

TOMO LXXXVII · CUADERNO CCXCVI
JULIO-DICIEMBRE DE 2007

BOLETÍN
DE LA
REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA



REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
Felipe IV, 4
28014 Madrid

SUMARIO

MARÍA JOSÉ ALONSO VELOSO Técnicas narrativas y sintaxis del estilo en las letrillas de Quevedo	163-200
LLUÍS CABRÉ Y JAUME TORRÓ Una nueva traducción catalana del <i>De Officiis</i> de Cicerón (con noticia de su versión aragonesa y de otra del <i>De Amicitia</i>)	201-213
MARIO GARCÍA-PAGE La teoría fraseológica de Julio Casares: de las locuciones nominales, pronominales y participiales	215-238
CECILIO GARRIGA ESCRIBANO Y FRANCESC RODRÍGUEZ ORTIZ 1925-1927: Del <i>Diccionario usual</i> y del <i>Diccionario</i> <i>manual</i>	239-317
ALFREDO MONTOYA MELGAR Recuerdo familiar de Rafael Lapesa	319-324
JOSÉ LUIS RAMÍREZ LUENGO Un aporte para la datación del yeísmo rehilado en el español del Uruguay	325-333
FRANCISCO NIEVA Fernando Fernán Gómez. <i>In memoriam</i>	335-343
RESÚMENES Y DESCRIPTORES	345-352
INFORMACIÓN GENERAL	353-355
NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES	357-358
ÍNDICE DEL TOMO LXXXVII	359-360

BOLETÍN
DE LA
REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA

TOMO LXXXVII · CUADERNO CCXCVI
JULIO-DICIEMBRE DE 2007



BOLETÍN
DE LA
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

TOMO LXXXVII • CUADERNO CCXCVI • JULIO-DICIEMBRE DE 2007

TÉCNICAS NARRATIVAS Y SINTAXIS
DEL ESTILO EN LAS LETRILLAS
DE QUEVEDO¹

LOS estudios sobre poesía del siglo XVII y, por lo tanto, sobre la de Quevedo suelen ceñir el análisis del estilo al *ornatus*, es decir, a la descripción de tropos, figuras de dicción y figuras de pensamiento, así como a la explicación de sus funciones expresivas. Tales trabajos no suelen abordar lo que en términos retóricos suele denominarse «sintaxis del estilo», una parte de la *elocutio* que, mucho menos conocida hoy, también recibió la atención de la retórica clásica. El estudio de un poeta del siglo XVII, período dominado por modelos latinos, requiere atender por igual a esas dos dimensiones del estilo, es decir, *ornatus* y *compositio*.

Probablemente, el interés teórico suscitado por la *compositio* ha sido menor que su vigencia práctica. Las artes poéticas de la Edad Media, que, en detrimento de la *inventio* y la *dispositio*, se ocuparon casi exclusivamente del estilo, le concedieron una discreta atención², pero sus principios informaron buena parte de la literatura culta medieval, según ponen de relieve prosistas latinizantes como Juan de Lucena, Enrique de Villena o Diego de San Pedro, en cuyas

¹ Deseo expresar mi agradecimiento al profesor Alfonso Rey, por sus orientaciones y consejos, fundamentales para la elaboración de este trabajo.

² Véanse en este sentido Baldwin, Charles S.: *Ancient Rhetoric and Poetic, Interpreted from Representative Works*, Gloucester, Mass., Peter Smith, 1959; y Faral, Edmond: *Les arts poétiques du XII et XIII siècles: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1971.

obras aparecen —junto a cultismos léxicos, reintegraciones cultas, neologismos parasintéticos, hipérbatos, usos de *con* + subjuntivo, oraciones de infinitivo y participios absolutos— recursos tan genuinamente retóricos como las similitudines, el quiasmo y el paralelismo. Tal tendencia no decae en la prosa del XVI, como se observa en Antonio de Guevara³ o en los relatos pastoriles, moriscos y bizantinos, y pervive en el barroco europeo, como señaló Highet⁴. También en este caso la teoría va a la zaga: El Pinciano no rechazó la oscuridad poética y recomendó el hipérbaton a la manera de Juan de Mena, pero no entró en el análisis de los recursos de la *dispositio*. Tampoco Cascales, tan atento al fenómeno de la nueva poesía gongorina, se ocupó de cuestiones relacionadas con la *dispositio* ni en *Tablas poéticas* ni en *Cartas filológicas*. Y, sin embargo, los escritores seguían teniendo presentes los antiguos esquemas retóricos, tal como deja entrever Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* o Bartolomé Leonardo de Argensola en los versos 139-231 de la *Epístola a Fernando de Soria Galvarro* («Yo quiero, mi Fernando, obedecerte»)⁵.

La exigencia de tomar en consideración la sintaxis del estilo es especialmente acuciante en el caso de Quevedo, porque, además de ser un buen conocedor de la lengua y la literatura clásicas, siguió de cerca los debates que sobre la *compositio* tuvieron lugar en el ámbito del renacimiento europeo. Y todavía cabe

³ López Grigera se refirió a los distintos estilos apreciables en la obra de Antonio de Guevara, en relación con las distintas tendencias retóricas vivas en su época [«Los estilos de Guevara en las corrientes retóricas de su época», en *Fraí Antonio de Guevara e a cultura do Renacemento en Galicia*, Lugo, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, 1993]. Entre los rasgos fundamentales que, en su opinión, definen esos estilos, menciona el uso y abuso de la antítesis; las construcciones paralelísticas, con *homoioteleuton*; las bímembraciones; las enumeraciones; y una construcción causal, seguida de un paralelismo que puede ser antitético [1993: 63].

⁴ Highet, Gilbert: *La tradición clásica*, traducción de Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, 2 volúmenes.

⁵ Recuérdense, por ejemplo, los siguientes versos, procedentes del pasaje mencionado: «porque los dos genéricos estilos / mas de un naufragio nuevo nos avisa / que no por frecuentados son tranquilos. // Obliga el uno a brevedad concisa; / que aunque la demasiada luz desama, / precia la elocución peynada i lisa» [Leonardo de Argensola, Lupercio y Bartolomé: *Rimas*, ed. José Manuel Blecuá, vol. II, Zaragoza, CSIC, 1951, vv. 139-144]; «La fuerza, pues, no venga arrebatada / en esta brevedad jaculatoria, / si quieres que deleyte i persuada; // aunque por ambición de mayor gloria / fleche cada palabra una sentencia / y obre cada sentencia una victoria; // que en el segundo estilo hay elocuencia, / que entre la igual corriente del progreso / anime su fervor con la frecuencia, // i en su mediocridad lleva gran peso, / pues sin que lo envilezca ni lo encumbre, / le suele dar más próspero suceso» [175-186]; «Éste que llama el vulgo estilo llano / encubre tantas fuerzas, que quien osa / tal vez acometerle, suda en vano. // I su facilidad dificultosa / también convida y desanima luego / en los dos corifeos de la prosa. // Fulmina la retórica del griego; pero desata aquel vigor divino / en la igualdad frecuente con sosiego» [202-210].

añadir una ter estilísticas bien se ha insistido. no consistió er sino en buscar De este modc tiempo y busc cas, que daba garantizaban l: morales y polí

Tal vez esa dad, explique numerosos pa del estilo que descriptivo fre modo más efi

Por las razi pertinencia de so en el caso Pretendo estu determinada e fueron elabor:

Los poema editor póstum

⁶ La mencic y arte de ingenio. y conciso el otro pio de oradores; gusto con su ag LXI, págs. 235-2

⁷ Aunque n de textos prosíst quienes «los mie dejaría fuera cie ofrece el análisis sía [*Compositio*, n° 1 (1996), pág. de modo adecua claridad la cone [1996: 35].

añadir una tercera razón: como es sabido, el escritor rechazó dos soluciones estilísticas bien conocidas de Góngora, el cultismo léxico y el hipérbaton. No se ha insistido, en cambio, en que su oposición hacia la latinización gongorina no consistió en una especie de llaneza castellana, a la manera de Lope de Vega, sino en buscar en la propia tradición latina recursos que lo hiciesen singular. De este modo, optó por el latinismo semántico de un modo inédito en su tiempo y buscó en la prosa latina los períodos y las construcciones paralelísticas, que daban a su obra una pátina inequívocamente erudita a la vez que garantizaban la claridad de la expresión y el óptimo desarrollo de propuestas morales y políticas⁶.

Tal vez esa impregnación latina, que busca por igual la distinción y la claridad, explique un hecho tan sorprendente como la presencia en sus letrillas de numerosos pasajes dominados por el período de miembros, un tipo de sintaxis del estilo que prodiga en estrofas donde se registra un claro predominio de lo descriptivo frente a lo narrativo, pero también cuando se intenta subrayar de modo más eficaz el enfrentamiento entre realidades contrapuestas.

Por las razones mencionadas, este trabajo tiene como objetivo demostrar la pertinencia del análisis de la sintaxis del estilo en los estudios elocutivos, incluso en el caso de poemas de tradición popular como las letrillas de Quevedo⁷. Pretendo estudiar las relaciones que se pueden apreciar entre la elección de una determinada *compositio* y el tema, la estructura o la técnica narrativa con que fueron elaboradas estas composiciones.

Los poemas objeto de análisis —incluidos en la Musa V, *Terpsícore*, por el editor póstumo de la poesía quevediana, González de Salas— configuran un

⁶ La mencionada tendencia tiene su reflejo teórico en una poética del siglo XVII, la *Agudeza y arte de ingenio*, de Baltasar Gracián, quien distinguía dos estilos capitales: «redundante el uno, y conciso el otro, según su esencia: asiático y lacónico, según la autoridad (...) El dilatado es propio de oradores; el ajustado, de filósofos morales. Los historiadores se bandean lisonjeando el gusto con su agradable variedad» [ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, vol. II, disc. LXI, págs. 235-236].

⁷ Aunque reconocía que el estudio de la *compositio* puede resultar más rentable en el caso de textos prosísticos, una postura defendida por retóricos como Aristóteles y Quintiliano —para quienes «los miembros del período deberían tener una extensión mínima que, en algunos casos, dejaría fuera ciertas formas poéticas»—, Antonio Azaustre señalaba también las posibilidades que ofrece el análisis de la sintaxis del estilo para iluminar «no pocas lecturas» en el caso de la poesía [«*Compositio*, puntuación y lectura del soneto I de Garcilaso», *Bulletin Hispanique*, vol. 98, nº 1 (1996), pág. 30 y nota 1]. Azaustre demuestra, además, la pertinencia de tal análisis para fijar de modo adecuado la puntuación de textos del Siglo de Oro, por ejemplo para «reflejar con más claridad la conexión racional y sintáctica» que pueda existir entre distintas partes del discurso [1996: 35].

corpus integrado por 28 composiciones: 20 letrillas satíricas, 5 burlescas y 3 líricas⁸.

La preferencia por un estilo suelto o por un estilo periódico y, dentro de éste, por un modelo compositivo circular o de miembros, puede proporcionar claves para interpretar la forma de construcción de los poemas de Quevedo en relación a otras composiciones poéticas más «serias», así como las posibles relaciones que el escritor establecía entre la *compositio* y las diversas técnicas narrativas elegidas.

La elección de uno u otro estilo periódico en las letrillas implica grandes diferencias, por supuesto en el objetivo del orador / escritor, pero también en el modo en que el mensaje consigue influir en el interlocutor: si el período circular se dirige a la «persuasión intelectual o racional (*docere*), el período de miembros e incisos prefiere llegar al lector por la moción de sus afectos, proporcionando gran energía a la expresión⁹. Y este buscado mayor impacto del período de miembros suele traducirse en una abundancia de recursos como el paralelismo, las anáforas, el polisíndeton y el asíndeton.

APROXIMACIÓN TEÓRICA A LA SINTAXIS DEL ESTILO

Antes de comenzar el análisis de estos poemas, procederé a una breve aproximación a las consideraciones teóricas de la retórica clásica a propósito de la *compositio*.

