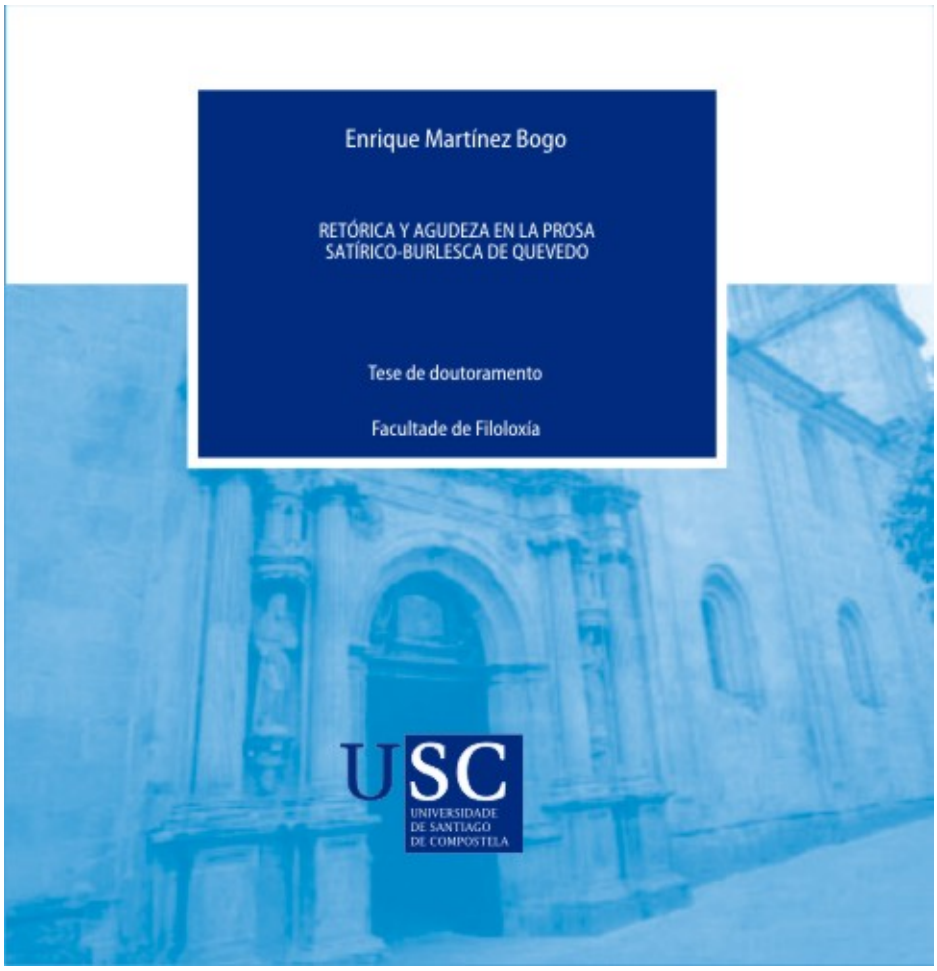

2009
Universidade de Santiago de Compostela

INTRODUCCIÓN

La prosa satírico-burlesca[1] de Quevedo se encontró a lo largo del tiempo con el escollo de su valoración literaria. Ello propició que su estudio fuera escaso hasta las últimas décadas del siglo XX. La denominación de *obras festivas*, que se inicia con la utilización por Nicolás Antonio en su *Bibliotheca hispana nova*[2], fue quizás la que provocó que se le restara importancia a este conjunto de opúsculos breves, pues el adjetivo infravalora en cierto modo el grupo de obras al que se adscribe. Este epígrafe siguió en varias de las ediciones hasta la de García-Valdés (1993)[3], quien comenta el tono desenfadado, intrascendente ―al menos en apariencia― en que Quevedo vierte su sátira[4].

Lázaro Carreter (1978: 200) calificaba las obras tempranas, específicamente las prematicas burlescas, como "chispazos de ingenio inconexos, observaciones jocosas aisladas". Del mismo modo, Francisco Ynduráin (1980: 171) afirmaba que "una buena parte de sus páginas aparecieron en hojas volanderas, leídas antes en manuscritos que impresas, y con fines ocasionales, no siempre de mucha entidad, cuando no fueron pura chocarrería. Recordemos las obras que sueles llamar «festivas»: Prematicas, Aranceles, etc., etc.". Jauralde (1998: 131) consideraba las primeras obras de este *corpus* como "pinitos satíricos"[5] que desembocaron "casi naturalmente en esfuerzos más ambiciosos" como *Sueños* y *Buscón*. Señala este crítico en la misma obra:

> ese tipo de obrillas festivas han merecido, andando el tiempo, el honor de la dignidad literaria; pero no parece que nacieran con esa intención. De entre la veintena que se conservan de autoría cierta, cinco o seis son muy tempranas; en una decena, la transmisión manuscrita ha disparatado su texto en copias

---

[1] El corpus de este trabajo se centra en la prosa breve comúnmente denominada "prosa festiva", una parte de la obra de Quevedo que no ha sido tan estudiada como otras, aunque, paradójicamente, fue una de las que más fama le dio. Dejo al margen el relato picaresco (*Buscón*) y las sátiras lucianescas (*Sueños*, *Discurso de todos los diablos* y *La Hora de todos*), obras a las que se les ha dedicado mayor estudio a lo largo del tiempo. Volveré a hablar de la etiqueta de este conjunto de opúsculos en el apartado 1.1. de este trabajo.

[2] «His somniis adjunguntur minutiora alia, aeque festiva» (*Biblioteca hispana nova*, tomus primus, p. 462, col. b).

[3] Alberto Sánchez (1949) titula su edición con *Prosa Festiva*, e incluye, en una división tripartita, "opúsculos festivos", "fantasía de sátira político social" (*La Hora de todos y la Fortuna con seso*) y "obras satíricas de crítica literaria". La edición de Salaverría (1965) está encabezada con un *Obras satíricas y festivas*, y Jauralde (1981) presenta el título *Obras festivas*.

[4] Cfr. García-Valdés (1993: 13).

[5] Véase Jauralde (1983: 275 y 1998: 235).

> textualmente absurdas. Solo de unas pocas se ocupó Quevedo realmente, y solo a las más tardías reconoció como suyas para ser impresas[6] (1998: 113).

La suerte de estas obras no fue precisamente fácil. A las marcadas dudas de autoría, en algunos casos hubo de añadírsele la falta de reconocimiento por el propio autor, las diferentes versiones que hicieron difícil delimitar el texto original, una falta de ediciones fiables, e incluso la negativa a hacer público el texto completo en ediciones de las obras publicadas hasta el siglo XIX. Esta dificultosa fijación de la autoría se produjo, paradójicamente, a causa de la facilidad con la que le fueron atribuidas a Quevedo en su época. Como advierte Jauralde (1983: 275), entre estas obras "se recogerán desde obras de Pedro Espinosa hasta otras de Torres Villarroel, cartas y escritos de los siglos XVIII y XIX, refritos de obras auténticas, etc.".

Es algo incuestionable que en estas obras se pueden observar muchas de las constantes del estilo burlesco de Quevedo. Y tanto las primeras obras de juventud —la mayor parte de ellas parecen circunscribirse a esta etapa— como las de madurez, contienen un amplio y heterogéneo repertorio de mecanismos de agudeza que empleó en el resto de su producción literaria. Acaso sea esta la razón por la cual, en la actualidad, parece que el conjunto de estos opúsculos ha comenzado a ocupar el lugar que ciertamente les correspondía en la obra del autor.

Aun dando por buena la afirmación de que el español siempre ha manifestado afición por el retruécano y demás juegos de palabras, y de que se encuentran abundantes ejemplos de esta tendencia ya en los cancioneros del siglo XV[7], la verdad es que en el Barroco se produce una efervescencia de la agudeza en la literatura y en el lenguaje cotidiano. En palabras de Lázaro Carreter (1974: 16):

> un ansia febril, casi demoníaca, de confundirlo todo, de urdir y tramar las cosas más heterogéneas, parece invadir a cuantas mentes discurren por esa época.

Para algunos autores, el uso de estos recursos muestra el sentimiento de desengaño barroco tras el periodo de optimismo renacentista. Éstos proponen la idea de la insinceridad de las palabras como reflejo de la insinceridad del hombre[8]. Otros, menos aventurados en sus consideraciones, consideran que un fenómeno con una amplia tradición clásica difícilmente podría representar de manera exclusiva el

---

[6] Para estas cuestiones, véase Jauralde (1983).
[7] Cfr. Collard (1967: 23-4) y Casas Rigall (1995).
[8] Cfr. Spitzer (1978: 136).

pensamiento barroco[9]: la doctrina del *ridiculum* procede de fuente peripatética (Aristóteles), y también tuvo influencia en ella la teoría estoica del estilo llano y el humor[10] irónico asociado a él e introducido en Roma por Panecio. Por otra parte, recursos como los juegos de palabras o el equívoco encuentran sus raíces en los principios humorísticos del lenguaje.

