

La materia carolingia en *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas* de Quevedo

Marta González Miranda

Universidade de Santiago de Compostela
Universidade de Vigo

A finales de la década de los sesenta Maxime Chevalier (1966 y 1968) estudia la influencia del *Orlando furioso* de Ariosto y, en menor medida, del *Orlando innamorato* de Boiardo en la literatura española del Siglo de Oro y aporta un notable número de textos narrativos, poéticos y teatrales en los que sus huellas son evidentes. No se olvida de Quevedo; del autor de los *Sueños* destaca la parodia a la que somete la materia carolingia en el romance «Quitándose está Medoro» y, sobre todo, en el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*¹.

No cabe duda de que Quevedo conocía el *Orlando innamorato* y el *Orlando furioso* y también composiciones inspiradas en esta materia². En efecto, pregonar aquí la erudición de Quevedo no supone ninguna novedad; ya González de Salas daba cuenta de ella, por lo que es inevitable volver a recordar las palabras del amigo y editor de Quevedo:

[...] pudiendo también asegurar que hasta hoy yo no conozco poeta alguno español versado más, en los que viven, de hebreos, griegos, latinos, italianos y franceses; de cuyas lenguas tuvo buena noticia, y de donde a sus versos trujo excelentes imitaciones. (González de Salas 1969: 91).

Clásicos grecolatinos, pero también literatura en lenguas romances constituyen las fuentes de la invención de Quevedo. Así las hazañas de los paladines de Carlomagno, relatadas en el *Cantar de Roldán* y conti-

¹ Véase Chevalier (1966: 396 y 402-403; 1968: 317-319). Chevalier (1968: 318) menciona también la letrilla «Toda bolsa que me ve».

² Es posible que Quevedo tuviese en su biblioteca ambos ejemplares. Sobre esta cuestión véase Pérez Cuenca (2003).

nuadas y amplificadas fundamentalmente en el *Orlando innamorato* y en el *Orlando furioso*, son rememoradas y recreadas por Quevedo. Además del romance «Quitándose está Medoro» y del *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, ya señalados, los protagonistas del ciclo carolingio aparecen de forma esporádica en otros poemas quevedianos, casi siempre de tenor satírico-burlesco. El objetivo de este artículo es recopilar y analizar la funcionalidad de la materia carolingia en los textos poéticos de Quevedo.

Un repaso de la poesía quevediana incluida en *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido con las nueve musas castellanas* (1648) y *Las tres musas últimas castellanas* (1670) muestra que la mayoría de las referencias a la materia carolingia se concentran en la musa quinta, Terpsícore³, y en la sexta, Talía, que contienen su poesía satírico-burlesca, concretamente en dos letrillas, dos jácara y un baile de Terpsícore y en siete romances de Talía. Sólo se emplea en dos composiciones de la musa Erato, bajo cuyo auspicio se alberga la poesía amorosa. Anómala, sin duda, es la ubicación del *Orlando*, que Pedro Aldrete, sobrino de Quevedo y responsable de la edición de *Las tres musas*, sitúa «por haber llegado tarde a la imprenta» (Quevedo, *Obra poética*, III, p. 452)⁴ cerrando la musa novena y última, Urania, aunque su contenido no responde, claro está, a la temática religiosa de la mencionada musa. Su enclave obedece a la necesidad de ubicar poemas que no se pudieron incluir en anteriores musas, pero que Quevedo habría tenido en cuenta en su proyectado *Parnaso*⁵.

El seguimiento de *Parnaso* y *Las tres musas*, además de permitirme acotar el número de poemas estudiados, me acerca a la configuración y versión última de la obra poética de Quevedo, seguramente orientada por el poeta y en la que participan en mayor o menor medida González de Salas y Pedro Aldrete. González de Salas prepara la edición de la poesía de Quevedo recogida en *El Parnaso*, tarea que culmina Pedro Aldrete en *Las tres musas últimas*⁶.

³ Alonso Veloso (2005 y 2007) ofrece un completo estudio de las composiciones tuteladas por la musa Terpsícore.

⁴ Cito los poemas de Quevedo y los comentarios a estos de González de Salas y Aldrete por la edición de *Obra poética* de José Manuel Bleca.

⁵ En dos cartas dirigidas a Sancho de Sandoval y fechadas en mayo de 1638, Quevedo plasma su desvelo por la conservación de las «octavas de *Las locuras de Orlando*» (1946: 411-412).

