsa majestad de Carlo Mano.

Añusga<sup>258</sup> Ferragut, atisba Orlando,  
10 estése haciendo trizas Oliveros,  
Montesinos<sup>259</sup> se está desgañitando  
y todos juntos quieren ser primeros:  
a la Fortuna están amenazando,  
si los saca segundos o terceros,

---

<sup>257</sup> *Andar a la morra*: «frase vulgar que vale lo mismo que reñir, empelotarse los unos contra los otros y contender de obra y de palabra» (*Aut.*). «Pelearse» (*LMSO*). «“Dice que el pulso me falta; / pues andemos a la morra: / cachetes y no aforismos / se lo dirán en la cholla» (862, vv. 45-48).

<sup>258</sup> *Añusgar*: aunque *Aut.* dice, citando este verso, que es «enfadar, enojar y disgustar a otro», el *LMSO* lo define como «mirar» en germanía, que parece más apropiado en este contexto, y por la cercanía con el siguiente verbo del verso: «atisba». «Y sin qué ni para qué, / viendo un hosco de copete, / con los dos ojos de buces / le miré áspero y fuerte. // Él me dijo: “¿Qué me *añusga*?” / Yo le dije: “¿Quién le mete?”» (761, vv. 65-70).

<sup>259</sup> *Montesinos*: uno de los Doce Pares que murió en la batalla de Roncesvalles.



15 cuando un niño inocente, de mantillas,  
a sacar empezó las cedulillas.

El primer nombre que el muchacho afierra  
Astolfo fue, el inglés magro y enjuto.  
«Yo soy Astolfo y soy de Ingalaterra.»

20 Dijo, dándose al diablo Ferraguto:  
«Miente la cedulilla, si lo yerra;  
este muchacho es hijo de algún puto,  
que yo he de ser Astolfo en todo el mundo.»  
Mas el muchacho le sacó el segundo.

25 «Ser él primero y yo segundo ha sido  
—dijo— ser yo primero, que el cuitado  
es un cabillo de hombre bien vestido  
y es un chisgarabís pintiparado,  
perfeto embestidor, nunca embestido,  
30 grande persona de pedir prestado,  
y en llegando dará de colodrillo,  
porque no es el justar ser maridillo<sup>260</sup>»

---

<sup>260</sup> Vv. 18—31. *Astolfo*: hijo de Otón, rey de Inglaterra, y primo de Orlando y Reinaldo. *Cabillo*: se refiere a la estatura y complexión de Astolfo, relacionándolo con los cabos de velas o los pedacitos de cáñamo que les sobran a los zapateros. También puede ser una referencia irónica sobre la expresión «gente de cabo, hombres de cabo: son los hombres de cuenta y distinción entre el común de los demás» (*Aut.*). *Chisgarabís*: «el entrometido, bullicioso que pronta e inconsideradamente se mete en cosas que no entiende, sin fondo ni comprensión para ellas. También se llama así el que reduce las cosas de importancia a parola o a bulla de palabras, con satisfacciones afectadas de que hace algo, no haciendo cosa de provecho» (*Aut.*). *Pintiparado*: «parecido, semejante a otro que en nada difiere de él. Es voz festiva» (*Aut.*). «Llámesese como se llamare, tenía dos hijos que, como digo, eran *pintiparados* y no le quitaban pizca a su padre. El uno dellos era la piel del diablo y el otro un *chisgarabís*, y cada día andaban al morro

Tercero fue Reinaldo el mendicante,  
el cuarto fue Dudón, noble guerrero,  
35 tras él Grandonio\*, desigual gigante,  
a quien siguen Otón y Berlingiero<sup>261</sup>,  
luego el invicto emperador triunfante;  
después de treinta, Orlando fue postrero,  
el cual, de rabia de tan mal despacho,  
40 quiso comerse el cofre y el muchacho.

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<sup>262</sup>;

---

por quítame allá esas pajas» («Cuento de cuentos», p. 394). «El vestido era un enjerto / de cachondas y botargas, / *pintiparado* al que vemos / en tapices y medallas» (745, vv. 105-108). *Embestidor*: «sableador, saca dinero, bajo capa, generalmente, de hombre honrado e importante en apuros» (LMSO). «Diógenes que no había sido / socaliña ni demanda, / agente ni *embestidor*, / ni buscona cortesana» (745, vv. 125-128). «-Esto de pedir prestado -decía bostezando el andadero- diez años ha que murió súbito; ya no hay qué prestar, sino paciencia. Por no ver los gestos y garrambainas que hacen con las caras los *embestidos*, puede uno darles lo que les pide y, hecha la cuenta, se gasta más en secretaría y trotes, que se cobra. ¡Caballeros de la arrebatina!, no hay sino ojo avizor» (*La hora de todos...*, p. 115). *Envestir*: «concesión y facultad que el Príncipe y Señor supremo da a otro que es su vasallo para obtener y poseer algún feudo, señorío, reino, dignidad, etc.» (*Aut.*). Creo que en este caso hay un juego con la similitud fonética entre ambos adjetivos, por lo que Astolfo sería «grande persona de pedir prestado» que nunca fue investido caballero.

\* A, b y c reprodujeron *Brandonio*, pero, como indicó c1, «debemos leer *Grandonio*, según se desprende del lugar correspondiente del Boiardo» (p. 31).

<sup>261</sup> Vv. 34-36. Dudón: era el hijo gigantesco de Ugier el Danés. Otón: ver n. II, 4. Berlingiero: uno de los doce pares de Francia en la *Chanson de Roland*.

<sup>262</sup> Vv. 41-45. *Madrugón del cielo*: Apolo, «amodorrado», preparándose para dormir al anochecer. *Tocador*: «se llama también el paño con que se rodea la cabeza y cubre en forma de un gorro» (*Aut.*).

45 el mundo está mandinga anochechido,  
 de medio ojo las cumbres atapadas<sup>263</sup>,  
 cuando acabaron de sacar las suertes  
 los paladines, regoldando muertes<sup>264</sup>.  
 Era Astolfo soror, por lo monjoso,  
 50 poco jayán y mucho tique mique,  
 y más cotorrerito que hazañoso,  
 con menos de varón que de alfeñique<sup>265</sup>;  
 vistióse blanco arnés, fuerte y precioso,

---

«Llegaron a casa, y yo, porque no me conociesen, estaba echado en la cama con un *tocador* y con una vela en la mano y un cristo en la otra, y un compañero clérigo ayudándome a morir, y los demás rezando las letanías» (*Buscón*, pp. 87-88). *Tetis*: «nacida de los amores de Urano y Gea, es la más joven de las Titánides [...] La morada de Tetis suele situarse en el extremo occidental, más allá del país de las Hespérides, en la región en donde cada atardecer el Sol termina su curso» (Grimal, s.v.). Por ello, al atardecer, *el madrugón del cielo amodorrado*, es decir el sol, le pide a Tetis «un jergón y dos frazadas» para irse a acostar, porque el mundo se está quedando a oscuras; *mandinga*: anotó Malfatti que era «negro de Sudán. Aquí Quevedo quiere decir que era noche oscura» (II, v. 45). «NEGRA ¿Malalena matear? / Ora ver cómo repinga. / PASTOR Suéltame, negra *mandinga*, / suelta, son herte pingar» (Diego Sánchez de Badajoz, *Farsas teologales*, vv. 1441-1448).

<sup>263</sup> Tapadas de medio ojo: ver n. I, 33.

<sup>264</sup> Lo más cercano que he encontrado es *regoldar carabinas*: «germ. echar bravatas y amenazas entre dientes. Fanfarronear» (*LMSO*).

<sup>265</sup> Vv. 49-52. Descripción del caballero inglés, basada en su delicadeza, que en el *Enamorado* y en el *Furioso*, no negaba, como aquí, su fuerza y valentía. *Soror* y *monjoso* hacen referencia a la debilidad de Astolfo, pero también a su carácter devoto (hay que recordar que en el *Furioso* es Astolfo el que, guiado por san Juan Evangelista, recupera la razón de Orlando en la Luna). *Tique mique*: «voces bárbaras con que en el estilo familiar se notan algunas expresiones afectadas» (*Aut.*). «Acobardar el querer, / cuando más valor aplique, / es hacer que multiplique / el miedo su calidad. / Para más seguridad, / tómame ese *tique mique*» (672, vv. 15-20). *Cotorrera*: «germ. prostituta o buscona que frecuenta los cotarros» (*LMSO*). «No es sola su mujer la *cotorrera*: / putas le sobran a cualquier desnudo» (593, vv. 5-6). *Alfeñique*: «dícese metafóricamente de cualquier cosa que se quiere ponderar de blanda, suave y quebradiza» (*Aut.*).

que no habrá cañaheja que le achique<sup>266</sup>,  
55 por ser el pobrecito tan delgado,  
que parecía un alfiler armado.

En las nalgas llevaba por empresa  
una Muerte pintada en campo rojo;  
el mote su mortal cerote expresa  
60 y dice así: «La Muerte llevo al ojo».  
En el yelmo, que cuatro libras pesa,  
lleva, en vez de penacho, un trampantojo,  
un basilisco, un médico y un trueno,  
como quien dice: «Aténgome a Galeno<sup>267</sup>».

65 Y como si supiera gobernallos  
u tenerse en alguna de las sillas,  
siempre tuvo la flor de los caballos

---

<sup>266</sup> *Cañaheja*: «planta muy común y silvestre que crece en los campos, algo semejante a la caña vulgar. Produce un tallo de tres codos de alto» (*Aut.*). Se refiere aquí a la fragilidad de la planta, oponiéndola a la del mismo Astolfo. Ver v. II, 70, en donde continúa esta imagen.

<sup>267</sup> Vv. 57-64. *Empresa*: «cierto símbolo o figura enigmática con un mote breve y conciso, enderezado a manifestar lo que el ánimo quiere o pretende» (*Aut.*). «Dos demandas por *empresa* / con una letra delante: / “Mujer que demanda siempre, / Satanás se lo demande”» (874, 17-20). *Trampantojo*: «engaño que nace de la ilusión o el deseo de algo [...] engaño, encantamiento, espejismo» (*LMSO*). «Lince te llaman las bolsas; / topo te dicen las almas; / las taimadas, *trampantojo* / de sus antojos y trampas» (709, vv. 5-8). *Basilisco, médico, trueno*: los tres elementos estaban asociados con la muerte en la concepción barroca. Para basilisco ver n. I, 5. Es muy conocida la actitud que tenía Quevedo ante los médicos o matasanos, como en «Sueño del mundo por de dentro» (en la versión de los *Juguetes de la niñez*), en donde comparó a un médico con un guerrero: «Mira aquel, que fuera de la cuerda viste a la brida en mula tartamuda de paso, con ropilla y ferreruelo y guantes y receta, dando jarabes, cuál anda aquí a la brida en un *basilisco*, con peto y esoaldar, y con manoplas, repartiendo puñaladas de tabardillos y conquistando las vidas que allí parecía que curaba» (p. 500).

que Betis apacienta en sus orillas<sup>268</sup>,  
 y ni sabe correllos ni parallos,  
 70 agora juegue cañas o canillas<sup>269</sup>;  
 al fin, con voz de títere indispueta,  
 el caballo mejor que tiene apresta.

