

## LA FIGURA DEL BORRACHO EN LA POESÍA SATÍRICO-BURLESCA DE VALLE Y CAVIEDES

ANTONIO LORENTE  
(UNED)

Hace algún tiempo mostré la variedad temática y expresiva que caracteriza a la poesía satírico-burlesca de Caviedes, así como la doble vertiente en que basa su inspiración: la realidad cotidiana limeña, que le sirve de referente, y la tradición clásica, revitalizada en el Barroco por su admirado Quevedo.<sup>1</sup> Asimismo, observé que la mayor parte de sus personajes son seres con deformidades físicas (o morales), marginales o marginados, circunscritos por lo general al mundo de lo «infrarreal», en el que tienen cabida incluso la infracción de tabúes, lo escatológico y lo meramente sexual. Estas peculiaridades se dan también en la figura del ‘borracho’, como tendremos ocasión de comprobar.

Varios personajes reales de la Lima de su tiempo, que en su marginalidad reúnen pobreza y ebriedad, le sirven a Caviedes para desarrollar caricaturescamente el tipo literario del borracho, codificado por la tradición, y tipificado por Quevedo en su juventud como «figura por arte», cuando describió la compleja fauna que pululaba por la Corte. Para llevarlo a cabo, Caviedes despliega su ingenio en diversos paradigmas compositivos, que le confieren variedad formal

---

<sup>1</sup> Antonio Lorente, «La sátira de “figuras naturales” en Caviedes: el corcovado», en *La poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*, ed. I. Arellano y A. Lorente, Madrid: Iberoamericana-Verveurt, págs. 253-268.

y expresiva. En alguna ocasión recurre al memorial interpuesto, tan de su gusto.<sup>2</sup> En otras, asume su papel de «puntual coronista» de los sucesos contemporáneos. Y en otras, adopta las formas del retrato vertical, matizadas con el uso de elementos grotescos.

Ejemplos del primer caso son los romances «Memorial que dio un borracho gracioso al Señor Arzobispo, pidiéndole un vestido de los doce que da en el lavatorio de Jueves Santo» y «Habiéndole vestido su Excelencia Ilustrísima, le dio este segundo memorial en agradecimiento», poemas elaborados en torno a un mismo hecho, en los que Caviedes asume su papel de emisor-intermediario, apiadado al parecer de los ruegos del peticionario. Mas no por ello renuncia a su mordacidad habitual. Antes bien, al contrario, la piedad de que hace gala al comienzo del segundo romance no le empece para desarrollar su espíritu burlón, aunque consciente de la posible contradicción en que podía incurrir, siente la necesidad de explicarlo al lector (u oyente) acudiendo a los términos antitéticos de ‘miel’ y ‘acerbo’, con sus connotaciones respectivas de ‘dulzura’ y ‘aspereza’ como rasgos inherentes a la sátira:

Y aunque sátira y piedad  
se contradicen, advierto  
que la abeja en la retama  
saca la miel de lo acerbo. (pág. 241, vv. 9-12)<sup>3</sup>

En ambos poemas encontramos el uso del mismo paradigma compositivo; en ambos el sabio aprovechamiento de la Biblia, de la mitología y de la épica romanceril. Pero se diferencian en la distinta motivación que los origina. El primero de ellos, el «Memorial que dio un borracho gracioso al Señor Obispo, pidiéndole un vestido de los doce que da en el lavatorio de Jueves Santo», consiste básicamente en una petición. De ahí que Caviedes exponga la pretensión del «portugués Juan González» ateniéndose a las exigencias del formulario: declaración previa del linaje y ejecutoria del peticionario, solicitud y súplica de concesión de gracia. En torno a ellas, Caviedes construye su agudeza con dilogías sostenidas y dobles sentidos, en los que encarece la alcurnia del peticionario y su asombrosa capacidad de bebedor. Los adjetivos ‘pobre’, ‘antiguo’

<sup>2</sup> Antonio Lorente, «Caviedes y la sátira antigalénica. Una revisión crítica», en *Anime del Barocco. La narrativa latinoamericana contemporánea e Miguel Ángel Asturias*, Milano: Bulzoni Editore, 2000, págs. 191-227; especialmente, págs. 212-213 y 222-223; y Pedro Lasarte, *Lima satirizada (1598-1698): Mateo Rosas de Oquendo y Juan del Valle y Caviedes*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006, págs. 86-87.

<sup>3</sup> Cito siempre por Juan del Valle y Caviedes, *Poesías sueltas y bailes*, ed. L. García-Abrines, Jaén: Diputación Provincial, 1994, salvo en las lecturas que juzgo equivocadas. En ese caso concreto, me guío por los manuscritos de Caviedes.

y 'solariego' caracterizan simultáneamente a Juan González como hidalgo de pura cepa y como buen vino. No es extraño por esto que burlescamente aparezca como «descendiente de Noé» y heredero de su mayorazgo «en posesión de majuelos», ni que pretenda hacer el papel de Judas en el lavatorio de Jueves Santo («el papel del que racimo / murió y vivió despensero») por su devoción a las cosas «devotas»<sup>4</sup> más que por obtener un vestido, pues, como aclara el supuesto autor del memorial,

el portugués suplicante  
gusta más de andar en cueros (t. II, pág. 295, vv. 19-20)

Caviedes exagera con donaire el gran esfuerzo que realiza Juan González y el riesgo a que se enfrenta aceptando un baño de agua, con el que puede sufrir «un torozón» (un cólico). Y concluye el poema con la súplica del portugués, «con mil azumbres de ruegos» para que se le conceda la gracia que él no ha tenido al «convidar» con el memorial:

A Vucelencia suplica,  
con mil azumbres de ruegos,  
la gracia que no ha tenido  
en el brindis de estos versos. (pág. 296, vv. 41-42)

El segundo poema surge, al parecer, como agradecimiento del mencionado borracho por haber obtenido uno de los vestidos que el arzobispo de Lima concedió tras el lavatorio de Jueves Santo. De nuevo aparece Caviedes como autor e intermediario de los deseos de Juan González, a la par molesto y apiadado por su importunidad. La ambigua situación del interlocutor, sugerida con las imágenes antagónicas y complementarias de 'abeja' / 'retama' y 'miel' / 'acerbo', le permite jugar con la caridad cristiana y el escarnio y pasar inmediatamente de la una al otro para describir el estado de ebriedad permanente en que se encuentra al peticionario:

---

<sup>4</sup> En diversas ocasiones Caviedes juega con la ironía que las palabras 'devoción', 'devoto' y 'devota' pueden contener (piadoso, pero también de-bota; es decir, inclinado a la bota, amén de la extravagancia que se asocia a los portugueses de las botas en su vestuario) para subrayar la «especial» propensión de Juan González para participar en la escena del lavatorio representando a Judas, que murió 'racimo' ('ahorcado' y, a la vez, racimo de uvas). En cuanto a que Judas vivió despensero es otro recuerdo de Quevedo, quien en «El Juicio Final» (*Los sueños*, en Francisco de Quevedo, *Obras completas*, Madrid: Editorial Aguilar, 1992, t. I, pág. 129) hizo a Judas «abogado de despenseros», y en su soneto «A Judas Iscariote, ladrón no de poquito» afirma que «Éste fue despensero y sacerdote / y presidió en la hacienda interesado». La misma asociación de Juan González con Judas se debe al tópico de la nacionalidad portuguesa de Judas, que sostiene Quevedo en *El Buscón*.