⁶ Fuera de *El Parnaso* y *Las tres musas* presentan alguna referencia a la materia carolingia la jácara «Estábase el padre Ezquerra», el soneto «Si pretenden gozarte sin bolsón» (poema cuya autoría quevediana ha sido discutida por la crítica) y los romances

La utilización de la materia carolingia en la poesía de Quevedo presenta dos cometidos fundamentales. En primer lugar, se recurre a algún personaje carolingio para vigorizar en forma de metáfora, símil o sinécdoque la temática de la composición en la que aparece. Se trata, pues, de un mecanismo más para la consecución de la finalidad concreta de cada poema. Esta primera función presenta dos orientaciones claras, una respetuosa y encarecedora para la poesía seria y otra irreverente y mordaz para la poesía satírico-burlesca. En efecto, en esta última, aunque destaca la sátira del tema o personaje en cuestión, el elemento carolingio queda igualmente ridiculizado.

La segunda vía que adopta la presencia de la materia carolingia es la propia parodia de los sucesos y los personajes de la épica caballeresca francesa, la literatura como parodia de la literatura.

De la extensa nómina de personajes del ciclo carolingio, Quevedo menciona de forma reiterada a los Doce Pares, a Orlando y a Galalón de Maganza. Sobresalen los Doce Pares, un selecto grupo de doce caballeros, seis laicos y seis eclesiásticos, elegidos por su valentía y nobleza por los reyes de Francia. Los más afamados son Orlando, Oliveros o Reinaldo de Montalbán. Las hazañas de Orlando, también conocido como Roldán, fueron celebradas en el poema épico *Cantar de Roldán* (siglos XI-XII) y recogidas y amplificadas durante los siglos XV y XVI en el *Orlando innamorato* y el *Orlando furioso*. La principal novedad de la obra boiardenca es, como indica su título, presentar un Orlando enamorado: el héroe, ajeno a las pasiones amorosas y entregado a la defensa del imperio y la fe, cae enamorado de la hermosa Angélica. La obra de Ariosto encarece este rasgo del héroe francés, quien pierde la razón a causa del amor que siente por la princesa del Catay. La fama de Galalón (o Ganelón) de Maganza deriva de su deslealtad al imperio de Carlomagno. Galalón traiciona a las huestes francesas capitaneadas por Orlando, se alía con el enemigo y le revela la estrategia militar de su ejército causando la muerte de Orlando. Por ello, Galalón se erige como prototipo del traidor⁷.

«Érase una cena» y «A los moros por dinero», del que en *Parnaso* sólo se incluyen los ocho primeros versos para, según González de Salas, evitar «la usurpación, si a alguno llegase tan torpe intento de hacerle propio» (Quevedo, *Obra poética*, III, p. 77). En la versión extensa se encuentran las menciones del «rey de Francia y sus Pares» (v. 32).

⁷ El diccionario de la Real Academia Española recoge en sus ediciones desde 1914 hasta la actualidad la entrada de *magancés*, que define como «traidor, dañino, avieso» por alusión al traidor épico.

Erato

La presencia de la materia carolingia en la musa Erato y, en consecuencia, en la poesía grave quevediana, se reduce a un soneto y un romance de la primera sección, que cobija «poesías amorosas: esto es, celebración de hermosuras, afectos propios y comunes del amor, y particulares también de famosos enamorados, donde el auctor tiene, con variedad, la mayor parte» (González de Salas 1969: 115). Siguiendo, pues, las indicaciones de González de Salas, o quizá del propio Quevedo, y teniendo en cuenta que la hermosura de la amada, la entrega del amante y el propio concepto de amor aparecen habitualmente imbricados, las composiciones de Erato que interesan en este trabajo priman la ponderación de la belleza de la dama. Se trata del soneto «Si en Francia, tan preciada de sus Pares» y del romance «La belleza de aventuras» dirigidos, según rezan sus títulos, «A una dama de singular gracia y hermosura, que estuvo en Francia, y hablaba la lengua francesa con mucho donaire» y «A María de Córdoba, farsante insigne, conocida con el nombre de Amarilis»⁸.

En el soneto, la mención ya en el primer verso de los «Pares», caballeros de Francia, establece un políptoton con el término «par» del verso siguiente creando una antanaclasis con el único fin de ensalzar la belleza sin igual («par») de Manuela. Del mismo modo, la presencia en el segundo cuarteto de Orlando obedece a la necesidad de enaltecer la hermosura de la dama, pues si el héroe francés emprendiera nuevas gestas bajo la protección de la excelsa Manuela, cuando sus enemigos rindieran ofrendas ante ella, la locura amorosa del paladín sería casi comprensible o incluso no lo juzgarían por loco, ya que los caballeros vencidos sentirían la misma turbación que el propio Orlando.

