CLAVES PARA LA LECTURA DE LA POESÍA SATÍRICA DE QUEVEDO

JOSÉ LUIS ALONSO HERNÁNDEZ
Universidad de Groningen

La indudable rentabilidad que supone la acuñación de conceptos teóricos definitorios para la crítica literaria suele llevar aparejada la trampa del lecho de Procusto que, medida convencional, impone el estirar o el amputar el cuerpo que se acuesta en él. Esto es lo que ocurre con el término conceptismo cuando es utilizado para estudiar las claves de la codificación de la poesía satírica de Quevedo. Todos los estudiosos coinciden en afirmar las dificultades de comprensión de la misma y los atrevidos saltos intelectuales que el autor realiza en sus versos. Donde ya la unanimidad no existe es cuando se trata del análisis, la intelección de esos saltos; es decir, de si existe realmente un sistema que los permita o favorezca y cuáles son las pautas o los caminos utilizados en ellos. La definición de concepto de la que se parte siempre es la de Gracián:[1]

> es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos.

Se trata, vemos, de concepto en sentido bastante amplio y general; tanto mejor definido como menos constreñidor, y ya Lázaro Carreter había señalado que «su misma transparencia ha disimulado y ocultado su densidad, su exacto sentido».[2] Tal definición deja un margen más que amplio para la aprehensión del concepto en la utilización quevediana. Lo que inmediatamente suele ocurrir es que el crítico se centra en las diversas modalidades que toma esa corresponden-

1. B. GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, (ed. E. Correa Calderón), Madrid, Clásicos Castalia, 1980.
2. F. LÁZARO CARRETER, *Estilo barroco y personalidad creadora*, Salamanca, Anaya, 1966, p. 14.

cia y que, llevando las cosas al extremo, suele fijarse en ellas como contenido absoluto en las formulaciones de comparación, alegoría, juego de palabras, paranomasia, calambur, etc., en la doble vertiente de agudeza conceptual, elaboración de la idea, o agudeza verbal, elaboración de la idea a través de la lengua, del verbo. Reducido el concepto a algunas de sus manifestaciones teóricas tangibles ocurre, por una parte, que lo que se quiere aclarar, la escritura de Quevedo, se convierte, por reducción, en mera ilustración de la teoría susceptible de servir de base aclaratoria; por otra parte, este tipo de explicación, por su misma voluntad didáctica, deviene simple enumeración de figuras retóricas que, de ser guía teórica útil, se convierte en imposición docta, del mismo tipo que la erudición mitológica, por ejemplo, que excluye automáticamente del sistema erudito así establecido al desconocedor del mismo aunque de ninguna manera del de la simple comprensión popular puesto que, parafraseando a Lázaro Carreter, tales recursos no eran propios exclusivamente de los cenáculos eruditos y «hoy —cito— nos resulta difícil imaginar la especial sensibilidad que el público español tenía para captar tanto enrevesamiento formal, tanto doble sentido oculto juguetonamente entre los versos. Y sin embargo, tal aptitud existía; más aún, había demanda, por parte del público, de tales procedimientos».[3]

Al margen de que la explicación enumerativa, es decir, lineal, excluye lo que en el sistema de relación y comprensión intelectuales supone una globalidad, un comprender automática y simultáneamente varios conceptos a la vez.

Por todas estas razones el punto de partida que proponemos es el de tratar de situarnos en una actitud de recepción lo más parecida posible a la que sería la de un contemporáneo del autor a la que hemos intentado llegar a través de años de lecturas continuadas y en profundidad; y situarnos desde una perspectiva semántica, de comprensión del contenido del signo. Desde esta perspectiva veamos algunos ejemplos para deducir de ellos algunas de las claves satíricas utilizadas por el autor.

Aunque no sea precisamente Quevedo escritor que tenga pelos en la lengua, puede, en ocasiones, utilizar la técnica de la ingenuidad de una idea que por ser sólo aparentemente inocente reduplicará su función satírica. Así en los siguientes versos [no quiero ver]

doncellas que, en un instante,
hilarán a su candil,
con su huso y su costumbre,
el cerro de Potosí.
(Quev., II, 514, 749, 13-14)[4]

3. V. *supra*; p. 32.

4. F. DE QUEVEDO, *Obra poética*, (ed. J.N. Blecua), Madrid, Castalia, 1970, tomos II y III. Mientras no se indique otra cosa todas las citas de la obra de Quevedo proceden de esta edición.