Era morcillo que a la vista ofrece  
 con lumbre de los ojos noche negra<sup>270</sup>,  
 75 que igualmente le adorna y lobreguece,  
 cuyos relinchos son truenos en Flegra<sup>271</sup>;  
 blanca estrella la frente le amanece,  
 que torvas iras de su ceño alegre;

---

<sup>268</sup> Los caballos de la región del *Betis* eran famosos por su calidad. «Los *caballos*, ya se sabe: / de los que el céfiro engendra, / donde fue el soplo rufián / adúltero de las yeguas. // Todo el linaje del *Betis* / y toda su descendencia, / primogénitos del aire, / mayorazgos de las hierbas» (677, vv. 33-40).

<sup>269</sup> *Cañas*: «juego o fiesta de a caballo que introdujeron en España los moros, el cual se suele ejecutar por la nobleza en ocasiones de alguna celebridad [...] En el brazo izquierdo llevan los caballeros una adarga con la divisa y mote que elige la cuadrilla [...] Cada cuadrilla se junta aparte y, tomando cañas de longitud de tres a cuatro varas en la mano derecha, unida y cerrada igualmente toda la cuadrilla, la que empieza el juego corre la distancia de la plaza tirando las cañas al aire y tomando la vuelta al galope para donde está otra cuadrilla apostada, la cual carga a carrera tendida y tira las cañas a los que van cargados, los cuales se cubren con las adargas para que el golpe de las cañas no los ofenda, y así sucesivamente se van cargando unas cuadrillas a otras, haciendo una agradable vista» (*Aut.*). «Jineta y *cañas* son contagio moro; / restitúyanse justas y torneos, / y hagan paces las capas con los toros» (146, vv. 163-165).

<sup>270</sup> *Morcillo*: «adjetivo que se aplica al caballo o yegua de color totalmente negro» (*Aut.*).

<sup>271</sup> *Flegra*: refiere a la lucha de los dioses griegos contra los gigantes en este lugar de la península de Tracia. «Tal Osa contra ti, tal le contemplo / al monstruo de Stocolmia, que, tirano, / padecerá castigo, cuando templo / se prometió sacrílego y profano; / tú a *Flegra* añadirás ardiente ejemplo; / allí triunfante colgará tu mano / su piel de alguna planta, que, cargada, / a fuerza de soberbia esté humillada» (235, vv. 185-192).

prolija clin y ondosa, de tal arte,  
80 que la introduce el viento en estandarte.

Anhela fuego, cuando nieve vierte  
en copos de la espuma y, generoso,  
solicita los plazos de la muerte,  
igualmente galán y belicoso;  
85 tan recio sienta el pie, hiere tan fuerte  
el campo, que parece que, animoso,  
rubrica en las arenas el castigo  
o que cava el sepulcro al enemigo.

Como en torre muy alta y descollada  
90 se columbra un cernícalo y un tordo<sup>272</sup>,  
o sobre alto ciprés la cogujada,  
o lobanillo en cholla de hombre gordo<sup>273</sup>,  
así se divisaba la nonada,  
bazucada en los troncos del bohordo<sup>274</sup>;

---

<sup>272</sup> «En precio se llovió Jove, / para gozar a la otra / que *en la torre, como tordo*, / pasaba la vida tonta» (682, vv. 189-192).

<sup>273</sup> *Cogujada*: «avecilla muy conocida, poco mayor que un gorrión y casi de su misma color. Tiene en la cabeza un copetillo o penacho de plumas que la hacen muy vistosa» (*Aut.*). *Lobanillo*: «tumor o bulto que se va haciendo poco a poco en la cabeza u otra parte del cuerpo, el cual proviene de humores crasos y viscosos» (*Aut.*). «El vivir un *lobanillo* / es de podre y de materia» (758, vv. 21-22).

<sup>274</sup> *Nonada*: «poco o muy poco» (*Aut.*). «Mi juguete, mi sal, mi niñería, / dulce muñeca mía, / dad atención a cuatro desvaríos / y sed sujeto de los versos míos; / pero sois tan *nonada*, que os prometo / que aun no sé si llegáis a ser sujeto» (628, vv. 1-6). *Bazucar*: «menear una cosa mezclándola y confundiéndola como sucede con lo líquido, que se maltrata con menearlo y revolverlo» (*Aut.*). *Bohordo*: «el junco o vara de espadaña...»; o sea, caña, pero también «el salto del caballo» (*Aut.*).

- 95 corre el caballo, el garabís se enrosca,  
y parece que corre con la mosca<sup>275</sup>.
- Triste se parte el justador mezquino,  
si bien la mancebita le provoca  
y en su copete el Colcos vellocino,  
100 pues atropella al sol, si con él choca.  
Por otra parte, en el Padrón del Pino,  
la calavera de Merlín le coca<sup>276</sup>;  
en cruces va su cuerpo devanando  
y tales cosas entre sí pensando:
- 105 «Yo soy tamarrisquito y hombre astilla<sup>277</sup>:  
valdréme contra Uberto de la chanza,  
y entre los dos arzones de la silla  
no ha de saber hallarme su pujanza;  
sin duda ha de causarle maravilla  
110 el ver solo el caballo con la lanza,  
y ha de pensar de cosa tan extraña  
que es un caballo pescador de caña<sup>278</sup>.
- Yo, en tanto que se admira, presuroso  
daré con él en tierra en un instante;

---

<sup>275</sup> «El caballo pone grima, / pues parece, si se enrosca, / más que corre con la mosca / que con caballero encima» (656. vv. 27-30).

<sup>276</sup> *Cocar*: «hacer cocos o gestos para causar miedo y espanto, como hace la mona para poner miedo a los muchachos, porque no la hagan mal» (*Aut.*). Aquí el sentido es el opuesto al que tiene en el v. I, 259.

<sup>277</sup> *Tamarrisquito*: «muy pequeñito. Es voz familiar y jocosa» (*Aut.*).

<sup>278</sup> «Parece, si no me engaña / la vista con algún velo, / más sanguijuela en anzuelo / que pescador con la caña» (656, vv. 75-78).

115 la mozuela verá mi rostro hermoso  
y me querrá por dueño y por amante;  
de cualquier suerte yo seré dichoso  
solamente poniéndome delante:  
del encuentro no tengo que guardarme,  
120 pues hará más en verme que en matarme.»

De monte en monte va, de llano en llano,  
en estos pensamientos divertido;  
deja la sierra a la siniestra mano  
y sigue el bosque en robres escondido;  
125 maligna luz del astro soberano  
más espanta que alumbra, y el rüido,  
que confunde en rumor el horizonte  
con los cristales que despeña un monte.

Cansadas de caminos retorcidos,  
130 del río sonoro las corrientes  
en pacíficos lagos extendidos  
descansan las jornadas de sus fuentes;  
coronados están, como ceñidos,  
de sauces y de hayas eminentes;  
135 tienen por baño y por espejo el lago  
la luna errante, el sol errante y vago.

Nada enjuta la luz del firmamento  
el ocioso cristal de la laguna,  
arde en trémulo y vario movimiento  
140 y en el fondo se ve más oportuna;  
riza espumoso el lago fresco viento,



que en los golfos pudiera ser fortuna;  
 tiemblan las ondas, y, en doblez de plata,  
 la luna ya se encoge y se dilata.

145 Mas él, que fía en sola su hermosura  
 y antes quiere afilarla que la espada,  
 se paró para verse la figura  
 y si va la guedeja<sup>279</sup> bien rizada;  
 mas no lo consintió la noche oscura,  
 150 y así, con presunción desconsolada,  
 prosiguió en los galopes\* y los trotes,  
 amoldándose a tiento los bigotes<sup>280</sup>.

Ya las chafarrinadas de la aurora  
 burrajeaban nubes y collados,  
 155 y el platero del mundo, que le dora,  
 asomaba buriles esmaltados<sup>281</sup>,  
 cuando Astolfo, que todo lo enamora,  
 llegó al Padrón y puestos señalados;

---

<sup>279</sup> *Guedeja*: ver n. I, 137.

\* Advirtió b que habría que cambiar los *golpes* de la *princeps* por *galopes*, para enmendar la hipometría y el sentido del verso.

<sup>280</sup> *Amoldar*: «metafóricamente vale poner en razón, reducir a lo justo y convenientemente a uno para que viva y proceda arregladamente» (*Aut.*).

<sup>281</sup> Vv. 153-56. *Chafarrinada*: «borrón, tachón, rasgo a golpe de pluma o brochón mal formado, sin orden y al aire» (*Aut.*). *Burrajea*: «hacer con la pluma diversos y no ordenados rasgos, líneas y letras en el papel» (*Aut.*). «...en los tinteros de muchos son los algodones solares; muchos títulos y estados, descienden del *burrajea*» (*La hora de todos...*, p. 167). *Platero del mundo*: el sol, Apolo, comparado con los comerciantes de metales preciosos. «Bermejazo *platero* de las cumbres» (536, v. 1). *Buril*: «instrumento de acero esquinado, cuya punta remata en uno de sus ángulos, con el cual se abre y se hacen líneas y lo que se quiere en los metales, como son oro, plata y cobre» (*Aut.*).

los gigantes, que vieron que venía,  
160 a cornadas llamaron a Argalía.  
Sale y, por verle, cierra los dos ojos  
puesta encima la mano en tejadillo,  
como quien mira moscas o gorgojos  
u, desde lejos, cucaracha u grillo;  
165 y valiéndose, al fin, de los antojos<sup>282</sup>  
de un cascabel armado vio un bultillo;  
enfadóse de velle y a enconrallo,  
a media rienda, enderezó el caballo.  
Astolfo, hecho invisible, se dispara;  
170 mas diciendo «Ox aquí»<sup>283</sup>, de un garrotazo,  
despatarrado en tierra dio de cara  
con él, que a toda Francia cagó el bazo<sup>284</sup>;  
los gigantes, que ven que no declara  
si vive ni con pierna ni con brazo,  
175 para cogerle andaban por los llanos,  
como quien busca pulga con las manos.  
Lleváronle a la tienda de Argalía,  
donde en prisión Angélica le encaja;  
miraba sus lindezas y decía:  
180 «¿De qué puede servir lindo en migaja?

---

<sup>282</sup> *Antojos*: anteojos.

<sup>283</sup> *Ox, oxe*: «aparta, no te acerques, quítate» (*Aut.*).

<sup>284</sup> *Cagar el bazo*: ver n. I, 87.

Pizca y hermoso, es todo fruslería<sup>285</sup>;  
 mi fuego no se atiza bien con paja».  
 Cuando de Ferragut oyó en el cuerno  
 todas las carrasperas del infierno.

185    Espeluznóse el monte encina a encina,  
 el sol dicen que dió diente con diente,  
 y, al duro retumbar de la bocina,  
 Angélica, las manos en la frente,  
 apuntaló la máquina divina<sup>286</sup>;  
 190    demudóse el gigante más valiente,  
 afirmóse Argalía en los estribos  
 y apercibió los trastos vengativos,  
       cuando, sobre un caballo más manchado  
       que biznieto de moros y judíos  
 195    (rucio, a quien no consienten ser rodado  
       los brazos de su dueño, ni sus bríos<sup>287</sup>),

---

<sup>285</sup> *Migaja*: residuo, sobra, desperdicio. «Si el mundo amaneciera cuerdo un día, / pobres anohecieran los plateros, / que las guijas nos venden por luceros / y, en migajas de luz, jigote al día» (554, vv. 1-4). *Fruslería*: «dicho o hecho de poco valor y entidad» (*Aut.*). «La moza entonces habló al alguacil muy sobre peine, y le aconsejó que no se anduviese regodeando y que se acordase de marras, y que era todo *fruslería*» («Cuento de cuentos», p. 405).

