

SERTA PHILOLOGICA
F. LÁZARO CARRETER

RAFAEL CANO AGUILAR

SOBRE LA SINTAXIS DE QUEVEDO EN *LA HORA DE TODOS*

EDICIONES CÁTEDRA
MADRID, 1983

Sobre la sintaxis de Quevedo en *La hora de todos*

RAFAEL CANO AGUILAR
Universidad Complutense de Madrid

El excepcional dominio del idioma que muestra Quevedo es algo que ningún estudioso, o simple lector, de su obra ha dejado de señalar. Es uno de los aspectos de su creación literaria, por tanto, que ha sido investigado con mayor detenimiento; sin embargo, aún no se ha conseguido agotar el riquísimo legado lingüístico que nos dejó: privilegio de los genios del lenguaje, como él, que siempre nos sorprenden y admiran, incluso en aquello que la crítica ha intentado desbrozar hasta el final.

Son numerosos los rasgos que se han destacado como característicos de la lengua de Quevedo: la creación de neologismos a partir de las posibilidades dadas por el idioma, su extraordinaria riqueza léxica que recorre todos los registros del español, la ruptura de las restricciones combinatorias de las palabras al integrarlas en una frase, las frecuentes metátesis de los elementos lingüísticos, etc.; y, sobre todo, el espléndido juego de significaciones que surge de todo lo anterior, y que a la vez lo constituye: objetivo, en ocasiones parece que único, de su escritura. Consciente de su superioridad en el conocimiento y manejo del idioma, fue por ello virulento crítico de modismos y frases hechas del habla ordinaria, y debelador de aquellos estilos literarios, en especial el gongorismo, que repelían a su sensibilidad. A la vista de todo ello, hay quien, como Eugenio d'Ors, lo ha considerado el «primer escritor castellano»¹; sea o no así (no entraremos en cuestiones de prelación), parece cierto, como afirma A. Castro, que «el único grande e inconfesado amor de Quevedo ha sido su estilo»², y que, en palabras de F. Lázaro, hay en él un «deseo casi demoníaco de ostentar ingenio»³. Más que en cualquier otro escritor, pues, en Quevedo el lenguaje es la *ultima ratio* de su obra.

No obstante, uno de los aspectos de la lengua de Quevedo que, en proporción, ha sido menos analizado es la construcción sintáctica de la frase, y del período en general. Hay varias razones para ello: en primer lugar, las que atañen al papel de lo sintáctico en el análisis literario; y por otro lado, las que se desprenden del estilo mismo de Quevedo. En lo que se refiere a la primera cuestión,

¹ Cito por J. L. Alborg, *Historia de la literatura española*, II, 2.^a edición, Madrid, Gre-
dos, 1980, pág. 627.

² «Escepticismo y contradicción en Quevedo», en *Semblanzas y estudios españoles*, Prin-
ceton, 1956, pág. 393.

³ F. Lázaro Carreter, «Originalidad del Buscón», en *Estilo barroco y personalidad creadora*,
3.^a edición, Madrid, Cátedra, 1977, pág. 80.

la Retórica tradicional centró su interés en la presencia en el texto de determinadas «figuras de construcción», cuya selección y acumulación podía caracterizar el estilo de una obra; este tipo de análisis solía convertirse en un mero repertorio de «figuras», sin tener en cuenta su función en la construcción del texto; además, descansaba en una concepción logicista de la Gramática que no fue debidamente renovada, ya que la Sintaxis, aún más que la Semántica, fue el «pariente pobre» en el gran desarrollo de la Lingüística en el presente siglo. Fuera ya de ese marco, algunas cuestiones sintácticas pertinentes en lo literario alcanzaron más desarrollo que otras; y de ahí se pasó muchas veces a una caracterización meramente impresionista de la sintaxis de un texto. Por su parte, la Sintaxis histórica (quizás la más olvidada de las ramas del análisis lingüístico) osciló entre consideraciones confusamente estilísticas de los textos literarios y su utilización como simples *corpus* para extraer datos y ejemplos aducibles en la evolución de fenómenos concretos⁴.