Si en Francia, tan preciada de sus Pares,
no halló, Manuela, par vuestra hermosura,
[...]
De Orlando las hazañas militares,
si a vuestra luz probaran aventura,
mejor calificaran su locura,
cuando el vencido os dedicara altares. (vv. 1-8).

María de Córdoba o «Amarilis», actriz famosa del siglo XVII que participó en la representación de comedias de Lope de Vega o Calderón de la Barca, fue objeto de numerosos halagos poéticos. La singularidad del poema de Quevedo estriba en ofrecer una *descriptio puellae*

⁸ Véase el análisis del soneto y del romance en Quevedo, *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*, 133-135 y 307-311.

petrarquista de la comedianta (cabellos rubios, tez blanca, labios rojos), en la que los términos metafóricos no son los elementos canónicos, el oro, la plata, las perlas o los claveles, sino insignes héroes épicos: Febo, Rosicler, Florisel y también los paladines franceses, que se emplean como metáfora de los ojos y del rostro: «pues mira con dos Roldanes [...] y, en soltando sus faciones, / allá van los Doce Pares» (vv. 6-12). También se recurre a ciertos preceptos neoplatónicos, en especial, se insiste en la importancia de los ojos de la amada, tras cuya contemplación surge un sentimiento amoroso perdurable para siempre. Así, la primacía de la vista en la comunicación de las almas de los enamorados se hiperboliza mediante la identificación de los ojos de Amarilis con «Roldanes», cuyo poder de atracción sería similar a la valentía del célebre héroe de la épica francesa. El empleo del nombre de Roldán en plural acentúa la hipérbole asociada a la metáfora.

Siguiendo con las metáforas caballerescas que sustentan el poema, se establece una dilogía con el término *faciones* que alude a un «acometimiento de soldados o ejecución de alguna empresa militar para ganar gloria y honra contra los enemigos» (*Autoridades*) y a las «partes de las que componen el rostro» (*Autoridades*), significados que están en perfecta correlación con la acepción real de los Doce Pares como guerreros invencibles y con la acepción metafórica para sugerir los estragos pasionales que causa Amarilis con cualquier pequeño gesto de su rostro.

Finalmente, Amarilis es denominada con el nombre de la espada de Orlando, Durandarte (también Durindana o Durindal), pues así como muchos caballeros perdieron la vida en los filos de esta espada, el amante entrega su vida a una amada, Amarilis, cuyo desdén afianza su amor: «para todos Durandarte» (v. 24).

Terpsícore y Talía

Son bastante más numerosas las alusiones diseminadas a los personajes carolingios en la poesía satírico-burlesca de Quevedo. Desde la sátira contra *mulieres* al relato de las aventuras de los jaques fanfarrones, pasando por el desafío entre flores y hortalizas, la presencia de la materia carolingia refuerza el tema de cada composición.

La letrilla «Opilose, en conclusión» ofrece una sátira de la mujer interesada desde la perspectiva de un locutor que no sólo es censor de la codicia desmedida de la mujer, sino víctima de los agravios de la buscona por dejarle sin hacienda. El personaje de Medoro, elegido por Angélica tras rechazar a héroes célebres de la corte de Carlomagno y que provoca que Orlando pierda la razón, figura como metáfora del amante favorecido por la protagonista, aquel que la satisface de dinero y regalos, ejemplo

claro del amor venal de la pidona: «el que la dora es Medoro; / el que no, pellejo y cuero» (vv. 34-35). Se establece, además, una dilogía con el término «Medoro», que no sólo es el nombre del personaje, sino que mediante una disociación «me doro», refiere el propio enriquecimiento de la mujer avara a costa de desvalijar a su galán.

En «Toda bolsa que me ve» la propia mujer interesada enuncia su avidez mercantil. A lo largo de los versos de la letrilla, la protagonista explica sus métodos y preferencias y se precia de su condición de verdadera maestra en el arte del desplume. Galalón y Roldán actúan en el poema como metáfora del tipo de hombre que la buscona selecciona para sus fines lucrativos:

En casa de los joyeros,
entre medias y listones,
más los quiero Galalones,
que, en San Dionís, Oliveros.
Al Roldán que prometió
pendencia, y no la basquiña,
el *Rol* perdono a la riña,
y el *dan* a la tienda no. (vv. 25-32).