El cometido de este trabajo es llevar a cabo un análisis de la agudeza en este conjunto de obras de Quevedo[11]. La agudeza se presenta como un entramado de acumulación de recursos que produce una evidente sorpresa en el lector y eleva la exageración al grado de centro sobre el que discurren todos estos textos. Para enfrentarnos a esta cuestión, quizás la mejor opción sea tomar como armazón el sistema general de la retórica clásica.

Dentro de las dimensiones del discurso[12], aunque la agudeza se muestra en todas y cada una de ellas, Quevedo centra sus esfuerzos en la *elocutio*. Me concentraré en el estudio de la agudeza en esta dimensión, aunque también observaré la importancia del uso de los géneros como base de la *dispositio* en este conjunto de obras. Quevedo se sirve en la prosa satírico-burlesca de diferentes modelos de épocas precedentes. Normalmente a través de la parodia, realiza una contraposición desvalorativa del género anterior: un intento de desautomatizar las convenciones que tendrá también su reflejo en la *elocutio*. Las estructuras literarias más fijas son las que responden mejor a esta inversión paródica. En otros casos, sin embargo, los opúsculos tienen su raíz en la recreación de un género ya propiamente burlesco o paródico.

Para estudiar los recursos de agudeza es necesario tomar como punto de referencia las descripciones que de ellos aparecen en las preceptivas retóricas a lo largo de la historia. Esta tarea es especialmente útil si estos recursos se estudian en

---

[9] De esta última opinión es Schwartz (1986: 21). Muñoz Cortés (1943: 49) y Spitzer (1978: 127 y ss.) introdujeron en el estilo quevediano el concepto del "desengaño" barroco.

[10] No entraremos en este estudio en el campo del humor y sus problemas de homonimia. Evitaré citar este término a lo largo del texto para evitar posibles confusiones. El adjetivo "humorístico" lo entenderé en su acepción de pertenencia al humorismo ('manera graciosa e irónica de enjuiciar las cosas'). Para estas cuestiones véanse los estudios clásicos de Freud (1979), Bergson (2003), Fry (1963) y Koestler (1964).

[11] El *corpus* que manejaré estará constituido por las obras incluidas en *Prosa festiva completa*, ed. de García-Valdés, Madrid, Cátedra, 1993. Excluyo del estudio el capítulo de obras de atribución dudosa de esa edición. En el análisis de los diferentes ejemplos, cuando sea posible, seguiré la paginación de *Obras completas en prosa*, con dirección de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003-2007.

[12] Las cinco dimensiones del discurso son presentadas por Quintiliano: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio* (III, 3, 1).

Quevedo, autor con una sólida formación retórica desde sus años bajo la *ratio studiorum* jesuita, donde las *exercitaciones*[13] eran la base de la formación literaria[14]. Para realizar esta tarea, se han considerado aquí las diferentes visiones que se han tenido de estos procedimientos desde Aristóteles hasta Gracián, autor contemporáneo a la obra de Quevedo, siguiendo un riguroso orden cronológico.

Después de describir los recursos retóricos que contribuyen al logro de la agudeza en la prosa satírico-burlesca de Quevedo, es importante revisar su suerte en diferentes tradiciones literarias a lo largo de la historia de la literatura. Como es sabido, la obra de Quevedo responde a una conjunción de diversas fuentes de las que se sirve para demostrar y desarrollar su calidad e ingenio literario, y este rasgo afecta también a la agudeza.

La parte principal del trabajo se centra en el análisis de cada una de los opúsculos que componen el *corpus*. Éste comprende algo más de veinte obras breves que, en su mayor parte, combinan la parodia de géneros con la burla y la sátira. La parodia de géneros se manifiesta especialmente en el texto legal o pragmática y en la epístola, aunque dos de ellas ―*Carta al Marqués de Velada* y *Carta de las calidades de un casamiento*― no se pueden entender de esta manera pues, a pesar de su contenido burlesco, tienen un destinatario real. Dos opúsculos siguen elementos estructurales de la carta aunque presentan características del elogio paradójico (*Carta de un cornudo a otro* y *Gracias y desgracias del ojo del culo*) y *Vida de corte y oficios entretenidos en ella*[15], un texto satírico que también muestra componentes de la epístola. Otras parodias son las del *abecedario* (*Papel de las cosas más corrientes de la corte*), el memorial (*Memorial que dio en una academia pidiendo una plaza*), las misceláneas (*Libro de todas las cosas y otras muchas más*) y el catecismo (*La culta latiniparla*). Asimismo, Quevedo recrea la genealogía burlesca en *Origen y difinición de la necedad* y *Desposorio entre el Casar y la Juventud*. Dentro de esta unidad se encuentran algunas excepciones: la *Perinola* es una invectiva y *Cuento de cuentos*, un

[13] Véanse Jauralde (1998: 55-63) y López Poza (1999: 173), que señala el paso del joven Quevedo por esta institución en Madrid y Ocaña entre 1592 y 1595.
[14] De todos modos, Jauralde (1998: 61) considera que el interés de Quevedo por estas cuestiones se debió más a su propia avidez que a la educación, aunque no se puede eludir la importancia de la formación educativa del autor. Véase Cuevas García (2002: 235), que comenta la escritura de Quevedo de un *Tratado de retórica* que se ha perdido.
[15] Rey (2007: 8) advierte en este opúsculo, y en *Papel de las cosas corrientes en la Corte, por abecedario*, que sigue el patrón de los caracteres morales a la manera de Teofrasto.

texto que reúne, como advirtió Chevalier (1992: 122-33), dos elementos heterogéneos: la censura de las vulgaridades rústicas del habla común, motivo neoestoico, y el centón de refranes y frases hechas.

De este modo, al analizar la agudeza en la prosa satírico-burlesca de Quevedo se puede observar la unidad, variedad y posible evolución de un rasgo constante en este conjunto de opúsculos tan heterogéneo, compuesto por obras tempranas y de madurez de géneros muy diversos.

1. MARCO TEÓRICO

1.1. Obras festivas, jocosas, satíricas, burlescas

Términos como *festivo*, *jocoso*, *burlesco* o *satírico* se confunden dentro de este conjunto de obras englobadas en el ámbito literario del humor o de la risa. La risa es un término amplio e inclasificable para el filólogo, pues depende de múltiples factores además de la propia intención del autor[16]. El contexto histórico y social y la teoría de la recepción se muestran en este campo como condicionantes que también nos encontraremos, en cierto grado, en el estudio de la agudeza.

Por otra parte, la extensión de los términos *festivo* y *jocoso*, junto con la diferente caracterización de lo *satírico* y *burlesco* por parte de los autores, hacen difícil encontrar el calificativo adecuado para esta parte de la obra de Quevedo. La evidente dificultad para concretar la intención real del autor es quizás el factor principal que impide una categorización. El siguiente pasaje de *Su espada por Santiago*, de 1628, da alguna pista sobre esta intención en Quevedo:

> Viles son las voces, más verifícalas en que escribí los *Sueños* y otras burlas. No niego que los escribí; libros son de mi niñez y mocedad, de apariencia distraída, más de enseñanza y doctrina sabrosa. Así lo dicen las impresiones que se han hecho (*Su espada por Santiago*, ed. de Buendía, p. 498).

El calificativo *festivas*, como hemos dicho, se inicia con el empleo por Nicolás Antonio en su *Bibliotheca hispana nova*. Como nota López Estrada (1989: 64), el primer problema es determinar la limitación del dominio de la literatura festiva, pues este tipo de obras aparece en relación con contenidos y formas de difícil sistematización. Lo festivo está relacionado con la risa, la sonrisa o la carcajada, pero no sirve esta apreciación para cerrar la extensión de su significado. El papel de la risa en la obra y el sistema ingenioso de Quevedo es incuestionable. En las anotaciones a la retórica de Aristóteles (López Grigera, 1998: 167), el propio autor comenta:

> Lo ridículo todo consta de ingenio u de ejercicio.

Lo ridículo, sin embargo, también podría vincularse a la función satírica en su sentido moral. Se trataba de un medio de llegar al lector dentro de los preceptos

[16] Véase Azaustre (2006a: 46), que advierte la consideración de la risa como rasgo que se escapa a las clasificaciones retóricas y a los géneros literarios y, por lo tanto, también se resiste a la caracterización del filólogo.

conceptistas. Por otra parte, la recepción de los lectores de la época era marcadamente distinta a la de los de la actualidad.

La distinción entre *satírico* y *burlesco* es otro de los problemas que se plantean sin ofrecer una fácil solución. Las distintas interpretaciones que se han propuesto para estos términos dificultan una sencilla categorización de éstos, pues desde las poéticas de los siglos XVI y XVII se establece entre ellos una diferenciación de propósito[17]. La censura de la sátira tendría como finalidad la corrección, mientras que en las obras burlescas faltaría esta intención censora, eclipsada por la risa como finalidad literaria. Arellano (2003: 34 y ss.), que en su estudio sobre la poesía la califica como "satírico burlesca", advierte:

> Son, creo, nociones que pertenecen a distintas esferas; investigar la frontera que las delimita sobre una misma línea continua me parece difícil: ambas categorías coexisten y se interfieren en planos distintos del de la intención ideológica.