Por lo que respecta al segundo tipo de razones anunciado, hay que señalar que lo llamativo, lo sorprendente, lo que deslumbra en Quevedo no es el esquema sintáctico, la construcción considerada globalmente, sino los elementos que intervienen en ella. Para dar sólo un ejemplo: la construcción *lo* + adjetivo existía ya desde los orígenes del idioma, y era abundantísima en su época; lo extraño es que aparezca en ella un sustantivo de este tipo: «Ingerí en rey *lo sumo pontífice*»⁵. A esto, y a fenómenos semejantes, tan frecuentes y peculiares que constituyen la marca personal de Quevedo, es a lo que alude R. Lida cuando define a nuestro autor como «... un maestro del sarcasmo que sacude continuamente los hábitos sintácticos del lector»⁶. Es, por tanto, la aparición de una palabra, o de un tipo de palabras, en un contexto inesperado; es la violación de las reglas de combinación de los elementos léxicos; es la condensación significativa en ciertos vocablos que los lleva a una carga semántica superior a la normal; o los juegos de palabras, los «zeugmas dilógicos»...⁷, lo que ha constituido, hasta ahora de manera primordial, el centro de atención del lenguaje de Quevedo.

Sin embargo, del análisis del modo de construcción sintáctica existente en Quevedo pueden obtenerse conclusiones interesantes acerca de su «poética particular»⁸, sobre todo si se intenta determinar la función que cumplen en el texto los distintos esquemas que el autor toma de las estructuras sintácticas de la lengua, y qué valor tiene la presencia de esos esquemas precisamente, y no de otros. En esta dirección, y tomando en cuenta sólo ciertos rasgos, trata de encaminarse el presente trabajo.

La Hora de todos encierra dentro de sí todas las facetas del Quevedo pro-sista, desde el satírico que se complace en degradar lo que para él no es sino

⁴ Quizá éste sea un juicio negativo en exceso: la Filología española ofrece numerosas muestras, muchas de ellas magníficas, de análisis sintácticos, y lingüísticos en general, de textos literarios, así como importantes consideraciones teóricas. De todos modos, el problema sigue en pie: cfr. R. Lapesa, «Problemas y métodos de una sintaxis histórica», en *Homenaje a Xavier Zubiri*, Madrid, 1970, págs. 201-213.

⁵ *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, edición de Luisa López-Grigera, Madrid, Clásicos Castalia, 1975, cuadro XXXVIII, pág. 182 (las citas de la *Hora* se harán por el número de página de esta edición).

⁶ *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1981, pág. 155.

⁷ Cfr. F. Lázaro, «Sobre la dificultad conceptista», *op. cit.*, págs. 13-43; M. Molho, «Forma y sustancia en la escritura de Quevedo», en *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977, págs. 133-167.

⁸ Cfr. F. Lázaro, «Lengua literaria frente a lengua común», en *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica, 1980, págs. 193-206.

oquedad hasta el político o el moralista. Por ello, encontramos en esta obra una magnífica concentración de todas sus formas de estilo. Además, el tipo de composición, en cuadros fragmentarios, es el más adecuado al genio de nuestro autor: no es, pues, injustificada la general aceptación de que ha gozado, y sigue gozando, esta «fantasía moral», como la intituló su autor.

Ya en el comienzo, la asamblea de dioses que Júpiter convoca en el Olimpo, aparecen los elementos característicos de su estilo. En primer lugar, la extraordinaria abundancia de estructuras cuya función es la de describir, ser portadoras de comparaciones, hipérbolos o metáforas, y que constituyen elementos periféricos al núcleo oracional: aposiciones bimembres, complementos de circunstancia concomitante, adjetivos incidentales (o adyacentes), etc.; elementos todos ellos separados mediante pausa de los regentes o de los predicados a que complementan, y que, a pesar del carácter periférico que les señala la Sintaxis, en Quevedo acaban convirtiéndose en el centro significativo, en el verdadero núcleo semántico, pues ahí suele condensar su intención expresiva. Este tipo de estructuras, sin embargo, no va a aparecer por igual en toda la obra: en los cuadros políticos, en especial a partir del XXXII, sin desaparecer por completo, va a disminuir notablemente, dando paso a otro tipo de discurso.