La *compositio* o *structura* se ocupa tanto de la teoría de la oración y de sus elementos constitutivos como de la colocación de los elementos en la oración. De esta forma, frente al *ornatus* —que permite la adecuada elección de las palabras—, este otro gran apartado de la *elocutio* retórica se ocupa de su combinación fonética y sintáctica¹⁰.

⁸ Por razones prácticas no seguiré los textos incluidos en la *princeps* de *El Parnaso español*, publicada en 1648, sino su edición moderna a cargo de José Manuel Blecua [*Obra poética*, Madrid, Castalia, 1969]. La estructura en musas diseñada por González de Salas, a instancias del propio Quevedo, reunió bajo el epígrafe de Terpsícore —la quinta deidad del Parnaso— no sólo las letrillas, sino también las jácaras y los bailes, esto es, las «poesías que se cantan y se bailan», como González hace constar justo al comienzo de sus «Preliminares» a la Musa V.

⁹ Antonio Azaustre y Juan Casas, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997, pág. 150.

¹⁰ En palabras de Mortara Garavelli, la *compositio* es «el arte de colocar con armonía y elegancia las frases en los períodos, los miembros en las frases, las palabras en las secuencias. Es un trabajo reglado de construcción, de estructuración, en su sentido específico de sistematización orgánica, de coordinación de las unidades que constituyen conjuntos, de tal modo que éstos se conformen como totalidades organizadas en su interior y dispuestas recíprocamente en perfecto equilibrio» [*Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 311].

Para
ré en t
noce la
cular,
mutuan
en el q
abundat
prolong
propues
cos corr

Luis
se referí
posición
período
logía—,
«con la

La n
sidera q
co. El re

¹¹ Par.
el *Manua*
cial el ap
en la pros
195-205].

¹² El
sición, a l
mente ase
modo de
posicion s
numeros,
dos escrit
estilo. (...)
gas. Cuya
facilmente
de dos mu
mos redon
do la sent
una prop
ó argumen
597-598].

Para el estudio del estilo compositivo de las letrillas de Quevedo, me basaré en una clasificación dual de la *compositio* —suelta y periódica—, que reconoce la existencia de dos subtipos dentro del estilo periódico: el periódico circular, integrado por prótasis y apódosis, miembros que se implican mutuamente y cierran la estructura en un círculo; y el periódico de miembros, en el que se registra una menor presencia de la subordinación, así como una abundancia de coordinación y yuxtaposición, debido a que la conclusión se prolonga como una sucesión rectilínea de elementos y argumentos. Sigo así la propuesta de Antonio Azaustre, quien, a su vez, se apoya en postulados teóricos como los defendidos por Luis de Granada en el siglo XVI¹¹.

Luis de Granada defendía la clasificación bipartita de la *compositio*, cuando se refería a «las dos especies de composición»: la composición simple y la composición doble. Asimismo, reconocía en el período una nueva subdivisión: el período de miembros y el de tipo circular —aunque no emplea esta terminología—, este último identificable en pasajes en que se habla «redondamente» o «con la oracion encerrada como en un círculo»¹².

La mayoría de los tratados retóricos clásicos, como el de Quintiliano, considera que existen dos grandes tipos de estilo compositivo en el nivel sintáctico. El retórico latino optaba por distinguir entre el discurso suelto («*oratio solu-*

¹¹ Para un resumen de las principales posturas teóricas en el análisis de la *compositio*, véanse el *Manual de retórica española* de Antonio Azaustre y Juan Casas [Barcelona, Ariel, 1997, en especial el apartado dedicado a la *compositio* y las págs. 142 a 150]; y *Paralelismo y sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo*, de Antonio Azaustre [Santiago de Compostela, Universidad, 1996, págs. 195-205].

¹² El dominico recurre a las palabras de Cornificio para ofrecer una definición de la composición, a la que considera «un arreglo de palabras que hace todas las partes de la oracion igualmente aseadas» [597]. En su opinión, «cualquiera que desea alcanzar perfectamente la razon ó el modo de la composicion, lo que para escribir con arte es necesario, debe saber que *hay una composicion simple ó sencilla, y otra doble ó compuesta*. La simple no está sujeta á la ley de los numeros, ni tiene períodos muy largos, y de ella usamos nosotros en el trato familiar, y los sagrados escritores en muchísimos lugares. Porque la verdad sencilla se complace en la sencillez de estilo. (...) La composicion doble, apartándose de esta sencillez, usa de oraciones torcidas y largas. Cuyas partes, y como miembros, es preciso explicar; para que conocidas, se conozca mas fácilmente el todo que de ellas resulta (...) Tambien se ha de saber que *la forma del período es de dos maneras: la una, con que hablamos por incisos ó por miembros; la otra, con que hablamos redondamente*, esto es, con que corre la oracion encerrada como en un círculo, no acabando la sentencia sino en el fin; y así representa la imagen de un perfecto silogismo, ó á veces de una proposicion hipotética: y esto ya mas breve, ya mas largamente, según lo requiere la razon ó argumentacion propuesta» [*Los seis libros de la retórica eclesiástica*, en *Obras completas*, BAE, II, 597-598]. La cursiva es mía.

ta») y el periódico, «sujeto y entrelazado» («*oratio vincita atque contexta*»)¹³. Esto es, entre un estilo impregnado de un ritmo relajado y otro capaz de encerrar un pensamiento completo [Azaustre, 1996, pág. 197].

Aristóteles y Demetrio delimitaban también dos tipos, pero sólo distinguían entre *oratio perpetua* y período. Aristóteles establecía diferencias entre el estilo seguido y el periódico: el primero consigue la unión de oraciones mediante conjunciones y, debido a ello, sólo encuentra su fin cuando concluye el tema tratado, mientras que el periódico se caracteriza por un discurso fragmentado en partes cerradas en sí mismas o períodos¹⁴.

Demetrio destacaba la gran trabazón de los miembros del período, que encierra siempre un razonamiento completo, frente a la falta de ligazón del estilo suelto: éste se identifica por el amontonamiento de miembros sin conexión entre sí¹⁵.

Antonio Azaustre [1996: 197-198] considera que subyacen dos criterios básicos en la división bipartita básica de estilo suelto y período: el rítmico y el semántico-lógico¹⁶, distinción que, en definitiva, supone la oposición entre la mera suma de ideas —que en la sintaxis dejaría huellas como el predominio de la coordinación— y una clara interdependencia semántica, que propiciaría la abundancia de interordinación y subordinación.

¹³ En su análisis de los tipos de *compositio*, Quintiliano afirmaba que el estilo suelto se caracteriza por un contexto y una forma de uso peculiares: equivaldría al usado en la conversación o en la correspondencia, salvo en los casos en que tratan de asuntos filosóficos, políticos o análogos, y su estilo no tendría curso regular ni forma cerrada. Según este tratadista, el estilo entrelazado estaría configurado por incisos, término que hace equivaler al *commata* griego, y por miembros, esto es, los *kola* de la retórica griega. Quintiliano destacaba, además, el orden, el agrupamiento y el número como elementos necesarios en toda composición: «*In omni porro compositione tria sunt genera necessaria: ordo, iunctura, numerus*» [Quintiliano, *Institution Oratoire* (siete volúmenes), París, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1976, IX, 4, págs. 19-22].

¹⁴ En palabras de Aristóteles, «el período, por su parte, o bien está compuesto de *miembros*, o bien es *simple*. El <período> de miembros constituye una expresión terminada, divisible y fácil de decir sin ahogo, pero no por referencia a sus divisiones como el período, sino como un todo (una de cuyas partes es el miembro). En cuanto al <período> simple, llamo así al de un solo miembro. Los miembros y los períodos no deben ser, de todas maneras, ni recortados ni muy largos» [*Retórica*, traducción de Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1999, 09b13].

¹⁵ Demetrio, *Du style*, traducción de Pierre Chiron, París, Les Belles Lettres, 1993, I, págs. 12-13.

¹⁶ De acuerdo con el criterio rítmico, el período «se rige por exigencias del *numerus*», que no tienen incidencia en el estilo suelto; por su parte, explica Azaustre, el semántico-lógico determina que el estilo suelto prolongue un razonamiento de forma lineal hasta la conclusión, mientras que el periódico «desarrolla un razonamiento completo».

Frente a esta *Aquila*¹⁷ maneja de Lausberg es una división tríplicas de elaboración de período¹⁸.

Lausberg¹⁹ — también tres períodos de coordinación que se diferencian

LOS DIÁLOGOS,

El análisis de *Terpsícore* permite ver las técnicas prosódicas muy significativas de carácter reflexivo

¹⁷ El *Aquila* B III, mantiene la prosodia retórica romana, con

¹⁸ En la obra de Lausberg, se afirma que «*posita membris qui mone assiduo et in et proximum sermo ita conectitur, ut significatus rerum explicentur*». Est autem e [Aquila Romanus, (ed.): *Rhetores latini*

¹⁹ Véase Heinrich Lausberg, *Biblioteca Románica*

²⁰ La clasificación de Lausberg es arbitraria y se basa en la ausencia de coordinación y sin que se diferencie, esto es, los períodos que se diferencian

Frente a esta clasificación dual que seguiré en mi análisis, tratados como el *Aquila*¹⁷ manejaron otra de carácter tripartito. De hecho, la retórica moderna de Lausberg es herencia de la contenida en este texto clásico, que optaba por una división tripartita de las técnicas compositivas y establecía tres grados diferentes de elaboración de la estructura sintáctica: *oratio soluta*, *oratio perpetua* y período¹⁸.

Lausberg¹⁹ —y tras él, autores modernos como Bice Mortara— diferencia también tres posibles formas de unión sintáctica de los pensamientos: «la yuxtaposición casual, sin pretensiones artísticas, en la *oratio soluta*, la yuxtaposición coordinada querida y consciente en la *oratio perpetua*, la concatenación organizada y diferenciadora en el período»²⁰.

LOS DIÁLOGOS, EN ESTILO SUELTO

El análisis de la forma compositiva de las letrillas integradas en la *musa Terpsicore* permite afirmar que Quevedo opta por construirlas de acuerdo con las técnicas propias del estilo suelto de forma mayoritaria. Aun así, en algunos casos muy significativos recurre al estilo periódico circular, en pasajes de carácter reflexivo y subjetivo o como cierre de estrofa o de poema, y también

¹⁷ El *Aquila Romanae de figuris sententiarum et elocutionis liber* es un tratado que, en el siglo III, mantiene la preocupación por el estilo y la doctrina de las figuras y los tropos propia de la retórica romana, como lo demuestra su catálogo de 200 figuras.

¹⁸ En la obra mencionada, sobre cuyos postulados existe un menor consenso entre los tratadistas, se afirma que «est igitur omnis oratio soluta, nulla inter se necessitate numerorum, neque composita membris quibusdam vel determinata certa circumscriptione verborum. Ea plerumque in sermone assiduo et in epistolis utimur: interponitur autem et iudicialibus orationibus, ubi aliquid simile et proximum sermoni volumus effingere. Aut perpetua, quam Graeci eiomenen lexin appellant, quae ita conectitur, ut superiorem elocutionem semper proxima sequatur atque ita seriem quandam significatus rerum explicet (...) Alia autem, quae ex ambitu constat, quem ambitum Graeci periodon appellant. Est autem ea, quae sententiam certa quadam circumscriptione definit atque determinans» [Aquila Romanus, *Aquila Romanae de figuris sententiarum et elocutionis liber*, en Carolus Halm (ed.): *Rhetores latini minores*, Frankfurt, Teubner, 1963, pág. 18]. La redonda es mía.

¹⁹ Véase Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria* (tres volúmenes), Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1967, 302-303.

²⁰ La clasificación de Mortara supone que, en el primer caso, se registraría una inserción sintáctica «arbitraria y relajada» similar a la del lenguaje hablado; la *oratio perpetua* se caracterizaría por la ausencia de «ramificación conceptual», de tal manera que el pensamiento avanza en línea recta y sin que se aprecie un fin; finalmente, el *periodus* supondría una construcción de tipo circular, esto es, los elementos no llegan a integrarse en el conjunto hasta una conclusión que se hace esperar.

al período de miembros, por ejemplo en las descripciones de personajes o cuando pretende enfrentar realidades antitéticas mediante breves discursos paralelísticos.