Por otra parte, las diferencias planteadas se basan más en su intención final que en su presentación elocutiva[18]. En consecuencia, quizás no sea muy provechoso intentar delimitar las intenciones de cada obra, y resultará más adecuado estudiarlas en conjunto.

La denominación tampoco es fácil. González de Salas, editor de la edición del *Parnaso español*, muestra la predilección de Quevedo por la etiqueta *burlescas* a la hora de calificar los poemas en los que se mezclan "burlas y veras"[19] y, a su vez, incluyen las "censuras satíricas". Esta definición sugiere la idea de que, para un lector del siglo XVII, estas "burlas y veras" irían juntas; así sucede también con el uso de *jocoserio*, que recrea el nombre dado por griegos y romanos al estilo de la sátira: *spoudogéloion*:

> Talía, Musa VI. Canta poesías jocoserias, que llamó burlescas el auctor. Esto es, descripciones graciosas, sucesos de donaire y censuras satíricas de culpables costumbres, cuyo stilo es todo templado de burlas y de veras (I, 131).

---

[17] Así se observa en Díaz Rengifo, López Pinciano, Villén de Biedma, Carballo o Cascales. Sobre esta cuestión, véanse Arellano (2003: 21 y ss.) y Pérez Lasheras (2004).

[18] Es de esta opinión Alonso Veloso (2007: 15), que en su trabajo sobre la lírica jocosa se encuentra con este problema de diferenciación entre literatura burlesca y satírica: "ambas tienen en la comicidad un ingrediente básico, razón por la cual, siendo diferentes sus finalidades ideológicas, presentan grandes similitudes desde el punto de vista elocutivo". La definición de Hodgart (1969: 8) presenta la sátira como una expresión conveniente para abarcar una gran variedad de obras literarias que tienen unas características en común.

[19] El pasaje ya ha sido apuntado por Arellano (2003: 40), Cacho Casal (2003: 22-23), Rey (2006: 247) y Alonso Veloso (2007: 17).

De todos modos, el problema persiste. Rey (2006: 252) rechaza los términos *festivo* y *jocoso*, los cuales designan algo chistoso e intrascendente, y se centra en las consideraciones de *satírico* y *burlesco*. Dentro de lo *satírico* se enmarcarían las obras con un propósito de denuncia o reforma, y lo *burlesco* sería una especie de término medio entre *festivo* y *satírico*. Con todo, no resulta fácil entender por *burlesco* algo que se encuentra entre lo intrascendente y la intención de denuncia.

Quizás una solución sea considerar el calificativo de *burlesco* en su sentido más amplio, como una ridiculización de algo o alguien con cualquier tipo de finalidad, desde lo simplemente jocoso a la intención reformadora y moral[20], o utilizar la etiqueta conjunta *satírico-burlesca* —prosa satírico-burlesca— para estas obras que muestran, como veremos, una evidente variedad —o indefinición— de intenciones y géneros[21]. Esta última ha sido la opción que he seguido para denominar el conjunto de textos de este trabajo.

1.2. Agudeza

Aun conociendo la dificultad de su definición y los problemas que conlleva, es necesario detenerse en las distintas concepciones y definiciones del término *agudeza*. Esta etiqueta se ha encontrado con frecuentes controversias desde las más antiguas retóricas hasta los tratados actuales[22].

---

[20] Cacho Casal (2003: 23) señala la posibilidad de que la crítica le haya atribuido en ocasiones demasiada importancia a las palabras de González de Salas, favoreciendo la confusión entre el género moral y el burlesco. Rey (2006: 247) entiende esta amplitud del término al referirse a los poemas de *Talía*: dentro de lo burlesco entraría desde lo simplemente chistoso hasta lo abiertamente moral. Alonso Veloso (2007: 18-19) considera pertinente acomodar lo *burlesco* a un campo más amplio, pues a lo largo del siglo XVII la sátira comenzó a adquirir una consideración negativa, que favoreció su progresiva inclusión bajo el rótulo más heterogéneo de lo burlesco. El término *burlesco* aplicado a un estilo literario fue acuñado por primera vez en 1548, en la obra *Opera Burlesche*, de Franceso Berni. Esta etiqueta no llega a España hasta fines del siglo XVI. Corominas documenta la voz en Lope de Vega, el *CORDE* lo registra en Vicente Espinel en 1591: «Pero de tal manera es conveniente,/ encomendar los decidores sátiros,/ y los que mueven a reír la gente,/ y mezclar con lo grave lo burlesco,/ que el que se vio representar figuras/ severas de algún dios o caballero,/ de oro real, o carmesí vestido,/ no pase luego con lenguaje humilde/ al llano trato de oficiales llanos;/ ni por guardarse del terrestre estilo/ ande abrazando los nublados vanos» (p. 269).

[21] Quintiliano entiende la *satura* clásica, aun con su variedad de estilos, como sátira. El humor y la ironía de Horacio es diferente del estilo de Persio y todavía más del de Juvenal, autor que muestra una clara *indignatio* en sus sátiras. Véase Coronel Ramos (2002: 18-21 y 67-68).

[22] Sobre este tema véase el detallado trabajo de Blanco (1992), y el estudio preliminar de Egido (2007) en su edición fácsimil de *Agudeza y arte de ingenio*. Casas Rigall (1995: 16) ha señalado la base común en las distintas aproximaciones a la teoría de la agudeza desde Aristóteles hasta el *Cancionero General*.

El concepto de agudeza parte de Aristóteles, que expone la teoría de los dichos ingeniosos y los vincula a la elegancia retórica o *tò asteíon*. Considera este autor que se produce una enseñanza y un conocimiento al descubrir la agudeza:

> nos corresponde ahora tratar de las expresiones que son elegantes y tienen una mayor aceptación. El componerlas es propio, ciertamente, de quien posee una buena disposición natural y está ejercitado en ello (*Retórica*, III, 10-11, 1410b).

Cicerón, por otro lado, acerca más la agudeza al terreno del humor en su obra *De oratore* (II, LIV-LXXI) y Quintiliano sigue a este último en su *Institutio oratoria* (VI, 3):

> Etenim cum duo genera sint facetiarum, alterum aequabiliter in omni sermone fusum, alterum peracutum et breve, illa a veteribus superior cavillatio, haec altera dicacitas nominata est. Leve nomen habet utraque res! quippe leve enim est totum hoc risum movere (*De oratore*, II, LIV, 218-219).
>
> Huic diversa virtus quae risum iudicis movendo et illos trsites solvit adfectus et animum ab intentione rerum frequenter avertit et aliquando etiam reficit et a satietate vel a fatigatione renovat (*Institutio oratoria*, VI, 3).

En el siglo XVI, Vives define la agudeza en el capítulo VI del libro II de *De Ratione Dicendi*, "*acumen et subtilitas*":

> La oración es aguda cuando sus palabras o sus significaciones penetran en el interior de la cosa tratada, con cierta semejanza al ingenio humano, que por este motivo se denomina agudo, pues lo que sólo roza o toca la superficie se denomina embotado y torpe; del mismo modo se denomina a la oración. Hacen a la oración aguda los argumentos sacados del interior y de la naturaleza de la cosa (...) hace además aguda a la oración la fuerza y la propiedad de cada una de las palabras y también todo aquello que necesita agudeza de ingenio para ser descubierto o entendido, por ejemplo, una palabra colocada de otra manera que en el lenguaje corriente, las alegorías, los enigmas, metáforas frecuentes sacadas de cosas recónditas, interrogaciones ingeniosas, sentencias que difícilmente se encuentran (*De Ratione Dicendi*, II, VI, 147)[23].

Baltasar Gracián, por su parte, da una breve definición de este término en su *Agudeza y arte de Ingenio*:

---

[23] "acuta est, quum eius vel verba, vel sensa, intima rei penetrant de qua agitur, similitudine quadam humani ingenii, quod ea de causa acutum dicitur; nam quod supremam modo faciem perstringit, vel attingit verius, hebes nominatur, ac plumbeum, eodomque modo oratio. Acutam orationem faciunt argumenta ex intima ratione ac natura rei deprompta (...) acutam quoque orationem reddunt vis ac propietas singulorum verborum; denique ea omnia, ad quae vel excogitanda vel intelligenda opus est ingenii acumine, ut verbum aliter quàm in communi sermone positum, allegoriae, aenigmata, translationes crebae ex reconditis rebus erutae, interrogationes argutae, sententiae quales non facile quivis inveniat" (*De Ratione Dicendi*, II, VI, 147). Utilizo la edición bilingüe de Ana Isabel Camacho, *El arte retórica: De ratione dicendi*, Barcelona, Anthropos.

> Consiste, pues, este artificio conceptuoso, en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto de entendimiento (*Agudeza y arte de ingenio*, II, t. I, p. 55)[24].

El acto de entendimiento del que habla lo constituye el llamado *concepto*:

> Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objectos (*Agudeza y arte de ingenio*, II, t. I, p. 55)[25].

De todos modos, el propio autor habla de una agudeza de dificultosa definición:

> Es este ser uno de aquellos que son más conocidos a bulto, y menos a precisión, déjase percibir, no definir (*Agudeza y arte de ingenio*, II, t. I, p. 51).