Así, la frase que inicia la obra es de este tipo: «Júpiter, hecho de hieles...» (61), y a partir de ahí la sucesiva presentación de los dioses es una continua variación de estructuras de esta clase, entremezcladas unas con otras. Adjetivos incidentales, como el inicial, o: «... hecho una sopa Neptuno... lleno de cazcarrias y devanado en ovas...» (62), «Plutón... bien zahumado con alcrebite y pólvora, vestido de cultos...» (62-63), «... sol... devanador de vidas... muypreciado de guitarrillas y pasacalles, ocupado en ensartar... mancomunado con las cenas...» (63); gerundios en la misma situación: «... poniendo los gritos en la tierra...» (61), «Saturno... engulliendo sus hijos...» (62), «Neptuno... haciendo lodos...» (62); aposiciones bimembres, explicativas: «Marte, donquijote de las deidades» (61), «el panarra de los dioses, Baco» (62)⁹, «Saturno, el dios marimanta» (62), «Neptuno, el dios aguanoso» (62), «Plutón... dios dado a los diablos» (62), «sol... planeta bermejo y andante» (63)¹⁰; o complementos de circunstancia concomitante, de los que es una excelente muestra la serie que describe a Baco en una rapidísima gradación progresiva sobre la misma idea: «Baco... remostada la vista y en la boca lagar y vendimias de retorno derramadas, la palabra bebida, el paso trastornado y el cerebro en poder de las uvas» (62).

Naturalmente estas estructuras son lógicas a la hora de presentar los personajes que serán protagonistas de un relato. Lo asombroso y lo peculiar de Quevedo es la desmesurada extensión otorgada a la descripción, por un lado, y por otro el recurso a este tipo de construcciones, que elimina la presencia de cualquier verbo, aparte de los inevitables *asomé, llegó, entró*, etc., con que van apareciendo los dioses. El absoluto predominio de elementos nominales confiere un carácter marcadamente estático al conjunto, que nos hace pensar en la técnica pictórica impresionista¹¹; frente a ello, el significado dinámico de muchos de los vocablos empleados (junto a la especial selección y combinación que de ellos hace Quevedo) nos ofrece el rasgo plenamente barroco de violencia y movimientos contenidos que hay en esta serie de pequeñas descripciones constitutivas de tan abí-

⁹ Este orden, en el que el nombre propio es el elemento apositivo, es menos frecuente en Quevedo; aquí puede deberse a la necesidad de variación.

¹⁰ Un análisis más detenido de estas aposiciones llevaría a destacar dos hechos: la presencia en el elemento apositivo del genérico *dios* o *deidad*, mero vehículo que introduce la calificación; y el juego de presencia/ausencia de artículo.

¹¹ Cfr. las págs. 36-44 de la introducción de L. López-Grigera.

garrado cuadro. A este abigarramiento contribuye, y de forma decisiva, la yuxtaposición de esos esquemas sintácticos enumerados, así como su secuencia no ordenada.

Valor idéntico al de las construcciones vistas tienen los numerosos sintagmas preposicionales introducidos por *con*, y también entre pausas (en realidad, son una variedad de circunstancia concomitante): «Baco; con su cabellera de pámpanos...» (62), «Neptuno... con su quijada de vieja por cetro...» (62), «Plutón... con una cara afeitada con hollín y pez...» (62), etc. Todas estas construcciones van a seguir apareciendo a lo largo de la obra, en contextos semejantes: en la presentación de los restantes dioses de la asamblea (Venus, Pan, etc., con técnica idéntica a la señalada)¹², y especialmente en el inicio de los diferentes cuadros satíricos (aunque no sólo de ellos), con mayor o menor intensidad. De forma más breve, dada su extensión, ocurre en los cuadros I y II; quizá en VI, donde el peso lo lleva una oración explicativa de relativo (procedimiento que, esporádicamente, había usado ya el autor), y en IX, con un adjetivo incidental en estructura consecutiva manifestadora de hipérbole; en X, aunque aquí repartido en todo el cuadro¹³; en XIV vuelve a extenderse la utilización de gerundios y participios o adjetivos, en este caso en función de elementos predicativos del sujeto («diferentes mujeres... las unas... otras...») a través del verbo *iban* que se repite periódicamente, creando, por los términos empleados, una de las más deslumbrantes acrobacias lingüísticas de Quevedo: «goriéndose de andadura y desvaneciéndose de ponleví y naguas; otras iban embolsadas en coches, desantañándose de navidades... Unas y otras iban reciennaciéndose...» (88-89). En XX disminuye este procedimiento, así como en XXI: aquí la descripción carga básicamente sobre oraciones con complemento predicativo de verbos en imperfecto, y los casos de adjetivo incidental: «flechados de obediencia...» (109) y gerundios: «desapareciéndose de estatura...» (109) manifiestan el frenético movimiento de los pretendientes en la sala de espera (extremo dinamismo de figuras mantenidas en un lugar); XXII vuelve a mostrar al principio algunos casos de aposición, y también oraciones de relativo, con la función caracterizadora propia de estos esquemas; y lo mismo, aunque con menor intensidad, se halla en XXVII y XXX.