<sup>286</sup> *Apuntalar*: «sostener, apoyar, poner puntales o cuentos a la pared, edificio u otra cosa que amenaza ruina y está para caer» (*Aut.*). Anota Malfatti que «Angélica se coge la cabeza con las manos como para defenderse del estruendo de la bocina de Ferragut [...] El cuerpo de Angélica es “máquina divina”» (II, v. 189 y v. 409). Creo que más que defensa contra el ruido es una expresión de horror ante la amenaza de Ferragut, por la que el mismo cielo («la máquina divina») parece venirse abajo.

<sup>287</sup> Vv. 195-6. *Rucio rodado*: «el caballo de color pardo y claro, que comúnmente se llama tordo, y se dice rodado cuando sobre su piel aparecen a la vista ciertas ondas o ruedas, formadas de su pelo» (*Aut.*). Creo que «rodado» no tiene el sentido de ‘ligero al andar’ que le atribuye Malfatti; más bien quiere decir

se mostró Ferragut, escollo armado,  
bufando en torbellinos desafíos  
y, con latido de mastín prolijo<sup>288</sup>,  
200 estas palabras, renegando, dijo:  
«Daca tu hermana u daca la asadura:  
escoge el que más quieras destos dacas;  
tu cuñado he de ser u sepultura  
y los gigantes he de hacer piltracas<sup>289</sup>.»  
205 Uberto respondió: «Mi lanza dura  
castigará tus brutas alharacas». «Pues bien te puedes dar por alma en pena»,  
replicó Ferragut y alzó una entena.  
Muy poco es lo de un toro contra un toro  
210 para comparación de aquesta guerra;  
mas no bien le tocó la lanza de oro  
a Ferragut, cuando cayó por tierra;  
no le quitó la fuerza su decoro,  
sino el encanto que la lanza cierra;  
215 cual pelota de viento dio caída  
para saltar con fuerza más crecida.

---

que ni Ferragut ni él mismo (con sus bríos) permiten que sea montado por otra persona. «“Sobre mi *rucio rodado* / vengo rucio rodador”» (707, vv. 4-7). «Mujer de esotra parte de cuarenta años arriba, *rucia rodada*...» (*Premática que se ha de guardar para las dádivas a las mujeres de cualquier estado o tamaño que sea*, p. 306).

<sup>288</sup> Vv. 199-200. *Torbellinos desafíos*: al bufar, como un buey o un toro, Ferragut resopla ‘torbellinos desafiantes’. Es por ello que, al hablar, asemeja a un enorme («prolijo») mastín ladrando.

<sup>289</sup> *Piltraca*: «la parte de carne flaca que casi no tiene más que el pellejo, inútil y asquerosa» (*Aut.*).

Un salto dio que vio la coronilla  
 del promontorio del mayor gigante;  
 y, desnudas diez varas de cuchilla,  
 220 para Argalía parte fulminante;  
 el cual, viendo su cólera amarilla,  
 le dijo: «Diablo u caballero andante,  
 según capituló Carlos severo,  
 pues que caíste, quedas prisionero».  
 225 «¿Qué es prisionero, pícaro alcagüete?  
 Carlo Mano es mi mano y hojarasca<sup>290</sup>;  
 cumpla el emperador lo que promete,  
 y tú prevén tu vida a mi borrasca.»  
 Y a los cuatro gigantes arremete,  
 230 como a las caperuzas la tarasca<sup>291\*</sup>,

---

<sup>290</sup> *Hojarasca*: «germ. la espada» (*LMSO*). «Entrambos las *hojarascas*, / en el camino, previenen: / el uno, la “Sacabucha” / y el otro, la “Sacamete”» (858, vv. 37-40).

<sup>291</sup> *Tarasca*: «figura de sierpe que sacan delante de la Procesión del Corpus [...] Es voz tomada del verbo griego *Theracca*, que significa amedrentar, porque espanta y amedrenta a los muchachos» (*Aut.*). Esa serpiente les quitaba con la boca las caperuzas, especie de gorro, a quienes estaban cerca. «“A falta de la *tarasca*, / en el día del Señor, / porque coma *caperuzas*, / le saco a la procesión”» (707, vv. 37-40).

\* Tanto a, b y c reprodujeron mal el verso (como a las caperuzas de tarasca), que c1 propuso enmendar, acertadamente, porque «Quevedo compara a Ferragut, que, lleno de cólera, se lanza sobre los gigantescos acompañantes de Angélica, con la disforme tarasca, que acomete a los ingenuos aldeanos y les quita sus caperuzas, engulléndoselas. No es posible mantener en este pasaje la lección de Aldrete y de todos los demás editores. Hay que sustituir en el segundo verso la preposición de por el artículo la» (p. 33).

diciendo: «Malandrines y protervos<sup>292</sup>,  
yo os haré albondiguillas de los cuervos».

Mas los gigantes dieron tal aullido,  
viéndose condenar a albondiguillas,  
235 que dejaron el campo ensordecido,  
alzando mazas, troncos y cuchillas;  
Angélica, el abril descolorido  
y pálido el jardín de sus mejillas<sup>293</sup>,  
dice: «¿Cómo ha de atarse de algún modo  
240 éste que es diablo desatado en todo?»

Argesto, el más robusto y más membrudo,  
el primero le embiste denodado;  
luego Lamprodo, gigantón velludo,  
todo de cerdas negras afelpado;  
245 después, Urgano, el narigón tetudo;  
el último, Turlón, desmesurado,  
más grueso y abultado que un coloso  
y más largo que paga de tramposo<sup>294</sup>.

---

<sup>292</sup> *Protervo*: «tenaz, insolente, arrogante» (*Aut.*). En este caso, el juego consiste en sustantivar el adjetivo para caracterizar a los gigantes.

<sup>293</sup> Vv. 237-238. *Abril*: «metafóricamente se usa para dar a entender que una cosa está florida y hermosa» (*Aut.*). Tanto *abril* como *jardín de sus mejillas* son tópicos petrarquistas bien conocidos que describen la belleza del rostro de la dama. «A hurto la están copiando / mayo y *abril* las mejillas, / y, a su imitación, las flores / pomposamente se pintan» (429, vv. 17-20).

<sup>294</sup> *Más largo que paga de tramposo*: comparación muy quevedesca. «*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» (521, vv. 1-4).

Lamprodo le arrojó primero un dardo,  
 250 y a no ser encantado Ferraguto,  
 le saca el unto y le derrama el lardo<sup>\*295</sup>;  
 mas él, que es tan valiente como astuto,  
 tal brinco dio con ánimo gallardo  
 y tal revés en el gigante bruto,  
 255 que le achicó dejándole en el llano  
 sin piernas: de gigante, medio enano.  
 Sin parar ni decir oste ni moste<sup>296</sup>,  
 tal cuchillada dio en la panza a Urgano,  
 que, aunque la reparó con todo un poste,  
 260 todo el mondongo<sup>297</sup> le vertió en el llano;  
 no hay lobo que en la carne se regoste  
 de las ovejas que perdió el villano  
 como el sangriento Ferragut se hincha  
 en los gigantes que descose y trincha.  
 265 Mas en tanto que a Urgano despachurra,  
 con un nogal entero, enarbolado,

---

\* En este caso, b corrigió la lección original (*caldo*) debido a la falta de consonancia y propuso la palabra *lardo*, que han conservando los demás editores.

<sup>295</sup> *Unto y lardo* se refieren a la grasa corporal de Ferragut.

<sup>296</sup> *Sin decir oste ni moste*: «modo vulgar de hablar que significa sin pedir licencia, sin hablar palabra» (Aut.). «Iba la vieja saltando bardales, *sin decir oxe ni moxe*, en busca de motolito, corriendo a puto el poste, con la lengua de un palmo» («Cuento de cuentos», p. 399).

<sup>297</sup> *Mondongo*: «la barriga de una persona; tomado en sentido figurado a la acepción “intestino de los animales”» (LMSO). «Por lo noble es muy ilustre, / por lo pesado, muy grave; / enamorado *mondongo*, / es todo tripas y sangre» (798, vv. 33-36).

Argesto\* sobre el yelmo le da zurra  
tal que, a no ser de cascos encantado,  
allí le desmenuza y le chuchurra;  
270 saltó el yelmo dos leguas destrizado;  
quedó con la cabeza descubierta  
y un bosque apareció de greña yerta.

La boca, como olla que se sale  
hirviendo, espumas derramó rabiosas;  
275 y como el rayo de la nube sale  
en culebras de fuego sinüosas,  
embiste fiero con Argesto\* y dale  
por medio de las sienes espaciosas  
tal golpe, que, partiéndole la jeta,  
280 quedó el medio testuz hecho naveta<sup>298</sup>.

---

\* Como observa c1, a, b y c reprodujeron el mismo error (*Lamprodo* en vez de *Argesto*) por falta de atención, ya que «*Lamprodo* no estaba en condiciones de poder enarbolar un árbol ni zurrar con él. Según se acaba de contar en la octava 32 [vv. 249-56], Ferragut había dado tal revés al pobre *Lamprodo*, “que le achicó, dejándole en el llano / sin piernas; de gigante, medio enano”. ¿Quién fue el zurrador? Los gigantes eran cuatro: *Argesto*, *Lamprodo*, *Urgano* y *Turlón*. Quevedo se ha referido ya a la actuación de *Lamprodo* (oct. 32) y a la de *Urgano* (oct. 33), y luego (oct. 36 y 37) contará la de *Turlón*. Por consiguiente, en esta octava 34 –y la 35, donde también estampan los editores *Lamprodo* [v. 277]–, el poeta tiene que tratar forzosamente de la participación del gigante del que no se ha ocupado aún, es decir, del llamado *Argesto*. Nuestra deducción queda confirmada por el pasaje correspondiente del Boiardo» (p. 34).

\* Es la misma enmienda que la de la nota de variantes anterior.

<sup>298</sup> *Testuz*: ver n. 1, 3. *Naveta*: «especie de caja corrediza y sin tapa que hay en los escritorios, armarios y papeleras, y sirve para guardar lo que se quiere tener en orden y a la mano» (*Aut.*).



Turlón, que ve los suyos en carnaza<sup>299</sup>,  
 hechos tantos, fiado en ser forzado,  
 por las espaldas a traición le abraza;  
 mas Ferragut, que siente fuerte el ñudo,  
 285 su cuerpo de un tirón desembaraza;  
 saca bastón herrado el mosntro crudo  
 y le enarbola en ángulo mazada,  
 mas Ferragut le opone recta espada.

Turlón, que sabe poco de destreza,  
 290 con descomunal golpe se abalanza  
 a romperle la espada y la cabeza;  
 mas Ferragut, que en sueños vio a Carranza,  
 la espada le libró con ligereza  
 y los perfiles de un compás le avanza<sup>300</sup>,  
 295 dándole una estocada por los pechos,  
 que los livianos le dejó deshechos<sup>301</sup>.