En general, el estilo suelto determina que la argumentación progrese de forma lineal y se produzca una acumulación de personajes o acontecimientos, en la que las variaciones afectan sobre todo al tono de la enunciación, gracias a la inserción de exclamativas, interrogativas, afirmativas, dubitativas, negativas, exhortativas...

La preferencia por este tipo de *compositio* no impide que, en algunos versos o estrofas, se inserte una estructura sintáctica más próxima al período circular o de miembros. De hecho, resulta habitual en las letrillas el desarrollo generalizado de un motivo mediante un estilo suelto que se transforma, al final de algunas estrofas, en un período circular que ayuda a completar o cerrar un argumento.

En esa tendencia a establecer correspondencias estrechas entre el modelo compositivo elegido y la técnica narrativa o la estructura de los poemas, resulta paradigmática la unión preferente entre el estilo suelto y los pasajes dialogados y narrativos. De hecho, es posible apreciar una gradación en el predominio de este tipo de sintaxis del estilo, desde las letrillas basadas de modo exclusivo en un diálogo entre dos personajes y aquellas que propician la transición entre la *oratio soluta* y otras clases de *compositio*.

En el primer caso se encuentran dos letrillas burlescas —«Como un oro, no hay dudar» [663] y «Si queréis alma, Leonor» [664]— que recrean el diálogo entre un galán y una dama. Los rápidos parlamentos sucesivos de los personajes tienen por objeto plasmar la radical oposición entre el sentimiento amoroso representado por el hombre y la avaricia, encarnada tópicamente por la mujer.

- «Galán: De oro tus cabellos son,
rica ocupación del viento.
- Dama: Pues a sesenta por ciento
daré cada repelón.» [663:5-8]
- «Galán: ¿No basta el alma y la fe
en truco de acariciarme?
- Dama: ¿Podré della sustentarme?
- Galán: El alma, bien puede ser.
- Dama: Y ¿querrá algún mercader
por tela su alma trocar?» [664:11-16]

Aunque no repro conversación truncac uno de los interloc presenta un estilo su de insultos ingeniosc el vino y el mosqu motivo literario trad agua y el vino. Sólo acumulación de rep *sermocinatio*.

La alusión meton políptoton —pez / , agua.

Destaca en este c como objetivo la pr puestas:

La misma elecció «Doña Menga, ¿de c dama *pidona* y un § amorosa, se reprodu

Aunque no reproduce un diálogo en sentido estricto, sino más bien una conversación truncada, porque el lector sólo accede a las declaraciones de uno de los interlocutores, la letrilla burlesca «Agua no me satisface» [666] presenta un estilo suelto predominante. En cinco estrofas, incluye una sucesión de insultos ingeniosos basados en el enfrentamiento de dos mundos opuestos: el vino y el mosquito, frente al agua y la rana, en una recreación de un motivo literario tradicional emparentado con los diálogos medievales entre el agua y el vino. Sólo al mosquito se le concede la palabra, para que ensarte una acumulación de reproches e insultos, a través del recurso retórico de la *sermocinatio*.

«En el agua hay solos peces;
y, para que más te corras,
en vino hay lobos y zorras
y aves, como yo, a las veces.
En cueros hay pez y peces:
todo cabe en mi distrito.
Dijo a la rana el mosquito
desde una tinaja:
«Mejor es morir en el vino
que vivir en el agua» [II, 666: 15-24]

La alusión metonímica al vino —a través de *cueros*— se completa con un políptoton —*pez / peces*— concebido para la contraposición burlesca con el agua.

Destaca en este caso la presencia de ciertos pasajes paralelísticos, que tienen como objetivo la presentación y el enfrentamiento de dos realidades contrapuestas:

«y si borracho me llamas,
yo te llamaré aguanosa.
Tú en los charcos enfadosa;
yo en las bodegas habito.» [666:27-30]
«Yo estoy siempre en una cuba,
y tú estás siempre en un grito» [666:49-50]

La misma elección de la sintaxis del estilo se aprecia en la letrilla burlesca «Doña Menga, ¿de qué te ríes?» [XXXVI], de Góngora; los diálogos entre una dama *pidona* y un galán, que se resiste a su visión materialista de la relación amorosa, se reproducen en estilo suelto.

«D. P. Tres años ha que te quiero.
 D. M. Seis años ha que me enfadas.
 D. P. Servíte en dos empanadas
 un jabalí casi entero.
 D. M. Poco fueran en dinero
 dos montes de jabalíes» [XXXVI: 3-8]

PRESENTACIÓN DE PERSONAJES Y NARRACIÓN EN TERCERA PERSONA

Otro caso de predominio de la *oratio soluta* es la letrilla «Viénense a diferenciar» [643], cuyas tres estrofas suponen una adición de ideas marcada por la abundancia de coordinación. Tras la presentación del locutor satírico en primera persona, una mujer, las dos últimas estrofas intentan subrayar la burlesca hipótesis principal del poema: la similitud entre las gallinas y las mujeres.

La mujer que toma la palabra va engarzando afirmaciones chistosas a las que se añade, como colofón sin vinculación sintáctica, una parte del estribillo: *Todas ponemos: unas cuernos y otras huevos*, cierre del poema que adquiere carácter de epifonema. La identificación de las mujeres con las gallinas sirve para reiterar, por un lado, la tópica avaricia de la mujer y, por el otro, su conducta inmoral.

«En gallinas regaladas
 tener pepita es gran daño,
 y en las mujeres de hogaño
 lo es el ser despepitadas.
 Las viejas son emplumadas
 por darnos con que volemós.

*Todas ponemos:
 unas cuernos y otras huevos»* [643: 21-28]

La coordinación y la yuxtaposición que hilan las sucesivas afirmaciones de la estrofa remiten a lo que Lausberg, siguiendo a tratadistas clásicos, denominaba *oratio soluta*, un período sintáctico similar al utilizado en el lenguaje hablado y en el estilo epistolar, reproducciones ambos del habla cotidiana, que se relacionan con los rasgos de oralidad que es posible detectar en la mayoría de estas composiciones poéticas.

El pasaje reseñado se caracteriza, además, por el uso recursos de retóricos sencillos. La comparación entre las gallinas y las mujeres se sustenta en una

repetición
 ja: las aves
pitadas, es
 presencia d
 labores de
 rren a sus s

Otro po
 se muriera»
 tercera pers
 jes que har
 méritos nec

A la ope
 yada con a
 antanaclasis
 cen en el di
 critos.

Idéntico
 un corredor
evidentia co
 discurso ora
 ción tienen
 al oyente er

repetición relajada de términos, cuya flexión favorece el contraste y la paradoja: las aves domésticas padecen *pepita*, una enfermedad; las mujeres son *despepitadas*, es decir, carecen de juicio. La relación metafórica se completa con la presencia de las *plumas*, que, impuestas como castigo a las viejas, aluden a sus labores de tercería y, en definitiva, a la promiscuidad de las mujeres que recurren a sus servicios.

Otro poema construido en estilo suelto es la letrilla satírica «El que si ayer se muriera» [648], en la que el hablante se distancia de su narración con una tercera persona desde la que enjuicia el comportamiento de distintos personajes que han conseguido un aparente ascenso social, a pesar de carecer de los méritos necesarios para ello.

«El que si ayer se muriera
 misas no podía mandar,
 hoy, a fuerza del hurtar,
 mandar todo el mundo espera.
 Y el que quitaba a cualquiera
 el sombrero de mil modos,
 hoy quita la capa a todos,
 desvanecido en la altura» [648:4-11]

A la oposición de formas verbales en presente y pretérito imperfecto, subrayada con adverbios temporales de tiempo, se suma la agudeza basada en la antanacosis: los verbos *mandar* y *quitar* cambian su sentido cuando reaparecen en el discurso, subrayando así la transformación operada en los sujetos descritos.

Idéntico modelo compositivo elige Quevedo cuando se trata de ridiculizar a un corredor de cañas, en «Ha de espantar las estrellas» [656]. La técnica de la *evidentia* con que se construye toda la letrilla aprovecha recursos propios del discurso oral, como la interrogación y la exclamación. Ambos tipos de entonación tienen la función de enfatizar el mensaje e implicar de manera más eficaz al oyente en la burla desplegada.

«¿Quién hay que con él apueste
 a quien tiene más donaire,
 pues si otros corren con aire,
 el aire corre con éste?
 ¡Cuál era para una hueste
 en defensa del señor!
 Éste sí que es corredor,
 que los otros no» [656: 59-66]

A ..
 éñense a dife-
 marcada por
 tutor satírico
 itan subrayar
 gallinas y las
 histosas a las
 del estribillo:
 quiere carác-
 as sirve para
 su conducta

aciones de
 s, denomi-
 el lenguaje
 diana, que
 la mayoría
 e retóricos
 ta en una

En este caso, el estilo suelto es apropiado para narrar algo a lo que el hablante parece asistir en el justo momento en que lo describe, mediante recursos asociados a la figura retórica de la *evidentia*. Junto a la abundancia de oraciones yuxtapuestas, son indicio de ese estilo compositivo la presencia de verbos *videndi*, la *interrogatio* y la *exclamatio* retóricas.

Aunque el estilo suelto permite una adecuada narración de las evoluciones del sujeto denostado, marcada por un cierto dinamismo relacionado con sus movimientos, ciertos pasajes paralelísticos aislados contribuyen a enfatizar alguno de los rasgos enunciados:

«Todos los otros socorre;
a todos los deja atrás,
porque él corre con compás,
porque con sus piernas corre» [656:II-14]

Esta descripción de un corredor de cañas extremadamente flaco se aproxima al encomio paradójico: en apariencia se alaba a alguien ridículo, pero subyace el propósito jocoso de vituperar al personaje²¹.

Es posible apreciar la existencia de este tipo de *compositio* también en poemas dedicados a criticar, no a un personaje concreto, sino a un grupo numeroso de figuras sociales rechazables de acuerdo con la tradición poética y con las consideraciones sociales de la época. El personaje que asciende en la escala social sin mérito alguno, el viejo que disimula su edad, el letrado, el médico, el escribano, el pastelero, el extranjero, el genovés, la falsa doncella, el marido cornudo, el hereje... van desfilando mediante una tópica enumeración de sus rasgos, que se acompaña siempre del estilo suelto, en las letrillas satíricas «Deseado he desde niño» [653] y «Oyente, si tú me ayudas» [654].

«Con más barbas que desvelos,
el letrado cazapuestos,
la caspa alega por textos,
por leyes cita los pelos.
A puras barbas y duelos,
pretende ser el doctor
de Brujas corregidor,
como el barbado infernal.
Y no lo digo por mal» [653: 29-37]

²¹ Sobre el encomio paradójico en Quevedo, en relación con los modelos italianos de su poesía burlesca, véase Cacho Casal: *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidad, 2003, págs. 103-228.

En el pr
y médicos,
barba, símb
sintáctica cc
la nasal m
oposición ei
cornudo.

PARALELISM

Obsérvese
conlleva un
como se apr
cionada:

La reiterac
en la primer
primera perso
que servía p
después.

que el hablante recurre a los recursos asociados a las oraciones y verbos *viden-*

las evoluciones sonado con sus énfasis

se aproxima pero subyace

también en a un grupo de ideas poéticas y científicas en la obra del letrado, el doncella, el enumeración de letrillas satíricas [654].

unos de su poesía, Santiago de

«Maridito matachín,
guarda tu mujer a ratos:
mira que se va en zapatos
a donde la dan botín.
Madrugón en faldellín
con tapado de embeleco,
lleva beca y deja beco,
y ganado lo hallará.
Ella dirá,
y si no,
lo diré yo» [654: 59-69]

En el primer caso, se denuncia la tópica ineficacia profesional de letrados y médicos, mencionando atributos básicos de su aspecto físico, como la barba, símbolo de sabiduría. El segundo ejemplo combina la coordinación sintáctica con la reiteración fónica de unos pocos sonidos: la aliteración de la nasal *m* y de la bilabial *b*; la paronomasia *beca / beco* subraya la radical oposición entre la apariencia honrada de la mujer y la imagen del marido cornudo.