En una lectura superficial uno estaría tentado de dejarse seducir por la imagen de la doncella hacendosa, tan cara a los moralistas clásicos y bien representada en la paremiología que hilando, hilando... Aunque la inscripción de la composición bajo el epígrafe «Poemas satíricos y burlescos» y el título de la misma, «Censura costumbres y las propiedades de algunas naciones», ya deben infundir sospechas al lector, parece como si Quevedo desconfiando de la perspicacia de éste, necesitara añadir un nuevo indicio y es el de *huso*, con *h-*. A partir de esta piedrecilla, falta ortográfica deliberadamente voluntaria, al lector no le queda más remedio que reflexionar y todo aparece más claro en una serie de desdoblamientos polisémicos a varios niveles que nos esforzaremos en aclarar:

1. *doncellas* que lo son como afirmación de la laboriosidad inocente apuntada que, paradójicamente, son todo lo contrario como veremos poco a poco. Adelantando el análisis, se trata de «prostitutas»; idea cara a Quevedo para quien toda mujer lo es y más cuanto más se disimula bajo otra apariencia, aquí la doncellez.

2. *...que en un instante.* Rápidamente. En realidad parece haber aquí una contradicción al menos si lo tomamos en sentido literal ya que el hilar se caracteriza precisamente por la paciencia y la continuidad, lo contrario del instante. Claro está que podemos entenderlo figuradamente, como una serie de instantes repetidos. No olvidemos que «plaisir d'amour ne dure q'un instant». En la profesión que hemos anunciado de nuestras doncellas es precisamente la acumulación de esos instantes lo que constituye el éxito.

3. *...hilarán:* en lectura inocente «fabricar hilo» extensivo a un *tejer* necesario si se conoce la mentalidad del autor, *tejerán. Hilar y tejer* que están bien asentados a nivel erótico como «joder». Como no hay espacio para dar ejemplos nos contentamos con que el oyente-lector nos crea, asegurándole que el campo léxico de la fabricación de prendas de vestir, desde el principio hasta el final, es uno de los que abunda en préstamos léxicos al erotismo.

4. *...a su candil.* A nivel inocente debe entenderse «a la luz del candil»; no podía ser por menos: la doncella que día y noche hila cual abejita de Dios etc. Resulta que *candil* es también «coño». Bien asentado: «Por muy apuesto que sea/ no arde el candil sin mecha» dice Horozco y el contexto en el que aparece la expresión no puede ser más claro.[5] Uno duda al llegar aquí si se plantea una elección entre «a su candil», «en su candil» o «con su candil»; conociendo el respeto escrupuloso de Quevedo a la lengua prefiere dejar la cuestión en suspenso sin dudar del significado de candil y de la actividad a que está destinado.

5. *...con su huso y su costumbre;* ignorando la piedrecilla ortográfica aludida, la buena voluntad leerá algo así como «trabajando constantemente, sin parar» aceptando el significado jurídico de «según uso y costumbre» que tiene ca-

5. S. DE HOROZCO, *El Cancionero*, (ed. J. Weiner), Bern und Frankfurt, Herbert Lang, 1975, p. 70.

tegoría de ley. Y sin embargo este «hábito inmemorial» tiene algunas dificultades para coexistir con el «en un instante» visto antes. Salvo si aceptamos, china esta vez en el zapato, que el «hábito inmemorial» es precisamente el del instante en que candiles y husos hilan interminablemente, el oficio más viejo del mundo, dicen. Ya que *huso*, todo el mundo lo ha entendido, es «pija», también muy bien asentado, créanme. Con la ventaja suplementaria de que se complementa con *rueca*, símbolo de feminidad donde las haya, de nuevo fe, no explícito, es cierto, pero evidente puesto que la doncella, si hila y para hilar, lo hace conjugando el huso con la rueca... Así, dificultades acumuladas aunque el acto es simple en la práctica, nos encontramos a nivel erótico con: «un candil de falsa doncella que hila con un huso, y en un instante, siguiendo lo que es uso y costumbre, y usándolo continuamente, que hila, decimos, el cerro de Potosí». Pienso que la obligatoria lectura global y simultánea no ofrece a estas alturas problemas.