Cual bajel en calma, dando  
 balances en mar tudesco,  
 con los ojos muy dormidos  
 y el gaznate muy despierto,  
 vi que el portugués estaba  
 hecho un Baco Gerineldo (págs. 241-242; vv. 21-26)

La brillante comparación de los dos primeros versos, el paralelismo antitético de los dos versos siguientes y la imagen acertada con que culmina la descripción del portugués, fruto de la simbiosis paródica de la tradición romanceril y de la mitología clásica, predisponen para el tono burlesco del poema, que se extiende anfibológicamente (vv. 33-76) con vocablos referidos simultáneamente a los campos semánticos del vestido, del vino y del cuerpo de Juan González: ‘gala’, ‘vino’, ‘ferreruelo’, ‘gabán’, ‘calzón’, ‘buche’, ‘bebederos’, ‘vestir’, ‘botero’, ‘lobo’, ‘seco’, ‘pescuezo’, ‘odre’, ‘remojado’, ‘cuero’, ‘puro’, ‘blanco’ o ‘pellejo’:

Vestido más remojado  
 ha sido que un abadejo;  
 vos con agua por los pies  
 y él con vino por los sesos.  
 Una gran complicación  
 se vio en la gala, supuesto  
 que ella a su cuerpo no vino  
 y ella sí vino a su cuerpo.  
 Ajustada al talle vino,  
 porque vino el ferreruelo  
 cumplido, y el gabán vino  
 largo y todo vino bueno.  
 El calzón tan solamente  
 le vino un poco imperfecto,  
 porque con un buche solo  
 tiene muchos bebederos. (págs. 242-243, vv. 29-44)

La considerable gama de recursos utilizados (homonimia, retruécanos, juegos de palabras, dilogías, degradación de personajes míticos, metáforas, animalización y reificación, encabalgamientos) permite a Caviedes solazarse con la descripción del reconocido Baco-Gerineldo, aun en los momentos en que se dirige con respeto al arzobispo de Lima, Monseñor Liñán y Cisneros. Para ello contrapone –salpimentando compasión y chanza– los atributos que caracterizan a éste como piadoso y caritativo (‘pastor’, ‘limosnero’ y ‘preparado’) a los que

caracterizan a Juan González ('lobo', 'odre', 'cuero', 'blanco', 'pellejo'), con la doble intención de mostrar el reconocimiento del portugués y de cerrar el memorial-romance como lo había iniciado; con una ironía en la que justifica su conclusión por «temor» a que sus musas se contagien de las cualidades que adornan al sujeto que ha inspirado el romance:

Dejo al portugués. ¿Por qué?  
De andar con él me recelo  
que aprendan a aullar mis musas  
Apolo con Baco en versos. (pág. 244, vv. 77-80)

Dos ejemplos muy distintos, «El Portugués y Bachán» y «Al guarda de las tiendas de Lima que rodó por un techo, de que quedó bien enfermo» le sirven a Caviedes para retomar el papel de «puntual coronista» de la sociedad limeña que se había auto-impuesto. El primero de ellos, «El portugués y Bachán», tuvo la fortuna de ser uno de los dos poemas que Caviedes vio publicados en vida. Fue impreso al final de la *Oración panegírica* que Diego Montero del Águila pronunciara el 30 de octubre de 1689 con motivo del «feliz ingreso» del Conde de la Monclova en la Universidad de San Marcos.<sup>5</sup> Escrito en quintillas, adopta la forma de un diálogo entre Bachán y el Portugués, dos pobres de Lima que andaban siempre borrachos, como hemos visto respecto del segundo en el poema anterior, donde se elogia al virrey entrante. Caviedes ejercita su agudeza aquí para parodiar la forma de hablar de los dos personajes, en estricta correspondencia con el registro coloquial que quiere dar a su desarrollo. De ahí la abundancia de fórmulas *dixit* utilizadas de manera similar a como había hecho ya en otros poemas, como en la «Pregunta que hacen los alguaciles y escribanos sobre la peste de los perros, temerosos de que se les pegue a los gatos». Expresiones como «dijo el Portugués», «Bachán dijo», o «respondió Bachán», y otras similares se repiten con cierta periodicidad en el texto. Con ellas se subraya la oralidad esencial del mismo, a la par que la antítesis conceptual y sintáctica que traspasa buena parte del poema, entre las estrecheces pasadas y la prosperidad futura, auspiciada con la abundancia de carne que propició la entrada del virrey en la universidad.

De nuevo la realidad extraliteraria sirve de base a Caviedes para ejercitar su talento. La sucesión de calamidades que habían asolado al Perú durante el gobierno del Duque de la Palata, culminadas con los terribles terremotos de octubre

---

<sup>5</sup> Diego Montero del Águila, *Oración panegírica que al primer feliz ingreso del Excelentísimo Señor Don Melchior Portocarrero [...]*, Lima: Imprenta de Ioseph de Contreras y Alvarado, 1689, fol. 54. Para el análisis del poema sigo la edición de L. García-Abrines, *op. cit.*, págs. 186-190, porque es la única que ha tenido en cuenta la edición impresa y la sigue, subsanando los graves errores de las demás ediciones.

de 1687, había postrado la economía del virreinato y había dejado al territorio que constituye el actual Perú en una situación de precariedad y de dependencia extremas respecto de algunas de sus provincias.<sup>6</sup> Como consecuencia de ello, se dispararon los precios de los artículos de primera necesidad y se cometieron numerosos abusos, que no pudieron ser atajados como hubiera sido de desear. Como podemos ver, Caviedes eligió un tema escabroso y de triste actualidad para presentarlo al certamen, pero tuvo el acierto de poner en boca de dos locutores burlescos las penalidades por las que –todavía– estaban pasando los limeños sin molestar a las autoridades de Lima. Al fin y al cabo, los interlocutores eran dos borrachos que hablaban entre sí, y aunque sus acusaciones no carecieran de fundamento, éstas se situaban en el pasado gobierno. Así, desfilan por los versos de sus quintillas la carne, la manteca, el pan, la olla, los quesos, el carbón y hasta la Muerte, que subió «el precio de sus favores», sometidos a los vaivenes de las «regatonas fierezas», la usura, el exceso de dinero circulante, las «onzas menguadas», los mojicones, las «rapiñas amasadas», los extravíos, los aprietos y el precio atravesado. Y junto con ellos, los juegos de palabras, la chanza y las dilogías. Los dobles sentidos que pueblan sus burlas no ocultan las veras de las miserias y padecimientos de buena parte de la sociedad limeña, sólo superados por la providencial actuación del príncipe entrante,