PARALELISMO Y CONTRAPOSICIÓN DE IDEAS

Obsérvese que a veces la mínima descripción de los personajes mencionados conlleva un discurso paralelístico construido a través del isocolon bimembre, como se aprecia también en los siguientes pasajes de la primera letrilla mencionada:

«y la una es hoy colchón
y la otra es hoy costal» [653: 17-18]

«acostándose canario
se nos levanta jilguero» [653: 22-23]

«anteyer monte Calvario,
agora monte Olivete» [653: 40-41]

La reiteración de una misma estructura sintáctica ya había sido utilizada en la primera estrofa, en la que el hablante se dirigía al auditorio, en primera persona, para expresar un deseo, a través de un isocolon plurimembre que servía para la presentación anticipada de los personajes zaheridos después.

«ver un médico sin guantes
y un abogado lampiño:
un poeta con alifio,
un romance sin orillas,
un sayón con pantorrillas,
un criollo liberal» [653: 4-9]

En otros ejemplos, el estilo suelto se diluye en transiciones hacia un esquema compositivo periódico de dos, tres o cuatro miembros al final de cada estrofa. En la letrilla «Ésta es la justicia» [661] se produce en apariencia una suma de elementos e ideas, especialmente en los versos iniciales de las estrofas, pero el esquema compositivo periódico con el que se concluye cada parte del discurso se hace patente en la abundancia de estructuras paralelísticas.

«Los malos me han envidiado;
los buenos no me han creído;
mal bueno y buen malo he sido» [661: 8-10]

«Ayunos contrahacía,
ahitos disimulaba,
de milagros amagaba» [661: 19-21]

«Si callo, soy embustero;
si hablo, soy hablador;
poco soy para el señor,
mucho para el mercader.» [661: 41-44]

«Si me quejo, soy temido;
si no me quejo, no soy;
si doy, pierdo lo que doy,
y si guardo, es no tener.» [661: 52-55]

«Si al hablarle me arrodillo,
me riñe y lo llama exceso;
si derecho le hablo y tieso,
oye y no me puede ver» [661: 63-66]

Estos períodos de miembros basados en la paradoja, el isocolon y la anáfora se insertan en una estructura periódica circular de tipo condicional, en los tres últimos ejemplos reseñados. El paralelismo general es apropiado para reflejar, por medio de series sintácticas similares marcadas por la antítesis y la paradoja, la contradicción permanente que existe en el mundo retratado, un ambiente en el que, de modo irónico, se apuesta por actuar mal para no ir contra la tendencia general.

Las cuatro e:
muestran a un
dido en segund:
petir con uno c
ejemplo de estil

Pese al prede
ción de breves e
bres a veces im
cano, que, aded
agrupación del t
traposición entr
pretendientes en

Se puede con
sivo del período
ral en enumeraci
ce oposiciones c
propias actitudes

Las cuatro estrofas de la letrilla burlesca «Ved en qué vendré a parar» [665] muestran a un locutor satírico que se dirige a un supuesto destinatario —aludido en segunda persona del plural—, para enunciar su incapacidad para competir con uno de los pretendientes de su dama. Esta composición es también ejemplo de estilo suelto.

«Toda mi dicha se estraga
por cuantos caminos pruebo.
*Yo la quiero como debo,
y un ginovés como pagó*» [665:37-40]

Pese al predominio de este estilo compositivo, destaca la cuidadosa disposición de breves estructuras paralelísticas, configuradas a través de isocola bimembres a veces imperfectos y en algún caso marcados por la presencia del retruécano, que, además, se sitúan en idéntica posición en todas las estrofas: la agrupación del tercer y cuarto verso y la del séptimo y octavo refuerzan la contraposición entre la forma de actuar y el éxito diferente obtenido por los dos pretendientes enfrentados.

«haciendo yo mi deber,
y él haciendo su pagar [...] a
quien ni teme ni debe,
yo, que ni temo ni pago» [665: 7-8, 11-12]

«a mí las cartas de horro,
a él las cartas de pago. [...] yo
con una letra mía,
y él con dos de Bizanzón» [665: 19-20, 23-24]

«estoy yo como vendido,
ella está como comprada. [...] mi
mano es la que señala
y la suya la que da» [665: 31-32, 35-36]

«sí voy a contarla cuentos,
y él da cuentos a contar [...] él
con dares y tomares,
yo con dimes y diretes» [665: 43-44, 47-48]

Se puede considerar que Góngora pone también en práctica un uso intensivo del período de miembros en alguna de sus letrillas satíricas, por lo general en enumeraciones y en ciertos discursos de un locutor poético que establece oposiciones chistosas en el comportamiento de otros personajes o en sus propias actitudes hacia ellos:

es hacia un esque-
final de cada estro-
ariencia una suma
e las estrofas, pero
ada parte del dis-
lísticas.

olon y la anáfo-
dicional, en los
piado para refle-
títesis y la para-
atado, un ámbi-
no ir contra la

«dan poco y piden apriesa;
celan hoy, celan mañana» [XIII: 45-46]

«los demás los lleve el aire,
si el aire quiere llevarlos;
hagan riza sus caballos,
acuchillen sus personas,
recen sus tercias y nonas,
celebren su poesía» [XIII: 67-72]

«Sólo a estos doy mi amor
y mis contentos aplico,
madre, al uno porque es rico,
al otro porque es hechor.
Llévame el fraile el humor,
el marqués me lleva en coche;
démosle al uno la noche
y al otro démosle el día» [XIII: 77-84]

Incluso existe alguna letrilla gongorina, como «Cruzados hacen cruzados» [XVII], en la que la mayor parte de sus estrofas se construye con un estilo periódico de miembros; este tipo de *compositio* sirve en este caso al propósito de enumerar una serie de afirmaciones de carácter sentencioso, que al final resultan juzgadas con el estribillo alterno «¡verdad! / ¡mentira!».

«Cruzados hacen cruzados,
escudos pintan escudos,
y tahúres muy desnudos
con dados ganan Condados;
ducados dejan Ducados,
y coronas Majestad (...)

Todo se vende este día,
todo el dinero lo iguala:
la Corte vende su gala,
la guerra su valentía;
hasta la sabiduría
vende la Universidad. (...)

En Valencia muy preñada
y muy doncella en Madrid,
cebolla en Valladolid
y en Toledo mermelada,
Puerta de Elvira en Granada
y en Sevilla doña Elvira» [XVII: 5-31]

El estilo su
la letrilla burle
exclusiva a det
doncella intere
en una apelació
resada, su ansi:

El juego se
ciar múltiples :
de época, según
inmundicias, in
'dinero', objeti
contra mulieres
—*mosca muert*
siente el dinerc

Conviene d
en las letrillas c
ma de conclusi
verbales de pre
tan en el últim
positio que sup
to a sus reflexi
sitáctica de val

CIRCULARIDAD

La letrilla s:
reflexiva inicial
circulares, para

El estilo suelto marca el desarrollo de las cuatro estrofas de doce versos de la letrilla burlesca de Quevedo «Píntese por toda tienda» [662], dedicada en exclusiva a detallar, mediante la técnica de la suma, rasgos negativos de una doncella interesada en el dinero del locutor satírico; éste recrimina a una mujer, en una apelación directa a través del tú poético, su conducta avariciosa e interesada, su ansia de dinero.

«A los pasteles peores,
si en verano los miraras,
tú la mosca les quitaras
mejor que los mosqueadores.
Ganado de Satanás
y de condición tan hosca,
que en sólo dándole mosca
se sosiega y quiere más.
Mosca muerta parecía
tu codicia, cuando hablabas,
y eras araña que andabas
tras la pobre mosca mía» [662: 17-28]

El juego se establece a partir de un sustantivo común al que es posible asociar múltiples sentidos: la antanaclasis permite entender la alusión a un chiste de época, según el cual los pasteles más baratos se fabricaban con todo tipo de inmundicias, incluidas las moscas; a este significado se añaden el coloquial de 'dinero', objetivo último de la mujer de acuerdo con la tradición de la sátira *contra mulieres*, y el de una aparente inocencia, ingenuidad, de la aludida —*mosca muerta*—, que enseguida da muestras de su voracidad, cuando presente el dinero del amante.

Conviene destacar que en este caso se registra una transición, muy habitual en las letrillas quevedianas, entre la *oratio soluta* y el período circular, como forma de conclusión estrófica integradora del estribillo: el juego entre las formas verbales de presente, en la apelación a la mujer, y las de pasado que se insertan en el último período sintáctico de cada estrofa, marca un cambio de *compositio* que supone, asimismo, el paso de las palabras del hablante en estilo suelto a sus reflexiones o conclusiones finales, expresadas mediante una circularidad sintáctica de valor concesivo.

CIRCULARIDAD EN LAS REFLEXIONES Y LA CONCLUSIÓN

La letrilla satírica «Prenderante, si te tapas» [650] parte de una apelación reflexiva inicial a un tú femenino, que se sustenta en dos breves períodos circulares, para mostrar ejemplos de tipos femeninos caracterizados por la ava-

ricia y el adulterio, ya en la segunda y tercera estrofas, siempre en estilo suelto. Abundan en este caso unos nexos coordinantes que refuerzan la sensación de que la adición de ejemplos y consideraciones sobre diversos tipos criticables de mujer podría ser interminable.

«Tendrá la del maridillo,
si en disimular es diestro,
al marido por cabestro
y al galán por cabestrillo.
De su novio hará novillo,
y así con él arará:
lo que siembra cogerá
con algún primo carnal.
Y no lo digo por mal [650: 20-28]

La denuncia de la conducta inmoral de la mujer, de su infidelidad, se plasma a través del políptoton y la derivación burlesca en tres series: *marido / maridillo, cabestro / cabestrillo, novio / novillo*. La paronomasia —*hará / arará*— y la dilogía —*carnal*, en el sentido de familiar de primer grado y también con un valor sexual; *coger*, como 'recoger' y como 'tener relaciones sexuales'— completan un tratamiento retórico que persigue la agudeza y el chiste ingenioso.

La letrilla satírica «Toda bolsa que me ve» [657] introduce las afirmaciones de una mujer en primera persona, de forma preferente en estilo suelto. La narración de su actitud ante distintas circunstancias tiene como objetivo subrayar el tópico interés femenino. Pese al predominio de la *oratio soluta*, alguna estrofa recurre a un breve período compositivo circular que cierra en sí mismo y completa el argumento expuesto; el período sintáctico introduce en este caso una estructura comparativa en la apódosis.

«Y [prótasis] si pido de improviso
la tela o el ormesí
[apódosis] mejor me parece a mí
galapago que Narciso» [657: 12-15]

Junto a otros recursos de repetición más simples utilizados en el poema —políptoton, paronomasia...—, se opta ahora por la disociación: el lector debe fragmentar en dos el término *galapago*, gala-pago, para desentrañar la agudeza, la alusión escondida, que vuelve a estar relacionada con la avaricia femenina y la preocupación de las mujeres por el lujo en el vestido.

También es posible encontrar un predominio del estilo suelto en composiciones que suponen, desde una perspectiva temática, un canto a la libertad del

locutor frente a la

Destac
algún caso
y el carácter
na su propia
que plom
como la
nesca: la
liarios y

Aunqu
tuposición
cada estro
condicion
hacia el
recurra, c
positivo
adversativ
ta medida

PERÍODO

Existe
mina el
ma está
locutor s

locutor frente a las mujeres, el amor y la nobleza; el hablante se muestra ajeno frente a las convenciones y normas sociales.