Por contraste, en algunos cuadros políticos la introducción es rápida: no se caracteriza al personaje, o al grupo, sino que se entra inmediatamente en el relato, o, lo que es más frecuente, en el parlamento: tal ocurre en XXXIII, XXXVIII, y, en cierto modo, también en XXXIX. Sin embargo, en otros se da una situación paralela a la vista más arriba: una a veces abundante secuencia de frases descriptivas al comienzo del cuadro, pero con ciertas diferencias respecto al modelo anterior. En primer lugar, el repertorio sintáctico es más variado: siguen dándose los tipos de frases vistos, y sobre ellos como base sintagmas causales, finales, etcétera; Quevedo ya no sólo intenta caracterizar, hipérbolico o metafóricamente (de forma degradante), unos personajes o unas figuras, sino que quiere poner en antecedentes al lector del «caso» político de que se trata: de ahí la mayor variedad sintáctica utilizada. Por otro lado, se lleva a veces al máximo un orden de elementos que ya había aparecido, por ejemplo, en VI, XIX, XX y XXII: no se encuentra ya el verbo al comienzo de la frase (del cuadro, en lo que estamos viendo), tras él el sujeto, en torno al cual se engarzan las aposiciones, etc. (es el orden preferido de Quevedo), sino que es el sujeto el que aparece en primer lu-

¹² En la descripción de la Ocasión (66) se introduce un verbo metafórico con valor descriptivo: *culebreaba*; es rasgo infrecuente en estas series que analizamos.

¹³ Para este cuadro es de gran interés el estudio de A. A. Parker, «La buscona piramidal: Aspects of Quevedo's *conceptismo*», *Ibero-Romania*, I, 1969, págs. 228-234.

gar, como «tema» semántico del periodo¹⁴, con toda la serie de frases descriptivas y explicativas junto a él, y tras este inciso a modo de paréntesis, a veces muy alejado, el verbo. Tanto en un caso como en otro el verbo suele ir en imperfecto, integrando también al predicado en la descripción. Es lo que ocurre, sobre todo, en XXIII: «La imperial Italia...» (117) y en XXVIII: «Los Holandeses...» (130-131), donde la separación entre sujeto y verbo, gracias a todos los elementos explicativos intercalados, es máxima. También en XXIV, donde la alegoría de «El caballo de Nápoles...» (121) se mezcla con elogios hipérbolicos a su antiguo protector el duque de Osuna, por lo que, en lugar de uno, hay dos centros en torno a los cuales giran estas construcciones, que en general se reducen aquí a una serie de oraciones de relativo como casi única fórmula empleada. En forma menos desarrollada encontramos el mismo tipo de arranque del cuadro en XXVI: «El gran duque de Moscovia...» (126), en XXIX, donde es muy breve, en XXXII: «La serenísima república de Venecia...» (149), en XXXIV: «Los alemanes...» (159), en XXXV, también brevemente, y en XXXVI, aunque aquí el cuadro comienza con el relato del hecho que provoca el encuentro de los dos grupos: «... holandeses...» y «Los indios de Chile...» (172-173).