«Si tienes más gigantes —le decía—,  
 vengan, u resucita, infame, aquístos;

---

<sup>299</sup> Vv. 281-282. *Carnaza*: «el revés de las pieles y la parte que no está pulida [...] se llama también la abundancia de carne, cuando en un convite hay mucho que comer» (*Aut.*). *Tantos*: ver n. I, 72; quiere decir hechos pedazos.

<sup>300</sup> Vv. 287-294. *Ángulo*: ver n. I, 80. Malfatti anotó: «Jerónimo Sánchez Carranza, de Sevilla, escribió en 1582 la Filosofía de las armas. Quevedo era partidario de sus teorías, en contra de lo que mantenía Pacheco en el Libro de las grandezas de la espada... *En sueño*, porque Carranza no había nacido todavía» (II, v. 292). «Fue respetado en Toledo / Francisco López Labada / valiente de hurgón y tajos, / sin ángulos ni Carranza» (865, vv. 85-88)

<sup>301</sup> *Livianos*: «aquella parte interna del asadura que sirve de fuelles al animal para atraer el aire para refrigerar el corazón; por otro nombre pulmón y bofes» (Covarrubias). «ARGOMEDO Parecemos asadura: / yo hígados, vos livianos» («Pero Vázquez de Escamilla», p. 225, v. 7-8).

volverlos ha a matar mi valentía,  
300 que mis brazos a más están dispuestos.»  
«Contra toda razón —dijo Argalía—  
quebrantas los capítulos honestos;  
date a prisión, pues el concierto ha sido  
que quede prisionero el que ha caído.»  
305 «¿Qué prisión, qué concierto, ni qué nada?  
—replicó Ferragut con voz de gallo—;  
cúmplalo Carlo Mano si le agrada,  
que yo sólo del cielo soy vasallo.»  
Astolfo, a quien la grita alborotada  
310 pudo del sueño en su razón tornallo,  
por ver si puede componerlos, sale,  
mas poco en esto, como en todo, vale.  
«Dame —le dijo Ferragut— tu hermana,  
que la quiero sorber con miraduras<sup>302</sup>,  
315 y ha de ser mi mujer, u esta mañana  
te desabrocharé las coyunturas;  
no me gastes arenga cortesana,  
ni me hagas medallas y figuras<sup>303</sup>;  
tu muerte en mis palabras te lo avisa:  
320 no quiero dote, dácala en camisa.»

---

<sup>302</sup> *Sorber con miraduras*: gozar detenidamente de Angélica.

<sup>303</sup> *Hacer figuras*: «frase que significa hacer meneos y ademanes ridículos e impertinentes» (*Aut.*).  
«“Buhonero de signos y planetas, / viene haciendo ademanes y figuras, / cargado de bochornos y cometas”» (537, vv. 9-11).

Argalía, que ve que le desprecia  
 y que su honor y su razón ofende,  
 que le pide la cosa que más precia,  
 que, monstro, el templo del Amor pretende\*  
 325 con cuerpo formidable y alma necia,  
 en tal coraje el corazón enciende,  
 que, olvidando la lanza de mohíno,  
 junto al Padrón se la dejó en el Pino.

Y viendo su cabeza desarmada,  
 330 le dijo: «Toma un yelmo, que no quiero  
 ni he menester llevar ventaja en nada:  
 que sé guardar la ley de caballero.»  
 «A casco raso aguardaré tu espada  
 —dijo el descomunal aventurero—;  
 335 no quiero yelmo, casco ni casquillo:  
 por yelmo traigo yo mi colodrillo.

Si tuviera lugar, me chamorrara  
 este pelo que traigo jacerino,  
 y, si fuera posible, me calvara  
 340 y te guardara como perro chino<sup>304</sup>.

---

\* Para recuperar el sentido del verso y evitar la cacofonía, b cambió la primera contracción de preposición más artículo que aparecía en la *princeps* («que monstro *del* templo del amor pretende») por el artículo *el*, y puso entre comas el sustantivo «monstro» para convertirlo en ablativo absoluto de Ferragut.

<sup>304</sup> Vv. 337-340. *Chamorrar*: «esquilar u trasquilar los asnos y demás bestias, aunque en estilo bajo se extiende también a los racionales» (*Aut.*). *Jacerina*: «cota hecha de malla de acero muy fina» (*Aut.*). En este caso, la finura de las cotas que provenían de Argel contrasta con la ferocidad, nada fina, del pelambre de Ferragut. «Virginidad *jacerina* / mostraba por cejijunta: / cosa para dar cuidado / a dos azagayas

¿Yelmo me ofreces? Mírame a la cara,  
caballerito del Padrón del Pino,  
que imagino tan muelle tu braveza  
que aun estoy por quitarme la cabeza.»

345 Y diciendo, y haciendo y en volandas,  
salta sobre el caballo y arremete  
con acciones furiosas y nefandas,  
y como espiritado matasiete<sup>305</sup>.  
«Yo quiero concederme mis demandas:  
350 remítome a mi puño y mi cachete;  
tu hermana, a quien yo miro y que me mira,  
enciende los volcanes de mi ira.»

Ni demonios que van con espigones  
huyendo de reliquias, conjurados,  
355 ni en la sopa revueltos los bribones,  
ni cañones de bronce disparados,  
ni pleito en procesión por los pendones,  
ni pelamesa de los mal casados,  
ni gallegos en bulla, ni calderas  
360 en choque de vasares y espeteras<sup>306</sup>

---

juntas» (759, vv. 41-44). *Perro chino*: perro sin pelo. «“El rostro, perro de agua, / ya *perro de chino* sale; / no enseña menos ser hombres / el parecer más a frailes”» (689, vv. 33-36).

<sup>305</sup> *Espiritado matasiete*: «germ. valentón» (LMSO). Es decir, que Ferragut parecía un valentón poseído. «Al doctor Caramanchel / ha que sirvo dos eneros: / *matasiete*, si los cura; / si los mata, mataciento» (735, vv. 69-72).

<sup>306</sup> Vv. 353-360. Todas imágenes que remiten al contexto de la bronca callejera, degradando la batalla épica. *Ir o llevar fuerte espigón*: «locución metafórica con que se da a entender que uno va resentido y escocido de alguna cosa que le ha desazonado, aludiendo al escozor que causa la picadura del

se pueden comparar con el estruendo  
que resonó del choque y cuchilladas  
con que los dos se estaban deshaciendo  
a puro torniscón<sup>307</sup> de las espadas.

<sup>365</sup> Las armas, con el sol, están ardiendo  
y arrojando centellas fulminadas;  
a poder de los tajos y reveses,  
en fraguas se volvieron los arneses.

Se majan, se machucan, se martillan,  
<sup>370</sup> se acriban y se punzan y se sajan,  
se desmigajan, muelen y acrebillan,  
se despizcan, se hunden y se rajan,  
se carduzan<sup>308</sup>, se abruman y se trillan,  
se hienden y se parten y desgajan:

---

aguijón de la avispa o abeja» (*Aut.*). *Sopa*: «significa también la comida que dan a los pobres en los conventos, por ser la mayor parte de ella pan y caldo» (*Aut.*). «Entró luego mi compañero, deshechas las narices y toda la cabeza entrapajada, lleno de sangre y muy sucio. Preguntámosle la causa, y dijo que había ido a la *sopa* de San Jerónimo y que pidió porción doblada» (*Buscón*, pp. 185-186). «...un hidalgo de la guerra, / hambrón de todo picar, / bribón que acude a la *sopa* / que reparte Satanás» (681, vv. 29-32). *Pelamesa*: ver n. I, 93. *Vasar*: «el poyo u poyos de yeso u otra materia que, sobresaliendo en la pared, especialmente en las cocinas, despensas y otras oficinas, sirve para poner en él varios vasos, de cuya voz se forma» (*Aut.*). «Montilla, que en primer banco / arrempuja el gonce / al escritorio de la chusma, / al *vasar* de los ladrones» (855, vv. 17-20). *Espetera*: «la tabla con garfios donde se cuelgan las carnes, aves y otras cosas de cocina: como casos, sartenes, etc. [...] se llama también el conjunto de cazos, sartenes y demás instrumentos de cocina» (*Aut.*). «Pregunté a un mulato, que a puros cuernos tenía hecha una *espetera* la frente» («Sueño del Infierno», p. 207). «Vi el artificio *espetera*: / pues en tantos cazos pudo / mecer el agua Juanelo / como si fuera en columpios» (751, vv. 21-24).

<sup>307</sup> *Torniscón*: ver n. I, 39.

<sup>308</sup> *Carduzar*: «pulir y alisar las lanas con la carda [...] metafóricamente significa arañar fuertemente» (*Aut.*).

375 tan cabal y tan justamente obran,  
que las mismas heridas que dan cobran.

Nube de polvo los esconde ciega,  
que, acortando nublosa el sol y el día,  
hace crecer el suelo con la brega<sup>309</sup>,  
380 que ardor de los caballos esparcía;  
cólera los ahoga y los anega  
sudor humoso, blanca espuma fría;  
son, ardiendo en los golpes de sus manos,  
dos Etnas que martillan dos Vulcanos.

385 Argalía le asienta en la mollera  
golpe descomunal, pero la espada  
del pelo resurtió como pudiera  
resurtir de una peña adiamantada;  
viola sin sangre y vio la cabellera,  
390 no sólo sana, sino más rizada,  
y dijo con espanto alzando el hierro:  
«Éste por coronilla trae un cerro».

Cuando con las dos manos, levantado  
sobre los dos estribos, Ferraguto,  
395 para acabar de un lance lo empezado,

---

<sup>309</sup> *Brega*: «cuestión, reyerta, riña o pendencia la cual es comúnmente entre gente vulgar y ordinaria, con vocería, confusión y alboroto, por suceder muy frecuentemente en parajes públicos [...] algunas veces significa lance arriesgado, peligro, batalla y contienda difícil y peligrosa» (*Aut.*). «Yo que los vi que ya, en suma, multiplicaban, metí en paz la *brega*, desasí a los dos, y levanté del suelo al corchete, el cual estaba llorando con gran tristeza» (*Buscón*, p. 142). «“Y dejaos de Esplandianes, / pues tanta inquietud nos cuestan, / y llamad a un religioso / que os ayude en esta *brega*”» (733, vv. 101-104).

con intento dañado y resolutivo,  
sobre el yelmo descarga tal nublado,  
que Angélica previno llanto y luto;  
mas, viendo que no deja en él rasguño,  
400 un gesto hizo al sol, al cielo un zuño<sup>310</sup>.

Apártase Argalía con espanto,  
y Ferragut, confuso en su fiereza.  
Dijo Argalía: «Si es de cal y canto<sup>311</sup>  
tu greña, hago saber a tu braveza  
405 que estas armas que ves templó el encanto».  
«También templó mi cuerpo y mi cabeza  
—respondió Ferragut—, y sólo un lado  
encomendó el encanto a mi cuidado.

Tu hermana me darás y sahumada,  
410 por si el temor ha hecho de las suyas<sup>312</sup>;  
que no respeta encantos esta espada,  
ni te valdrá que charles, ni que huyas.»  
«Dártela —dijo— por mujer me agrada;  
mas debes conocer que han de ser suyas  
415 estas resoluciones: si ella gusta,  
por mí, tu boda acabará la justa.»

---

<sup>310</sup> *Zuño*: «lo mismo que ceño» (*Aut.*).