Que en justicia de soldado,  
con celo y santa intención  
por los pobres ha clavado  
la lanza hasta el regatón (pág. 189, vv. 72-75)

El contraste entre el antes y el ahora permite a Caviedes concluir el poema recurriendo a las fórmulas canonizadas de una loa. Las alabanzas a la santidad del nuevo virrey, que pone en boca de Bachán y González, no exentas de humor, tienen la misión de relajar la tensión del texto y limar la indudable crítica social vertida en sus quintillas. La voz del poeta se hace presente en la estrofa final para reclamar, neutralizada ya su crítica con la gracia de su expresión, el premio concedido en el certamen y aclarar el metro utilizado:

De mi Talía reniego  
si el premio no veo al punto,  
pues si no me le dan luego  
sin verle, será el asunto  
de quintillas y yo el ciego (pág. 190, vv. 96-100)

---

<sup>6</sup> Cfr. Antonio Lorente, «Caviedes y su mundo limeño», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28 (1999), págs. 847-865, en especial las págs. 856-857.

Mucho más trivial nos parece el motivo que aprovecha para continuar su misión de cronista de los sucesos limeños en el romance «Al guarda de las tiendas de Lima que rodó por un techo, de que quedó bien enfermo». El hablante poético se solaza en relatarnos el accidente, pormenorizando cuándo, dónde y cómo ocurrió con una serie de imágenes plagadas de dilogías y de juegos verbales que remiten simultáneamente al permanente estado de ebriedad del guarda y a la comparación de su cuerpo con un odre de vino. Vocablos como ‘suelo’, ‘vino’, ‘blanco’, ‘tino’, ‘barquinazo’ o ‘fracaso’ combinan sus diversas acepciones posibles con el fin de desdramatizar el percance sufrido por el personaje en beneficio de la comicidad que se desprende de la escena. La perspectiva adoptada permite a Caviedes progresar en la elaboración del romance y explayarse en los pormenores del hecho: las consecuencias que acarrea la inexistencia de un guarda en las tiendas; el alcance de la caída; las causas aparentes y reales que la provocaron; el remedio que –según el vulgo– se le recetó; la petición «contrita» de confesión por parte del accidentado; el escarmiento que llevó; y los votos del hablante poético por su pronta recuperación. Todo es excusa para la mofa del poeta y para el despliegue de su inspiración:

Ya los portales están  
sin lechuzo cotidiano,  
que con resuellos de grullo  
dormía en un pie parado.

Ya el murciélago de rondas  
se ha recogido a sagrado  
del hospital de poetas,  
porque en él tienen un patio.

Si muere se pondrá loba  
Piojito, en el vicio hermano,  
con costo de un solecismo  
cogiendo por hembra el macho (pág. 290, vv. 41-52)

A las continuas dilogías desperdigadas por el romance se unen expresiones animalizadoras, estructuras sintácticas anafóricas, chistes gramaticales y, más adelante, juegos verbales con latinismos, expresiones coloquiales o imágenes escatológicas que refuerzan la agudeza conceptual del poema. Con todo, Caviedes, consciente de las críticas de que podía ser objeto por su «inhumanidad» al poetizar el desgraciado percance, decide no extenderse más en el asunto y concluye el romance con los versos siguientes:

Déjolo porque no digan  
 que es vileza maltratarlo,  
 que dar tanto en el caído  
 cosa es de ingenios villanos (pág. 293, vv. 117-120)

Los dos poemas que cierran el ciclo caviedesco de su sátira contra los borrachos, «Pintura de un borracho gracioso» y «Pintura de un borracho que se preciaba de poeta», inciden de lleno en el carácter eminentemente visual de la imagen poética de Caviedes y nos introducen en un tema recurrente en la poesía barroca española: el del desplazamiento del campo literario al de las artes plásticas. Dicho desplazamiento se produjo como consecuencia de la aceptación, por parte de la intelectualidad española, de la igualdad esencial entre la poesía y la pintura; tópico que se concretó en la famosísima expresión de Horacio *Ut pictura poesis*, apuntalado con unos versos de su *Epistola ad Pisones*, en los que se afirmaba que poetas y pintores tenían la misma facultad de hacer lo que querían.<sup>7</sup>

Los orígenes del tópico se remontan a la *Poética* de Aristóteles y a la frase de Simónides de Ceos (extraída de Plutarco) en la que se definía a la pintura como «poesía muda». Es cierto que ni de sus testimonios ni de los de Horacio se desprendía la idea de la igualdad entre la labor del poeta y la del artista, salvo en que el objeto de la imitación en ambos era el mismo –la naturaleza en acción– y que las comparaciones de Aristóteles y de Horacio sólo habían sido utilizadas como ejemplos para aclarar el sentido de sus respectivas poéticas. También lo es que en los medios cultos hispanos se conocía el significado original de los textos clásicos. Pero no es menos cierto que el gusto por la pintura que se desarrolló en España durante los siglos XVI y XVII, el interés de los pintores por equiparar socialmente ésta a las otras artes liberales (como la poesía), la extensión del concepto de sinestesia, la relevancia que adquirieron los cuadros en la sociedad española del momento, la similar extracción social de pintores y escritores, las frecuentes relaciones familiares y de amistad entre unos y otros, muchos de ellos escritores y pintores a la vez, sus lugares de encuentro en Academias y fiestas, y la enorme similitud entre las Poéticas y los Tratados y Memoriales Artísticos<sup>8</sup> propiciaron la elaboración del tópico igualador pintura / poesía, con unas

<sup>7</sup> Robert W. Lee, *Ut pictura poesis*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1982, págs. 13-17, ha mostrado que fue un fenómeno general en la Europa del Renacimiento, como consecuencia del afán de los pintores por homologarse socialmente a las artes liberales, como la literatura, aunque, lamentablemente no recoja ejemplos españoles.