Carácter también descriptivo, aunque de un modo más convencional y propio de toda narrativa, tiene el comienzo de muchos cuadros mediante una serie de frases con verbo en imperfecto de indicativo. Ya se ha visto que este procedimiento suele asociarse al anterior, pero se hace casi exclusivo en VII: «Estaban unos senadores...» (76), VIII: «Un casamentero estaba emponzoñando...» (78), XI: «Era muy favorecido de un señor un criado suyo...» (83), XII: «Estábase afeitando una mujer casada y rica...» (84), XV: «Estaba un potentado...» (90), XVIII: «Las alcahuetas y las chillonas estaban juntas...» (99), XXI: «Estaba un enjambre...» (108), XXV: «Estaban ahorcando a dos rufianes...» (125), y XL, aunque aquí la descripción viene después del relato en pretérito del hecho que da lugar al cuadro: «Los pueblos... se juntaron en Lieja... Había gente de todas naciones...» (203-204). Puede observarse que en casi todos el verbo inicial es *estar*, lo que acentúa el carácter de situación 'estática' sobre la que va a transcurrir la breve acción de la *hora*; esto nos explica que el orden predominante sea verbo-sujeto.

Se ha señalado en numerosas ocasiones que los escritores barrocos, en especial los denominados «conceptistas», buscaban la complicidad del lector para hacer gala de su capacidad de *concepto* y de *agudeza* verbal¹⁵, dentro de esa «clara dificultad» que construye su escritura. El autor va colocando obstáculos con el objetivo de que el lector se complazca en eliminarlos. Era todo un juego de *ingenio* que constituía en buena parte la comunicación literaria. En Quevedo, por supuesto, existe tal juego; pero en ocasiones parece que él mismo se asusta de sus audacias lingüísticas, y se ve en la necesidad de explicar una metáfora, una hipérbole, etc., o recurrir a la comparación, en el esquema gramatical propio de ésta, para atenuar el brusco salto entre los *conceptos*, y para evitar, como observa muy agudamente R. Lida, el peligro de que «el lector se quede en ayunas»¹⁶. Esto nos lleva a dos consideraciones: por una parte, es posible que Quevedo no persiguiera la «claridad», pero lo que sí rehuía por completo era ser «oscuro»;

¹⁴ Cfr. para esta noción J. Firbas, «On defining the theme in functional sentence analysis», *Travaux linguistiques de Prague*, 1, 1964, págs. 267-280; F. Daneš, «A three-level approach to syntax», *ibid.*, págs. 225-240; y para un intento de aplicación al español, H. Contreras, *El orden de palabras en español*, Madrid, Cátedra, 1978.

¹⁵ Véase, por ejemplo, F. Lázaro, «La dificultad...», págs. 30 y ss.

¹⁶ *Prosas*, págs. 252 y ss.

y, por otra no parece que fuera tan atrevido y osado como a veces se presenta¹⁷.

En algunos casos, esta explicación se da mediante una construcción causal: «Júpiter... poniendo los gritos en la tierra, porque ponerlos en el cielo, donde asiste, no era encarecimiento a propósito» (61); con ella, el autor justifica el motivo de su enunciación: tanto la «principal» como la «subordinada» son coordinadas entre sí, y se subordinan a un verbo de 'decir' implícito, el *yo digo* de Quevedo¹⁸. Semejante, aunque en este caso es un personaje el que justifica su propia enunciación, las amenazas que profiere, es la frase causal que dirige el Sol a la Ocasión: «... pues soy el sol, te friyera en caniculares...» (70).

Otras veces, emplea una oración de relativo: «... con su quijada de vieja por cetro —que eso es tres dientes en romance...» (62); hay dos saltos lingüísticos: uno implícito, la traducción literal del latín *tridens* (o, mejor, del cultismo *tridente*), ya presente por la evocación de la imagen de Neptuno que ha de producir al lector su nombre en el texto; el otro, explícito, la metáfora explicada: «que eso es...»¹⁹. Otro caso donde también la comparación viene dada por el significado léxico de la forma verbal de la oración de relativo, se encuentra en XXX: «Un alquimista... que *parecía* se había destilado sus carnes...» (138). Este modo de explicar una metáfora, en especial cuando la frase relativa se añade a la expresión metafórica, es frecuente en los modismos y frases hechas, y Quevedo, a pesar de la aversión que sentía por ellos, cae alguna vez: «... el haber, la Majestad Cristianísima, hecho al duque de Lorena la vecindad del humo, que echó de su casa llorando» (XXXIII, 157).