El amor al dinero y a las dádivas determina la predilección de la pidona por caballeros interesados y aviesos —«Galalones»—, capaces de engañar a los tenderos para colmar los caprichos de joyas y listones —«cierto género de cinta de seda» (*Autoridades*)— de su codiciosa dama. El antropónimo «Roldán» es elegido por contener en su interior el verbo *dar*, omnipresente en la sátira quevediana contra las pedigüeñas. La disociación del nombre «Roldán», aclarada en la propia letrilla, pone de manifiesto el trato económico al que la pidona reduce sus relaciones amorosas: perdona a su galán su ausencia o retirada de alguna riña —«rol» significa «lista, nómina o catálogo» (*Autoridades*)—, a pesar de que ello ponga en duda las cualidades y virtudes de un buen caballero; pero nunca lo eximiría de sus obligaciones tributarias en regalos o vestidos —la «basquiña» es una «saya que traen las mujeres desde la cintura al suelo, con sus pliegues [...] y por la parte inferior tiene mucho vuelo» (*Autoridades*)—.

El poema «Allá va con un sombrero» es el único baile que menciona algún elemento de la materia carolingia. Su conciso e ilustrativo título, «Las estafadoras», declara de forma inequívoca su tema: la avaricia irrefrenable de la mujer y su afán por despojar a los galanes de todas sus pertenencias. El baile describe a dos pidonas que salen en busca de su presa: su caricatura degradante subraya su destreza en el ejercicio del timo y la

imposibilidad de rebelarse contra su poder embaucador. La voz poética concentra la rapacidad desmedida de una de las pidonas en sus manos, a las que identifica con los protagonistas de la materia de Francia:

Allá va con un sombrero,
que lleva, por lo de Flandes,
más plumas que la provincia,
más corchetes que la cárcel.
[...]
Lleva en sus manos y dedos
a todos los Doce Pares,
Galalones por las uñas,
y por la palma, Roldanes. (vv. 1-24).

Spitzer (1978: 143-149) señala la tendencia quevediana a describir un personaje o figura como compuesta de rasgos sueltos, de suerte que las partes del cuerpo se independizan, e, incluso, se les atribuyen actividades de un sujeto animado, en una personificación evidente. De este modo, las manos, mediante una sinécdoque, concentran la habilidad de la buscona. Además, reúnen las proezas de los Doce Pares de Francia: las uñas son Galalones por su conducta interesada y perversa, cualidades incrementadas por la posible animalización de *uñas*, que denotan rasgos de las aves de rapiña; y la palma se identifica con Roldán, pues así como el caballero poseía extraordinaria pericia en el manejo de la espada con la que derrotaba a sus enemigos, así la buscona enarbola las palmas de sus manos para recolectar y guardar el botín que sustrae a sus acompañantes. Cabe señalar nuevamente la pluralización de los antropónimos carolingios —Galalones y Roldanes— con el objetivo de hiperbolizar el poder de la pidona para obtener beneficios de sus galanes a cambio, quizá, de favores carnales.

El romance «Deletreaba una niña» presenta otra diatriba más contra las pidonas, figura predominante en el universo de tipos fustigados en la poesía quevediana. La voz poética retrata de forma denigratoria a las tres «salteadoras del sonsaque», según la designación del título del poema, y detalla el procedimiento hábil de saqueo al que se ve abocado irremisiblemente. Para potenciar el comportamiento interesado y estafador de las busconas se las califica otra vez con el topónimo del traidor Galalón:

Chirriaba la muchacha,
y el séquito magancés,
zurriando como avispas,
repicaban a coger. (vv. 49-52).

Los poemas «Antiyer se dieron vaya» y «Mirábanse de mal ojo» vehiculan un desafío enconado «a la manera [...] medieval de las *razones*» (Candelas Colodrón 2007: 181) entre las flores y las hortalizas, y los paños y las sedas, respectivamente. Estos elementos, personificados, toman voz para enzarzarse en un debate burlesco sobre la primacía de unos sobre otros. En la «Matraca de las flores y la hortaliza»⁹, el berro, la berenjena o el ajo se enfrentan al clavel, la rosa o la azucena, entre otros: las primeras aducen sus propiedades alimenticias frente a la inutilidad de la belleza y de la fragancia de las segundas: «un jigote de claveles / ¿qué cristiano se le engulle?» (vv. 69-70); estas, por su parte, desprecian el valor de las hortalizas en un menú suculento: «Chusma de los bodegones [...] canalla de los guisados, / que huesos y carne suple» (vv. 81-84). La materia carolingia asoma en una de las múltiples metáforas llamativas que plagan el romance, al calificar al «Pepino» como «Galalón de la ensalada» (v. 55) para subrayar la naturaleza indigesta y amarga que se le atribuye, igual que al traidor épico.