6. *...el cerro de Potosí* es lo que las doncellas hilando incansablemente allegarán ya que, entre otras cosas «hija hilandera, hija casadera».[6] La asociación hilar-riqueza es tópico en el que no insistiremos; tampoco insistiremos, y por lo mismo, en el paradigma de la riqueza que supone el Potosí incluso en la actualidad. Así, la mujer hacendosa es fuente de riqueza. El nivel satírico erótico viene impuesto casi automáticamente a través de ese Potosí que apenas oculta un *puto sí* que literalmente no he registrado en mis lecturas, acaso debido a que su misma evidencia lo excluya de la nota lexicográfica de los autores clásicos que se avergonzarían al aclarar algo que ya está tan claro. Si el registro léxico queda por encontrar, el significado no ofrece dudas y no sólo en Quevedo. Así Enrique Gómez en su *Vida de don Gregorio Guadaña* desarrolla la idea ampliamente al describir a una Venus buscona a la que un juez sorprende en pleno negocio y que para justificarse, muy irónicamente por cierto, explica que ha sido abandonada por su marido a través de un diálogo entre los personajes del que entresaco los párrafos más significativos y que, creo, no necesitan explicación:

> «[dijo ella] mi esposo ha quince años que acomodó su cuerpo en el Perú... [soy] casada y mal casada, pues me dejó mi esposo por las minas del Perú, concubinas de los ambiciosos». «En verdad —dijo el juez—, que no son malas minas sus niñas de usted». «Otras habrá peores —respondió ella. «Pues suplícole —dijo el juez— nos enseñe la que está escondida...» —dijo ella— «La mina que Naturaleza me dio no es para todos».[7]

Páginas después en el mismo libro, cuando don Gregorio huye de la buscona doña Angela despidiéndose con unos versos, entre otras cosas le dice:

6. L. MARTÍNEZ KLEISER, *Refranero general ideológico*, Madrid, RAE, 1953, r. 30.762.
7. *La novela picaresca española*, (ed. A. Valbuena y Prat), Madrid, Aguilar, 1962, p. 1681 ab.

Todo lo que no es marido
me puedes, mi bien, pedir;
porque tu mina merece
la plata del Potosí.[8]

De nuevo, volviendo a Quevedo, la idea se repite varias veces. Describiendo a un marido cornudo y a su esposa dice refiriéndose a ésta:

mas su mujer de hilar trata
el cerro de Potosí.
(Quev., II, 160, 651, 62-63)

Y en otra ocasión, haciendo el retrato de una buscona casquivana, dice:

Del cerro de Potosí
doras hebras tan delgadas,
que el huso de la razón
pienso que te las hilaba.[9]

Basta de ejemplos ya que el tema, por su abundancia, merecería estudio aparte a no ser que sea demasiado evidente. Los vistos tienen, además, la ventaja de incluir otros términos que aparecen en el ejemplo objeto de estudio: hilar y huso, aquí en el sintagma «uso de razón». Añadamos que existe un campo léxico-semántico bien registrado en torno al «erotismo ortográfico»: el banal monte de Venus, pero también cerro, otero, montes de Coñares, valle, Valhondillo, puerto de montaña, mina... Así pues, la lectura de este Cerro de Potosí que se conquista hilando reagrupa simultáneamente las ideas de riqueza en general y la que procede de la prostitución en particular, la del coño empleado en el ejercicio, naturalmente de putería, puto sí, y mina erótica ya que el Potosí es tanto montaña como mina.

Hemos observado que en el caso de «uso y costumbre» y «uso de razón» la multiplicidad significativa venía condicionada por la paranomasia de identidad fonética de *huso*, puesto que la *h-* es muda y que distorsionaba parcialmente dos sintagmas estereotipados bien asentados y reconocibles por el oyente-lector. El fenómeno, pues, es doble aunque concatenado:

— Por una parte un problema centrado en la agudeza verbal.
— Por otra una dislocación sintagmática interesante puesto que abre las

8. *Ib.*, p. 1697 b.
9. F. DE QUEVEDO, *Obras completas*, 2 tomos, (ed. F. Buendía), Madrid, Aguilar, 1966, t. II, p. 359.

vías hacia significados polisémicos bajo los que subyace siempre el sintagma destruido.