Con cierta frecuencia, Quevedo introduce entre el término metaforizado y el metaforizante, que se encuentran en estructura apositiva bimembre, un elemento que señala el carácter aproximado de la relación, y que explica la base imaginativa de ésta; de ese elemento depende sintácticamente, como sintagma con *de*, el término metaforizante. Son esquemas que tienen toda la apariencia de ser clichés de su estilo: «Otro, caduco, que se había dormido en la relación-dicípulo de la mujer de Pilatos en alegar sueño...» (VII, 77), «Unos hombres que piden prestado... *discípulos* de las arañas en cazar la mosca...» (XXII, 113); en ambos casos, además, el sintagma preposicional que sigue explícita por completo la base de la comparación. En el segundo hay otro esquema, sintácticamente algo distinto, pero con la misma estructura general y la misma función: «... a imitación del día que pasó, para no volver». Similar a esta última es otra construcción que aparece varias veces: «Andaba la taza de mano en mano sobre los dos dedos en figura de gavilán» (XX, 107), «... los franceses... venís a ella [España] en figura de bocas abiertas con dientes de peines y muelas de aguzar» (XXXI, 146).

En cambio, parecen tener un sentido diferente las numerosas construcciones comparativas con *como* que se hallan en Quevedo, en frases relativamente autónomas respecto del cuerpo central de la oración. Por un lado, es cierto que siguen la línea del estilo descriptivo, y que a veces no suponen sino un desarrollo de una imagen evocada por la forma externa, superficial, del referente aludido. Pero, por otro, lo que hay en la comparación es la puesta en relación lógica de dos elementos que siguen siendo distintos: es decir, no se trata de metáforas «desarrolladas»

¹⁷ F. Ayala ha estudiado la importancia, para determinar la personalidad de Quevedo, del sentimiento de vergüenza: «Hacia una semblanza de Quevedo», en *Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, págs. 235-271.

¹⁸ Cfr. R. Lapesa, «Sobre dos tipos de subordinación causal», *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, 3, Universidad de Oviedo, 1978, págs. 173-205.

¹⁹ Ciertamente, ese *que* podría no ser relativo (si lo es, hay una redundancia vulgar), sino también un nexos causal; lo cual no dejaría de ser otro vulgarismo, aunque más admitido en el Siglo de Oro que hoy.

o «explicadas»²⁰. Podemos observarlo en: «... desnudo de medio arriba como nadador de rebenque» (II, 72), «... pudiera ir por debajo rellena de ganapanes como la tarasca» (X, 81), «jalbegaba, como puerta de alojería, lo rancio de la tez; estábase guisando las cejas con humo, como chorizos» (XII, 84), etc. Bien puede advertirse que tales frases no se hallan entre las más felices de su autor. No hay relación semántica ni el autor la establece; es un tipo de discurso «chistoso» en el que muchas veces incurre Quevedo, a pesar del modo en que otras veces arremete contra él.

Una estructura sintáctica en principio muy diferente presentan los parlamentos de ciertos personajes a lo largo de la *Hora*: ese estilo se concentra especialmente en los últimos cuadros, de contenido político y doctrinal, y es el que aparece en otras obras del autor de inspiración semejante, como la *Política de Dios* o *La cuna y la sepultura*. Dentro de la *Hora* surge por primera vez en la alocución que dirige la Fortuna a Júpiter (68), y, algo tímidamente, al final de la de la Ocasión, tras la retahíla de frases hechas que ésta ensarta para desacreditarlas por necias (69); y alcanza su culminación en el cuadro XL en la propuesta del «letrado bermejo» (212-218). Aquí lo peculiar del estilo no está ya en la selección y combinación de vocabulario, ni, desde el punto de vista sintáctico, en la acumulación de sintagmas explicativos en torno a los elementos del núcleo oracional, sino en la combinación de las oraciones entre sí: esos primeros rasgos llegan casi a desaparecer, mientras que llega a ser fundamental la preocupación por ligar las frases, sobre un principio binario, según veremos; al mismo tiempo, hay una insistencia, que cansa a veces, en la contraposición de las frases que se relacionan: en muchas ocasiones esto se logra mediante el empleo de antónimos en distintos lugares sintácticos de frases paralelas (es decir, la antítesis dentro del paralelismo de construcción). Pero, al igual que ocurría en el estilo «descriptivo», tampoco aquí es muy variado el repertorio sintáctico de Quevedo: yuxtaposición y coordinación son sus procedimientos favoritos y la subordinación ofrece sólo algunos tipos, en general poco complejos.