«Entre nobles no me encojo,
que, según dice una ley,
si es de buena sangre el rey,
es de tan buena su piojo.
Con nada me crece el ojo,
si no es con una hinchazón.
Más estimo un dan que un don;
y es mi fuerza y vigor tanto,
que un testimonio levanto,
aunque pese más que plomo.
Yo me soy el rey Palomo:
yo me lo guiso y yo me lo como» [644: 39-50].

Destaca en esta composición la inserción de refranes y frases hechas, en algún caso modificadas ligeramente con afán chistoso, que acentúan la oralidad y el carácter coloquial de la letrilla: *si es de buena sangre el rey / es de tan buena su piojo, con nada me crece el ojo, que un testimonio levanto / aunque pese más que plomo*. A la sucesión de expresiones vulgares se añaden recursos sencillos como la paronomasia *dan / don*, que transparenta una filosofía de vida rufianesca: la mayor importancia concedida al dinero frente a los tratamientos nobiliarios y el reconocimiento social.

Aunque desde una perspectiva general predomina la coordinación y la yuxtaposición, como forma de engarce de los diversos enunciados contenidos en cada estrofa, cada uno de ellos puede introducir breves períodos subordinados condicionales, causales, consecutivos, etc. La inclinación del escritor barroco hacia el estilo suelto en las letrillas de la musa *Terpsíchore* no impide que se recurra, en ciertos pasajes, a la técnica de la *amplificatio*: sobre un estilo compositivo global suelto, se puede superponer un período circular de tipo causal, adversativo o condicional, con el que se busca quizá completar o cerrar en cierta medida el argumento expuesto, de forma preferente al final de las estrofas.

PERÍODO CIRCULAR EN LA *PRAEPARATIO*

Existen algunas letrillas satíricas quevedianas en las que el estilo suelto determina el desarrollo de la presentación de ciertos personajes risibles, pero el poema está encabezado por una *praeparatio* irónica a modo de introducción del locutor satírico: en ella expone sus razones para juzgar las vidas ajenas, y este

estilo suelto
sensación
críticas

se plas-
/ mari-
á— y la
con un
comple-
so.
aciones
alto. La
subra-
alguna
mismo
este caso

poema
r debe
udeza,
nina y

nposi-
ad del

tono reflexivo determina una cierta circularidad de la estrofa, por ejemplo en «Sin ser juez de la pelota» [642] y «Toda esta vida es hurtar» [647]. En este último caso, después de dirigirse al auditorio con un parlamento irónico rematado en dos períodos circulares de valor causal, se deja paso a una narración en tercera persona desarrollada sobre todo en estilo suelto:

«El alguacil con su vara,
con sus leyes el letrado,
con su mujer el casado
hurtan en públicas plazas» [647: 27-30]

Aunque la mención de personajes que pasan ante los ojos del oyente se hace mediante una narración fluida, en pasajes como el precedente se opta por el énfasis que aporta el discurso paralelístico; además y sólo en un caso, cuando se produce la presentación del juez, la breve mención habitual en otros personajes se demora con dos períodos causales que propician una mayor reflexión.

«El juez, en injustos tratos,
cobra de malo opinión,
porque hasta en la pasión
es parecido a Pilatos.
Protector es de los gatos
porque rellenarlos gusta» [647: 33-38]

UN RESUMEN CONCLUSIVO

La letrilla «Opilóse, en conclusión» [655] está construida de acuerdo con el modelo compositivo suelto, pero opta por un período circular para concluir la primera estrofa, de tal manera que ésta aporta un resumen conclusivo y anticipativo sobre el tema que se tratará a continuación: la mujer interesada.

«Opilóse, en conclusión,
y levantóse a tomar
acero para gastar
mi hacienda y su opilación.
La cuesta de mi bolsón
sube, y nunca menos cuesta.
[apódosis] Mala enfermedad es ésta,
[prótasis] si la ingrata que yo adoro
y más que mi vida quiero,
en verano toma el acero
y en todos tiempos el oro» [655: 5-15]

La estructura circular se marca por el nexos subordinante *si*, responsable de la aparición de una secuencia sintáctica configurada por prótasis y apódosis, que se relacionan de forma estrecha para que el enunciado alcance un sentido completo. La cohesión con el estribillo acaba de perfilar el defecto tópico denunciado en la amada, que *toma* —'ingiere', según una costumbre muy extendida en la época— *acero* para calmar su malestar y *toma* —'coge'— siempre el dinero de su amante.

Se da la circunstancia de que las dos estrofas iniciales registran una estructura sintáctica y de contenido común: en los primeros versos se narran las perniciosas costumbres de la mujer, en estilo suelto; los últimos implican al locutor satírico como afectado por las artimañas de aquélla, lo que propicia un cierre periódico circular.

No obstante, esta letrilla sigue siendo ejemplo de estilo suelto, esquema compositivo que se hace patente en el predominio de la yuxtaposición y la coordinación, por ejemplo en la tercera estrofa.

«De beber se fue a opilar;
chupando se desopila;
mi dinero despabila;
el que la dora es Medoro;
el que no, pellejo y cuero:
en verano toma el acero
y en todos tiempos el oro» [655: 31-37]

EL HABLANTE COMO PARTE AFECTADA

En la composición «Si la prosa que gasté» [658], se puede hablar igualmente de un estilo suelto, pero en cada estrofa la argumentación se cierra de acuerdo con una estructura periódica circular determinada por un sentido condicional, causal, comparativo o concesivo. Asimismo, las cláusulas subordinadas son ejemplo de amplificación con estructuras de tipo causal o comparativo.

Aquellas letrillas en las que la sátira contra la mujer avariciosa se acompaña de una cierta voluntad de inserción del yo enunciador en la ficción poética tienden a construirse, al menos en parte, mediante estructuras sintácticas circulares. Esto es, frente a la imprecación del locutor satírico a un tú poético ridiculizado predominante en otras composiciones, el narrador parece introducirse de lleno en lo narrado y toma parte activa en los hechos relatados, casi siempre como supuesta víctima del apetito insaciable de dinero de las mujeres.

«Yo sé que si desta tierra
 llevara el rey a la guerra
 la niña que yo nombrara,
 que a toda Holanda tomara,
 por saber tomar mejor
 que el ejército mayor
 de gente más dotrinada.» [658: 12-18]

«Si la prosa que gasté
 contigo, niña, lloré
 y aún hasta agora la lloro,
 ¿qué haré la plata y el oro?» [658: 3-6]

Los razonamientos subjetivos del hablante coinciden, por tanto, con conclusiones de valor causal o concesivo con los que se intenta justificar su negativa a dar dinero, a consecuencia de su relación pasada con la mujer referida.

En el primer ejemplo, se aprecia una elaboración retórica más compleja. El políptoton simple *tomar / tomara*, una vez más relacionado con la rapacidad femenina, se inserta en un pasaje que introduce una alusión de cierta trascendencia política: los conflictos con Holanda, que acabarían desembocando en su pérdida definitiva en 1648, como ejemplo prototípico de las campañas militares que contribuyeron a la decadencia española.

Éste es también el caso de la letrilla satírica «Del dinero que pidió» [659], en la que el locutor satírico da instrucciones a un tú, que hace las veces de mensajero o mediador ante su dama, para preservar su dinero. En ella, el estilo suelto general deja entrever la presencia de estructuras sintácticas en las que los dos miembros se exigen mutuamente y son amplificados, por ejemplo, con una subordinada causal o con una cláusula de relativo. Esta sintaxis resulta apropiada para que el hablante justifique su actitud, ofrezca argumentos para buscar la complicidad del oyente.

«Si con agrado te oyere
 esa esponja de la villa,
 que hay dinero has de decilla, (...)
 Si ajusticiar te quisiere,
 está firme como Martos (...）」 [II, 659: 26-31]

La última estrofa se construye a partir de dos períodos circulares de tipo condicional, marcados por el valor anafórico del nexos *si*.

EL QUE ANAF

El estilo p
 anafórico, a v
 tación hacia t
 xis elegida co
 con el propós
 ral de la socie

La letrilla
 cuatro de sus
 lo periódico c
 un argumento
 estribillo que
 billo se integri
 relación con e

En los dos
 neos, como el
 sangre de quiet
 sincero la fe ca

EL *QUE* ANAFÓRICO Y OTROS MARCADORES DE CIRCULARIDAD

El estilo periódico circular se sustenta, en algunas letrillas, en un *que* inicial anafórico, a veces interrogativo, con el que se consigue suspender la argumentación hacia una conclusión que no llega hasta el final de la estrofa. La sintaxis elegida contribuye a integrar las conductas de las figuras sociales criticadas, con el propósito de acentuar el mensaje acerca del mal funcionamiento general de la sociedad que rodea al locutor satírico.

La letrilla «Sin ser juez de la pelota» [642] se construye con estilo suelto en cuatro de sus siete estrofas, pero el resto se estructura de acuerdo con un estilo periódico circular determinado por la presencia de un *que* con el que se abre un argumento que se prolonga, a veces a lo largo de toda la estrofa, hasta un estribillo que se convierte así en su cierre y conclusión. De esta forma, el estribillo se integra semántica y sintácticamente, en lugar de quedar suelto y sin relación con el resto de los versos.

«Que su limpieza exagere,
porque anda el mundo al revés, (...)
que lagarto rojo espere,
el que aún espera al Señor,
y que tuvo por favor
las aspas descoloridas,
concertáme esas medidas» [642: 29-37]

«Que nos quiera hacer creer,
sin justicia y sin razón,
que, no siendo San Antón,
un cuervo trae sus comidas,
concertáme esas medidas» [642: 51-55]

«Que por virgen haga fieros
la que entre tías y amigas (...)
que a todos los forasteros
provea de virginidad,
y que llame castidad
el hacer casta a escondidas,
concertáme esas medidas» [642: 56-64]

En los dos primeros ejemplos, se abordan problemas sociales contemporáneos, como el antijudaísmo, por ejemplo en la alusión a la falsa limpieza de sangre de quienes ascienden en la escala social, a pesar de no profesar de modo sincero la fe católica, o el afán de pertenecer a una Orden religiosa.

or tanto, con
tenta justificar
a con la mujer

ás compleja. El
n la rapacidad
cierta trascen-
bocando en su
mpañías milita-

: pidió» [659],
e las veces de
n ella, el esti-
cas en las que
ejemplo, con
intaxis resulta
umentos para

ares de tipo

En otros muchos casos, la sucesión de figuras satirizables va acompañada de un estilo compositivo circular no sólo en algunas de las estrofas, sino en el conjunto de la composición.

«Las cuerdas de mi instrumento» [652] es una letrilla satírica encabezada por una estrofa a modo de *praeparatio* irónica y en primera persona; a la declaración subjetiva de intenciones sucede un cierre circular con valor adversativo e integrador del estribillo, que se reitera en otras dos estrofas narradas ya en tercera persona:

«piénsanse ya remozar
y volver al color nuevo,
haciendo Jordán un juevo
que les desmienta los años:
mas la fe de los antaños
mal el afeite revoca.

Punto en boca» [652: 17-23]

En la letrilla «Que el viejo que con destreza» [645], el período circular comienza con el *que* inicial y se cierra, al igual que en el ejemplo anterior, con la frase-estribillo. Además, todas las estrofas, salvo la primera, se caracterizan por tener en su interior un período de dos miembros yuxtapuestos y encabezados por el *que* anafórico.