El *Tesoro de la lengua castellana*, en su segunda acepción, define *agudo* del siguiente modo: "Transfiérese al alma, y decimos agudo al que tiene ingenio sutil y penetrante". Lo agudo se muestra, pues, como penetrante y sutil en el alma, y en el intelecto.

Partiendo de las retóricas clásicas han surgido numerosas definiciones de agudeza que muestran cierta homogeneidad. May (1948: 277) la sintetiza del siguiente modo:

> The "conceptuos artifice", then, consists of a harmonius correlation of two or more knowable extremes; this, spoken or written down, in the *sutileza objetiva*, the conceit as an objective work of art.

Lausberg (1975: § 166) introduce el *acutum dicendi genus* entre las cualidades del *ornatus*. El *acutum dicendi genus* se sirve de medios intelectualmente alienantes, es decir, paradójicos, en el pensamiento ("agudeza de pensamiento") y en el lenguaje ("agudeza de palabra"). El oyente es inducido a una labor mental propia: debe pasar el puente entre la paradoja y la significación indicada. Si el oyente consigue realizar este trabajo, entonces se alegra de su propia inteligencia y es cómplice del pensamiento del autor.

Más sucinta es la definición de Collard (1967: 38), que entiende por agudeza la facultad intelectual que halla la correspondencia y las armonías entre los objetos.

Aguirre (1986: 186) añade la frontera entre la agudeza y el concepto: "La agudeza (y el ingenio) es una (como la luz del Sol), los conceptos, innumerables

---

[24] Cito por la edición de la segunda versión de la obra: *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1987.
[25] Cfr. Gracián (*Agudeza y arte de ingenio*, II-III, t. I, pp. 51-63).

(como los rayos de esa luz)". Por su parte, Ayala (1987: 80) se aleja de la definición de Collard al afirmar que la agudeza equivale a la intensidad de ingenio. Mientras que el Ingenio es la capacidad de inventar relaciones aun entre las cosas más heterogéneas, la agudeza es la capacidad del ingenio para saberlas expresar inventando acertadas imágenes.

Finalmente, Blanco (1992: 608) marca la distinción entre *ingenio*, *concepto* y *agudeza*:

> L´*ingenio* est cette partie de l´intelligence qui ne combine pas abstraitement les concepts, mais qui s´applique immédiatement à une matière, sois en fabriquant des machines qui transforment certains matériaux, sois en tissant des intrigues, des machinations, pour résoudre profitablement des affaires pratiques; l´*agudeza* est une qualité par laquelle l´intelligence saisit le particulier, suit sans retard le tours du temps, l´évolution des choses et des situations, s´adapte souplement à la survenue incessante de l´imprévu; le *concepto*, à l´inverse du concept qui appartient à tous, est une pensée qui n´appartient qu´à un seul et ne se dit qu´une fois.

Se observa en los intentos de definición anteriores que no está unificada la distinción entre *agudeza*, *ingenio* y *concepto*. Estos términos íntimamente relacionados, y en cierto sentido consecutivos, se podrían interpretar de la siguiente forma: el *ingenio* es la dimensión superior del entendimiento humano que se caracteriza por una sutileza en el pensar; la fuerza del ingenio para crear relaciones y establecer correspondencias entre los objetos es la *agudeza*; y, finalmente, el *concepto* se define como el pensamiento formado con tales relaciones y correspondencias. Los límites son difíciles de aclarar. Evitando adentrarse en estos problemas y dejando aparte la ardua cuestión de los títulos del tratado de Gracián, entenderé por agudeza la cualidad intelectual para relacionar objetos muy distanciados con la capacidad de producir una sorpresa en el lector.

1.3. Retórica

La retórica, como hemos dicho, es un medio idóneo para acercarse al estudio de los recursos de agudeza.

Para llevar cabo este acercamiento resulta muy importante la clara distinción entre estas dos esferas. El estricto valor de los recursos retóricos no basta para la

consecución de la agudeza, pues el empleo de cada uno de ellos se ve necesitado de un valor añadido para lograrla[26].

El propio Gracián afirma lo siguiente, en referencia a la agudeza por semejanza, pero haciéndolo extensible al resto de las figuras:

> Éstas, dicen, son objecto desta arte, incluyen, a más del artificio retórico, el conceptuoso, sin el cual no serían más que tropos o figuras sin alma de sutileza (*Agudeza y arte de ingenio*, X, t. I, p. 124).
>
> toda semejanza que se funda en alguna circunstancia especial, y le da pie alguna rara contingencia, porque nace con alma de conformidad y se saca de la misma especialidad del objecto (*Agudeza y arte de ingenio*, X, t. I, p. 135).

Sobre la base de estas figuras, que sirven como instrumento, se desarrolla la agudeza, pero no son ellas por sí mismas sus fuentes:

> Válese la agudeza de los tropos y figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus concetos, pero contiénense ellos a la raya de fundamentos materiales de la sutileza, y cuando más, de adornos del pensamiento (*Agudeza y arte de ingenio*, "Al letor", t.I, p. 45).
>
> Son los tropos y figuras retóricas materia y como fundamento para que sobre ellos levante sus primores la agudeza, y lo que la retórica tiene por formalidad, esta nuestra arte por materia sobre que echa el esmalte de su artificio (*Agudeza y arte de ingenio*, XX, t. I, p. 204).

En el caso de las figuras de dicción, los recursos se basan principalmente en las posibilidades del juego de palabras. Para el logro de la agudeza se necesita cierta sutileza e ingenio en la confrontación de significados que se presenta detrás del simple juego visual —o auditivo— que logran las figuras de repetición u omisión. En las figuras de pensamiento y en los tropos, la base es el establecimiento de relaciones entre significaciones muy distanciadas que producen sorpresa. En estos recursos, son los significados los que están por encima del juego lingüístico.

El grado de agudeza de estos mecanismos depende de diversos factores. Por un lado, hay que considerar la posible lexicalización de numerosas expresiones, pues ésta implica una pérdida de agudeza, al no ser necesario un proceso de intelección para descifrar los vínculos entre las realidades conectadas. La lexicalización, al rebajar la dificultad en el *concepto*, acorta la distancia establecida entre los objetos y

---

[26] Schwartz y Arellano (1998: XV) comentan esta cuestión en referencia al conceptismo: "el sistema de la retórica clásica y, en particular, los recursos del *ornatus* son sólo el punto de partida de estos escritores y tratadistas del Barroco, que montan sobre sus tropos y figuras una nueva retórica de correspondencias, regida por los preceptos de la agudeza".

su valor expresivo se ve necesariamente afectado. Por otra parte, numerosos juegos de palabras y agudezas eran de uso común en la lengua oral de cualquier español de principios del siglo XVII, lo que llevaría a cuestionar el valor agudo o risible de algunas de ellas. Además, el uso corriente en la lengua oral tuvo su reflejo repetidamente en las obras escritas.

La terminología es un problema inevitable cuando se acomete el trabajo descriptivo de las figuras y recursos tomando como base las preceptivas retóricas. Con este mismo panorama se encontraron los preceptistas del Siglo de Oro, y así lo hace notar Miguel de Salinas en la *Rhetorica en lengua castellana* en su capítulo sobre las figuras[27]:

> Los nombres de las figuras son diversos, y muchas vezes a una misma la nombran por diversos vocablos, según que a los que escrivieron les paresció que comprehendían mejor el effecto y virtud de la misma figura. Ponerlos aquí todos y su significación sería cosa sin provecho. Tampoco se les pondrá nombres de nuevo en castellano porque, por compendiosos que fuessen, no comprehenderían la virtud de las figuras que nombrassen, así que quedaránse con sus nombres latinos o griegos y serán los más comunes (*Rhetorica en lengua castellana*, XXXII, f. LXVI).

Esta diversidad ―cuando no discrepancia― en las definiciones y terminología ha hecho conveniente iniciar el análisis de cada recurso de agudeza con un repaso histórico que dé cuenta de su consideración en las diferentes preceptivas. Como conclusión se ha optado por una definición que intente recoger en cada caso los elementos fundamentales del recurso. Se pretende así sustentar el estudio de la agudeza en Quevedo sobre una base teórica históricamente sólida, para evitar los problemas de enfoque y nomenclatura que suelen afectar a los estudios de este rasgo del estilo quevediano. Para salvar este escollo no queda más remedio que decidirse por una u otra opción, cosa que se ha hecho trasladando a nota otras particiones o nomenclaturas.

De este modo, al estudiar la caracterización de cada uno de los recursos en las distintas preceptivas retóricas, se consigue fijar un marco teórico indispensable para el

---

[27] Véase también Fray Luis de Granada, quien afirma que hasta el propio Cicerón presentaba variaciones en la terminología: «Esto se dijo de los tropos y figuras, ya de las palabras, ya de las sentencias, cuyo número, esencia, fuerza y nombres explican con gran variedad los autores, tanto griegos como latinos, y no solamente discuerdan ellos entre sí mismos, sino, lo que es más de admirar, el mismo Cicerón anda muy vario, quien así como fue elegantísimo en el decir, fue también diligentísimo en dar reglas» (*Retórica Eclesiástica,* V, XIV, 42).

posterior análisis de la agudeza en la prosa satírico-burlesca de Quevedo. Este marco se apoya en el esquema proporcionado por estas preceptivas, y sobre él surgen las lógicas variantes y añadidos motivados por aplicar una taxonomía a las prácticas literarias de una prosa tan variada.