<sup>8</sup> Los dos tratados artísticos más importantes, el de Vicente Carducho (*Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid: Francisco Martínez, 1633) y el de Francisco Pacheco, (*Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas: descriúense los hombres eminentes que ha auído en ella... y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*, Sevilla: Simón Fajar-



consecuencias muy alejadas, cuando no ajenas, al sentido original de los textos greco-latinos. Por otra parte, la Edad Antigua proporcionaba una considerable cantidad de textos que explícitamente abogaban por la pertinencia de esta similitud, a la par que se erigía en fuente de anécdotas e historias que la ratificaban en la práctica. Y de la *Biblia* se podía extraer la idea –como se hizo– de que Dios había actuado durante la Creación del Mundo como pintor y poeta.

La multiplicación de ejemplos en la literatura española, procedentes del *Romancero General* o de sus más insignes escritores (Góngora, Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Calderón), en los que el tópico *Ut pictura poesis* se manifiesta explícitamente, es una expresión clara de las intenciones y los intereses que movían a quienes lo interpretaban, aunque siempre haya que circunscribirlos dentro de los límites marcados por la creencia de que existían unas leyes que regulaban la creación, de las que no podían salirse ni poetas ni pintores. Hasta tal punto caló la asunción del tópico que la asociación entre la pintura y la literatura llegó a concretarse en las distintas disciplinas literarias por separado, especialmente con la historia, la comedia y la poesía.<sup>9</sup> En el caso de la historia, la asociación pareció natural por el carácter «narrativo» de ambas y por su idéntica condición de rememoradoras de los sucesos pasados y preservadoras de la memoria colectiva.<sup>10</sup> En el caso de la comedia, porque su marcado rango visual la emparentaba con la pintura. Además, la comedia, émula de la página

---

do, 1649) fueron escritos por pintores que pertenecían a amplios grupos intelectuales compuestos por poetas y otros literatos, y pueden considerarse como obras colectivas en las que intervinieron escritores, o se utilizaron textos de escritores alusivos al tema pictórico. En el caso de *Diálogos de la pintura*, los poemas se incluyen al final de cada uno de los diálogos y fueron redactados expresamente para esta obra por Valdivielso, Lope de Vega, López de Zárate, Pérez de Montalbán, el Padre Niseno o el doctor Silveira. La iconografía, creada por Carducho, hace que grabado y poesía se fundan en una unidad de significación que resume el diálogo y activa con su hermetismo la imaginación del lector.

<sup>9</sup> Aurora Egido, «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura» en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona: Crítica, 1990, págs. 164-197.

<sup>10</sup> Son bastante conocidos testimonios como los de Juan de Acuña del Adarve (*Discursos de las efigies y verdaderos retratos non manufactos, del Santo Rostro y Cuerpo de Christo Nuestro Señor*, Villanueva de Andújar: Por Iuan Furgolla de la Cuesta, 1637, Discurso 18, parágrafo 3, fols. 142<sup>v</sup>-143<sup>r</sup>: «...que la pintura a de ser verdadera en el representar, como la historia en el decir...»), o de Luis Cabrera de Córdoba (*De historia, para entenderla y escribirla*, Madrid: Luis Sánchez, 1611, fol. 11<sup>v</sup>: «...el historiador a la particular, representando las cosas como ellas son, qual pintor que retrata al natural, refiriendo las cosas como fueron hechas») a favor de la homologación de ambas disciplinas, así como el de Gonzalo de Illescas (*Segunda parte de la historia pontifical y católica...*, Madrid: Iuan de la Cuesta, 1613, libro VI, cap. xxii, pág. 274), en el que se reacciona contra la supuesta paridad con argumentos sobre la superioridad del arte sobre la historia, que retomará dos siglos después Lessing: «Pero en esto difieren la vna de la otra, que la pintura puede poner delante en vna misma tabla muchas cosas que acontecieron juntas, y representarlas ni más ni menos como acaecieron, lo qual no tiene la historia, porque necesariamente las cosas que se cuentan en ella, han de ir sucesivamente vnas de otras, como vinieron a suceder».

y del lienzo, podía, como éstos, abarcarlo todo en breve espacio. Son suficientemente elocuentes los testimonios de Caramuel y de Francisco de la Barreda<sup>11</sup> como para que ahora le dediquemos más atención. Y en el caso de la poesía, por su comunidad de orígenes, medios, técnicas, vicios e incluso fines con la pintura. Respecto de la última asociación, recordemos que era un lugar común el sostener que ambas disciplinas –pintura y poesía– compartían la imitación como instrumento común para perseguir unos fines que se consideraban similares, y que imágenes y palabras servían con la misma eficacia para perpetuar la memoria de los hechos pasados y salvaguardar y difundir la tradición cristiana.<sup>12</sup> Y como se creía ciegamente en el poder persuasivo de ambas para «mover y representar», se terminó pensando que su unión intensificaría su ya connotada eficacia narrativa.<sup>13</sup> No es de extrañar que Lope de Vega llegara a afirmar en *El jardín de Lope*,

Y creedme que plumas y pinceles  
han hecho sucesiones y linajes:  
tanto puede Virgilio, tanto Apeles

Opiniones como ésta, que incidían directamente sobre la idea de la Fama, tan arraigada en el Barroco español, tuvieron numerosísimas manifestaciones prácticas, de las que sobresalen las variadas series de retratos con inscripciones de reyes u hombres señalados, en las que con la mezcla de imágenes y de palabras se pretendía fijar más claramente en la memoria los hechos destacables de los personajes. Al margen del *Libro de la descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, de Francisco Pacheco<sup>14</sup>, recordemos la serie del Alcázar de Segovia, con los retratos de los reyes castellanos, que dio lugar al libro miniado de Hernando de Ávila, la de los monarcas de Castilla, pintados

---

<sup>11</sup> Ioannis Carmvelis, *Primus Calamos ob Oculos exhibens Rítmicam...*, Campaniae: Ex Officina Episcopali, 1668 (2.<sup>a</sup> edición), en su Epístola XXI, págs. 690-718, identifica a la comedia con la historia, siguiendo los versos del *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope (XII, pág. 696); y en la pág. 698 a la comedia con la pintura: «Sanè Comoedia est picturae simillima; ergo si in parvam tabulam potest tota terra, aut etiam totum coelum depingi, cur non poterit in brevi Comoedia, &, quae unam, aut alteram horam non excedat, tota vita Nestoris representari». En cuanto al texto de Francisco de Barreda, *El mejor Príncipe Traiano Avgvsto...*, Madrid: Viuda de Cosme Delgado, 1622 (Discurso 9, fol. 126<sup>r</sup>) es el siguiente: «Esta variedad de poemas en nuestra comedia está muy defendida, porque siendo la comedia pincel de las acciones,...».

<sup>12</sup> Javier Portús Pérez, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia: Ediciones Nerea, 1999, pág. 34.