El sayal, el fieltro, el limiste, el terciopelo, entre otras muchas telas, discuten con brío en la «Matraca de los paños y sedas»: el guadamecí desprestigia al brocado calificándolo como «bohemio [“especie de ropa o capa pequeña a modo de capotillo, que pudo traer su nombre de la provincia de Bohemia” (*Autoridades*)] de Carlo Magno» (v. 252) para subrayar su carácter obsoleto.

«Ayer se vio juguetera» relata, según la información que proporciona González de Salas, una «fiesta venatoria [...] a imitación de las de los romanos, dadas al pueblo en sus anfiteatros y circos», en la que «se echaron varias fieras a lidiar entre sí» (Quevedo, *Obra poética*, III, 67-68). Este tipo de festejos, habituales en la época áurea, suele ser motivo de textos literarios, tanto en su vertiente informativa y encomiástica como burlesca, perspectiva que domina en este poema. El romance aclama el tiro certero con el que Felipe IV mata a un toro, proeza acaecida en la tarde del trece de octubre de 1631. Para contribuir a ensalzar la dificultad de esta gesta, la res es calificada como «magancés» de acuerdo con la vileza y malicia que marcan al personaje del ciclo carolingio: «no embisten como embestia / el torazo magancés» (vv. 175-176). Con todo, el tono burlesco que domina la composición, unido a la declaración que cierra el texto: «Esta fiesta me contaron / dos que detrás de un cancel, / a costa de dos mil coces, / vieron un poco de res» (vv. 201-204), deslucen la hazaña del rey. Pero Quevedo no siempre adopta esta postura: en los sonetos «En el bruto, que fue bajel viviente» y «En dar al robador de

⁹ Blanca Perrián (2002) elabora un exhaustivo análisis de este poema y del romance «Don Repollo y doña Berza».

Europa muerte» de la musa Clío, dedicada a «elogios, y memorias de príncipes, y varones ilustres» (González de Salas 1969: 97), exalta esta acción heroica, también celebrada por otros poetas próximos al escenario de la corte (Lope de Vega, Rioja, Jáuregui, Calderón) y, en consecuencia, a los ámbitos de gobierno.

En las jácaras, Quevedo recrea el ambiente del hampa con sus rufianes y marcas como protagonistas, lo cual no es óbice para que se emplee la materia carolingia, como ocurre en «Vida y milagros de Montilla» y «Relación que hace un jaque de sí y de otros». Los relatos de las andanzas de los jaques con su extenso historial delictivo (robos, engaños, reyertas) sustentan estas composiciones, si bien «En casa de las sardinas» «es la única que explota, desde una perspectiva paródica, el recurso picaresco del relato autobiográfico desde el mismo momento del nacimiento del antihéroe» (Alonso Veloso 2005: 119). Montilla, en su condición de condenado a galeras, repasa con orgullo su vida y se detiene en el relato de los juicios que condenan sus tropelías, en los que trata inútilmente de mostrar su inocencia. Para resaltar la calidad de su propia defensa, Montilla afirma: «yo, en el valor y el negar, / fui doce pares y nones» (vv. 191-192), donde se establece un símil entre su arrojo en el juicio y la valentía de los caballeros de la corte de Carlomagno. Asimismo se establece una dilogía chistosa entre «par» y la expresión «pares y nones», términos que a su vez están en perfecta correlación con los vocablos del verso precedente: Montilla en el «valor» se asemeja a los caballeros franceses y en «el negar» es la quintaesencia de la negatividad, «nones».

En «Zampuzado en un banasto», un jaque respetado recuerda los hechos que explican su condena en la cárcel y repasa el final amargo de otros compañeros famosos, cuyas vidas han sido entregadas con éxito al oficio de delinquir. Únicamente se mantiene en activo el jaque Cardoncha, a quien, a modo de epíteto épico, identifica con Roldán: «Vos, Bernardo entre franceses, / y entre españoles, Roldán» (vv. 165-166). La comparación con los héroes Bernardo y Roldán subraya el valor de Cardoncha y el temor que suscita, cualidades potenciadas por el matiz «entre franceses» y «entre españoles», pues Roldán representa el enemigo francés más valiente e infatigable para el ejército español y Bernardo es el héroe español que derrota a las huestes galas (sus hazañas fueron cantadas en el poema épico cuyo título lleva su nombre, escrito por Bernardo de Balbuena).