En la fase retórica de la *elocutio* se concretan las acciones llevadas a cabo en las dos fases anteriores: la selección de materiales de la *inventio* y la estructuración de estos realizada en la *dispositio* se ven reflejadas en la expresión verbal mediante un estilo adecuado.

Dejando al margen los *registros elocutivos*, nos centraremos en el estrato más productivo de este nivel: las cualidades de la elocución; éstas son tres: *puritas*, *perspicuitas* y *ornatus*. Sin embargo, esta división no es muy útil para realizar una correcta categorización de los recursos de agudeza. Si la *puritas* consiste en la corrección lingüística y la *perspicuitas* es el grado de comprensibilidad del discurso, resulta evidente la interferencia producida por el *ornatus* ―que tiene como función el embellecimiento del discurso― en las anteriores cualidades: las figuras y los tropos del *ornatus* son licencias que quebrantan la *puritas* y la *perspicuitas*[28]. Los tratadistas, desde la antigüedad, toleran estas desviaciones bajo la *licencia* del *ornatus*: el *barbarismo* y el *solecismo* ("vicios" de la *puritas*) y los mecanismos de *obscuritas* ("vicio" de la *perspicuitas*), que en el registro burlesco se emplean para lograr la agudeza. Por lo tanto, los distintos medios de agudeza que constituyen desviaciones de la *puritas* o provocan la *obscuritas* en el discurso pueden ser estudiados dentro del marco del *ornatus*.

Retórica y agudeza

Aunque la retórica es un instrumento útil para definir y caracterizar los mecanismos, no es tarea fácil confrontar una sistematización de la agudeza partiendo del sistema de la retórica clásica.

Tradicionalmente, la agudeza se divide en agudeza verbal y de concepto. La agudeza verbal se define como la que muestra la raíz sutil en los significantes. Ahora bien, todos los mecanismos de agudeza verbal se encuentran íntimamente relacionados con la agudeza de concepto, por lo que es mejor interpretar la agudeza

[28] Cfr. Azaustre y Casas (1997: 80- 81).

verbal como la que contiene una base de predominio formal, pero que en ningún caso se desvincula del contenido. El marbete, y el problema, estarían emparentados con las figuras de dicción.

En la agudeza verbal se puede establecer una división entre los recursos de agudeza nominal, los procedimientos formados por derivación y composición —de vital importancia en la creación del neologismo quevediano— y lo que Gracián define como propiamente agudeza verbal, es decir, los juegos de palabra en su sentido más amplio:

> La otra es agudeza verbal, que consiste más en la palabra; de tal modo que, si aquélla se quita, no queda alma, ni se pueden éstas traducir en otra lengua (*Agudeza y arte de ingenio*, III, t. I, p. 58).

La agudeza de concepto aglutina varios procedimientos. El símil, la metáfora, la alegoría, el enigma y la hipérbole, conforman un grupo de recursos que basan su agudeza específicamente en el concepto, más sutiles cuanto mayor sea el grado de *dificultad* que aporten. A esta *dificultad* se refiere Gracián en el discurso X, ya recordado páginas atrás:

> No cualquiera semejanza (en opinión de muchos) contiene en sí sutileza, ni pasa por concepto, sino aquellas que incluyan alguna otra formalidad de misterio, contrariedad, correspondencia, improporción, sentencia, etc. Éstas, dicen, son objecto desta arte, incluyen, a más del artificio retórico, el conceptuoso, sin el cual no serían más que tropos o figuras sin alma de sutileza (*Agudeza y arte de ingenio*, X, t. 1, p. 124).

Aun con estas dificultades, se puede establecer una división de los recursos de agudeza que los organice en torno a dos de las cualidades de la elocución: la *puritas* y el *ornatus*.

1.4. *Puritas*

La *puritas* es la corrección gramatical de la lengua empleada. El orador o el literato se ven en la necesidad de apartarse de la norma establecida y, de este modo, deben evitar incurrir en el *barbarismo* (palabra incorrecta) y el *solecismo* (construcción sintáctica viciosa)[29]. Estas desviaciones sobre la estricta corrección del

[29] Cfr. Azaustre y Casas (1997: 80).

discurso son retóricamente admisibles cuando se encaminan a lograr efectos de estilo. En los casos que aquí se estudian, estos efectos se orientarán al logro de la agudeza.

1.4.1. Vulgarismos y cultismos

Quevedo demuestra en su obra satírico-burlesca un vasto conocimiento tanto de la lengua vulgar y marginal como de los cultismos. Se puede comprobar que el fin de ambos estilos ―en principio, marcadamente opuestos― es el mismo: la parodia. Una diferencia sensible estriba en que en la lengua vulgar numerosos vocablos ya conllevan el factor cómico, mientras que con los cultismos es la utilización en determinados contextos, o su abuso, lo que imprime el carácter burlesco. Este objetivo del autor recae sobre el vicio extendido del *barbarismo*, contrario a la *puritas*.

Por vulgarismo entenderé los vocablos que el *Diccionario de Autoridades* o el *Tesoro de la lengua castellana* menciona como voces "bajas o jocosas". Quizás sea más adecuado incluir también los coloquialismos y los vocablos pertenecientes a la lengua de germanía[30], pues la delimitación entre estos, en la mayoría de los casos, entraña una gran dificultad[31].

Un párrafo de Gonzalo Pérez de Ledesma en su *Censura de la elocuencia* es revelador acerca del uso de los vulgarismos:

> Cométese la baxeza en el estilo, en las palabras y en los pensamientos, y lo más ordinario en vno y otro; que quien piensa con brío, de ordinario, topa palabras alentadas. En las palabras conocidas es la baxeza quando o son rústicas, como *gañote*, *chirriar*, *chorro*, etc., o tan demasiado caseras que no pueden salir de la couersación doméstica, como *lomos*, *pestorejo*, *carabuezo*, etc. Deste género son los refranes y modillos burlescos, que en la conuersación suelen tener donaire, y son feíssimos si los ponen en mayor puesto. Qualquiera que no aya nacido rústico los notará fácilmente, y nunca salen peor que entre el asseo, como la mancha en la mejor tela. En las sátiras aun los más cultos afectan (y es primor) baxezas deste género, como se ve en Horacio, Persio, Iuuenal, y otros, y en los que puede oponerles con vitoria nuestra lengua Don Luis de Góngora y Don Francisco de Quebedo, que no sólo en el verso mas en la prosa satírica vsan estos modos caseros, y en este género de habla han merecido ser la más ingeniosa jactancia de nuestra Nación y inuidia de todas (*Censura de la elocuencia*, XIII, pp. 97-98).

---

[30] La lengua de germanía era la jerga de los maleantes de los siglos XVI y XVII. El uso de este lenguaje se extendió pasando al lenguaje coloquial, al igual que ocurrió con muchos vulgarismos, con lo que se perdió, en cierto grado, su carácter jergal.

[31] Como también lo es distinguir los vulgarismos, algunos de los cuales aparecen registrados en el *Diccionario de Autoridades* y en los diferentes vocabularios con la única ejemplificación del uso satírico de Quevedo. Sobre esta cuestión, véanse las aportaciones de Candelas (2004) y Álvarez de Miranda (2007).

En Quevedo se produce una contraposición a la postura de los humanistas del siglo XVI, que defendían el vulgarismo como prueba de la "philosofia vulgar" (Schwartz, 1986: 48). En su obra satírico-burlesca, el ataque al vulgarismo es constante, cuando no directo, aunque se debe subrayar que la crítica se dirige contra el abuso de esas formas.

El uso de vulgarismos y léxico de germanía es más frecuente en algunas obras, en estrecha relación con su tema. Es especialmente habitual este nivel lingüístico cuando se describen tipos del marginalismo o se busca una desvalorización del objeto. El léxico de germanía facilita el logro de la agudeza a causa de su valor polisémico; por una parte, su acepción común y, por otra, su valor en germanía. Este vocabulario aparece ya en muchos títulos y encabezamientos de las obras, como *Premática del Desengaño contra los poetas güeros*; *Cartas del Caballero de la Tenaza, donde se hallan muchos y saludables consejos para guardar la mosca y gastar la prosa* o *Premáticas contra las cotorreras. Güeros*, *Tenaza*, *guardar la mosca* ('dinero') y *cotorreras* son, pues, palabras vulgares.

En el extremo opuesto al vulgarismo se sitúa el cultismo, cuya presencia más o menos frecuente y necesaria también valoraban los retóricos al tratar de la *puritas*. El cultismo es un vocablo de procedencia clásica, normalmente del latín o del griego —aunque la mayor parte de los helenismos llegan al castellano a través del latín—, que el romance toma para denominar un concepto nuevo o con otro tipo de fines expresivos[32]. Estas voces pueden llegar desde la lengua prestataria sin ningún tipo de transformación o adaptándose en menor o mayor grado a la morfología de la lengua receptora[33].