Las creaciones basadas en la agudeza verbal, paranomasia, disociación, etc., si son ingeniosas suelen pecar de superficialidad y quedarse en el mero chiste que, rápidamente percibido, apenas nos hará sonreír. Por ejemplo, de unas busconas nos dice el autor que:

> Es su casa barbería,
> donde el rapado es el necio,
> y las bolsas las bacías,
> y ellas, en rapar, barberos.
> (Quev., II, 418, 725, 67-70).

Donde se juega entre la *bacía* del barbero y la bolsa *vacía*, con el apoyo de un *rapado*, «robado», el *rapar*, «robar», bien asentados en germanía con el resto de los términos de la misma familia, para designar a los diversos aspectos del hecho de robar, y de la barbería y el barbero, como gente de *rapio*, que es ya juego de palabras aunque la fama de la profesión del padre de Pablos en el *Buscón* casi los convierta en términos lexicalizados. Lo mismo en otros ejemplos donde el *valido* (Quev., III, 67, 766, 79) es tanto el protegido de un príncipe como el *balido* de una oveja; la *vaca* (Quev., III, 9, 752, 182) que se refiere tanto al animal como al puesto vacante, que sobra o huelga solicitado por un pretendiente; la *barba cana* (Quev., II, 307, 697, 77) término de arquitectura militar y barba que necesita un teñido siempre criticado por el autor.

Más interesante y productivo resulta el fenómeno de la distorsión o dislocación de sintagmas estereotipados con fines paródicos y ello tanto por las posibilidades de múltiple significación que abren, como por observar que, teóricamente, Quevedo se ha mostrado siempre enemigo acérrimo del empleo de frases hechas tal y como declara en su *Premática que este año de 1600 se ordenó* donde las califica de «bordoncillos inútiles... con que algunos tienen la buena prosa corrompida y enfadado el mundo», o en *Cuento de cuentos* «donde se leen juntas las vulgaridades rústicas que aún duran en nuestra habla».[10] Aunque acaso esta contradicción entre el odio declarado al estereotipo y la particular utilización que hace de él no sea más que aparente. Veamos.

Es evidente que el empleo abundante de estereotipos es reductor en cuanto al significado y que llevado al extremo produce un vacío conceptual como el que Quevedo crea con el citado *Cuento de cuentos* obrita de la que hacer un resumen —¿de qué trata?, ¿quién habla y con quién?, ¿por qué?, ¿qué dicen?, etc.— resulta más que difícil y problemático precisamente porque siendo cuento

10. *Ib.*, t. I, p. 59 y p. 363 respectivamente.

no cuenta nada. Ahora, al mismo tiempo, el estereotipo por su misma estructura compleja, de reunión de varios elementos que tienen funciones independientes pero que aqui están unidos en solidaridad de significación, ofrece una gran posibilidad de distorsión, desaparición, sustitución, etc., de algunos de esos elementos que, siempre que se conserve el recuerdo del estereotipo inicial, provocan una red de significados nuevos convirtiéndose así en un verdadero discurso libre y, lo que es más importante, de múltiples significados que pueden llegar a ser contradictorios pero que, paradoja, no se anulan entre sí; por el contrario exigen una lectura global y simultánea indudablemente enriquecedora. Como ejemplo el caso relativamente simple, por el mínimo número de elementos que lo componen, lo constituye el del *guardainfante* sintagma ya agrupado hasta el punto de ser llamada palabra compuesta. No importa. Quevedo, consciente de la formación sintagmática disociada primitiva, lo empleará tanto en la forma moderna como en la originaria. Ello le permite, para empezar, una distorsión mínima del sintagma que se convierte en *guardaniños*; con intención rebajadora, es evidente, ya que si infante tenía y en parte sigue teniendo connotaciones de poder económico o social, niño, denotativo, carece de ellas. Al margen de que la complicación, y sin duda el costo, del vestido guardador exija un estatuto social alto, determinado; y ello aunque en las obras de lexicografía se diga que era vestido «de mujeres». Como en otros aspectos, siempre ha habido mujeres y mujeres, y cuando Covarrubias siguiendo a los clásicos dice que era «para gastar más tela en el vestido y dar campanada de gala» (Covarrubias, art. TRAJE) no se equivoca: el guardainfante era prenda de la mujer que podía pagárselo o a quien se la pagaban.