«Que el sastre que nos desuella
haga, con gran sentimiento, (...)
que las faltas en sus obras
sean para su casa sobras, (...)
con su pan se lo coma» [645: 38-46]

En la primera estrofa de esta letrilla son tres las oraciones iniciadas por un *que* cuya culminación se produce en el último verso. Ese período de tres miembros parece reproducirse, con una trimembración, en el segundo verso:

«Que el viejo que con destreza
se ilumina, tñe y pinta,
eche borrones de tinta
al papel de su cabeza;
que enmiende a Naturaleza,
en sus locuras protervo;
que amanezca negro cuervo,
durmiendo blanca paloma,
con su pan se lo coma» [645: 2-10]

La estructura disimula la intención satírica, ya el uso de *praeparatio* argumentar la profunda contesencia de las

Algo similar a esta composición se forma inmediatamente en el ejemplo «Chitón». La táctica periódica

El gusto por estas secuencias de estrofas, el tercero y el cuarto, retruécano:

Como ocurre en la *compositio* circular, mujer sin tuta, mujer que así la impresión

Esta tendencia se manifiesta a través de la par

La estructura paralelística parece subrayar la contumacia del viejo que quiere disimular su edad —práctica referida mediante metáforas tópicas de la tradición satírica, como ese *paloma* que revela las canas, frente al *cuervo* que denota el uso de tintes para fingir juventud—, y el estilo periódico circular permite argumentar la crítica y convencer al interlocutor sobre la hipocresía general, la profunda contradicción que existe entre las apariencias externas y la auténtica esencia de las personas.

Algo similar sucede en la letrilla «Santo silencio profeso» [646]: si bien la composición se abre con estilo suelto en una *praeparatio* irónica, deja paso de forma inmediata a una estructuración según el modelo compositivo circular, nuevamente encabezado por un *que* anafórico cuyo complemento es el estribillo «Chitón». Dentro de ese período circular, se aprecia una organización sintáctica periódica de dos o más miembros, salvo en la tercera estrofa.

«Que duelos nunca le falten
al sastre que chupan brujas;
que le salten las agujas,
y a su mujer se las salten;
que sus dedos esmalten
un doblón y otro doblón,
chitón» [646: 37-43]

El gusto por el paralelismo y las bimetraciones se observa en las siguientes secuencias del mismo poema; de hecho, de los seis versos de cada estrofa, el tercero y el cuarto se relacionan siempre a través del isocolon bímembre o el retruécano:

«picadores, si está vivo,
pasteleros, si está muerto» [646: 11-12]

«los Bártulos los letrados,
los abades sus mujeres» [646: 18-19]

«más catada que colmena
más probada que argumento» [646: 25-26]

Como ocurría en la letrilla antes analizada, el período de miembros y la *compositio* circular reúnen distintos tipos satíricos criticables —pasteleros, letrados, mujer sin honra, marido cornudo, sastre, letrado, mujer avariciosa, prostituta, mujer que finge virginidad— de una forma integradora; se proporciona así la impresión de caos general en los comportamientos humanos.

Esta tendencia a una circularidad integradora del estribillo de la letrilla, a través de la partícula *que*, se aprecia también en ciertos poemas gongorinos: las

letrillas satíricas «Que pida a un galán Minguilla» [VII] y «Que pretenda el mercader» [XIX].

«Que se case un don Pelote
con una dama sin dote,
bien puede ser;
más que no dé algunos días
por un pan las damerías,
no puede ser» [VII: 7-12]

En estas composiciones se hallan, asimismo, brevísimos pasajes paralelísticos:

«Que anochezca cano el viejo,
y que amanezca bermejo» [VII: 25-26]
«lengua muerta y bolsa viva (...)
bolsa viva y lengua muerta» [VII: 104, 107]

El período circular no siempre se produce bajo la fórmula del *que* anafórico en las letrillas quevedianas. En uno de estos poemas satíricos, «Yo, que nunca sé callar» [651], el estribillo *mas no ha de salir de aquí* constituye la apódosis de un período circular de carácter adversativo, cuya prótasis está integrada, a su vez, por varias oraciones coordinadas.

«Mediquillo se consiente
que al que enferma y va a curallo, (...)
Y viéndole tan valiente,
llámanle el doctor Sophí.
Mas no ha de salir de aquí» [651: 9-15]

La burla desplegada contra el médico, caracterizado con atributos típicos como la mula, confluye en un apelativo burlesco que evoca, de modo irónico, la pretendida sabiduría de estos tipos sociales.

La prótasis es siempre ejemplo de *amplificatio*, a veces basada en cláusulas subordinadas.

«Los perritos regalados
que a pasteleros se llegan,
si con ellos veis que juegan,
ellos quedarán picados:
habrá estómagos ladrados,
si comen lo que comí.
Mas no ha de salir de aquí» [651: 30-36]

Una vez m
pasteles, pero
ción retórica r

El esquema
estructura com
de el *mas* adve
su mujer de h
adversativo ya

En la com
modelo compc
tituye una *pra*
La circularidad
da por el pron
ta gracias al es
contesta a la s
gónicos y repre

Las estrofas
bros que se yu
cuarta estrofa,
cias a la *amplij*

El período ci
interrogationes re
que se busca «m

Un ejemplo c
que se emplea e

Una vez más, se acude a un chiste de época sobre los ingredientes de los pasteles, pero ahora se recurre a la circularidad en la sintaxis y a una elaboración retórica más profunda.

El esquema se mantiene incluso en la estrofa recopilatoria final, de idéntica estructura compositiva. La única variación se registra en la novena estrofa, donde el *mas* adversativo se sustituye por el nexos coordinante *y* en la expresión *mas su mujer de hilar trata / el cerro de Potosí* [651: 62-63], debido a que el valor adversativo ya venía dado antes.

En la composición «Pues amarga la verdad» [649] se sigue también un modelo compositivo de tipo circular, a partir de una primera estrofa que constituye una *praeparatio* y que supone una declaración subjetiva de intenciones. La circularidad viene dada en este caso por una *interrogatio* retórica encabezada por el pronombre interrogativo *quién* anafórico. El período sólo se completa gracias al estribillo final alternativo: *El dinero / La pobreza*, con el que se contesta a la serie de preguntas planteadas antes, a través de términos antagónicos y representantes de dos mundos opuestos desde una perspectiva moral.

Las estrofas presentan una organización sintáctica periódica de tres miembros que se yuxtaponen. La única excepción, con un período bimembre, es la cuarta estrofa, pero en ésta la complicación mayor de la sintaxis se logra gracias a la *amplificatio* de los miembros.

«¿Quién hace al tuerto galán
y prudente al sin consejo?
¿Quién al avariento viejo
le sirve de río Jordán?
¿Quién hace de piedras pan,
sin ser el Dios verdadero?
El dinero» [649: 9-15]

«¿Quién los jueces con pasión,
sin ser unguento, hace humanos,
pues untándolos las manos
los ablanda el corazón?
¿Quién gasta su opilación
con oro y no con acero?
El dinero» [649: 23-29]

El período circular se relaciona con la organización del discurso a partir de *interrogationes* retóricas, con las que parece exhortarse al lector / oyente, con las que se busca «moverle» de modo más eficaz.

Un ejemplo de *compositio* muy similar al que acabo de hacer referencia es el que se emplea en la letrilla «Madre, yo al oro me humillo» [660], en la que el

ue pretenda el

paralelísticos:

que anafóri-
Yo, que nun-
uye la apódo-
está integrada,

butos típicos
todo irónico,

en cláusulas

período circular abarca la totalidad de las estrofas y se basa en la repetición de la conjunción *pues* —que se encuentra a medio camino entre un valor causal y otro meramente ilativo—²², con ligeras variaciones. La fórmula más utilizada es *y pues*, pero también se registran casos de *que pues*, *pues que* y *pero, pues*. La primera parte de cada una de las estrofas sirve para una exposición de los hechos y características relacionados con el dinero. A continuación, esos elementos se utilizan en la segunda parte para argumentar y llegar a una conclusión en la que se integra perfectamente el estribillo²³.

«Nace en las Indias honrado,
donde el mundo le acompaña;
viene a morir en España,
y es en Génova enterrado.
Y pues quien le trae al lado
es hermoso, aunque sea fiero,
poderoso caballero
es don Dinero» [660: II-18]

Una vez más, el esquema compositivo circular parece el más apropiado para cerrar en sí misma cada estrofa y dotar al discurso de una acusada sentenciosidad²⁴.

El dinero personificado dibuja en el poema una trayectoria vital que deviene en sintético perfil económico de la España del siglo XVII: un país que en el

²² Aunque referidas al caso concreto de los sonetos, resultan de interés las reflexiones de Azaustre sobre los valores del *que* en los siglos XVI y XVII; apunta que «estos valores ilativo o conclusivo son perfectamente posibles en el español de la época, que muestra una notable pluralidad funcional de los nexos conjuntivos y, especialmente, del *que*» [1996, pág. 32 y nota 6].

²³ Este esquema compositivo se reitera en las distintas variantes del poema aportadas por Bleuca, por lo que en este caso no es posible establecer una hipotética relación entre un determinado tipo de *compositio* y una fecha temprana o tardía de redacción de la letrilla. Autores como Azaustre han obtenido productivas conclusiones a partir de la evolución de la sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo; así, concluye, por ejemplo, que «la descripción del paralelismo en la prosa de Quevedo va descubriendo una evolución creciente en su uso. Frente a una presencia discreta en las obras más tempranas, aumenta de manera apreciable entre 1620 y 1630, y de forma espectacular en los tratados posteriores a 1630»; para salvar las distancias que existen entre los distintos géneros literarios y la finalidad con que se utiliza el recurso, conviene matizar que en los últimos tratados quevedianos en prosa confluyen «paralelismo, período de miembros y sentenciosidad» y que «la creciente sentenciosidad de los miembros yuxtapuestos acentúa la fuerza de la amonestación moral, que se graba entonces como una sucesión de breves máximas» [1996: 251-253].

²⁴ En el caso de las letrillas de Góngora, otro marcador de circularidad es el *si* anafórico, por ejemplo en el poema «Si las damas de la Corte» [IX].

siglo ante
de Améri
mente, la
nando a

SUBJETIVI

El esti
patente ta
falta de c
zón lastir
período ci
¿qué pued
ce una su
verdadera
mucho de

La subo
Así, la coo
por períod
ca la subje
actitud des

siglo anterior se había beneficiado de la llegada masiva de metales preciosos desde América, que destina tal riqueza a actividades improductivas y que, finalmente, la deja pasar a manos de los banqueros genoveses, que acaban arruinando a la monarquía española con los elevados intereses de sus préstamos.

SUBJETIVIDAD E *INTERROGATIO* RETÓRICA EN LAS LETRILLAS LÍRICAS

El estilo periódico circular vinculado al uso de la partícula *que* se hace patente también en una letrilla lírica, cuyo tema implica una reflexión sobre la falta de correspondencia en el sentimiento amoroso: el poema «Que un corazón lastimado» [421]. La apertura de cada estrofa supone el inicio de un período circular, que se prolonga hasta encontrar su cierre en el estribillo final: *¿qué puede ser?*. Salvo en la primera estrofa, habría que precisar que se produce una suma o yuxtaposición de varios *que*; éstos, en realidad, no encuentran verdadera respuesta al final, en esa sentencia conclusiva, incapaz de aclarar mucho debido a su condición de *interrogatio* retórica.

«Que muestre tanto desdén
hermosura celestial,
que a sí misma se haga mal,
por sólo no hacerme bien;
que invidien los que la ven
mi pena, y que yo la estime,
y que nadie se lastime
cuando me ven padecer,
¿qué puede ser?» [421:11-19]

La subordinación aumenta progresivamente hacia el final de la composición. Así, la coordinación y yuxtaposición iniciales se transforman en amplificación por períodos causales, finales, comparativos o de relativo. La circularidad marca la subjetividad del yo lírico, que reflexiona sobre los efectos del amor y la actitud desdefiosa de la amada.

«Que no se quiera apiadar,
y que esté yo en su cadena
tan contento con mi pena
como ella en verme penar;
que venga yo a desear
al dolor, que es mi homicida,
más vida que no a mi vida,
por no verle fenecer,
¿qué puede ser?» [421: 47-55]

En esta composición, destaca la presencia de ecos temáticos —el desdén de la amada y su condición de divinidad inaccesible, el amor como enfermedad, el dolor hiperbólico por el sentimiento amoroso, la muerte por amor...—, léxicos —*pena, penar, fenecer, desear, lastime, desdén, hermosura celestial*...— y estilísticos de la poesía cancioneril, en especial expresiones antitéticas asociadas a los motivos mencionados.