Fray Luis de Granada introduce contra la virtud de la latinidad tres vicios: el barbarismo, el solecismo y la *barbaralexis*. El cultismo se integra en estas desviaciones de la expresión correcta:

> El barbarismo se comete en la dicción, cuando echamos mano de algunas voces de que no usan los peritos en la lengua que hablamos. El solecismo se halla en la oración cuando las voces que son ciertamente latinas, se unen mal, esto es, contra

[32] Sobre el cultismo y las dificultades para delimitar la frontera con el latinismo o el concepto de préstamo véanse los estudios de Bustos (1974), Clavería (1991), Herrero Ingelmo (1994) y Azofra (2006).

[33] Para Bustos (1974: 23-24) aquí estriba la diferencia entre latinismo y el cultismo. En el primero las palabras no sufren variación alguna, mientras que los cultismos designan voces que se han adaptado a la morfología del español.

> los preceptos del arte de la gramática. La barbaralexis es semejante al barbarismo, como cuando usamos de alguna locución forastera, mezclando en el idioma español voces latinas, ó en el latino españolas; lo que procura evitar el lenguaje castizo y propio.
>
> Y no será fuera del caso advertir aquí, que así como huimos de las voces extranjeras, huyamos también con gran cuidado de las frases é idiotismos peregrinos, defecto en que incurren frecuentemente varones elocuentísimos. (...). Vicio de que no carecen algunos predicadores, que hablando en lengua vulgar, mezclan frases de la lengua latina ó hebrea; como en especial se echa de ver cuando traducen en su lengua los testimonios de la Escritura ó de los santos padres (*Retórica Eclesiástica*, V, II)[34].

Dentro de los cultismos se incluyen las expresiones en latín ―procedentes de la *Biblia* o del derecho― y el empleo del latín macarrónico[35], el *latinajo*, que tiene una gran tradición culta y popular; que aporta valor humorístico cuando se incluye en un contexto trivial. El grado de agudeza de este léxico depende de la sorpresa que produce su aparición en el contexto. Se usan vocablos y expresiones que rompen el *decorum* y mezclan registros en mismos contextos. De todos modos, algunos cultismos y latinismos eran comunes en el habla de la época.

Correas define el latinismo del siguiente modo:

> imitazion de la habla latina, i esta antes es vizio que buena figura, mezclar latin con rromanze. Latinismos y grezismos tiene el kastellano propios, sin tomarlos de nadie (*Arte kastellana*, p. 201).

Jiménez Patón, muy influido por Fray Luis de Granada, también estudió el uso del vulgarismo y del cultismo. Distingue entre *Barbarismo* y *Bárbara raçón*; así, el *Barbarismo*:

> En dictiones que no están en el uso se peca de muchas maneras: o usando las dejadas, o no usadas sino de gente ignorante, (...). O trayendo otras muy nuevas, (...), o de otras naciones; aunque en las de otras naciones, si el uso las tiene

---

[34] "Barbarismus autem in una dictione committitur, cum ea verba usurpamus quae apud eius linguae peritos, in qua loquimur, non reperiuntur. Solecismus vero in oratione locum habet cum voces quidem latine, sed male tamen, hoc est, contra artis grammaticae praecepta copulantur. Barbara vero lexis barbarismo affinis est, cum videlicet peregrina dictione utimue, ut cum latina in hispano sermone vel hispana in latino miscemus. Castus enim et proprius sermo hoc etiam vitare studet. Hic autem nom alienum erit ut quemadmodum peregrina verba, ita etiam phrases et idiomata peregrina magno studio fugiamus. Quod vitium frequenter etiam in disertissimus viros cadit. (...). Quod quidem vitio nonnulli concionatores haud carent: qui patrio sermone loquentes, latini aut hebraei sermonis phrases admiscent. Quod tunc vel maxime faciunt cum Scripturarum vel sanctorum patrum testimonia vulgari sermone reddunt" (*Retórica Eclesiástica*, V, II).

[35] Este tipo de latín fue popularizado por el italiano Teófilo Folengo durante la primera mitad del siglo XVI. Quevedo hace una referencia a este autor en *La culta latiniparla* (p. 97) y en su obra poética (*Poesía Original Completa*, 834, v. 9; 841, v. 89). En adelante, denominaré esta obra con la abreviatura *POC*.

> recividas y las gasta, no huiremos de ellas (*Elocuencia española en arte*, II, p. 72).

La *Bárbara raçón* se produce

> quando usamos de diciones peregrinas como mezclando Latín en Español y el Español con Latín. Porque el lenguaje puro propio y cortesano procura huir este vicio y a los que caen en él llama Cicerón inculcantes verba greca (porque se avían los Latinos con los Griegos como los Españoles nos avemos con los Latinos en la lengua). Y dize que a los tales aborreze (*Elocuencia española en arte*, II, p. 73).

En la *Agudeza y arte de Ingenio*, Gracián dedica el discurso XXXIV a los conceptos "por acomodación de verso antiguo, de algún texto o autoridad" y advierte:

> Unas son sagradas y débense ajustar a cosas graves y decentes. Así el rey de Nápoles Don Fernando, cuando desamparaba aquella gran ciudad, huyendo de aquel breve cometa Carlos Octavo de Francia, alzando los ojos al cielo dijo: *Nisi Dominus custodierit civitatem, frustra vigilat, qui custodit eam*. Otras veces son tomadas de las letras humanas, y éstas no importa que se apliquen a cosas humildes. Así Rufo, de una comida muy ordinaria, guisada extraordinariamente, dijo: *Materiam superabat opus* (*Agudeza y arte de ingenio*, XXXIV, t. II, p. 66)[36].

La agudeza de estos recursos se encuentra en su abrupta acomodación al contexto. La utilización de vulgarismos en obras de tono elevado o cultismos en entornos vulgares produce un efecto de sorpresa en el lector además de servir en muchos casos para parodiar un personaje o un género literario. Por otra parte, el empleo paródico del cultismo sirve para mostrar la oscuridad y falta de sentido en los que se incurre cuando se hace un uso inapropiado de estas voces.

1.4.2 Ruptura de sistemas

Diferentes recursos producen la sorpresa del lector al presentar una ruptura, tanto en el ámbito gramatical como en el semántico. Arellano (2003: 313) advierte que "no es raro que una estética cimentada en la sorpresa y el ingenio haga de la ruptura de sistemas uno de los recursos más explotados".

La ruptura de sistemas consiste en la desautomatización de una convención, aspecto que fue estudiado por Bousoño (1976: 492 y ss.)[37]. Estos procedimientos se enmarcan igualmente en la esfera de la primera de las cualidades de la elocución: la

---

[36] Cfr. Rufo, Juan, *Las seiscientas apotegmas* (ed. de Blecua, p. 230).

[37] Véase Arellano (2003: 313), que advierte la posibilidad de extensión del término a muchos de los recursos de agudeza, pues ésta puede basarse en la inadecuación sorprendente.

puritas. Quevedo quebranta así las normas de la lengua para lograr sorprendentes efectos de estilo.

Comenzando por las rupturas o desviaciones de la norma lingüística, debemos tratar varios recursos muy habituales en la prosa satírico-burlesca quevediana.

1.4.2.1 Géneros gramaticales analógicos

Este recurso podría haber sido estudiado también en el apartado dedicado al neologismo, pues es un mecanismo común para la creación de nuevas palabras. Normalmente la aplicación de un género indebido se debe a acomodaciones humorísticas en la caracterización de algo o alguien.

El siguiente ejemplo de *La culta latiniparla* muestra este recurso al formar el femenino analógico de la voz *catecismo*:

> *Catecisma* de vocablos para instruir a las mujeres cultas y *hembrilatinas* (*La culta latiniparla*, p. 93)[38].

1.4.2.2. Adjetivaciones de sustantivos mediante aposición

Aunque no es un recurso muy utilizado en la literatura del siglo XVII, en la obra de Quevedo resulta muy frecuente. Aparecen dos sustantivos en aposición, realizando uno de ellos la función de calificativo del otro. En ocasiones, aparece con la metáfora y la perífrasis en una acumulación de apodos que Gracián denomina *a conglobatis*. Llano Gago (1984: 135) ofrece dos explicaciones semánticas de este recurso. Por un lado, considera que el sustantivo "potencialmente, lleva en sí la misma carga de semas que el adjetivo, aunque su función gramatical no sea, normalmente, la misma. Por lo tanto se pueden tomar una, varias o todas las significaciones que interesan para aplicarlas a otro sustantivo". Por otro, se basa en la "condensación" conceptista que demuestra "el ingenio del autor, y que a la vez es un rasgo humorístico con mucha más fuerza que la adjetivación normal". Evidentemente, ni una ni otra resultan totalmente convincentes. El factor más destacado de la utilización de estas aposiciones es la gran expresividad y el elemento de sorpresa que conlleva el añadir una concordancia agramatical al segundo (en algunos casos, primero) sustantivo, que se suele utilizar en sentido metafórico. El uso que hace Quevedo es de

[38] Desde ahora, excepto si indico lo contrario, las cursivas en las citas de la obra de Quevedo son mías.

gran importancia en el retrato caricaturesco de personajes y estamentos, tanto de rasgos físicos como psíquicos.