<sup>13</sup> Juan de Acuña del Adarve, *op. cit.*, discurso 21, fols. 161<sup>v</sup>-163<sup>r</sup>: «Que IVNTAS LA PINTURA Y LA ESCRITURA son más eficaces para mover y representar».

<sup>14</sup> Véase el ejemplar de Sevilla: Litografía de Enrique Utrera [s. l.; s. n.; ¿1886?], existente en la Biblioteca Nacional de Madrid, Signatura BA/1156.

por Sánchez Coello, para la que Diego Gracián realizó unos poemas, o la de los reyes aragoneses, con inscripciones latinas de Jerónimo de Blanas que adornaban el palacio de la Diputación de Zaragoza. A ello se debió también la gran floración de la literatura emblemática española durante el Barroco. Sin ánimo de incursionar en este tema, conviene al menos recordar que la vida entera se consideró en términos emblemáticos, hasta el extremo de que la naturaleza misma fue vista como un libro de jeroglíficos similar a los *Emblemata* de Alciato, que encerraba en sí misma sentencias y virtudes, representadas bajo formas de seres monstruosos y simbólicos.

Tanto caló el tópico de la igualdad esencial entre poesía y pintura en la mentalidad de la época, que el traspaso de términos pictóricos a la literatura llegó a hacerse de forma mecánica. Como ya señalara Emilio Orozco<sup>15</sup>, palabras como ‘borrones’, ‘lienzos’, ‘pinceles’ y ‘pintar’ se convirtieron en sinónimos (y sustitutivos) de ‘plumas’, ‘libros’ o ‘describir’ para todos los escritores barrocos, llegando en algún caso a equiparar los instrumentos físicos o intelectuales de pintores y poetas.<sup>16</sup> Numerosísimos testimonios prueban que la idea de identidad total entre pintura y poesía estaba plenamente arraigada y no era patrimonio exclusivo de literatos y pintores, sino que había llegado a las capas populares y al lenguaje coloquial. Y buena prueba de ello es el hecho de que el tópico apareciera con frecuencia en contextos paródicos, puesto en boca de personajes de comedia de baja extracción social; muestra evidente del grado de popularización que llegó a adquirir.

Otro ejemplo importantísimo, que prueba la penetración del tópico en el lenguaje popular es el hecho de que el verbo ‘pintar’ incorporó muy pronto gran parte del campo semántico del verbo ‘describir’. Especialmente se utilizaba con este sentido cuando se aludía a las características físicas de una persona, lo que dio lugar al nacimiento de un subgénero poético que alcanzó gran fortuna y desarrollo en el siglo xvii, al que se denominó ‘pintura’. Este subgénero, bastante bien estudiado por Davies<sup>17</sup>, se compone básicamente de «retratos poéticos» de damas, en los que se describen, en orden descendente, sus cabellos, cejas, ojos, labios, dientes, cuello, pecho y, tras una decorosa referencia a sus partes pudibundas, sus piernas y sus pies:

---

<sup>15</sup> Emilio Orozco, *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada: Universidad de Granada, (edición facsimilar, 1989).

<sup>16</sup> Entre los múltiples ejemplos posibles, véase el obtenido en medio de un diálogo de la obra de Antonio Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, en *Teatro*, Madrid: Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1971, t. I, Acto II, vv. 2548-2551, en que Angelio identifica pincel con lengua, palabras con colores y orejas con tabla: «Pintarla quiero: el pincel / es mi lengua, mis palabras / será los varios colores, / y tus orejas la tabla».

<sup>17</sup> Gareth A. Davies, «‘Pintura’: Background and Sketch of a Spanish Seventeenth-Century Court Genre», *Jornal of the Warburg and Courtauld Institute*, XXVIII (1975), págs. 288-313.

The details of the genre are briefly given. With or without an appropriate introduction, or apostrophe to the audience, the poet, faithful to the age-old rules, sets out to paint the lady's beauty, taking in turn her hair, eyebrows, eyes, lips, and teeth, then her neck and bosom, and after a decorous reference to her invisible (and inviolable) parts terminates with an allusion to her legs and feet

El rastreo que Davies realiza del retrato literario en la literatura española se remonta a la tradición greco-latina de la «descriptio puellae» y de la «descriptio pulchritudinis», para observar cómo se manifiesta el tópico desde sus formas incipientes en el *Cancionero General* (1511) o en los pliegos sueltos poéticos y el *Romancero General* (1589, 1604 y 1605) hasta su inclusión en la poesía y el teatro de Góngora, Lope, Valdivielso, Antonio de Mendoza, Pablo Céspedes, Pedro de Espinosa, Juan de Jáuregui, Francisco Pacheco, Vicente Carducho o Calderón, con incursiones en sus versiones paródicas. Su prolija explicación nos exime en estos momentos de ejemplificar.<sup>18</sup> Sí conviene destacar, en cambio, que la pasión por el retrato y por la pintura en la sociedad barroca fue tal que ya Carducho, en sus *Diálogos de la pintura* (1633), la juzgaba un vicio, poniéndola en boca de los personajes de su *Diálogo*. Así Discípulo se quejaba de que «no ai persona que no le parezca que el no retratarse, es pérdida grande de su República, y ya con demasiada licencia», y Maestro testificaba los excesos a que habían llegado las clases medias artesanales, en su afán por emular a la Grandeza:

y no como ahora se vsa que no sólo se retratan las personas ordinárisimas, mas con modo, hábito e insignias impropísimas, que se debería remediar este exceso. Yo he visto retratados a hombres y mugeres mui ordinarios, y de oficios mecánicos (aunque ricos), arrimados a vn bufete o silla debaxo de cortina, con la gravedad de trage y postura que se debe a los Reyes y grandes Señores... (fol. 111<sup>v</sup>)

Así es que cuando Caviedes se enfrenta a la composición de sus «pinturas», el retrato literario, ya fuera en su forma idealizada o su variante en negativo como parodia del personaje retratado<sup>19</sup>, gozaba de buena salud y disponía de

<sup>18</sup> El léxico convencional de estos retratos está inundado de metáforas petrarquistas tomadas del mundo mineral o del mundo vegetal: 'rubíes', 'oro', 'plata', 'azabaches', 'nieve', 'cristal', 'rosas', 'lirios', 'azucenas'.