Buena muestra de este estilo puede ser un párrafo de la citada alocución de la Fortuna: «Si hay beneméritos arrinconados y virtuosos sin premios, no toda la culpa es mía: a muchos se los ofrezco que los desprecian y de su templanza fabricáis mi culpa» (68). Una característica que se va a repetir en este tipo de discurso es el empleo dominante del presente de indicativo: con él se enuncia algo de validez general, es el presente de las «verdades eternas», intemporal por tanto, propio de aforismos y afirmaciones dogmáticas; el más apto para una prosa doctrinal, y por ello reiteradamente utilizado por Quevedo en tales textos. El primer periodo tiene estructura condicional (aunque no sea ése su valor, sino el de oposición conjetural, casi adversativa: «aunque hay...», o: «hay... aunque no toda la culpa...»); es decir, binaria; la organización binaria se repite dentro de la primera frase: dos objetos de *hay*, cada uno compuesto por dos elementos (sust. + adj., o sust. + SPrep.; con el mismo valor adjetivo); el segundo periodo se compone de dos coordinadas copulativas (y encubre una relación de consecuencia), en cada una de las cuales se da una dualidad: en la primera, en la secuencia OD (*los*) + verbo, repetida en la principal y en la de relativo, pero contraponiendo los sujetos de los verbos y el significado de éstos («yo ofrezco» / «ellos desprecian»); en la segunda los dos complementos del verbo indican el objeto y el ori-

²⁰ Contra la idea de metáfora como «comparación abreviada», cfr. A. Henry, *Métonymie et métaphore*, París, Klincksieck, 1971, págs. 53 y ss.; M. Le Guern, *La metáfora y la metonimia* (traducción de Augusto de Gálvez-Cañero), Madrid, Cátedra, 1978, págs. 60-75.

gen de éste. La antítesis paralelística, en una forma muy grata a Quevedo, es perfecta algunas líneas más abajo, en un conjunto de dos coordinadas negativas: «no hay dichoso sin envidia de muchos, ni hay desdichado sin desprecio de todos».

Más desarrollado aparece este tipo de estilo en el cuadro XXXV, dentro de la respuesta del renegado Sinán Rey al morisco: «¡Perro!, las monarquías, con las costumbres que se fabrican se mantienen; siempre las han adquirido capitanes, siempre las han corrompido bachilleres...» (165 y ss.). A veces se rompe el principio binario, y se forman series de tres o cuatro elementos, siempre repitiendo la misma estructura, que, internamente, es, sin embargo, dual; es lo que ocurre en: «En empezando una república a señalar premios a las letras, se ruega con las dignidades a los ociosos, se honra la astucia, se autoriza la malignidad y se premia la negociación, y es fuerza que dependa el victorioso del graduado y el valiente del doctor, y la espada de la pluma» (166). Las estructuras comparativas que manifiestan también una contraposición son igualmente abundantes; constituyen una organización binaria del periodo: «vasallos doctos, más conspiran que obedecen, más examinan al señor que le respetan». Más adelante, se encuentra otro de los rasgos característicos de este tipo de prosa: la presencia de una narración de hechos pasados (por lo que suelen aparecer los tiempos del relato: el pretérito simple y el imperfecto), que sirve de «ejemplo» histórico de las afirmaciones que se están haciendo: «Roma... se creció en república inmensa...» (167). En Quevedo estas parábolas se introducen sin otro índice formal que el cambio de tiempo en el verbo: cambio abrupto del 'comentario' a la 'narración'²¹, atenuado por el hecho de que, al fin y al cabo, el discurso no varía, ya que el autor sigue hablando de lo mismo.