Las otras dos letrillas líricas incluidas en *Terpsíchore* están concebidas con un estilo periódico predominante, que, en función del tipo de discurso, propicia la circularidad o el período de miembros.

El poema «Dime, cantor ramillete» [206] parte de una apelación directa a un jilguero en forma descriptiva, a partir de una sucesión de apodos caracterizadores del ave, que se distribuye de acuerdo con el estilo periódico de miembros. Este canto a los atributos del jilguero, donde predomina este tipo de *compositio*, se puede considerar un caso único entre los poemas estudiados, al insertar un esquema que se repite en cada una de las estrofas: tras una sucesión de apodos dirigidos al ave, se introduce —normalmente al final de cada estrofa— una interrogación retórica, recurso que evidencia una imitación consciente y deliberada de la estructura propia del estribillo.

«Dime, cantor ramillete,
lira de pluma volante,
silbo alado y elegante,
que en el rizado copete
luces flor, suenas falsete,
¿por qué cantas con porffa
invidias que llora el día
con lágrimas de la aurora,
si en la risa de Lidora
su amanecer desconsuelas?
Flor que cantas, flor que vuelas,
y tienes por facistol
el laurel, ¿para qué al sol,
con tan sonoras cautelas,
le madrugas y desvelas?
Digasmé,
dulce jilguero, ¿por qué?» [206: 8-22]

El uso del período de miembros lleva aparejados un aumento de la coordinación y de la yuxtaposición, así como una menor presencia de la subordinación, abundante en el período circular. Este modelo compositivo, que tan sólo surge de forma aislada en las letrillas de Quevedo, suele reproducirse acompaña-

do de recu
Además, c
apodos a c
general de
—el jilgue

La preg
subjeto e
el período
última estu

tono sente
Un cas
registra en
circularida
el estribillo
dos causal

También
miembros:
taca la op
vivo / mue
curso para
a través de

²⁵ Antoni
ras del *isocolo*
oraciones; la s
[1996:17]. «El
mente en una
mulación» [19
el paralelismo

do de recursos como el paralelismo, las anáforas, el asíndeton y el polisíndeton²⁵. Además, destacan en este pasaje la sucesión de metáforas, dispuestas a modo de *apodos a conglobatis*, que utilizan un léxico abstracto y mucho más culto que el general de las letrillas, así como la personificación no sólo del animal aludido —el jilguero—, sino también del día, la aurora y el amanecer.

La pregunta retórica que cierra las dos primeras estrofas, de marcado carácter subjetivo e intimista, supone una reflexión sobre lo antedicho. La transición entre el período de miembros y el período circular se hace especialmente acusada en la última estrofa, donde la interrogación se sustituye por una reflexión pesimista de tono sentencioso, que sirve como conclusión definitiva de la letrilla.

Un caso parecido de combinación de ambos tipos de sintaxis de estilo se registra en la otra letrilla lírica, «De qué sirve presumir» [207], que reserva la circularidad para el principio y el final de la estrofa, este último marcado por el estribillo. El tono admonitorio que impera en el poema se refleja en períodos causales y condicionales.

«¿De qué sirve presumir,
rosal, de buen parecer,
si aun no acabas de nacer
cuando empiezas a morir?» [207: 5-8]

También en este caso Quevedo inserta breves estructuras periódicas de miembros: el paralelismo, encarnado en isocola o bímembraciones versales, destaca la oposición entre términos antitéticos —binomios como *llorar / reír, vivo / muerto, Oriente / ocaso, mañana / agora*—, que se aproximan en el discurso para subrayar la condición efímera de la existencia, una idea simbolizada a través del rosal.

«Hace llorar y reír
vivo y muerto tu arrebol
en un día o en un sol:
desde el Oriente al ocaso
va tu hermosura en un paso,
y en menos tu perfección.
*Rosal, menos presunción
donde están las clavellinas,
pues serán mañana espinas
las que agora rosas son*» [207: 9-18]

²⁵ Antonio Azaustre indica que «el paralelismo se manifiesta fundamentalmente bajo las figuras del *isocolon* y *parison*: la primera de ellas hace referencia a la semejante longitud de frases y oraciones; la segunda, a su semejanza estructural o de orden en la disposición de sus elementos» [1996:17]. «El desarrollo de los miembros del *isocolon* —añade— parece sustentarse preferentemente en una yuxtaposición de los mismos, y esa coordinación representa generalmente una acumulación» [1997: 22] de valor sinonímico o antitético; estas dos tendencias posibles desarrollan el paralelismo de los miembros contruidos en *isocolon*, en forma de enumeración o de antítesis.

Tras la inserción del período de miembros, el estribillo proporciona a la composición cierta circularidad sentenciosa, con una estructura sintáctica de tipo causal, que supone una especie de conclusión moral o filosófica de todo lo antedicho: en torno al paso del tiempo, la brevedad de la vida y la fugacidad de la belleza, formulados, como haz y envés de un mismo motivo, tanto en la poesía satírica como en la moral. La composición entronca así con una dilatada tradición literaria de continuas reformulaciones de tópicos clásicos como *collige, virgo, rosas, carpe diem* o *tempus fugit*.

SINTAXIS Y TÉCNICA NARRATIVA

El análisis precedente permite ofrecer algunas conclusiones provisionales sobre la posible vinculación entre los tipos de sintaxis del estilo y las técnicas narrativas, los discursos diferentes que se entremezclan en estas composiciones. Se trata sólo de sugerir tendencias de uso, con el ánimo de que puedan servir de base para futuras investigaciones sobre la *compositio* de grupos de poemas de Quevedo o de otros autores²⁶.

El carácter popular y tradicional de la estrofa elegida —la letrilla— y el género en el que se inscriben las composiciones quevedescas —el satírico— determinan el empleo preferente de un tipo de sintaxis muy próximo a la lengua hablada. Los rasgos de oralidad que impregnan estos versos se emparejan de modo preciso con un estilo compositivo suelto, idóneo para presentar distintos personajes, para reproducir sus diálogos o para narrar lo que sucede ante los ojos del locutor satírico.

En el caso de las letrillas quevedianas, parece existir un predominio de la *oratio soluta* en los poemas que el editor póstumo clasificó bajo el rótulo «burlescos»: dos diálogos entre un galán y una dama, el parlamento en estilo directo de un mosquito que increpa a una rana y dos poemas en los que el locutor satírico denuncia las malas artes de una mujer avariciosa muestran un predominio del estilo suelto, que se convierte en estilo compositivo único en el caso de las letrillas concebidas como diálogos.

²⁶ El análisis de la *compositio* de las jácaras y los bailes de Quevedo —subgéneros que integran la Musa V, junto a las letrillas— arroja conclusiones en algún caso coincidentes: predominio del estilo suelto para la narración y los diálogos; período de miembros para la presentación de personajes y situaciones, en especial en pasajes con enumeraciones de carácter descriptivo; y período circular como cierre de algunas composiciones [Alonso Veloso: «Discurso rufianesco y retórica del hampa: la *compositio* de las jácaras y los bailes de Quevedo», *RFE*, LXXXVI, 2006, 1º, págs. 185-217].

Las
en terc
defecto
modo 1

El p
período
llegar a
materia
introdu
tado di
en espe
bién co
praepar
de juez
introdu

La c
la partí
aparici
queda c
cluir ur
tanto, e
el marc
tivo *qu*

Tam
cas», cu
pasión
expres

El p
ción en
tanto e
predom
jes —a
veces a
en las c
casos er
des opu

²⁷ Añ
miembros
miembros

Las letrillas «satíricas» reservan el estilo suelto para amplios pasajes narrados en tercera persona, en los que se produce un desfile de sujetos zaheridos por defectos tópicos reiterados en la tradición satírica, pero que no son descritos de modo minucioso por la voz poética.

El predominio del estilo suelto no impide que la sintaxis desemboque en el período de miembros, de forma preferente para redondear la argumentación y llegar a una conclusión, a veces de carácter sentencioso. Esta posibilidad se materializa en forma de período circular en aquellas composiciones en que se introduce al locutor satírico en primera persona como personaje de ficción afectado directamente por las contradicciones de ese mundo al revés que describe, en especial por las mañas de mujeres avariciosas, al final de las estrofas o también como conclusión de las letrillas. O también cuando se parte de una *praeparatio* irónica en primera persona, que sitúa el hablante en una posición de juez: como tal, pero ya en tercera persona, criticará a los personajes que se introducirán a continuación, casi siempre en estilo suelto.

La *compositio* periódica circular se vincula con mucha frecuencia al uso de la partícula *que* anafórica —que, situada al comienzo de la oración, propicia la aparición del hipérbaton—, con la que se inicia una argumentación que sólo queda cerrada gracias a la integración del estribillo. Este segmento permite concluir un período sintáctico sostenido a veces a lo largo de toda la estrofa y, por tanto, el mensaje global de la letrilla. Hay otros casos, no obstante, en los que el marcador de circularidad compositiva no es esa partícula, sino el interrogativo *quién* o la conjunción *pues*.

También se puede hablar de circularidad predominante en las letrillas «líricas», cuyos temas más subjetivos e intimistas —la brevedad de la vida, una pasión amorosa no correspondida...— propician la reflexión, muchas veces expresada a través de *interrogationes* retóricas y de subordinadas.

El período de miembros, más que determinar la sintaxis de una composición en su conjunto, se especializa en unas determinadas funciones, que surgen tanto en letrillas dominadas por el estilo suelto como en las que registran un predominio del período circular. Destaca el medido paralelismo de ciertos pasajes —a través de la anáfora, el isocolon, el retruécano, estructuras bimembres a veces antitéticas y numerosas plurimembraciones—, especialmente en estrofas en las que abunda lo descriptivo frente a lo narrativo, y también en aquellos casos en que se pretende subrayar la existencia de dos realidades o dos actitudes opuestas²⁷. Esta especialización de los recursos retóricos que propician el

²⁷ Añado esta función a las ya mencionadas por Azaustre como características del período de miembros, el cual, en su opinión, «desarrolla una idea inicial mediante su ampliación lineal en miembros que enumeran sus constituyentes o los reiteran sinonímicamente» [1996: 31]. En el caso

paralelismo se halla tanto en las letrillas líricas como en las satíricas y burlescas.

RECAPITULACIÓN: LAS LETRILLAS DE QUEVEDO EN SU CONTEXTO

La *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea* (1552), primer representante de la narrativa bizantina en España, comienza así:

«Si mis grandes tristezas, trabajos y desventuras por otra Ysea fueran oydas, yo soy cierta que serán no menos lloradas que con razón sentidas; pero, con todo, pienso que pues mis tristes lágrimas ablandaron y enternecieron las duras piedras, que así harán a los blandos y tiernos coraçones, so pena que no siendo así, confesarán que son más duros que las duras peñas» [1997: 97]²⁸.

Además de una reminiscencia latina tan clara como el verbo al final de la frase, el fragmento destaca por su marcada tendencia a servirse de sucesivas prótasis y apódosis, pero también por incorporar varios casos de isocolon y paralelismo. Núñez de Reinoso ofrece ejemplos claros de períodos, o, si se desea matizar, de una modalidad del mismo: prevalecen en los discursos de los personajes, pero nunca faltan en las narraciones y descripciones. En mayor o menor medida, la narrativa culta del siglo XVI (relatos de caballerías, pastoriles, moriscos y bizantinos) propende hacia ese tipo de prosa, que también encuentra en los ensayos de Antonio de Guevara un cultivador eximio, bien que en este caso con una inclinación muy marcada hacia el paralelismo.

El transcurso del tiempo fue imponiendo, especialmente en el ámbito narrativo, otra modalidad prosística, la *oratio soluta* —o, como prefiere Laugsberg, la *oratio perpetua*—, la prosa libre que avanza sin someterse a un esquema determinado y que no cierra las ideas dentro de un círculo semántica y sintácticamente acabado. Se percibe con cierta claridad en la picaresca, aunque este género está lejos de responder a un único patrón estilístico. En cierto modo, el estilo prosístico español, el de la narración y el ensayo, se fue desarrollando al compás de la oración suelta. Ésta no fue desconocida por Quevedo, como demuestran sus piezas burlescas en prosa, sus cartas, el *Buscón* y muchos pasajes de sus relatos lucianescos. Sin embargo, para su obra doctrinal, buscó otra

de las letrillas se aprecian la enumeración y la reiteración sinonímica, pero también la contraposición de miembros.