Más llamativo es el empleo de la materia carolingia en «Tomando estaba sudores». En este romance, Quevedo poetiza la estancia en el hospital Antón Martín de una buscona que padece la sífilis con una explicación clara, aunque grotesca, de las causas, los síntomas y el tratamiento de la enfermedad. La concentración de referencias a la materia carolingia

posee una única finalidad: la alusión a la sífilis, también conocida en la España de la época como «mal francés». La mención de Montesinos, Roldán, los Doce Pares o Galalón remite a la enfermedad y a alguno de sus síntomas (véase Profeti 1986: 483-485):

Tomando estaba sudores
 Marica en el hospital:
 que el tomar era costumbre,
 y el remedio es el sudar.
 [...]
 Lo español de la muchacha
 traduce en francés el mal:
 cata a Francia, Montesinos,
 si te pretendes pelar.
 Por todas sus coyunturas
 anda encantado Roldán:
 los Doce Pares y nones
 no la dejan reposar.
 [...]
 Entre humores maganceses
 de maldita calidad,
 y dos viejas galalonas,
 fue puesta en cautividad. (vv. 1-56).

El personaje de Montesinos se inserta a través de la parodia de los primeros versos del romance dedicado al héroe épico «Cata Francia, Montesinos, / cata París, la ciudad» (*Romancero viejo*, p. 186), que en la pluma quevediana se transforma en «cata a Francia, Montesinos, / si te pretendes pelar» (vv. 11-12) para aludir a la sífilis, «Francia», y a uno de sus síntomas más visibles, la caída del pelo. Con Roldán y los Doce Pares especifica el dolor intenso de las articulaciones provocado por la enfermedad: «Por todas sus coyunturas / anda encantado Roldán: / los Doce Pares y nones / no la dejan reposar» (vv. 13-16). Finalmente la presencia de Galalón de Maganza apunta a la corrupción de los «humores», esto es, de los líquidos que nutren y protegen el cuerpo de la enferma.

Quevedo, como anunciaba al principio, escoge a los más afamados personajes del ciclo carolingio y los inserta en sus poemas extrayendo sus cualidades más sobresalientes y aplicándolas a realidades muy alejadas de la materia épico-caballeresca. Así, aunque los personajes épicos actúan como imágenes positivas en los poemas reseñados de Erato, su inserción en las composiciones de contenido satírico-burlesco supone la desvalorización clara de los héroes épicos.

Los dos romances restantes y el *Orlando* presentan una parodia de los personajes y sucesos del ciclo carolingio similar a la que Quevedo lleva a cabo con la mitología o con el tema cidiano.

El poema «Madres, las que tenéis hijas», titulado «Varios linajes de calvas», se erige como un alegato enardecido contra los calvos, que esconde una burla de los hombres con escasa disponibilidad económica. De este modo, aunque los calvos constituyen el blanco hacia el que se dirige el romance, el dardo principal apunta a la figura de la buscona. La voz poética, una mujer casada con un «capón de cabeza», expresa sus quejas y advierte a todas las muchachas de la necesidad imperiosa de alejarse de los caballeros calvos, esto es, de los hombres sin dinero. Esta lectura ambivalente se sustenta en la oposición, planteada en los primeros versos, entre «calvos» y «gente de pelusa», esta última definida por el *Diccionario de Autoridades* como: «la que es rica y acomodada. Llámánla así porque anda siempre bien vestida». Frente a la masa de caballeros calvos que retrata el poema, Roldán y Montesinos, junto con otros héroes épicos como el Cid o Bernardo, se erigen como prototipos de hombres «lanudos» y, en consecuencia, con abundante caudal: «Zamarro fue Montesinos, / el Cid, Bernardo y Roldán» (vv. 86-87). El romance alberga una burla leve de los héroes épicos franceses.

Más cáustico, sin duda, es el poema «Quitándose está Medoro», la única composición de Quevedo, a excepción del *Orlando*, que expone en su totalidad una parodia de la ficción carolingia, señalada ya desde el título: «Burla el poeta de Medoro, y Medoro de los Pares»¹⁰. Se parodia una parte del canto decimonoveno del *Orlando furioso*, que describe cómo Angélica se enamora de Medoro:

Quitándose está Medoro
del jubón y la camisa,
al sol de marzo, una tarde,
algunas puntadas vivas.
Las uñas más matadoras
que los ojos de su amiga,
hecho un paladín Roldán
por las costuras arriba.
Después de haberse rascado
[...]

¹⁰ Chevalier (1968: 235-321) acopia un número notable de composiciones de poetas áureos dedicadas a la pasión turbadora que Angélica causa en múltiples caballeros y a los amores de Angélica y Medoro, tanto desde la vertiente respetuosa como desde una perspectiva irreverente. Es inevitable destacar el romance de Góngora «En un pastoral albergue».

por falta de buena voz,
en lugar de cantar, chilla:
«Bella reina del Catay,
heredera de la China,
por quien hoy andan enhiestas
tanta lanza y tanta pica,
[...]