Quizá el lugar donde el estilo que venimos considerando llega a su perfección es el discurso del «letrado bermejo» (XL, 212 y ss.): los procedimientos indicados alcanzan su punto culminante, aunque de tan reiterados se produce a veces cansancio en el lector; es excesivo tal grado de artificio para un contenido ideológico no demasiado rico: nuestro conceptista Quevedo es a veces pobre conceptualmente (paradoja que no es tal si tenemos en cuenta que *concepto* no significaba lo mismo para los escritores barrocos que para nosotros): una misma idea se descompone en todos sus posibles matices, se compara a hechos materiales que puedan aclararla: «Las repúblicas han de tener con los reyes la unión que tiene la tierra (en quien ellas se representan) con el mar (que los representa a ellos)...» (213), y estas comparaciones se extienden de tal modo que se cae por completo en la alegoría; pero al final poco nuevo sabemos respecto de lo que sabíamos al principio; y esta idea se une a otra, desarrollada del mismo modo, sin que haya una verdadera argumentación lógica, y, por supuesto, sin la forma sintáctica propia de ésta. A veces encontramos una fórmula ternaria, pero con el último elemento como suma, que no superación, de los dos anteriores: «El tirano, por miseria y avaricia, es fiera; por soberbia, es demonio; por deleites y lujuria, todas las fieras y todos los demonios» (216). El zeugma ya no es aquí disémico. Por su parte, el «ejemplo» histórico (o aducido como tal) es consecuencia de la afirmación anterior y prepara la siguiente: «El beneficio del tirano siempre es funesto... Ejemplo de los tiranos fue Polifemo en Homero... y el premio que le ofreció fue, que después de haberse comido a sus compañeros, le comería el postrero. Del tirano que se come los que tiene debajo de su mano, no espere nadie otro favor sino ser comido el último» (216). Como puede verse, en Quevedo el recurso retórico de la *expolitio* es fecundo al máximo.

²¹ Cfr. H. Weinrich, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje* (traducción de Federico Latorre), Madrid, Gredos, 1974: en especial, cap. III.

No son éstos todos los rasgos definidores de la sintaxis de la prosa de Quevedo, ni mucho menos, aunque lo que se ha visto podría servir como inicio de una investigación que quizá haya de continuarse con mayor detenimiento. La misma *Hora*, compendio de buena parte del Quevedo prosista, sigue ofreciendo muchos otros problemas de este tipo que resolver.

Ahora bien, de lo visto surge inmediatamente la contraposición de dos estilos, con caracteres sintácticos muy diferentes: el que hemos llamado «descriptivo» y el de los fragmentos sentenciosos y dogmáticos. Ambos definen dos tipos de textos: el primero se encuentra fundamentalmente en los cuadros satíricos (piénsese en su gran concentración en la «Fantasía moral» que abre la *Hora*); el segundo en los cuadros que incluyen doctrina política (aunque quizá no sea siempre la doctrina del autor: aparece en boca de personajes). No es nueva esta dualidad que hemos planteado, como tampoco es nuevo el problema de hallar bajo ella la unidad artística de Quevedo²². Quizá la clave de esa unidad la dé R. Lida cuando habla de «la aplacencia con que el escritor, desencadenada una enumeración, como que se deja arrastrar por el movimiento frenético del discurso, perdiendo a veces de vista... el punto de partida y enhebrando más y más imágenes e ideas», de su «impulso centrífugo de los pormenores», de las «súbitas embriagueces de acumulación verbal»²³, y de que lo central y permanente en él es un «constante fragmentarismo»²⁴.

Efectivamente, la sintaxis en Quevedo no es una construcción progresiva tras la cual se vaya desarrollando un pensamiento que aporte continuamente información nueva en su mensaje. Es una sintaxis retenida que articula sus elementos a partir de un miembro principal en torno al cual giran y se ordenan, pero constituyendo la periferia de la oración, o bien organiza las frases simétricamente relacionándolas entre sí en parejas coordinadas como esquema básico, parejas que van desarticulando el pensamiento en todos sus posibles aspectos. Marco sintáctico que confiere un claro estatismo a la expresión, y en el cual se expande su dominio del *concepto* y la *agudeza*, los cuales generan en muchas ocasiones una violencia verbal que contrasta con la estructura en que surgen: contraste típicamente barroco.

²² Cfr. J. L. Alborg, *op. cit.*, pág. 631; R. Lida, *op. cit.*, págs. 297 y 304.

²³ *Ibid.*, págs. 236 y 238.

²⁴ *Ibid.*, pág. 304.