Dejemos de momento el guardainfante ya transformado y sigamos en otra dirección. En el romance ridículo de imitación germanesca titulado «Alega un marido sufrido sus títulos en competencia de otro» presenta el autor la llegada del sufrido al lugar donde la dama está y dice:

> Vio en el estrado a su hembra
> con guardainfante plenario,
> de los que llaman las ingles
> guarda infantes y caballos.
> (Quev., III, 41, 760, 25-28).

En primer lugar el guardainfante es *plenario*, como algunas indulgencias, y lo es porque perdona, disimula, oculta todo; tanto embarazos no queridos o que exigen disimulo, *infantes*, como *caballos*, «tumor producido por las bubas»[11] Encontramos así que el patrocinio religioso, plenario, del guardainfante se en-

11. J.L. ALONSO HERNÁNDEZ, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Acta Salmanticensia, 1976; CABALLO, 3ª acep. p. 146.

cuentra dividido entre la norma social alta del infante y la tremendamente rebajadora de la prostitución, las bubas o caballos. Es evidente que esta última, por más ferozmente heterodoxa que sea, es la que gana la partida ante la ortodoxia ya rebajada en su momento.

Como en general un embarazo trae aparejado un parto el desplazamiento de la prenda de vestir para cubrirlo es casi obligatorio, y así tenemos a,

casadas que en la partida
del marido becerril,
a los partos y a los medos
cubren con el faldellín.
(Quev., II, 514, 749, 18-21).

Vemos aquí que el guardainfante, sintagma inicial, ha desaparecido en favor de un faldellín aunque se conserva implícito en un *cubrepartos* que lo hace fácilmente reconocible. Este faldellín constituye un verdadero rebajamiento vestimentario con respecto al guardainfante ya que, para empezar, es una prenda interior y menos rica que éste; tiene la ventaja, sin embargo, de su interioridad y el hecho de tener «la abertura por delante» *(Autoridades)*. En cuanto a su eficacia es idéntica: cubre partos y cubre medos.[12] Incluso en ese *medos* conviene leer un *medios*, medios partos, acaso abortos, con lo que el rebajamiento, de infantes a abortos, es total. Nos hallamos, así, ante una prenda de vestir femenina marcada por el sello de lo clandestino, lo oculto, puesto que sirve para guardar, cubrir y ocultar niños, bubas, partos y abortos, tenidos todos por infamantes.

La dislocación y distorsión sintagmática puede llegar a extremos que resultan realmente complejos en cuanto a la comprensión textual cuando son varios los que se combinan y cuando a ello se añade toda una gama de efectos secundarios producidos por esa dislocación. En el soneto «A Dafne, huyendo de Apolo» creo que tenemos un buen ejemplo: Apolo persigue a Dafne con ánimo de poseerla, como es lógico gratis, y a ésta, para huir del impetuoso galán no le queda otro remedio que convertirse en laurel. La persecución se realiza en forma de cacería siguiendo el modelo de Ovidio en su *Metamorfosis*. En este ambiente los versos 7 y 8 nos dicen que:

12. *Medos y partos* es un verdadero sintagma estereotipado que incluso suele emplearse así, como epígrafe, en los libros de historia. Se refiere a las tribus asiánicas y escitas que se extendieron entre el siglo VII a. de C. y el siglo II d. de C., al Sur del mar Caspio, por una gran parte del actual Irán.

13. P. ALZIEU y otros, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Toulouse-Le Mirail, France-Ibérie recherche, 1975, p. 222. «Yo quiero flechas para mi carcaj», dice una dama sin equívoco posible; *carcaj* que es sinónimo de *aljaba*.

su aljaba suena, está su bolsa muda;
el perro, pues no ladra, está muriendo.
(Quev. II, 19, 537, Texto de A).