Ándase Orlando el furioso
saltando de viga en viga,
juntando para traerla
calaveras y ternillas.

[...]

Esto ha tenido la bella
desde que era tamañita:
que quiere más que un valiente
cualquier dinero gallina.
Yo solo la di en el chiste;
y, mientras ellos se arpillan,
a lo cobarde la gozo
por estas caballerizas.

[...]

Deshacer encantamentos
es menos que hacer basquiñas;
y es más pagar una joya
que ganar una provincia.
¡Quién viera en una mohatra
al buen Palmerín de Oliva,
y con el ciento por ciento
andar a la rebatiña!

¡Quién viera a don Belianís
en una sombrerería,
dándole vueltas al casco,
y alabando la toquilla;
y en poder de un escribano
a la lanza de Argalía,
ahogada en el tintero,
soltando la tarabilla!».

En esto, por un repecho,
vio subir a sus costillas
un vecino de sus carnes,
convidado de ellas mismas.

En su seguimiento parte;
a cinco uñas camina;
y, cansado de matar,
entre los dedos le hila.

La voz poética presenta a Medoro espulgando sus ropas mientras, a la manera de los pastores enamorados, canta la sensualidad de su amada y el método para conquistarla, y desacredita los esfuerzos denodados de los héroes caballerescos frente a los peligros que entrañan ciertas situaciones de la realidad cotidiana. Alaba el primor y la valentía con que Medoro mata los parásitos que pueblan su vestimenta, tarea en la que podría medirse con la bravura guerrera de Orlando «hecho un paladín Roldán / por las costuras arriba» (vv. 7-8), consiguiendo también la desvalorización del héroe. Tras esta presentación degradante, la voz poética cede la palabra a Medoro, quien emite un discurso que comienza como un panegírico de su dama: «Bella reina del Catay, / heredera de la China» (vv. 17-18), pero que, tras esta apelación laudatoria inicial, se convierte en un canto de la voluptuosidad física de Angélica: «por quien hoy andan enhiestas / tanta lanza y tanta pica» (vv. 19-20). A continuación critica los duelos a los que se someten los caballeros épicos y la costumbre de ofrecer los trofeos de las victorias a la dama. Menciona a Rodamonte, guerrero sarraceno que luchó contra el ejército de Carlomagno, y a Orlando, quienes realizaron importantes gestas y pruebas para demostrar su valor; sin embargo, a juicio de Medoro, para seducir a Angélica basta con dádivas monetarias: el sentimiento amoroso está regido por el dinero. Además, Medoro alardea del erotismo de su relación, reducida a un deseo lascivo, consideración amorosa alejada del amor puro y espiritual y de la entrega incondicional del amante a una amada inalcanzable y hermosa, que preconizan la doctrina neoplatónica y la corriente petrarquista: «a lo cobarde la gozo / por estas caballerizas» (vv. 43-44). Por último, señala la indefensión de los caballeros épicos —Palmerín de Oliva, Belianís de Grecia o Argalía—, en circunstancias cotidianas como en las tiendas de mercaderes fraudulentos o ante escribanos corruptos. La presencia de algún parásito interrumpe bruscamente el discurso de Medoro, quien se ve otra vez acuciado por la necesidad de aniquilar y liberarse de este «vecino de sus carnes, / y convidado de ellas mismas» (vv. 67-68).

Quevedo desvaloriza la materia épico-caballeresca y sublima la dimensión erótica y venal de la relación de Angélica y Medoro, similar a las de los rufianes y busconas, ya apuntadas en este trabajo. Asimismo, la combinación de héroes épicos con mercaderes, joyeros o escribanos acrecienta la burla del mundo heroico y lo aproxima al ambiente hampesco. Quevedo refuerza la parodia de la materia carolingia fusionándola con otras sátiras secundarias, en las que fustiga a sastres, mercaderes o escribanos, alejados del objetivo paródico del romance.