<sup>19</sup> Un buen ejemplo de poesía festiva, próxima a la poesía de Caviedes, lo encontramos en «A una Dama que la solicitava el Autor. Pintura», de Luys Antonio, (*Nuevo Plato de varios manjares. Para divertir el ocio*, Zaragoza: Iuan de Ybar, 1658) pág. 2: «...que es en ella tan estable, / que por ser forzoso tiene / para poder sustentarle / dos arcos iris de paz, / medias lunas de azabache. / Son los ojos destos arcos, / algo rasgados y grandes, / fábrica hecha de negros, / mas no del todo boçales, / que en su crédito dos niñas, / bachilleras de buen arte...».

unas fórmulas retóricas sancionadas por la tradición poética del Barroco. Es desde esta perspectiva desde la que debemos situarnos para valorar en su exacta dimensión la originalidad de su aportación. En este sentido, el gran acierto de Caviedes estriba en dedicar su «pintura» a un destinatario infrecuente –si no inusitado– en la tradición literaria a que se acoge: un «borracho gracioso». Es decir, un personaje marginal, suficientemente conocido en la Lima de su tiempo, y una figura risible, ideal para el escarnio y la moralización. Y lo lleva a cabo con una forma estrófica, la seguidilla, que por la brevedad de sus versos (heptasílabos y pentasílabos) y por su rima (asonante en los versos pares) se presta como pocas a la agilidad del chiste y el donaire.

Las tres primeras estrofas despliegan, en dilogía continuada, una batería de vocablos que remiten al tópico de la homologación completa entre la pintura y la poesía y subrayan burlescamente la fidelidad del trasunto, las técnicas pictóricas empleadas y la gama de colores que el poeta ha de usar para componer el retrato. El dominio del vocabulario técnico permite a Caviedes condensar en las palabras ‘copia’ y ‘retrato’ las diversas acepciones complementarias de ‘pintura’: ‘descripción poética de una persona’, ‘ semejanza respecto del original’ y ‘orden de la descripción’. La aparición de la expresión «en cueros» viene a reforzar la idea de semejanza entre la copia y el original copiado, por sus implicaciones de retrato hecho con desnudez y sin artificio. Simultáneamente con ella, Caviedes incorpora, por analogía, el campo semántico del vino, al identificar como sinónimos los vocablos ‘cueros’ y ‘odres’, en cuanto que designan al mismo recipiente para contener el vino y, traslaticamente, al vocablo ‘borrachos’, como festivamente se conocía al segundo de los sustantivos. Esta asociación posibilita la jocosa antítesis del verso quinto («Al óleo va y no al temple»), con la que se subraya la calidad plástica del retrato del personaje, a fin de evitar que se pueda ‘despintar’. Y continúa la ambigüedad, iniciada con el sustantivo ‘odre’, cuando describe los elementos que le aporta el modelo, como los colores, que si están «preparados» para ser utilizados en el retrato, también lo están para mostrar los estragos que el vino ha producido en la cara del retratado, con la gradación cromática rojo-blanco y el doble sentido que se desprende de la aparente contradicción:

A la copia se atienda,  
que de Piojito  
en cueros va el retrato  
por parecido.  
Al óleo va y no al temple,  
que es circunstancia  
si pinturas como ésta  
despinta el agua.

Él me da los colores  
 tan preparados  
 que está rojo su rostro  
 de puro blanco. (pág. 334, vv. 1-12)

La descripción del rostro encabeza el retrato vertical de Piojito, que prosigue por su pelo, frente, cejas, ojo, nariz, mejillas, boca, cuello, vestimenta y calzado con técnicas caricaturescas asombrosamente similares a la anamorfosi archimboldesca.<sup>20</sup> Para efectuar su retrato monstruoso, Caviedes utiliza el mismo procedimiento que había usado Arcimboldo en las series de cuadros que constituyen «Las Cuatro Estaciones», «Los Cuatro Elementos», o «El Bibliotecario» y «El Jurista». En ambos autores se exprimen al máximo las correspondencias entre imágenes y conceptos para conseguir un retrato simbólico, en el que la visión de conjunto se obtiene a través de una combinación abigarrada de objetos animados e inanimados que mantienen sus características propias, a la par que remiten, alegórica o burlescamente, al personaje retratado. Es cierto que difieren en el objeto del retrato y en la finalidad perseguida, que en Arcimboldo tiene que ver con la creación de un *state portrait* y con la exaltación de las aspiraciones universalistas del Imperio Habsburgo encarnado en la figura de Rodolfo II<sup>21</sup>, mientras que en Caviedes tiene que ver con la ridiculización de Piojito y la moralización que se desprende de ella. Pero también lo es que el juego de correspondencias iniciado por Arcimboldo abrió las posibilidades de subvertir el canon de representación de la figura humana hacia una interpretación grotesca, evidente ya en «El jurista», que se desarrolló poco después en el Barroco.

¿Pudo conocer Caviedes alguno de los cuadros en que Arcimboldo utilizó la anamorfosi, aunque fuera a través de posibles grabados? No parece probable, aunque no se puede descartar por completo.<sup>22</sup> La fortuna del pintor milanés fue considerable en la corte de Rodolfo II y en su ciudad natal.<sup>23</sup> Pero

<sup>20</sup> Sobre los antecedentes de la caricatura en Arcimboldo y sobre la técnica que el pintor milanés desarrolla imaginativamente, ver Francesco Porzio, *L'Universo illusorio di Arcimboldi*, Milano: Fabbri Editore, 1987, págs. 14-45. De la anamorfosi, en concreto, dice: «L'artificio illusionistico per eccellenza, l'anamorfosi, si obtiene manipolando la regina delle regole: la prospettiva. L'anamorfosi ribalta la valenza realistica e oggettivizzante della prospettiva deformando l'immagine raffigurata in modo che la visione corretta si possa "anamorfizzare", cioè riformare unicamente da un punto di vista determinato, che non è mai quello frontale: è un capriccio, ma un capriccio "logico"» (pág. 20). Ver también Werner Kriegeskorte, *Giuseppe Arcimboldo. 1527-1593*, Köln: Taschen, 2002, págs. 24-25.

<sup>21</sup> Además, su simbolismo oculto puede encerrar, como piensa Porzio, una contestación irónica e intelectual a las exigencias contrarreformistas de verismo en el arte.

<sup>22</sup> En nuestras pesquisas en Lima y Madrid no hemos encontrado ningún grabado que permita conjeturar sobre el conocimiento, directo o indirecto, de Arcimboldo por parte de Caviedes.

<sup>23</sup> Al final de su vida su arte «intellectualística, artificiosa e [...] per sapiente e ironico contrasto, scientificamente fedele alla realtà naturale», fue celebrado en Milán (1590) por los componentes de

su gloria se opacó poco después de su muerte (1593) hasta finales del siglo XIX. Por otra parte, sus retratos fueron escasamente conocidos en España. Sabemos que Felipe II tuvo en el Alcázar de Madrid «El cazador», un retrato de cabeza compuesta por toda clase de animales salvajes, que le fue enviado desde Viena. Y ahí lo pudieron ver los personajes que acudían a la Corte e inspirarse para adaptar una técnica manierista, deudora de la emblemática, que podía considerarse la plasmación concreta de ciertas doctrinas filosóficas neoplatónicas muy desarrolladas en el Renacimiento, como reflejan libros como el de Nicolás de Cusa, *De Docta Ignorantia*<sup>24</sup> (1440). De esta conjetura se sirvió José Pascual Buxó para subrayar la similitud entre las técnicas descriptivas de Góngora y las de Arcimboldo<sup>25</sup>, sin tener en cuenta que la hipótesis más plausible sea la que abogue por la evolución paralela de dos formas estéticas con tendencia a la creación saturada de elementos visuales, provenientes de una fuente común.