Los siguientes ejemplos muestran este recurso. En ellos se forman sorprendentes frases mediante dos sustantivos:

> por todas estas cosas he resuelto de fabricarte este *lampión* contra *palabras murciélagos* y *razonamientos lechuzas*. Todo debajo de la corrección de los clarísimos de Venecia, y no es pulla. (*La culta latiniparla*, p. 101).

> ¡A buen tiempo se arremangó Celestina a remedar la nota de fray Luis! *Infierna hembra*, diabla afeitada (*Cartas del Caballero de la Tenaza*, p. 239-40).

1.4.2.3. Adjetivaciones inesperadas

Otro modo de lograr la sorpresa del lector consiste en producir un choque de significados entre los términos de la frase sustantiva o de la predicación verbal. La agudeza surge a causa de la relación entre el núcleo y el adyacente de este tipo de frases, sustantivas o adjetivas. Dentro de estos mecanismos encontraremos distintas posibilidades de formación: frases sustantivas constituidas por un sustantivo y un adjetivo o seguidas de una frase preposicional.

Los siguientes ejemplos, pertenecientes a *Origen y difinición de la necedad*, hacen uso de este recurso. El sustantivo *necedad* es complementado, respectivamente, por un participio adjetivado y una frase preposicional, que producen una aguda relación visual: la necedad es *lampreada* por la semejanza de los agujeros de la nariz del necio y la disposición de estos en la lamprea. En el caso de "necedad con capuz", se entendería como 'necedad encubierta' por el sentido de *capuz*[39] y por la semejanza cromática con el polvo o lodo que cubre los zapatos, como el capuz negro sobre el resto de la ropa:

> El deshollinarse y escombrarse uno con los dos dedos las narices estando con conversación o en visita, *necedad lampreada* (*Origen y difinición de la necedad*, p. 403).

> El sacudirse un hombre los pies de polvo o lodo, habiendo ya entrado a estancia o pieza adonde está la persona a quien va a visitar, *necedad con capuz* (*Origen y difinición de la necedad*, p. 403).

[39] *capuz*: «vestidura larga, a modo de capa cerrada por delante, y que se ponía encima de la demás ropa y se traía por luto» (*Aut.*).

1.5. *Ornatus*

El *ornatus* pretende lograr la belleza de la expresión lingüística[40]. La primera división que se establece entre sus recursos parte de la dicotomía *verba propria* - *verba impropria*; esto es, la utilización de las expresiones en el sentido que le es propio, o bien desplazado hacia uno figurado. Esta dicotomía sirve para distinguir figuras y tropos, respectivamente.

Las figuras están constituidas por *verba propria* que, debido a alguna particularidad de carácter fónico, gramatical o semántico, se alejan de su norma usual y resultan especialmente expresivas[41]. La clasificación de las figuras en subtipos es muy extensa; en una primera partición se dividen en *figuras de dicción* y *figuras de pensamiento*[42]. Las categorías modificativas posibles son tres: *adiectio*, *detractio* y *transmutatio*. El mecanismo en la *adiectio* es la adición de un nuevo elemento, en la *detractio* la sustracción y en la *transmutatio* un cambio de lugar de un término. Como indica Spang (1979: 125-6), esta subdivisión en dicción y pensamiento según se refiera al orden expresivo e ideológico no es totalmente correcta, porque todas las manipulaciones repercuten, de alguna manera y a la vez, en el nivel expresivo e ideológico. Una modificación del pensamiento conlleva una transformación estilística, y una modificación de la expresión cambia de alguna manera el contenido. En los casos que aquí nos ocupan, lo que se busca con estas figuras es la consecución de la agudeza.

Los tropos, por su parte, consisten en el uso de *verba impropria* para designar un concepto tras un proceso de *immutatio verborum*. Cuando el tropo constituye un mecanismo de agudeza, una palabra o expresión toma el lugar de otra, provocando sorprendentes asociaciones de sentido.

1.5.1. Tropos

Los tropos son una rica fuente de agudeza. Frente a las figuras, éstos consisten en el uso de una palabra inapropiada para designar un objeto o idea: una sustitución de

[40] Véase Lausberg (1975: § 162).
[41] Cfr. Azaustre y Casas (1997: 90-91).
[42] Cfr. Lausberg (1966-9: § 603). Quintiliano (II, 13, 11) presenta esta misma división.

expresiones propias por otras de sentido figurado. Si esa sustitución logra efectos de admiración, sorpresa o comicidad, el recurso se adentra en el marco de la agudeza.

1.5.1.1. El marco de la metáfora

Para algunos preceptistas clásicos se trata de la forma más breve de comparación. El proceso de *similitudo* comienza con una comparación, sigue con una identificación y llega a la sustitución.

Algunas definiciones de la metáfora resultan más adecuadas para mostrar la conexión de este recurso con la agudeza. De entre los tratadistas de la antigüedad, selecciono la sencilla definición expuesta en *Rhetorica ad Herennium*[43]:

> cuando una palabra es transferida de un objeto a otro porque la semejanza parece justificar esa transferencia. Se utiliza para poner una cosa ante los ojos. Por ejemplo: «Esta insurreción despertó a Italia con un súbito terror» (*Rhetorica ad Herennium*, IV, XXXIV, 45)[44].

Donato[45] presta atención especial a este recurso que define pormenorizadamente tomando como fuente a Quintiliano:

> Metaphora est rerum uerborumque translatio. Haec fit modis quattuor: ab animali ad animale, ab inanimali ad inanimale, ab animali ad inanimale, ab inanimali ad animale.
>
> Ab animali ad animale, ut
>
> Tiphyn aurigam celeris fecere carinae:

---

[43] Aristóteles define y explica la importancia de la metáfora por analogía y por hacer que el objeto salte a la vista (*Poética*, 1457b, *Retórica*, III, 11, 1411a-1412b); habla además del uso inadecuado de la metáfora (*Retórica*, III, 3, 1406b 5-10). Cicerón se ocupa también de ella calificándola como *translatio* (*De oratore*, II, LXV, 261-262; *Orator*, XXVII, 94). Demetrio (*Sobre el estilo*, III, 142), tampoco olvida el problema del empleo de las metáforas, que no deben ser ni abundantes ni forzadas (*Sobre el estilo*, II, 78); asimismo hace alusión a la que Aristóteles llamó metáfora "activa": "cuando los objetos inanimados son introducidos en un estado de actividad como si fueran animados, y, por ejemplo, en el pasaje en el que se describe el dardo: «El afilado dardo, anhelante por volar sobre la multitud»" (*Sobre el estilo*, II, 81). Quintiliano menciona el uso de este recurso en su tratado (*Institution Oratoire*, VI, III, 68-69; VIII, VI, 5): en el libro VIII define la metáfora como la forma más breve de *similitudo* y habla de cuatro tipos de metáfora según sean las posibilidades de translación animado-inanimado. Como la mayoría de los preceptistas, advierte que el uso de la metáfora debe ser moderado (*Institution Oratoire*, VIII, VI, 8-14).

[44] "Translatio est cum verbum in quandam rem transferetur ex alia re, quod propter similitudinen recte videbitur posee transferri. Ea sumitur rei ante oculos ponendae causa, sic: «Hic Italiam tumultus expergefecit terrore subito»" (*Rhetorica ad Herennium*, IV, XXXIV, 45). Esta definición la sitúa como un posible cauce para lograr la *evidentia*.

[45] La distinción de Donato será adoptada por San Isidoro (*Etimologías*, I, 37, 2-5) y Beda (*De Arte metrica*, II, II, 8- 33). Cuatro siglos después, Mateo de Vendôme define este recurso sin apartarse lo más mínimo de la definición anterior (*Ars Versificatoria*, § 19- § 23). Véanse también Alexander de Villedieu (*Doctrinale.*, 2500- 2503); Eberhard de Bethume (*Graecismus*, I, 10- 11) y Geoffrey de Vinsauf (*Poetria Nova*, 770- 923).

> nam et auriga et gubernator animam habent;
>
> ab inanimali ad inanimale, ut pelagus *tenuere rates*: nam et rates et naues animam non habent;
>
> ab animali ad inanimale, ut
>
> Atlantis cinctum assidue cui nubibus atris
>
> piniferum caput
>
> et cetera: nam ut haec animalis sunt, ita mons animam non habet, cui membra hominis adscribuntur;
>
> ab inanimali ad animale, ut *si tantum pectore robur Concipis*: nam ut robur animam non habet, sic utique Turnus, cui haec dicuntur, animam habet.
>
> Scire autem debemus esse metaphoras alias reciprocas, alias partis unius (*Ars Maior*, III, 6, 399).