Por innecesaria para la cuestión de que aquí se trata dejemos de lado la aljaba no sin señalar el carácter ambivalente de la misma: la aljaba en la lógica contextual del Apolo cazador que en su carrera resuena con las flechas que lleva en su interior, y la aljaba que en la lógica erótica de la Dafne perseguida en la que Apolo pretende poner sus flechas.[13] El sintagma dislocado lo encontramos enredado en el verso 8, el «perro, pues no ladra, está muriendo», donde de inmediato se reconoce el bien conocido y asentado «perro ladrador, poco mordedor» y varias variantes más (en *Autoridades*, Correas, S. de Horozco y pléyade de autores antiguos y modernos). La cuestión estriba en saber, y justificar, cómo se ha podido introducir aquí el sintagma, conocidísimo hasta el punto de que *perro* y *ladrar* lo imponen de inmediato al lector, y cómo, en su dislocación, es reconocible. Puesto que la cuestión es compleja vayamos por partes.

1. En primer lugar la dislocación es presentada por Quevedo como una inversión en varias direcciones; al estereotipo normativo «perro ladrador, poco mordedor» corresponde un facticio invertido «perro no ladrador, muy mordedor», o si se quiere y para ajustarse más al esquema abstracto del refrán binario,[14] «perro mordedor, nada ladrador».

2. Ocurre que, además de esta inversión conceptual, *a contrario* y válida implícitamente para la mayoría o la totalidad de los refranes, los cuales al ser afirmativos de una «verdad» suponen la negación implícita de lo-s contrario-s, se ha introducido un cambio substancial en la segunda parte del binarismo: *morder* ha sido reemplazado por *morir*. Crosby[15] indica que el cambio existe pero se limita a ello sin explicar el cómo ha sido posible. A mi parecer, la dislocación estructural del refrán de partida por parte de Quevedo está en la base de esta posibilidad ya que respetando el nuevo esquema estructural, el del verso de Quevedo, nos encontramos con un «el perro, pues no ladra, está muriendo», *muriendo* que procede del original estructuralmente transformado «el perro que no ladra, está *mordiendo*» (refrán artificioso que conserva todos los rasgos del refrán verdadero) cuya transformación por contagio o proximidad fonética no ofrece problemas. Más aún; es concebible a partir de ese *mordiendo* un hipotético *durmiendo* que conserva la totalidad de la fonética inicial y la misma sonoridad que el original de Quevedo, incluso el mismo número de letras y que podría, en el fondo, justificarse como metátesis de las consonantes iniciales de las dos primeras sílabas:

14. S.J. GREIMAS, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970, pp. 309-314.
15. F. DE QUEVEDO, *Poesía varia*, (ed. J.O. Crosby), Madrid, Cátedra, 1982.

mor dien do

du[o]r mien do

No estamos exagerando, el dormir y el sueño aparecerán también otra vez aquí como veremos más adelante; en todo caso es necesario meterse en la piel de Quevedo.

3. Y llegamos así a preguntarnos de dónde viene el perro. Las respuestas son varias y las presentamos partiendo del mayor grado de banalidad pero poca congruencia, a la mayor complicación pero una mayor congruencia.

a) El perro es el que suele acompañar a todo cazador y, claro está, también a Apolo. El contexto cacería es el que impone esta explicación «lógica». Lo que resulta menos lógico es para qué sirve un perro moribundo en tan importante cacería; tampoco sabemos por qué el perro está muriendo. En último término se trata de un detalle insignificante, gasto inútil de un verso para una composición tan corta y aparentemente tan condensada.

b) El perro, siguiendo a Ovidio, es una metáfora por Apolo. Apolo persigue a Dafne como el perro persigue a la liebre. Pero ¿muriendo? Efectivamente. Apolo = perro muere de amor por Dafne. Con la ventaja, además, de que como el *perro muerde* (o intenta hacerlo) a la liebre = Dafne; *muerde* nos devuelve el desaparecido término del refrán inicial.

c) El perro procede de la bolsa (v. 7) a través de un *gato* implícito, también bolsa. Así pues, «su bolsa muda», «con la boca cerrada» puesto que no da, es en realidad *un «gato mudo», es decir, un «perro que no ladra»*. Nos encontramos ante un paso bolsa [gato] que es una mera sinonimia: la *bolsa* de la norma es un *gato* marginal,[16] y como del perro al gato no hay más que un paso («estar como el perro y el gato») el salto, aunque atrevido, no ofrece dificultades. Máxime cuando se nos proporciona la guía explícita de que la bolsa es muda, que corresponde al perro que *no* ladra, también, pues, mudo.