Más atinada me parece la hipótesis que señala la relación entre los retratos de acumulación de objetos, realizados por Arcimboldo, y las imágenes grotescas o monstruosas de Quevedo.<sup>26</sup> La aguda sensibilidad de Quevedo hacia la pintura, sus dotes pictóricas y sus más que respetables conocimientos de la pintura de la época avalan la creencia de una posible observación personal de los cuadros de Arcimboldo –y no sólo del cuadro existente en la corte de Madrid («El cazador»)–. Su estancia en Italia y sus visitas a Roma y Milán le pudieron servir para conocer de primera mano los retratos archimboldescos y extraer de ellos –o perfeccionar con ellos– la lección técnica que se desprende del grotesco de su poesía satírico-burlesca: la sustitución de los rasgos naturales constitutivos de una persona por elementos extraños que la caricaturizan. Quevedo consigue esa combinación grotesca de lo humano y lo bestial a través de una distribución equilibrada de los elementos de la realidad, en ordenada sucesión, y los elementos que por exigencias de la caricatura deben reemplazarlos. Su obra

---

la Academia della valle di Bleni. Bernaldino Baldini, Sigismondo Foliano Borgogni le consagraron versos. Y Comanini lo elogió en su diálogo *Il Figino* (Mantua, 1591). Ver al respecto Margarita Levisi, «Las figuras compuestas en Arcimboldo y Quevedo», *Comparative Literature*, XX (1967), pág. 218, y Francesco Porzio, *op. cit.*, pág. 44 y sigs.

<sup>24</sup> Nicolás de Cusa, *De Docta Ignorantia*, trad. M. Fuentes Benot, 1985 (2.ª ed.). En este libro se describe, por analogía con el hombre, al mundo como un gigantesco animal, cuyas venas son los ríos, los árboles el pelo, los animales del bosque sus insectos, etc. Esta alegoría, todavía tardo medieval, presenta una traslación asociativa muy próxima a las que después desarrollarán Leonardo, los emblemáticos, o Arcimboldo, tan utilizadas por los poetas del Barroco.

<sup>25</sup> José Pascual Buxó, «Arcimboldo y Góngora: las técnicas del retrato manierista» en *Temas del Barroco Hispánico*, Madrid: Iberoamericana-Verweert, 2004, págs. 253-270.

<sup>26</sup> Héctor E. Ciocchini, «Quevedo y la construcción de imágenes emblemáticas», *Revista de Filología Española*, XLVIII (1965), págs. 393-405; Margarita Levisi, art. cit., págs. 217-235; y Emilio Orozco, *op. cit.*, 1989, pág. 126, nota 3.

muestra numerosos ejemplos esparcidos en *La hora de todos*, *El Sueño del Juicio Final* o *El Sueño de la Muerte*, como los retratos de Baco, Neptuno, Alejandro, la Dueña Quintañona o el borracho con cuerpo de cuba, identificado con el Otoño. Si en estos momentos traigo a colación los romances «Matraca de las flores y la hortaliza» y «Boda y acompañamiento de campo» es porque en estos poemas Quevedo, en su afán de presentar ingeniosamente la realidad, llega hasta el extremo de hacer de cosas y objetos personas («Don Repollo» y «Doña Berza») con una intención satírico-moral, no por secundaria menos importante. En este sentido, la personificación de elementos procedentes de la «naturaleza muerta» es una prueba más de su habilidad para crear personajes visualmente representables, cargados de significaciones accesorias críticas o morales, como viera Margarita Levisi.<sup>27</sup>

No de otra forma opera Caviedes cuando homologa semánticamente ‘pelo’ con ‘odre’, ‘frente’ con ‘calabazo’ y ‘cascos’, ‘cejas’ con ‘arcos’, ‘nariz’ con ‘chimenea’, o ‘mejillas’ con ‘carrillos’. La polisemia y la ambigüedad que se desprende de los múltiples sentidos insertos en los sustantivos que remiten a la figura real de Piojito posibilitan su sustitución por otros sustantivos, en los que se han exagerado los rasgos cosificadores para integrar un retrato con base en la realidad, pero cuyos componentes se refieren a los defectos y vicios que caracterizan al personaje. Así, el pelo, sometido a un proceso de disociación reductora, pierde su significado original para aproximarse, a través de sus distintos valores denotativos, al significado de odre, con sus posibles connotaciones de calvicie, piel de animal, cuero con el que se fabrican los odres y borracho. Dichos juegos conceptuales permiten a Caviedes «pintar» a Piojito –en este caso concreto, no poder hacerlo– y recrear el conocido refrán «del lobo un pelo, y ése en la frente», con los que funde de nuevo imágenes pictóricas, degradación animalizadora y crítica de la embriaguez:

El pelo, como es de odre,  
trae por adentro,  
y por eso no copio  
del lobo un pelo.

Establecida la caricaturización deshumanizadora en esta seguidilla, Caviedes no tiene nada más que proseguir su retrato en orden descendente. La equiparación del sintagma «frente preñada» (‘fachada’ y ‘pared curvada y ruinosa’) con ‘calabazo’ (‘fruto, que hueco sirve para transportar líquido’) le faculta para incorporar vocablos en cuyas acepciones se introducen significados arquitectóni-

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, pág. 234.



cos o constructivos, fundamentales en el desarrollo de la dilogía en las estrofas siguientes, como 'arcos', 'cuerpo', 'ojos', 'chimenea' y 'carrillos'. De igual modo, la neutralización semántica de cejas y arcos (a la vez armas y elementos arquitectónicos) conduce, por un proceso de asociación mental, a la descripción de la figura encorvada de Piojito y a los estados de perturbación que padece tras sus tormentas etílicas. O la metonimia niveladora 'ojos'-'niñas', que inciden de nuevo en el estado de inconsciencia en que lo sume la embriaguez, subrayada con la expresión anfibológica «en mamando» (como niñas, como borracho). La seguidilla siguiente es un buen ejemplo de cuanto venimos afirmando. El sustantivo nariz, transmutado en chimenea, sirve de respiradero, pero no al humo de un edificio, sino al del mosto, por el que el vino asciende a su cerebro y le provoca los consabidos efectos:

Su nariz, chimenea  
de humos de mosto,  
sube el vino por ellos  
lo vaporoso

Las restantes estrofas continúan el tono festivo y moralizante del poema y coinciden en subrayar la degradación alcanzada por Piojito, un ser totalmente alcoholizado y en trance de perder sus cualidades humanas, para convertirse en un monstruo físico (pero también moral), cuyos pies, manos y dedos son respectivamente cucharetas, hojas de parra y sarmientos. Y su ropilla (simultáneamente 'ropa pobre' y 'vestidura corta que se coloca sobre el jubón') la constituyen una cuba, dos botas y dos botellas, y no calzones, calzas y medias.