²⁸ Núñez de Reinoso, Alonso: *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, ed. José Jiménez Ruiz, Málaga, Universidad, 1997.

vía estilíst
nizante, e
modalida

Aunqu
tualiza en
carácter b
tiñe buer
nes de al
carácter c

La uti
cialmente
éstas, por
tres —pu
tren entr
opten, en
destreza»
humillo»
toman er
ces, se añ
se multip
cañas» [6
príncipe
«Añasco
año, por
1623, por

Consi
del perío
exclusivo

²⁹ Recu
relacionado
Veloso [*El*
los recurso
ción del di

³⁰ Se tr
[645:8-9],
cipales, / y

³¹ En e
e ingenio e
para un ar

vía estilística. Lo que produce extrañeza es que recursos propios de la prosa latinizante, en concreto el paralelismo y el período de miembros, aparezcan en una modalidad poética tradicional como las letrillas.

Aunque quizá esta presencia clásica no resulte tan llamativa, si se contextualiza en el conjunto de la producción poética de Quevedo, en especial la de carácter burlesco: el discurso paralelístico no sólo atañe a las letrillas, sino que tiñe buena parte de sus poemas satíricos, por ejemplo numerosas composiciones de arte menor como los romances, la jácaras y los bailes, en pasajes de carácter descriptivo que enumeran los rasgos de un personaje y perfilan así su caricatura.

La utilización del período de miembros es aún tímida en las letrillas, especialmente en las de redacción más temprana²⁹. Es significativo que algunas de éstas, por ejemplo las incluidas en la antología de Espinosa *Flores de poetas ilustres* —publicada en 1605, pero con la aprobación fechada en 1603—, se encuentren entre las que recurren a este tipo de sintaxis sólo de forma ocasional y opten, en cambio, por una *compositio* periódica circular: «Que el viejo que con destreza» [645], «Las cuerdas de mi instrumento» [652] y «Madre, yo al oro me humillo» [660] contienen sólo un caso de isocolon bimembre cada una³⁰. Si se toman en consideración otras formas tradicionales, como las jácaras en romances, se aprecia cómo el isocolon y otras figuras relacionadas con el paralelismo se multiplican en poemas datables dos décadas más tarde: «Contando estaba las cañas» [677], posterior a las fiestas organizadas para conmemorar la visita del príncipe de Gales, en 1623; y las jácaras «Zampuzado en un banasto» [856] y «Añasco el de Talavera», que también hubieron de ser redactadas después de ese año, por sus referencias a la Orden de prohibición de las mancebías dictada en 1623, por ejemplo³¹.

Considero que el tratamiento de la sintaxis en las letrillas —la introducción del período de miembros— constituye un rasgo quevediano destacado, pero no exclusivo entre los cultivadores contemporáneos del subgénero poético. Aunque

²⁹ Recuérdese que Antonio Azaustre se refirió a la intensificación progresiva de los recursos relacionados con el paralelismo en la trayectoria literaria de Quevedo. Véase también Alonso Veloso [*El ornato burlesco en Quevedo*, Sevilla, Universidad, 2007, págs. 35-119], a propósito de los recursos estilísticos utilizados en las letrillas, algunas de las cuales contribuyen a la construcción del discurso paralelístico.

³⁰ Se trata de los siguientes casos: «que amanezca negro cuervo, / durmiendo blanca paloma» [645:8-9], «ser de solimán las caras, / las almas de rejalgar» [652: 15-16] y «Son sus padres principales, / y es de nobles descendiente» [660: 27-28].

³¹ En estos casos el discurso paralelístico «se convierte en norma» [Alonso Veloso: *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo*, Vigo, Universidad, 2005, pág. 334]; para un análisis detallado de los ejemplos concretos, véanse las págs. 330-337.

las funciones de este estilo compositivo en las letrillas de Quevedo y en las de Góngora —el creador más reconocido de la época— no son coincidentes de modo estricto, es cierto que este último inserta numerosos pasajes paralelísticos, que en algún caso dominan toda una composición, y, además, muestra también muchas veces el propósito de enfrentar así realidades antitéticas, como mecanismo retórico generador de risa³².

Quizá la peculiaridad quevediana resida en las siguientes tendencias de uso: la especialización del período de miembros para unos determinados tipos de discursos, muy concretos y delimitados en el ámbito de las letrillas; su disposición medida en un lugar preferente de la estrofa —que muchas veces coincide con su remate— en diversos poemas, hecho que propicia una acusada simetría en su discurso; y, también, el hecho de que el uso ocasional del paralelismo en sus más tempranas composiciones tradicionales hubiese desembocado en una más decidida y sistemática incorporación del recurso en poemas burlescos posteriores, paralela a la que se habría registrado en sus obras «serias» y en su prosa moral.

MARÍA JOSÉ ALONSO VELOSO
Universidad de Santiago de Compostela

BIBLIOGRAFÍA

- : *Retórica a Herenio*, ed. Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997.
- Alonso Veloso, María José: «Discurso rufianesco y retórica del hampa: la *compositio* de las jácaras y los bailes de Quevedo», *Revista de Filología Española (RFE)*, LXXXVI, 2006, 1º, págs. 185-217.
- : *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo*, Vigo, Universidad, 2005.
- : *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*, Sevilla, Universidad, 2007.
- Aquila Romanus: *Aquilae Romani de figuris sententiarum et elocutionis liber*. En Carolus Halm (ed.): *Rhetores latini minores*, Frankfurt, Teubner, 1963, págs. 22-37.
- Arias Montano, Benito: *Los Rhetoricorum Libri Quattuor de Benito Arias Montano*, ed. María Violeta Pérez Custodio, Badajoz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1984.
- Aristóteles: *Poética*, Madrid, Gredos, 1974.

³² La coincidencia parcial de las técnicas sintácticas de Quevedo y Góngora como creadores de letrillas, quizá relacionada en el primer caso con una cierta sumisión a las convenciones del subgénero poético propia de un período de redacción temprano de los poemas, se extiende también a temas y tipos satíricos compartidos, en lógica correspondencia con la tradición satírica; véase, en este sentido, Alonso Veloso [2005, especialmente págs. 43-73 y págs. 324-337].

—: *K*
Artaza, I
Deu
Azaustre
Sant
Azaustre
Azaustre
Bull
Baldwin,
Gloi
Cacho C
de C
Carvalho,
Reic
Cascales,
Cicerón:
Demetric
Díaz Rei
Educ
Faral, ed
techn
Faulhaber
Berke
Góngora,
Gracián,
Madr
Granada,
II, 45
Highet, C
de C
Lausberg,
Biblic
Leonardo
Zarag
López Gri
en *Fr*
Díaz
—: *La*
López Pir
Biblio
Martí, An
Mortara C
Murphy, J.
de San

- : *Retórica* (trad. Quintín Racionero), Madrid, Gredos, 1999.
- Artaza, Elena: *Antología de textos retóricos españoles del siglo XVI*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1997.
- Azaustre Galiana, Antonio: *Paralelismo y sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 1996.
- Azaustre, Antonio y Casas, Juan: *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997.
- Azaustre, Antonio: «Compositio, puntuación y lectura del soneto I de Garcilaso», *Bulletin Hispanique*, vol. 98, nº 1 (1996), págs. 29-35.
- Baldwin, Charles S.: *Ancient Rhetoric and Poetic, Interpreted from Representative Works*, Gloucester, Mass., Peter Smith, 1959.
- Cacho Casal, Rodrigo: *La poesía burlasca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidad, 2003.
- Carvalho, Luis Alfonso de: *Cisne de Apolo*, ed. Porqueras Mayo, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.
- Cascales, Francisco: *Tablas poéticas*, ed. Benito Brancaforte, Madrid, Espasa Calpe, 1975.
- Cicerón: *El orador* (trad. Sánchez Salor), Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Demetrio: *Du style*, París, Les Belles Lettres, 1993.
- Díaz Rengifo, Juan: *Arte poética española*, ed. facsímil (1592), Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.
- Faral, edmond: *Les arts poétiques du XII et XIII siècles: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1971.
- Faulhaber, Charles: *Latin Rhetorical Theory in Thirteenth and Fourteenth Century Castile*, Berkeley, University of California, 1972.
- Góngora, Luis de: *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1988.
- Gracián, Baltasar: *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, dos tomos, Madrid, Castalia, 1987.
- Granada, Luis de: *Los seis libros de la retórica eclesiástica*, en sus *Obras completas*, BAE, II, 493-642.
- Highet, Gilbert: *La tradición clásica*, traducción de Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, 2 volúmenes.
- Lausberg, Heinrich: *Manual de retórica literaria* (tres volúmenes), Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1967.
- Leonardo de Argensola, Lupercio y Bartolomé: *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, vol. II, Zaragoza, CSIC, 1951.
- López Grigera, Luisa: «Los estilos de Guevara en las corrientes retóricas de su época», en *Fray Antonio de Guevara e a cultura do Renacemento en Galicia*, coord. Pedro Díaz Fernández, Lugo, Diputación Provincial, 1993, págs. 55-71.
- : *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1994.
- López Pinciano, Alonso: *Philosophía Antigua Poética (Obras completas, I)*, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.
- Martí, Antonio: *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972.
- Mortara Garavelli, Bice: *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Murphy, James J.: *La retórica en la Edad Media (Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

o y en las de
incidentes de
es paralelísti-
más, muestra
téticas, como

ncias de uso:
idos tipos de
s; su disposi-
eces coincide
sada simetría
aralelismo en
cado en una
urlescos pos-
y en su pro-

o VELOSO
: Compostela

gredos, 1997.
compositio de
E), LXXXVI,

uevedo, Vigo,

ncosa, Sevilla,

r. En Carolus
2-37.

Montano, ed.
i Universidad

omo creadores
venciones del
extiende tam-
lición satírica;
-337].

- Núñez de Reinoso, Alonso: *Historia de los amores de Clarea y Florisea y de los trabajos de Isea*, ed. José Jiménez Ruiz, Málaga, Universidad, 1997.
- Quevedo, Francisco de: EL / PARNASSO ESPAÑOL, / MONTE EN DOS CUMBRES DIVIDIDO, / CON LAS / NVEVE MVSAS CASTELLANAS, / *Donde se contienen / POESIAS / DE DON FRANCISCO DE QUEVEDO VILLEGAS, / CABALLERO DE LA ORDEN DE SANTIAGO, / I SEÑOR DE LA VILLA DE LA TORRE DE IVAN ABAD: / Que con Adorno, i Censura, ilustradas, i corregidas, / salen ahora de la Librería de / DON JOSEPH ANTONIO GONZALEZ DE SALAS, / CABALLERO DE LA ORDEN DE CALATRABA, / I SEÑOR DE LA ANTIGVA CASA DE LOS GONZALEZ DE VADIELLA. / [grabado de un libro abierto dentro de una orla] / EN MADRID, / Lo imprimió EN SV OFFICINA DEL LIBRO ABIERTO / DIEGO DIAZ DE LA CARRERA, / [filete] / Año M DC XL VIII. / A costa de Pedro Coello, Mercader de Libros. Ejemplar de la Biblioteca Nacional: R / 4418.*
- : *Obra poética* (cuatro tomos), ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969.
- Quintiliano: *Institution Oratoire* (siete volúmenes), París, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1976.

UNA

EN est
que
tista
latino. A c
que dio o
Biblioteca
una versió
ducción cat
to rescatad
ginación er

1. Otro De

El Arxiu
perspicacia
hemos iber
totalmente
cano Nicolá
to del siglo

¹ Este est
financiados po

² Se ha de
se desprende q
doctorado en 1
dirigió al «mo
Barcelona entr
llibres «De offic
ratura catalana