<sup>311</sup> *De cal y canto*: «se llama la fábrica que se hace de cal y arena y pedernales, que es muy fuerte y firme, si está bien hecha la mezcla» (*Aut.*). «Inventóse poco ha la artillería contra las vidas seguras y apartadas falseando el *cal y canto* de las murallas y dando más victorias al certero que al valeroso» (*La hora de todos...*, 169).

<sup>312</sup> *Sahumada*: «lo así purificado o aromatizado por el humo [...] adjetivo que se aplica a cualquier cosa accidental que mejora a otra y la hace más estimable» (*Aut.*).

«Pues ve despabilando<sup>313</sup> y a tu hermana  
dirás que yo la quiero por esposa,  
y que tengo razón y tengo gana,  
420 y dirás que también tengo otra cosa.»  
Argalía, con maña cortesana,  
dice al pagano: «Mientras voy, reposa,  
que presto volveré con la respuesta».  
Y partió como jara de ballesta.

425 En un *daca* las pajas<sup>314</sup> a la tienda  
llegó; dijo a su hermana lo que pasa;  
ella que ve la catadura horrenda  
de aquel vestiglo, testa de argamasa,  
la figura rabiosa y estupenda,  
430 un demonio con gestos de Ganassa  
que la dan por marido en cuerpo broma,  
ánima zancarrón, por lo Mahoma<sup>315</sup>,

---

<sup>313</sup> *Respahilando* o *raspahilando*: «Moverse rápida y atropelladamente. Úsase solo en gerundio y con verbos de movimiento» (*DRAE*). «En esto estaban, a toca no toca, cuando, a la sacapela que traía la gente bahúna, vino un alguacil en un santiamén y un escribano en volandas, *raspahilando*, y dijeron que de atrás los traían entre ojos y que no dejarían de embocar la moza en la cárcel por todos los haberes del mundo» («Cuento de cuentos», p. 404).

<sup>314</sup> *En un daca las pajas*: «frase con que se significa la brevedad y facilidad con que se puede hacer una cosa» (*Aut.*).

<sup>315</sup> Vv. 427-432. *Catadura*: «se toma también por el gesto o semblante de alguno, y regularmente se entiende del que es áspero, severo y despreciable» (*Aut.*). «“Tenéis buena *catadura* / y cara de hombre de bien: / Dios se lo perdone al tiempo, / que no habiéis de envejecer”» (808, vv. 13-16). *Vestiglo*: «monstruo horrendo y formidable» (*Aut.*). «Si tú te hicieras preñada, / se engendrara algún *vestiglo*, / si no es que en vieja, de un churre, / se fraguase el Antecristo» (748, vv. 117-120). *Argamasa*: «compuesto o mezcla de cal, arena y guijas con que se hacen las paredes, para que las piedras y ladrillos asienten más blandamente



hilo a hilo, con llanto costurero<sup>316</sup>,  
 lloraba, maldiciéndose, y decía:  
 435 «¿Cómo, siendo mi hermano y caballero,  
 siendo Angélica yo, siendo Argalía,  
 una fantasma fondos en tintero<sup>317</sup>  
 por marido me ofreces este día,  
 un hombre tentación carantamaula<sup>318</sup>  
 440 que no puede enseñarse sino en jaula?  
 ¿No ves aquellas manos, cuyos dedos  
 manojos son de abutagados sapos<sup>319</sup>?  
 ¿Aquellos ojos enguizgando<sup>320</sup> miedos\*?

---

y se unan con más tenacidad» (*Aut.*). *Gestos de Ganasa*: Alberto Naselli, alias Ganasa, célebre actor italiano que representaba comedias en la España del s. XVI. *Cuerpo broma*: construcción en la que el sustantivo broma aparece adjetivado con la que Angélica describe caricaturescamente el vigor físico de Ferragut. *Zancarrón de Mahoma*: «llaman por irrisión los huesos de este falso profeta que van a visitar los moros a la mezquita de Meca» (*Aut.*). «Vieja blanca a puros moros / Solimanes y Albayaldes, / vestida sea el zancarrón / y el puro Mahoma en carnes» (708, vv. 89-92).

<sup>316</sup> *Hilo a hilo*: «frase con que se explica que alguna cosa líquida no corre con violencia ni cae de golpe, sino poco a poco, con sutil y continuado curso, como sucede al que llora, por cuya razón se dice comúnmente llorar hilo a hilo» (*Aut.*). «Sus ojos son dos monsiures / en limpieza y claridad, / que están llorando, gabachos, / hilo a hilo sin cesar» (694, vv. 21-24).

<sup>317</sup> *Fondos en tintero*: ver n. 1, 20.

<sup>318</sup> *Carantamaula*: «cara fingida hecha de cartón de aspecto horrible y feo, y por alusión se llama así también al que es feo y mal encarado» (*Aut.*). «Y después que el aprendiz de culto se ha dado por vencido y dicho que es la piedra filosofal, o el fénix, o la aurora, o el pelícano, o la *carantamaula*... ¿es un romance a la boca de una mujer en toda cultedad!» («Libro de todas las cosas...», p. 439). «Cara de aldabón en puerta, / carantoña de poquito, / *carantamaula* en enredos, / carátula en regocijos» (748, vv. 29-32).

<sup>319</sup> *Abutagado*: «hinchado a manera de bota» (*Aut.*).

<sup>320</sup> *Enguizgar*: «incitar, estimular y, en cierta manera, aguijonear con destreza y maña para que alguna cosa se haga y consiga» (*Aut.*). «Referido a las personas tiene un carácter jocoso o despectivo»

¿Los miembros ganapanes y guiñapos<sup>321</sup>?  
445 Blancos los labios son, negros y acedos  
los dientes, entoldados con harapos  
de pan mascado, y la color que espanta  
con sombras de estantigua y marimanta<sup>322</sup>.  
¿Éste había de emboscar en mis cabellos  
450 el jabalí que miras erizado?  
¿Éste, con sus ronquidos y resuellos,  
mi sueño bramará puesto a mi lado?

---

(LMSO). «El viejo tenía barruntos de que un hermano de la mozuela, que no la quitaba pinta y tenía muy malas mañas, las *enguizgaba* el negocio» («Cuento de cuentos», p. 338).

\* Observó b que los *niegos* de la *princeps* destruyen la consonancia y el sentido del verso, y propuso que «Quevedo escribiría *miedos*» (p. 129).

<sup>321</sup> *Ganapán*: «este nombre tienen los que ganan su vida y el pan que comen ( que vale sustento), a llevar a cuestras y sobre sus hombros las cargas, hechos unos atlantes. Son ordinariamente hombres de muchas fuerzas» (Covarrubias). «Por mirar con los ojos, los ojos llevas, joyas y vestidos; / más los quiero tullidos, / con muletas estén de puro cojos, / ojos, que haciendo sendos ademanes, / descargan más que veinte *ganapanes*» (626, vv. 73-78). *Guiñapo*: «andrajó u trapo viejo y deslucido que no puede servir [...] Se llama también el sujeto que anda vestido de andrajos» (Aut.). «En verano [Manzanares] es un *guiñapo*, / hecho pedazos y añicos, / y con remiendos de arena, / arroyuelo capuchino» (770, vv. 21-24).

<sup>322</sup> *Estantigua*: «la figura o visión que se representa a los ojos [...] Estantigua se dijo *ab stando*, porque se pone delante de los ojos del que quiere espantar» (Covarrubias). «Nunca a medroso pareció *estantigua* / mayor, ni menos buena para carga: / grande en los huesos y en la fuerza exigua» (Cervantes, *Viaje del Parnaso*, I, vv. 10-12). «Yo administro unos hombres a medio podrir, entre viejos y muertos, que traen bien aliñada pantasma y tratan de que los herede su apetito y pagan en buena moneda lo roñoso de su *estantigua*» (*La hora de todos...*, p. 100). «...ave duende, nunca visto, / melancólica *estantigua*, / que, como el ánima sola, / ni cantas, lloras, ni chillas» (700, vv. 61-64). *Marimanta*: «fantasma o figura espantosa que se finge para poner miedo a los niños» (Aut.). La palabra ilustra el acto de cubrirse con una manta para semejar un fantasma. «Por otra parte asomó con pies descabalados Saturno, el dios *marimanta*, comeniños, engulléndose sus hijos a bocados» (*La hora de todos...*, p. 62). «Empreñar quiere la manta, / que *marimanta* la juzga; / saltos daba de la cama, / Conde Claros con arrugas» (759, vv. 177-180).

¿Han de pringarse<sup>323</sup> aquestos brazos bellos  
 en la cochambre de ese endemoniado?  
 455 ¿Este postema de soberbia y saña  
 en mí descansará su guadramaña<sup>324</sup>?  
 Antes, con alto rayo sacudido  
 de la diestra de Júpiter Tonante,  
 en las voraces llamas encendido,  
 460 caiga el cuerpo en incendios relumbrante,  
 y el espíritu eterno, desceñido,  
 descienda puro y castamente amante;  
 descienda, y, enemigo siempre a Febo,  
 palpe las sombras del noturno Erebo.  
 465 Las sombras palpe, pues arder clavado,  
 constelación amante, no merece,  
 ni ser familia al sol, que el estrellado  
 pueblo con hacha espléndida enriquece<sup>325</sup>;  
 solamente me niega mi cuidado  
 470 la muerte, que mi pena le merece,

---

<sup>323</sup> *Pringarse*: ver n. I, 76.

<sup>324</sup> *Guadramaña*: ver n. I, 94.

<sup>325</sup> Vv. 457-468. Luego de liberar a los Cíclopes del Tártaro, Zeus recibió de ellos el trueno y el rayo para luchar contra los titanes. *Nocturno Erebo* es la denominación de las tinieblas infernales. En este pasaje, Angélica prefiere la muerte (por rayo) y que su espíritu *palpe* la oscuridad del infierno antes que ser desposada por Ferragut. Siguiendo con este tópico, la princesa del Catay continúa su discurso diciendo que, de morir, su espíritu no merecería la gloria de otros amantes catasterizados (convertidos en constelación), al uso de la mitología clásica, ya que le correspondería la vecindad de las sombras y no la luminosidad de las estrellas.

porque pueda mejor sentir mi suerte;  
mas en tanto dolor no falta muerte.

No falta muerte, no, que esta ventura  
tengo y en esta fe de morir vivo:

475 ¡oh, qué recibimiento, Muerte dura;  
si vienes, presurosa te apercibo!

Ven, cerrarás en honda sepultura  
el fuego más discreto y más altivo  
que ardió humanas medulas; ven y cierra

480 mucho imperio de amor en poca tierra.

Cúbrame poca tierra, si expirare,  
pues me será más leve, si muriere,  
la que desta desdicha me apartare  
que la que en esta arena me cubriere;

485 tú, cielo, contarás al que pasare  
el grave caso que tus astros hiere;  
oblígueos el dolor en que me hallo  
a tí a decillo, al huésped a llorarlo.»

La risa de la Aurora en sus dos ojos  
490 en más preciosas perlas era llanto;  
mas, sintiendo, Argalía, sus enojos  
y viendo su dolor, la dijo: «En tanto  
que yo viere del sol los rayos rojos,  
no temas fuerza, ni poder de encanto:

495 yo moriré, yo, Angélica, primero  
que el oro de tus trenzas dé a su acero».