Un juego de adjetivos polisémicos, que encierran en sus significados los conceptos de pintura, vino, ligereza, contención y burla, le sirven a Caviedes para concluir su «retrato» y mantener con una antítesis sintáctica el carácter burlesco y aleccionador que se propuso al comienzo de su discurso poético:

El retrato propuesto  
va muy sucinto,  
no es pesado, si todo  
queda embebido.  
Al más serio no dudo  
le cause risa;  
porque aun hasta en tenerla  
su copia brinda. (pág. 336; vv. 57-64)

El romance siguiente, «Pintura de un borracho que se preciaba de poeta», es una variación formal y métrica del poema anterior, y parece responder al afán

de Caviedes por agotar las posibilidades estéticas que el tema le ofrecía, de forma similar a como lo había hecho en los poemas dedicados al casamiento del hojalatero Mejía. Como en «Pintura de un borracho gracioso», encontramos el tópico horaciano *ut pictura poesis* explícito en sus dos primeros versos («Segundo pincel, la pluma / pintar pretende la idea») y desarrollado en una serie de vocablos pertenecientes al ejercicio de ambas artes, algunos de ellos con connotaciones al vino: ‘pincel’, ‘pluma’, ‘pintar’, ‘idea’, ‘tinta’, ‘original’, ‘blanco’, ‘pintura’, ‘colores puros’, ‘comedias’, ‘poetas’, ‘fría’ y ‘naturaleza’. En ambos se realiza un retrato vertical descendente con idéntica disposición –pelo, frente, ceja, ojos, nariz, mejillas, boca, cuello, talle, y extremidades–. En ambos hallamos también la homologación semántica de pelo con pellejo (u odre), frente con calabazo, cejas con arcos (y arco iris), mejillas con carrillos, cuellos con hipócritas<sup>28</sup>, o manos y dedos con hojas de parra y sarmientos.

Pero en el poema presente Caviedes introduce ligeros cambios en su desarrollo, con los que completa el ejercicio poético desplegado en el poema anterior y afina o intensifica sus indudables logros estéticos. El primero de estos cambios tiene que ver con la colocación de la copla dedicada a las manos y dedos del personaje retratado en el lugar que tanto topográfica como ordenadamente le corresponde –tras la descripción del talle– y no como ocurría en «Pintura de un borracho gracioso», que más parece consecuencia de un olvido momentáneo del poeta, subsanado ingeniosamente después de su final lógico. El segundo, concierne a las coplas que Caviedes dedica a la boca. Si en la seguidilla del primer poema se nos insinúa que Piojito asusta con ella a los poetas por ser una boca ‘chifladora’ (es decir, que silba y que bebe mucho y con presteza), que revienta las veladas literarias o las comedias, en la copla del poema actual la identificación de ‘boca’ con ‘ingenio’ (a la vez, ‘sujeto ingenioso’ y ‘máquina de guerra’) le permite a Caviedes combinar los conceptos de ‘borracho’ y de ‘poeta presuntuoso’<sup>29</sup> con que lo caracteriza, ya desde el mismo título del romance, y exagerar su doble capacidad de boicoteador y de bebedor «hasta en sus propias comedias»:

<sup>28</sup> La identificación del cuello de Piojito con los gestos de un hipócrita, aclarada con el neologismo ‘cuellitorcido’ que alude de nuevo a los odres, puede resultar insólita, pero viene a subrayar, una vez más, las altas dotes de observación del poeta de Porcuna. Una caracterización del hipócrita, similar a la de Caviedes y con «la cabeza algo inclinada azia los pies», se encuentra en el libro de Fulgencio Afán de Ribera, *Virtud al uso y mística a la moda. Destierro de la hipocresía*, Pamplona: Juan Mastranço, 1729, documento I, pág. 3.

<sup>29</sup> Por otra parte, este romance se conecta directamente con los poemas en que Caviedes satiriza a los poetas presuntuosos y vanos. Ello viene a demostrar, una vez más, la enorme cohesión temática y formal que caracteriza a la poesía satírico-burlesca del poeta jienense.

Porque es ingenio, su boca  
asusta a malos poetas,  
porque siempre está chiflando  
aun en sus propias comedias. (pág. 298; vv. 33-36)

El tercer y último cambio se relaciona con la forma en que progresa su técnica de caricaturización grotesca. Si en «Pintura de un borracho gracioso» colocaba como ropa y calzado en el talle, muslos y piernas una cuba, dos botas y dos botillas, sugiriendo siempre el permanente estado de embriaguez de Piojito, en este poema son el mismo talle, y los mismos muslos y piernas los que, sometidos a un proceso de deshumanización, se transforman en «calabazas y en «botas rotas y viejas», ahondando hasta el extremo en su disociación reductora:

El talle es de calabaza,  
aunque no es legumbre fresca,  
porque no es fría una cosa  
que de continuo calienta.  
Sus palmas y dedos son  
hidalgos de buena cepa,  
pues son hojas y sarmientos  
lo que por manos nos muestra.  
Sus piernas y muslos son  
dos botas rotas y viejas,  
según se ve en las botanas  
de los calzones y medias (págs. 298-299; vv. 41-52)

Como hemos podido ver, Caviedes compone sus poemas dedicados a los borrachos inspirándose en personajes reales extraídos de la realidad cotidiana de Lima. Pero en su elaboración tiene muy en cuenta la tradición literaria en que se sustenta. Y los ordena según una axiología típicamente barroca, en la que se combinan la atracción por lo grotesco y la defensa del orden estamental (monárquico y nobiliario), y según un sistema expresivo –el de la agudeza– también representativo del siglo xvii, que viene respaldado con un vocabulario rico en expresiones populares, salpicadas de refranes, jergas profesionales o de germanía, formas jocosas y vulgares, cultismos y símbolos míticos degradados, que fijan el tono joco-serio de su poesía y le permiten ejercitar desembarazadamente su ingenio. Por otra parte, su lectura atenta nos permite valorar las variaciones estilísticas y establecer el proceso de maduración y complejidad que Caviedes lleva a cabo para realizarlos.