Si hasta aquí creo que no hay dificultad para seguir la idea por atrevida que resulte, se plantea inmediatamente la cuestión del «perro (que) está muriendo». ¿Por qué? Un perro que está muriendo es un perro casi muerto; es, prácticamente, *un perro muerto:* sintagma estereotipado, muy bien registrado, cuyo significado es que el cliente masculino en el trato carnal, referido, claro está a la prostitución, no paga a la mujer lo debido por tal trato. Eso es lo que dice Quevedo: que el bellacón de Apolo pretende obtener los favores de Dafne, muerto de amor, mordiendo como perro en cacería, pero... «dándole perro muerto». La niña no es tonta y se disfraza de laurel. Allá irán, parece decirle en buena buscona, tus muertes de amor y tus perros muertos. Con el agravante de que *perro* es también insultante para indicar judío (también moro) y de la avaricia tradicional

16. Véase *supra* nota 11. GATO, 2ª acep., p. 396.

del judío no merece la pena hablar. Apolo, además de lo dicho, es también un perro avaro que no suelta la mosca así lo aspen. A pesar de todo, en su fuero interno, Quevedo, estamos seguros, está de acuerdo con él.

4. ¿Y el *durmiendo*, que hemos anunciado, existe explícitamente? La bolsa que está muda es la bolsa que *no da*, la bolsa que *hace mu* a la hora de dar; como el buey que al hablar dice «mu» («habló el buey y dijo "mu"», «no decir ni "mu"»). Y si seguimos la trayectoria intelectual del autor observamos que la bolsa = gato hace o dice «mu» = nada, de la misma manera que el perro procedente de la bolsa = gato, no ladra, no dice ni «mu», como el buey... Y esto se convierte en un Arca de Noé en la que todos están / son muertos. Pero hay más, y el mismo Quevedo nos dice que «"la mu" llaman al sueño las mujeres, y el mu al que se duerme».[17] Tenemos así que se trata de una bolsa = gato = perro = buey, *muda - muerto* - que están *durmiendo* o son *tontos*, como el buey, ya que por ese camino Apolo no conseguirá nada y así es.

Al interpretar el «muda» como «muda o dormida en lo que respecta al dar» no estamos inventando nada. Cualquier lector de Quevedo conoce la obsesión de éste por el dar, o mejor, por el no dar, sólo un ejemplo que me limito a copiar y que comentaré en otra ocasión:

En el real de don Sancho
grandes alaridos dan;
don Sancho los da mayores
porque le piden el real.
¿Dónde estás, señora mía,
que pides y no me das, etc.?
(Quev. II, 409, 722, 5-10).

No porque no tengamos más que decir, tenemos que terminar. Los congresos son así. Espero que de lo dicho se desprenda la idea de la conveniencia de estudiar la obra satírica de Quevedo, si se quiere comprender, a partir del análisis de sintagmas estereotipados que, distorsionados en algunas de sus partes, pueden a su vez englobar, transformados, sintagmas más cortos, los cuales a su vez, en alguno de sus componentes, conllevarán una polisemia que, levemente modificada, por paranomasia, por ejemplo, acarreará a su vez nuevos significados. Sin olvidar los referentes implícitos en cada una de esas derivaciones conceptuales que, en todo caso, no hay que leer ni como ejemplo ni de manera lineal que, por excluyente, resulta empobrecedora. Quevedo, aunque tacaño no es pobre, y así se aconseja a todo demandante, si lo es de ideas, que llame a su puerta.

17. Véase *supra* nota 9. T. I, p. 202 b.