Restituyóse el alma a la afligida\*  
 doncella y dijo «Lo que puede el arte  
 disponer con prudencia prevenida  
 500 no es bien dejarlo al ímpetu de Marte;  
 si mueres, ¿qué más muerte que mi vida,  
 sola y mujer, y en tan remota parte?  
 Mejor es defendernos\* con la maña  
 que con promesas de dudosa hazaña.  
 505 Vuelve y dirás al bárbaro tirano  
 que antes quiero la muerte que admitillo;  
 yo, en tanto que combates al pagano  
 en su furor, usando de mi anillo,  
 me desapareceré dejando el llano;  
 510 de Malgesí me llevo el cuadernillo,  
 y a la selva de Ardeña<sup>326</sup>, conducida,  
 aguardaré segura tu venida.  
 Presto podrás perderte de su vista,  
 si al caballo que riges le das rienda;  
 515 iremos al Catay, adonde alista  
 sus gentes nuestro padre, porque entienda

---

\* Todos los editores han escrito «restituyóse *al alma la afligida*», pero creo que el verso tiene más sentido cambiando el orden del sujeto y del objeto directo, entendiendo que, tras el susto, *restituyóse el alma a la afligida* Angélica.

\* C1 anota que «en vista de que se trata, por un lado, de eludir el riesgo que pueda correr Argalía reanudando el combate con Ferragut, y, por otro, de evitar que Angélica caiga en poder del desenfrenado caballero, me parece que debía corregirse la lección *defenderos* por *defendernos*» (p. 36).

<sup>326</sup> *Selva de Ardeña*: bosque entre el Rihn y el Mosa, en donde estaban las fuentes del amor y del odio según la tradición caballeresca.

cuánta dificultad en su conquista  
pone esta casta contumaz y horrenda.»  
Dijo, y, viendo la traza bien dispuesta,  
520 Argalía volvió con la respuesta.

Llega, y «Daca tu hermana, lo primero»,  
le dijo Ferragut todo casado.  
«No quiere», respondió. «Pues yo la quiero,  
que ya la tengo un hijo aparejado;  
525 en cuanto dices mientes todo entero,  
tú serás muerto y yo seré cuñado;  
su marido he de ser, quiera o no quiera,  
y su dote será tu calavera.»

Tal tirria le tomó, que se abalanza  
530 para despedazarle a toda furia;  
Argalía se opone a su pujanza  
por defenderse y por vengar su injuria;  
Angélica se vale de su chanza,  
dejando a buenas noches su lujuria<sup>327</sup>;  
535 vuélvele las espaldas Argalía  
y, volando, le deja y se desvía.

«Si huyes, gozaré de la chicota»,  
Ferragut dijo, y al volver la cara  
no vio della ni rastro ni chichota<sup>328</sup>,

---

<sup>327</sup> *Dejar a buenas noches*: «matar a uno» (*LMSO*). En este caso, matar la lujuria de Ferragut, es decir, dejarlo frustrado.

<sup>328</sup> *Chicota*: «persona pequeña, gruesa, fornida y bien hecha. Es voz que en estilo familiar da a entender cariño» (*Aut.*). «Tú te cierras de edad y de campiña, / y a que están por nacer, *chicota*, apelas; /

- 540 que va embolsada en una nube clara;  
 hornos ardientes por los ojos brota,  
 furioso, a todas partes se dispara:  
 brama, gime, rechina, ladra, aúlla  
 y en estallidos su congoja arrulla.
- 545 «Si al cielo con Mahoma te has subido  
 —dijo—, yo bajaré a la tierra el cielo;  
 si acaso en los infiernos te has sumido,  
 no se le cubrirá al infierno un pelo<sup>329</sup>;  
 si en el profundo mar te has zabullido,  
 550 con el fuego que exhalo enjugarélo;  
 si los diablos te llevan en cadena,  
 tras ellos andaré, marido en pena.  
 Marido en pena y boda perdurable<sup>330</sup>,  
 te seguiré sin admitir reposo,  
 555 hasta que en tu persona desendiable,

---

gorjeas con quijadas bisagüelas / y llamas metedor a la basquiña» (569, vv. 5-8). *Chichota*: «voz burlesca. Lo mismo que nada o cosa que poco importa» (*Aut.*). «Púsose el motilón más colorado que unas brasas y dijo que, llevado por bien, harían dél cera y pabilo y que le diría todo lo que deseaba saber, sin faltar una *chichota*» («Cuento de cuentos», p. 403)

<sup>329</sup> *No cubrir pelo*: según *Aut.* es una frase «metafórica que se dice del que no es afortunado y nunca logra tener lo que necesita»; pero creo que aquí el sentido es más sencillo: Ferragut quiere registrar todos los rincones del infierno para encontrar a Angélica.

<sup>330</sup> *Boda perdurable*: siempre será el día de su boda hasta que no se lleve a cabo realmente. «Ten sombrero *perdurable* y de por vida, y no te le quites aun para dormir» («Libro de todas las cosas...», p. 417). «Yo creo la inmortalidad del alma y la vida *perdurable*, que nunca se acaba para la pena o para la gloria» (*La cuna y la sepultura...*, p. 123). «...ramillete *perdurable*, / pues que nunca te marchitas, / y eres el ave corvillo / del miércoles de ceniza» (700, vv. 65-68).

berriondo<sup>331</sup>, los ímpetus de esposo:  
si en la guerra parezco formidable,  
debajo de las mantas soy donoso;  
si vas volando por los campos verdes,  
560 buenos diez pares de preñados pierdes<sup>332</sup>.»

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;  
565 y con son de pandorga de cencerros<sup>333</sup>,  
bate al caballo el uno y otro lado,  
le pica y le atolondra a mojicones<sup>334</sup>  
y el pescuezo le masca a mordiscones.

«Montes por donde corre este alcagüete  
570 —dijo— (que no es posible son hermanos),  
sed corozas a su testa y su copete,  
y a los pies della os extended en llanos<sup>335</sup>;

---

<sup>331</sup> *Berriondo*: «adjetivo que se aplica al puerco cuando está en celo» (*Aut.*).

<sup>332</sup> Dilogía entre par (pareja) y Par, caballero selecto de la corte de Carlomagno.

<sup>333</sup> *Pandorga*: ver n. 1, 50.

<sup>334</sup> *Mojicones*: «golpe dado en la cara con el puño cerrado» (*Diccionario histórico, RAE*). «Entré en casa con la cara rosada de puros *mojicones*, y las espaldas algo mohínas de los varapalos» (*Buscón*, p. 218).

<sup>335</sup> Vv. 571-572. *Coroza*: «cierto género de capirote o cucurucho que se hace de papel engrudado y se pone en la cabeza por castigo, y sube en disminución poco más o menos de una vara, pintadas en ella diferentes figuras conforme el delito del delincuente, que ordinariamente son judíos, herejes, hechiceros, embusteros, y casados dos veces, consentidores y alcahuetes» (*Aut.*). «Toma otro oficio, que los coches se han alzado a mayores con la *coroza* y espero verlos tirar pepinazos por alcahuetes» (*La hora de todos...*, p. 102). Ferragut pide a los montes que denuncien el crimen de Argalía (la alcahuetería) transformándose en



ninguna seña dellos me promete  
 la tierra, ni los cielos soberanos;  
 575 pues no puedo alcanzarle en este lance,  
 mi maldición y la de Dios le alcance.

Déjame en paz y métesme la guerra  
 dentro del corazón con tus tramoyas;  
 ningún paso que das el golpe yerra  
 580 en mis entrañas, nuevamente Troyas,  
 pues los engaños de Sinón encierra,  
 como el Paladión, tu rostro en joyas<sup>336</sup>;  
 tras ti revolveré, con fe prolija,  
 el mundo polvo a polvo y guija a guija.»

585 Y allá va con los diablos, sin camino;  
 y pues él va dejado de la mano  
 de Dios, siga su loco desatino,  
 y volvamos a Astolfo, que en el llano,  
 viéndose solo en el Padrón del Pino,  
 590 arrastrando a manera de gusano,  
 saca el hocico y todo el campo espía:  
 ni a Ferragut atisba, ni a Argalía.

---

el cucurucho del condenado y dificultando su carrera; en cambio, les pide que a los pies de Angélica se ‘extiendan en llanos’.

<sup>336</sup> Vv. 580-582. *Sinón*: junto con Ulises ideó el caballo con el que se introdujeron los danaos en la ciudad de Troya. «Lo que en Troya pudieron las traiciones, / *Sinón* y Ulises y el caballo duro, / pudo de Ostende en el soberbio muro / tu espada, acaudillando tus legiones» (247, vv. 1-4). *Paladión*: se llamaba así al caballo de Troya, aquí comparado con la belleza de Angélica. «“Caballero, al menos, vengo, / si por dicha no lo soy, / descendiente, si me apeo, del propio *Paladión*”» (707, vv. 73-76).

Hállase solo y sale como zorra  
que, hambrienta, a husmo de los grillos anda;  
595 aquí tuerce la oreja, allí la morra,  
por si rumor alguno se desmanda;  
mas, viendo su persona libre y horra  
de prisión y batalla tan nefanda,  
su yelmo enlaza, saca de la estala  
600 su caballo y le ensilla y le regala.

Y viendo, acaso, que la lanza de oro  
de cierto al Pino se quedó arrimada,  
sin saber el encanto, por decoro,  
por compañera se la da a su espada.  
605 Mírala y dice: «Aquí llevo un tesoro,  
de molde me vendrá para empeñada;  
no la pienso probar en los guerreros,  
antes pienso romperla en los plateros<sup>337</sup>».

Monta a caballo, mas tan poco monta,  
610 que le tiene el caballo y no le siente<sup>338</sup>;  
y, con temor del bosque, se remonta  
por la campaña a paso diligente.  
Lo que ha pasado y lo que vio le atonta,  
cuando, al pasar los vados de un corriente,

---

<sup>337</sup> Vv. 605-8. *Plateros*, ver n. 1, 25. Caracterizan la cobardía y la codicia de Astolfo, que considera la lanza un objeto con valor económico. «Codicia os puse de vender los dientes / diciendo que eran perlas; por ser bellos / llamé los rizos minas de oro ardientes. // Pero si fueran de oro los cabellos, / calvo su casco fuera, y diligentes/ mis dedos los pelaran por vendellos» (vv. 8-14).

<sup>338</sup> Chiste con los famosos versos sobre los Reyes Católicos («Tanto monta, monta tanto / Isabel como Fernando»).

615 un caballero armado se aparece,  
 que todo le espeluzna y le estremece.  
 Era el señor de Montalbán Reinaldo,  
 que, como era tercero a Ferraguto,  
 tras él desde París, sudando caldo,  
 620 se vino con intento disoluto:  
 «que amor no estudia a Bártulo ni a Baldo,  
 por ser monarca eterno y absoluto,  
 ni escucha textos, ni obedece leyes,  
 ni respeta las almas de los reyes<sup>339</sup>».

625 A Astolfo reconoce en la estatura;  
 de Ferragut pregunta los sucesos;  
 cuéntale del pagano la aventura  
 y el molimiento de sus pobres huesos;  
 cómo Angélica puso su hermosura  
 630 en cobro<sup>340</sup> y que, temiendo los excesos

---

<sup>339</sup> Vv. 621-624. En la *princeps* los versos están resaltados con comillas, indicando seguramente que son cita de otro texto, que no he logrado localizar. En todo caso, el pasaje opone las leyes del derecho contra las leyes del amor, pues Bártulo (Bartolo de Sasoferato, 1313-1354) fue un famoso jurista medieval italiano, cuyos tratados fueron consultadísimos; Baldo de Ubaldi (1320-1400) su más destacado discípulo.