Urania

He dejado para el final el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, una extensa recreación paródica de la poesía épico-caballeresca, que toma como punto de partida el *Orlando innamorato* de Boiardo. El argumento del *Poema* procede del canto primero y de veintinueve estrofas del canto segundo del *Orlando innamorato*. Con todo, aunque Quevedo se apropia de la trama del texto de Boiardo y la presenta en el mismo orden, la obra resultante dista notablemente del poema italiano. Boiardo ensalza las gestas heroicas de los paladines carolingios y Quevedo se mofa de los protagonistas de la tradición carolingia (Orlando, Angélica, Reinaldos de Montalbán o Astolfo) y denigra sus proezas en las doscientas catorce octavas que abarca, intención proclamada desde los primeros versos de la obra:

Canto los disparates, las locuras,
 los furores de Orlando enamorado,
 cuando el seso y razón le dejó a oscuras
 el dios enjerto en diablo y en pecado;
 y las desventuradas aventuras
 de Ferragut, guerrero endemoniado;
 los embustes de Angélica, y su amante,
 niña buscona y doncellita andante.
 Hembra por quien pasó tanta borrasca
 el rey Grandonio, de testuz arisco,
 a quien llamaba Angélica la Chasca,
 hablando a trochimochi y abarrioso.
 También diré las ansias y la basca
 de aquel maldito infame basilisco
 Galalón de Maganza, par de Judas,
 más traidor que las tocas de viudas.
 Diré de aquel cabrón desventurado
 que llamaron Medoro los poetas,
 que a la hermosa consorte de su lado
 siempre la tuvo hirviendo de alcagüetas;
 por quien tanto gabacho abigarrado,
 vendepeines, rosarios, agujetas,
 y amoladores de tijeras, juntos,
 anduvieron a caza de difuntos. (I, vv. 1-24).

Caballeros convertidos en rufianes, una princesa rebajada a «doncellita andante», duelos transformados en disputas pueriles marcan el ritmo paródico que domina el *Orlando*, una obra singular en el amplio legado poético quevediano, cuya finalidad principal es la desvalorización del heroico mundo caballeresco.

En suma, Quevedo adapta la materia carolingia al motivo principal de cada poema, o bien prima esta materia para erigirla como centro de sus textos poéticos. Los personajes carolingios, como protagonistas absolutos o como secundarios célebres, constituyen un ejemplo más de las múltiples fuentes de la invención de Quevedo y su inserción y tratamiento en los poemas, una muestra más de su alabada práctica elocutiva.

Bibliografía

- Alonso Veloso, María José (2005): *Tradición e Ingenio en las Letrillas, las Jácaras y los Bayles de Quevedo*. Vigo: Universidade de Vigo.
- (2007): *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Ariosto, Ludovico (1532): *Orlando furioso*. Edición de José María Micó (2005). Madrid: Espasa.
- Autoridades = Diccionario de Autoridades* (1990). 3 vols. Madrid: Gredos [facsímil de la edición de Madrid de 1726-1739].
- Boiardo, Matteo Maria (1495): *Orlando innamorato*. Edición de Ricardo Bruscaagli (1995). Torino: Einaudi.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel (2007): *La poesía de Quevedo*. Vigo: Universidade de Vigo.
- Cantar de Roldán*. Edición de Ángel Crespo (1983). Barcelona: Seix Barral.
- Chevalier, Maxime (1966): *L'Arioste en Espagne*. Bordeaux: Université de Bordeaux.
- (1968): *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- González de Salas, J. Antonio (1969): «Preliminares e Ilustraciones al *Parnaso español*», en: Quevedo, Francisco de: *Obra poética*. Edición de José Manuel Bleuca. Madrid: Castalia, vol. I, 85-138.
- Pérez Cuenca, Isabel (2003): «Las lecturas de Quevedo a la luz de algunos impresos de su biblioteca», *La Perinola* 7, 297-333.
- Periñán, Blanca (2002): «En el huerto con Quevedo. “Boda y acompañamiento del campo” y “Matraca de las flores y la hortaliza”», *La Perinola* 6, 199-223.
- Profeti, Maria Grazia (1986): «La enfermedad como negación del cuerpo en la poesía de Quevedo», en: Kossoff, A. David / Amor y Vázquez, José / Kossoff, Ruth H. / Ribbans, Geoffrey W. (eds.): *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Istmo, 477-485.

- Quevedo, Francisco de: *Epistolario completo*. Edición de Luis Astrana Marín (1946). Madrid: Instituto Editorial Reus.
- *Obra poética*. Edición de José Manuel Blecua (1969-1971). Madrid: Castalia, vols. I-III.
- *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*. Edición de Alfonso Rey y María José Alonso Veloso (2011). Pamplona: EUNSA.
- Real Academia Española (2001): *Diccionario de la lengua española*. 2 vols. Madrid: Espasa Calpe.
- Romancero viejo*. Edición de Mercedes Díaz Roig (1988). Madrid: Cátedra.
- Spitzer, L. (1978): «Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*», en: Sobejano, Gonzalo (ed.): *Francisco de Quevedo*. Madrid: Taurus, 123-184.