<sup>340</sup> *Cobro*: «significa también seguro u seguridad y resguardo, en fuerza de lo cual comúnmente se dice poner alguna cosa en cobro, ponerse uno en cobro, esto es, asegurarla o asegurarse y resguardarse» (*Aut.*). «Los que sonándose las narices, en bajando el lienzo lo miran con mucho espacio como si les hubiera salido perlas por ellas y las quisieran *poner en cobro*, condenámoslos por hermanos y que cada vez que incurrieren den una limosna para el hospital de los incurables, porque nunca falte quien haga otro tanto por ellos» («Premática de arancees generales» p. 172). «Es gusto ver un castaño, / de miedo de los diluvios, / con su fieltro y su gabán, / por agosto, muy ceñudo; // un peral con sabañones, / cuando en Aranjuez, maduros, / recelando que los rapen, / ya han *puesto en cobro* su fruto» (751, vv. 65-72).

de Ferragut, huyendo va Argalía  
y Ferragut siguiéndole a porfía.

Óyele y, sin hacer de Astolfo caso,  
ni responder, la rienda dio a Bayardo,  
635 diciendo: «Para el fuego en que me abraso,  
poco es correr, pues aun volando tardo;  
matalote juzgara yo a Pegaso<sup>341</sup>  
para seguir al justador gallardo;  
si yo la alcanzo al paso que la sigo,  
640 a Montalbán la llevaré conmigo».

Como con la nariz bebe el sabueso  
aliento de las huellas del venado  
y, desvolviendo el monte más espeso,  
las matas solicita y el sembrado,  
645 así Reinaldo, con mirar travieso,  
registra el campo de uno y otro lado;  
Angélica sospecha que es cualquiera  
engañoso rumor de la ribera.

Ya, llamado de sombra que está lejos,  
650 se precipita con ardientes sañas;  
déjase persuadir de los reflejos  
del sol, porque retratan sus pestañas.  
La desesperación le da consejos;

---

<sup>341</sup> *Matalote*: «adjetivo que se aplica a la caballería muy flaca, trotona y de mal paso» (*Aut.*). «Sino, miren los de la cara, sin ninguna labor, tan llanos; y al ojo del trancahilo lleno de pliegues y molduras, repulgo y dobladillos, y con una ceja que puede ser cola de *matalote* o barba de un letrado» (*Gracias y desgracias del ojo del culo*, p. 358).

examina lo opaco a las montañas,  
 655 no hay tronco ni caverna que no inquietara,  
 y entre fieras la busca como fiera.

Dejémosle siguiendo su deseo  
 y volvamos a Astolfo, que camina  
 y que a París, aunque por gran rodeo,  
 660 hecho un títere armado, se avecina.

En la ciudad entró con el trofeo  
 de la lanza de oro peregrina;  
 encontró con Orlando, que, a la puerta,  
 aguarda del suceso nueva cierta.

665 Contó cómo Argalía y la doncella,  
 sin saber dónde y cómo van huyendo,  
 y cómo Ferraguto va tras ella  
 y que, a los tres, Reinaldos va siguiendo.  
 Maldice rayo a rayo, estrella a estrella,  
 670 al sol y al cielo con suspiro horrendo  
 Orlando y dijo, en cólera encendido:  
 «¿Dónde estoy yo, si Angélica se ha ido?»

Quítateme, muñeco, de delante,  
 que te haré baturrillo de un cachete.»

675 El malhadado caballero andante,  
 sin replicar, partió como un cohete;  
 a Durindana empuña fulminante

y con el viento líquido<sup>342</sup> arremete,  
diciendo: «Si yo gozo sus despojos,  
680 por Durindana, ceñiré sus ojos».

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,  
685 hierre 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,

cuando, para aguardar a que se ría  
690 de sus locuras u con él la Aurora,  
con su cuidado por dormir porfía,  
mas no se lo consiente el bien que adora;  
el seso, desde Angélica a Argalía,  
desconcertado, no reposa un hora;  
695 porque en ansias y penas semejantes,  
no sabe el sueño hallar ojos amantes<sup>343</sup>.

---

<sup>342</sup> *Líquido*: «adjetivo que se aplica al cuerpo cuyas partes son fácilmente separables, como el agua, el vino y los metales derretidos» (*Aut.*). En este caso, por semejanza, el aire. «De tu peso vencido, / verde honor del verano, / yaces en este llano / del tronco antiguo y noble desasido. / Dando venganza estás de tí a los *vientos*, / cuyas *líquidas* iras despreciabas, / cuando de ellos con ellas murmurabas, / imitando a mis quejas los acentos» (201, vv. 1-8).

<sup>343</sup> «...menos que vos hicieron; / señas de vuestra mano al mundo dieron, / si en vuestra lira, Mata generoso, / halla el amor reposo, y sueño los cuidados, / siempre en *ojos amantes desvelados*» (291, vv. 25-30).

Más lucha que descansa con el lecho,  
 vuélvele duro campo de batalla;  
 con el desvelo ardiente de su pecho,  
 700 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<sup>344</sup>?  
 ¿Háseles desherrado algún caballo,  
 que no relinchan a la voz del gallo?»

705 Mas, viendo que la tez de la mañana  
 ensancha los resquicios, diligente,  
 la cruz besa devoto en Durindana,  
 luego del lado la dejó pendiente;  
 las armas viste, y, de color de grana,  
 710 banda en púrpura y oro y plata ardiente,  
 la sobreseña del escudo quita  
 y el no ser conocido solicita.

Monta a caballo y, ajustado el freno,  
 dijo, mirando al cielo: «Claustro santo,  
 715 de misterios de luz escrito y lleno,  
 Argos de oro y estrellado manto<sup>345</sup>,  
 favorece las ansias en que peno,

---

<sup>344</sup> *Quedarse de la agalla*: «u dejar de la agalla. Frases tomadas de que los pescados se quedan muchas veces presos del anzuelo u de la red por la agalla, para dar a entender que alguno se quedó burlado y desvanecida alguna esperanza en que estaba fundado» (*Aut.*).

<sup>345</sup> *Argos de oro*: continúa con la imagen del v. 682 (noche «sobrada de ojos»). «Anocheceres: lutos de sombras y bayetas de la noche, cadáver de oro y tumbas del ocaso en ataúd de fuego, exequias de la luz, y despabilos; capuces turquesados y *Argos de oro*; mundo viudo, huérfanas estrellas; triforme diosa, carros del silencio, soñolienta deidad, émula a Febo» («Libro de todas las cosas...», p. 440).

que yo te ofrezco, si consigo tanto,  
humos preciosos que de mí recibas  
720 y en voces muertas, intenciones vivas<sup>346</sup>».

Dijo, y a todo caminar se arroja  
a buscar el camino sin camino,  
adestrado<sup>347</sup> de sola su congoja  
y arrastrado de amante desatino;  
725 registra yerba a yerba y hoja a hoja  
el campo, obedeciendo a su destino,  
y sigue, a persuasión de sus cuidados,  
los otros dos que van descaminados.

Fin del canto segundo

---

<sup>346</sup> Vv. 719-20. *...que de mí recibas, / y en voces muertas, intenciones vivas*: estos versos proceden de una égloga de Barahona de Soto, la que comienza «Las bellas hamadriades –que cría / cerca del Dauro– el bosque umbroso...»; en ella varias ninfas lloran la muerte de otra ninfa y Silveria, en uno de sus monólogos, dice: «Mas donde quiera que las tristes voces / nuestras te hallen, o en el cielo ilustre, / o alrededor de robles y manzanos, / o ya que elíseos apocentos goces, / pasada el agua lóbrega y palustre, / o junto al olmo de los sueños vanos, / *rogamos que recibas / en voces muertas intenciones vivas*» (vv. 158-165). La difusión de esta égloga de Barahona de Soto fue muy amplia porque figuraba entre las *Flores de poetas ilustres* de Pedro de Espinosa (pp. 15-17).

<sup>347</sup> *Adestrar*: «guiar a alguno de la diestra o porque es ciego o porque camina por lugar oscuro» (*Aut.*). «...y de un leño, que el céfiro se sorbe, / fabricó pasadizo a todo el orbe, / *adiestrando* el error de su camino / en las señas que hace, enamorada, / la piedra imán al Norte» (145, vv. 72-76).



## CANTO TERCERO

LLEGÓSE EL PLAZO que a la justa había  
señalado el gran Carlos y a su gente;  
el Indo le lavó la cara al día  
y en perlas nevó el oro de su frente;  
5 con más joyas el cielo se reía,  
ardió en piropos el balcón de oriente;  
por verle, las estrellas, embobadas,  
detuvieron al sueño las jornadas.

Hasta aquí el autor

## BIBLIOGRAFÍA DEL ESTUDIO Y DE LAS NOTAS AL POEMA

### OBRAS DE QUEVEDO

- Obras completas*, 3 ts., ed. de Aureliano FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE y Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1907.
- Obras completas*, 2 ts., ed. de Luis ASTRANA MARÍN, Madrid, Aguilar, 1932.
- Epistolario completo*, ed. de Luis ASTRANA MARÍN, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.
- Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, ed. de Ana María MALFATTI, Barcelona, Sociedad Alianza de Artes Gráficas, 1964.
- Política de Dios, gobierno de Cristo*, ed. de James O. CROSBY, Madrid, Castalia, 1966.
- La cuna y la sepultura. Para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*, ed. de Luisa LÓPEZ GRIGERA, Madrid, Real Academia Española, 1969.
- La hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. de Luisa LÓPEZ-GRIGERA, Madrid, Castalia, 1975.
- La vida del Buscón llamado don Pablos*, ed. de Fernando Lázaro CARRETER, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.
- Obra poética*, 4 ts., ed. de José Manuel BLECUA, Madrid, Castalia, 1969-1981.
- Poesía selecta*, ed. de Ignacio ARELLANO y Lía SCHWARTZ, Barcelona, PPU, 1989.
- Sueños y discursos*, ed. de James O. CROSBY, Madrid, Castalia, 1993.
- Prosas varias*, ed. de Celsa Carmen GARCÍA VALDÉS, Madrid, Cátedra, 1993.
- El chitón de las tarabillas*, ed. de Manuel URÍ MARTÍN, Madrid, Castalia, 1998.
- Un heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. de Ignacio ARELLANO y Lía SCHWARTZ, Barcelona, Crítica, 1998.
- Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español*, ed. facsimilar de Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ y Melquíades PRIETO SANTIAGO, Madrid, Universidad de Castilla / La Mancha / EDAF, 1999.

## OBRAS DE OTROS AUTORES

- ACUÑA, Hernando de, *Poesías varias*, ed. de Elena CATENA DE VINDEL, Madrid, CSIC, 1954.
- APIANO, Pedro, *Cosmographia*, trad. anónima, ed. de Rosa ROJO CALVO, Salamanca, CILUS, 2000.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, ed. bilingüe de José María MICÓ, Madrid, Espasa Calpe, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Orlando furioso*, 2 ts., trad. de Jerónimo JIMÉNEZ DE URREA, ed. de bilingüe Cesare SEGRE y María de las NIEVES MUÑIZ, Madrid, Cátedra, 2002.
- BARAHONA de Soto, Luis, *Las lágrimas de Angélica*, ed. de José LARA GARRIDO, Madrid, Cátedra, 1981.
- BERNI, Francesco, «Orlando innamorato rifatto», en *Francesco Berni*, ed. de Raffaele NIGRO, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999, pp. 535-11 68.
- BOIARDO, Matteo Maria, *Orlando innamorato*, 2 ts., ed. de Riccardo BUSCAGLI, Torino, Einaudi / Tascabili, 1995.
- CASAS, Fray Bartolomé de las, *Historia de las Indias*, ed. de Paulino CASTAÑEDA DELGADO, Madrid, Alianza, 1994.
- CALVINO, Italo, *Orlando furioso narrado en prosa del poema de Ludovico Ariosto*, trad. de Aurora BERNÁRDEZ y Mario MUCHNIK, Barcelona, Muchnik, 1990.
- CASTIGLIONE, Baltasar, *El Cortesano*, trad. de Juan BOSCÁN, ed. de Rogelio REYES CANO, 5ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1984.
- CASTILLEJO, Cristóbal de, *Obras*, 4 ts., ed. de J. DOMÍNGUEZ BORDONA, Madrid, Espasa Calpe, 1957.
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco RICO, Barcelona, Crítica, 2001.
- \_\_\_\_\_, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 10 ts., ed. de Fernando RODRÍGUEZ MARÍN, Madrid, Atlas, 1948.
- \_\_\_\_\_, «Entremés de la guarda cuidadosa», en *Entremeses*, ed. de Jean CANAVAGGIO, Madrid, Taurus, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Viaje del Parnaso*, ed. de Miguel GARCÍA HERRERO, Madrid, Instituto Cervantes, 1983.
- ERCILLA, Alonso de, *La Araucana*, ed. de Isaías LERNER, Madrid, Cátedra, 1993.
- Fiori di sonetti*, ed. de Antonio ALATORRE, México, Paréntesis-Aldus- El Colegio Nacional, 2001.

- Flores de poetas ilustres*, ed. de Pedro de ESPINOSA [ed. facsimilar], Madrid, RAE, 1991.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de RIQUER, Madrid, Espasa Calpe, 1972.
- GARCÍA DE SILVA Y FIGUEROA, *Comentarios*, ed. de Manuel SERRANO Y SANZ, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1903.
- GARRIDO DE VILLENA, Francisco, *Historia de Orlando el enamorado, traducido del italiano*, Alcalá [s.p.d.i.], 1577.
- GIMFERRER, Pere, «Primer canto del *Orlando*», *Vuelta*, 49 (1980), pp. 4-6.
- GIRONDO, Oliverio, «Manifiesto Martín Fierro», *Martín Fierro*, 4 (mayo de 1924), en *Las Vanguardias Latinoamericanas*, ed. de Jorge SCHWARTZ, FCE, México, 2002, pp. 142 -143.
- \_\_\_\_\_, *Obra completa*, Raúl ANTELO (coord.), Archivos-UNESCO, Madrid-México, 1999.
- GÓNGORA, Luis de, *Romances*, 4 ts., ed. de Antonio CARREIRA, Barcelona, Quaderns crema, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Letrillas*, ed. de Robert JAMMES, Madrid, Castalia, 1991.
- GONZÁLEZ, fray Diego Tadeo, «El murciélagos alevoso», en *Poetas líricos del siglo XVIII*, M. Rivadeneyra, Madrid, 1869, pp. 186 -187 (*BAE*, 61).
- HURTADO DE MENDOZA, Antonio, *Obras poéticas*, 3 ts., ed. de Rafael BENÍTEZ CLAROS, Madrid, RAE, 1947.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, «El mártir de Madrid», ed. de Miguel GONZÁLEZ DENGRA, en *Teatro completo*, 4 ts., Agustín de la GRANJA (coord.), Granada, Universidad de Granada, 2001, t. 1, pp. 381-486.
- MOLINA, Tirso de, *Marta la piadosa. Don Gil de las calzas verdes*, ed. de Ignacio ARELLANO, Barcelona, PPU, 1988.
- NERUDA, Pablo, *La espada encendida*, Buenos Aires, Losada, 1970.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Diego, *Farsas*, ed. de Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, Madrid, Cátedra, 1985.
- TORRES VILLARROEL, Diego de, *Visiones y visitas*, ed. de Russell P. SEBOLD, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- LOBO LASSO DE LA VEGA, Gabriel, *Manojuelo de romances*, ed. de Ángel GONZÁLEZ PALENCIA y Eugenio MELE, Madrid, Saeta, 1942.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obras completas*, ed. de Elías L. RIVERS, Madrid, Castalia, 1974.

VEGA, Lope de, *Rimas*, 2 ts., ed. de Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, Castilla-La Mancha, Universidad, Servicio de Publicaciones, 1993.

### ESTUDIOS SOBRE QUEVEDO

ALARCOS, Emilio, «El “Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado”», *Mediterráneo*, IV (1946), pp. 25-63.

ARELLANO, Ignacio, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Pamplona-Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2003.

CACHO CASAL, Rodrigo, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003.

CARAVAGGI, Giovanni, «Il Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado di Quevedo», *Litterature Moderne*, XI (1961), pp. 325-342 y 461-474.

CROSBY, James, O., *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.

FASQUEL, Samuel, «Chant et contra-chant chevaleresque dans le Poème héroïque des sottises et folies de Roland amoreaux de Quevedo», ed. de J.L. NARDONE, P.E.C.R.I.T., Toulouse, 2004, pp. 249-266.

GONZÁLEZ MIRANDA, Martha, «La *compositio* en el canto del “Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado” de Quevedo», en *Actas del VI Congreso AISO*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 929-941.

\_\_\_\_\_, «“Madrugón del cielo”, “Virgos monteses”: la burla de los mitos en el *Orlando* de Quevedo», en *Haciendo camino en la investigación literaria, actas del II Congreso Internacional de la Asociación ALEPH*, Dolores FERNÁNDEZ LÓPEZ y Fernando RODRÍGUEZ (coords.), Universidade de Santiago de Compostela, 2006, pp. 285-293.

GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando, «El problema de la prioridad entre dos obras de Quevedo: el *Orlando* y las octavas contra Morovelli», en *Ex Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, José ROMERA, Antonio LORENTE y Ana María FREIRE (coords.), 2 ts., Madrid, UNED, 1993, t. 1, pp. 285-298.

\_\_\_\_\_, «Interpretación de una sátira quevedesca: las octavas contra Morovelli», en *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX*, ed. de Enrique DUARTE y Victoriano RONCERO, Pamplona, EUNSA, 2002, pp. 253-270.

IFFLAND, James, *Quevedo and the grotesque*, 2 ts., London, Tamesis, 1978.

- JANER, Florencio, «Noticias y consideraciones», en *Obras poéticas de don Francisco de Quevedo*, ed. de F. JANER, Madrid, Imprenta de los sucesores de Hernando, 1920, pp. v-xxiii (BAE, 69).
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa , *Anotaciones de Quevedo a la Retórica de Aristóteles*, Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998.
- ERNEST, Merimèe, *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Paris, Alphonse Picard, 1886.
- PÉREZ CUENCA, Isabel, «Catálogo de la “Biblioteca imaginaria de Quevedo”», *La Perinola*, 7 (2003), pp. 309-329.
- REYES CARBONELL, «Algunas notas al “Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado”, de Quevedo», *Estudios*, 1 (1951), pp. 13-19.
- SABOR DE CORTÁZAR, Celina, «Lo cómico y lo grotesco en el “Poema de Orlando” de Quevedo», *Filología*, XII (1966-1967), pp. 95-135.
- \_\_\_\_\_, «El tema del banquete en el “Poema de Orlando” de Quevedo (variaciones sobre el tópico del mundo al revés)», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, 4 ts., Madrid, Castalia, 1992, t. 3, vol. II, pp. 341-352.
- SIGLER, María del Carmen, «Traducción, imitación y apologética: Quevedo y el concepto humanista de la traducción», *Salina*, 8 (1994), pp. 42-48.

## ESTUDIOS SOBRE LOS SIGLOS DE ORO

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «Tirso y el romance de Angélica y Medoro», *NRFH*, 2 (1948), pp. 275-281.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmus en España*, trad. de Antonio ALATORRE, México, FCE, 1950.
- CARREIRA, Antonio, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998.
- CHEVALIER, Maxime, *L'Arioste en Espagne*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Americaines de l'Université de Bordeaux, 1966.
- \_\_\_\_\_, *Los temas ariostescos en el Romancero español y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1968.
- EISENBERG, Daniel, «El romance visto por Cervantes», en *Estudios cervantinos*, Barcelona, Sirmio, 1991, pp. 57-82.
- GUILLÉN, Claudio, *El primer Siglo de oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988.

- HERRERA, Fernando de, «Comentarios a la obra de Garcilaso», en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. de Antonio GALLEGO MORELL, Madrid, Gredos, 1972.
- LAPESA, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Bella Bellatrix / Istmo, 1985.
- LUZÁN, Ignacio de, *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. aumentada y corregida, 2 ts., Madrid, Antonio de Sancha, 1789.
- MORBY, Edwin S., «"Orlando furioso" y "El Crotalón"», *RFE*, 22 (1935), pp. 34 -43.
- PIERCE, Frank, *La poesía épica del Siglo de oro*, trad. de J.C. Cayol, Madrid, Gredos, 1968.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000.
- SÁNCHEZ, Alberto, «Aspectos de lo cómico en la poesía de Góngora», *RFE*, XLIV (1961), pp. 95-138.
- SEPÚLVEDA, Lorenzo de, «Prólogo» a *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España*, ed. de Antonio RODRÍGUEZ-MOÑINO, Madrid, Castalia, 1967.
- VENIER, Martha Elena, «"Hombre besador, poco empreñador"», *NRFH*, XXXVI (1988), pp. 1115-11130.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ALATORRE, Antonio, *Los 1,001 años de la lengua española*, ed. corregida y aumentada, México, El Colegio de México / SEP, 1998.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio ARELLANO y Rafael ZAFRA, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Diccionario de Autoridades*, 3 ts., Madrid, Real Academia Española / Gredos, 1963.
- Diccionario de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española / Espasa-Calpe, 2000.
- Diccionario histórico de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española, 1933.
- Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, 35 ts., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1949-2001.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1994.
- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica*, 2 ts., trad. de Antonio ALATORRE, México, FCE, 1954.
- Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, ed. de José Luis HERNÁNDEZ, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Biblioteca de traductores españoles», 4 ts., ed. de Enrique SÁNCHEZ REYES, Santander, CSIC-Aldus, 1952-1953 (*Obras completas*, 54-57).

- 
- \_\_\_\_\_, «Historia de los heterodoxos españoles», 8 ts., ed. de Enrique SÁNCHEZ REYES, Santander, CSIC-Aldus, 1947-1948 (*Obras completas*, 35-42).
- SPITZER, Leo, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, trad. de Raimundo LIDA, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1945.
- TICKNOR, George, *History of Spanish Literature*, 3 ts., London, John Murray, 1849.
- YURKIÉVICH, Saúl, «El relato limítrofe», en Oliverio GIRONDO, *Obra completa*, Raúl ANTELO (coord.), Archivos-UNESCO, Madrid-México, 1999, pp. 705-716.