Entre los autores de los siglos XV, XVI y XVII[46], Nebrija ofrece en su *Gramática de la lengua castellana* una definición y ejemplos de metáfora que inciden en uno de sus más frecuentes usos literarios[47]:

> metáphora es cuando por alguna propiedad semejante hazemos mudança de una cosa a otra, como diziendo *es un león, es un Alexandre, es un azero*, por dezir fuerte τ rezio. τ llama se metáphora, que quiere dezir transformación de una cosa a otra (*Gramática de la lengua castellana*, IV, VII, f. 52 v.).

Luis Vives trata este recurso en el capítulo II ("Las Palabras"), libro primero, de su *Arte Retórica* (1532): cita a Cicerón y utiliza como fuente a este autor y a

---

[46] Véanse además Miguel de Salinas (*Rhetorica en lengua castellana*, XXXI, fol. LXII); Fray Luis de Granada (*Retórica Eclesiástica*, V, VI); Juan de Guzmán (*Primera Parte de la Rhetorica*, XII, fol. 246); López Pinciano (*Philosophia antigua poética*, VI, 233- 236; IX, 399) sigue a Aristóteles y Cicerón. Alfonso de Carvallo (*Cisne de Apolo*, IV, § 5, p. 329) hace lo propio siguiendo a Quintiliano y distingue vocablos propios y apropiados, éstos últimos son "los que transfieren de aquella cosa que propiamente significaban, y se aproprian y aplican a otra a la cual conviene por alguna virtud o semejanza". Jiménez Patón dedica el capítulo IIII a este recurso, lo define como "una salida de su propio significado por semejanza que ay de la cossa que se saca a la que se aplica" (*Elocuencia española en arte*, IIII, p. 81), y advierte sobre el problema del abuso de las metáforas; menciona del mismo modo que el Brocense la cathacrésis, que, "no es otra cosa sino metáphora dura o bastarda que por esso los Latinos la llamaron abusión" (*Elocuencia española en arte*, IIII, 82). Del mismo modo, Cascales (*Tablas poéticas*, 106) califica el tropo como "tan copioso, que se estiende a todas las cosas naturales, porque ningún proprio y cierto vocablo ay que no se pueda en alguna manera sacar y traer a lugar ageno". Un panorama de estos autores áureos ofrece Rico Verdú (1973: 324-5).

[47] Se puede comprobar en los ejemplos que Nebrija introduce la antonomasia vossiana como un tipo de metáfora, circunstancia que se repetirá en Arias Montano (*Rhetoricorvm libri qvattvor*, III, 1385); este autor incluye este recurso dentro de la *permutatio* (*Rhetoricorvm libri qvattvor*, III, 1365- 1409). La metáfora o *translatio* sería una *permutatio per similitudinem*.

Quintiliano. Habla del "salto a la vista" o *evidentia*[48] y del conocido peligro de las metáforas duras. La caracterización de metáfora de este autor es llamativa. Expone las dos consecuencias del valor expresivo de la metáfora: por un lado, el "entender mejor el hecho"; y por otro, el tan mencionado "salto a la vista". Afirma, por lo tanto, que el uso del *verbum improprium* traerá consigo un valor expresivo superior o que llega más lejos que el *verbum proprium*. En el segundo pasaje califica de peligrosas las metáforas nuevas, hasta que sean suavizadas por el uso. En la literatura jocosa, el uso de esas metáforas "nuevas y un tanto rudas" aporta en la mayoría de los casos un matiz risible que no ofrecerían unas metáforas trilladas por el uso, teniendo en cuenta que el uso es el principal factor de pérdida del sentido figurado:

> El valor expresivo de la traslación se pone de relieve cuando el hecho se entiende mejor y salta a la vista. Esta traslación, en palabras de Cicerón, no ha invadido un lugar ajeno, sino que parece haberse alojado en el suyo propio (*De Ratione Dicendi*, I, II, 100)[49].

> Son peligrosas las metáforas nuevas y un tanto rudas, antes de que las suavice el uso (*De Ratione Dicendi*, I, II, p. 25)[50].

Dentro de la preceptiva italiana sobre la agudeza, en 1639, Matteo Peregrini, autor que parece haber influido en Gracián, habla de la "traslato" en el capítulo VIII de *Delle Acutezze* (VIII, p. 81)[51], como recurso más frecuente para alterar artificiosamente la oración.

Gracián, en *Agudeza y arte de ingenio* (1648), trata los compuestos por metáforas en el discurso LIII y la cuestión de los *apodos a conglobatis* en el XLVIII:

> La semejanza o metáfora, ya por lo gustoso de su artificio, ya por lo fácil de la acomodación, por lo sublime a veces del término a quien se transfiere o asemeja el sujeto, suele ser la ordinaria oficina de los discursos, y aunque tan común, se hallan en ella compuestos extraordinarios, por lo prodigioso de la correspondencia y careo (*Agudeza y arte de ingenio*, LIII, t. II, p. 179).

---

[48] La *evidentia* o *enargeia* es mencionada por Quevedo en los *Preliminares literarios a las poesías de Fray Luis de León* (p. 157-9). Véase Azaustre (2007: 158, n. 110) para referencias a esta facultad del estilo.

[49] "Significantia translationis est, quando melius res intelligitur, et quasi ponitur ob oculos; quae translatio, ut inquit Cicero, non irruisi in alienum locum, sed immigrasse videtur in suum" (*De Ratione Dicendi*, I, II, p. 100). Utilizo la edición bilingüe de Ana Isabel Camacho, Barcelona, Anthropos, 1998.

[50] "Periculosae sunt novae, et duriusculae priusquam usu molliantur" (*De Ratione Dicendi*, I, II, p. 100).

[51] Este autor incluye bajo la denominación de "traslato" tanto metáfora como hipérbole (*Delle Acutezze*, VIII, pp. 81-2).

> De muchos apodos juntos se hace una artificiosa descripción definición del sujeto, que llaman los retóricos *a conglobatis*, y no son otra cosa que muchas metáforas breves y símiles multiplicados (*Agudeza y arte de ingenio*, XLVIII, t. II, p. 146).

Ya posterior a Gracián, Emanuele Tesauro, en *Il Cannochiale Aristotelico* (1669), expone en un extenso capítulo séptimo un "Trattato della metafora"[52], a la que se podría denominar "gran Madre di tutte le Argutezze" (p. 82). Proclama una jerarquización entre "metáfora simple", "proposición metafórica" y "argumento metafórico" según la correspondencia con tres esferas del intelecto:

> Ma per procedere in ciò con la vera metodo; tratteremo nel primo luogo delle Differenze della *Metafora Simplice*, che quasi non eccede la Sfera della prima Operation dell´Intelleto. Dipoi, della *Proposition Metaforica*: la quale altro non è, che vna metafora continuata; ascendente alla seconda Regione dell´Intelleto. Et finalmente, dell´*Argomento Metaforico*, il qual´è la vera, & nobilissima Argutia; trascendente alla terza Region dell`Intelleto; suprema gloria delle compositioni`ngegnose (*Il Cannochiale Aristotelico*, VII, 279).

En consecuencia con las anteriores caracterizaciones, entendemos por metáfora una transferencia de una expresión por analogía de referentes, en la que se sustituye una palabra propia (*verbum proprium*) por otra en sentido figurado (*verbum improprium*)[53]. Esta sustitución lleva aparejada la traslación del significado de un término desde el lugar que le es propio a otro al que no pertenece propiamente[54]. En algunas ocasiones, la distancia entre los campos semánticos transferidos puede llegar a dificultar la interpretación[55]. La agudeza de este recurso se encuentra en la vinculación entre elementos de campos muy alejados que provocan la sorpresa en el lector o hacen el texto risible.

La metáfora es el recurso principal en el marco de la agudeza de Quevedo, quien en su prosa satírico-burlesca utiliza en mayor número de ocasiones la metáfora

---

[52] Tesauro establece una clasificación en ocho tipos de agudeza: *di simiglianza*, *di attributione*, *di equivoco*, *d´hipotiposi*, *della Hiperbole*, *del laconismo*, *di oppositione* y *di decettione*.

[53] La metáfora o *translatio* pertenece, según la clasificación establecida por Lausberg (1975: §§ 168-236), al ámbito de los *verba singula*. Este autor habla de la metáfora constituida por una palabra aislada y la formada por una construcción perifrástica (1960:§563). Cuando son múltiples asociaciones habla de alegoría o *permutatio*. Sin embargo, la metáfora se trata más de un fenómeno conceptual que supera todo tipo de limitaciones verbales.

[54] Cfr. Quintiliano (*Institution Oratoire*, VIII, VI, 8- 9), que coloca metáfora y *similitudo* en el mismo grupo de recursos. La metáfora sería una forma muy breve de *similitudo*. Sobre esta controversia véase McCall (1969: 229-30), la opinión totalmente contrapuesta de Le Guern (1973: 62, n.27) y Ricœur (1975: 34-40).

[55] Lausberg (1975: §§ 100-19) habla de "tropos por desplazamiento de límite" (campos semánticos colindantes) y "tropos por salto", en los que la distancia es mayor y con mayores dificultades de comprensión.

con el término metaforizado explícito (*in praesentia*). La agudeza metafórica se encuentra en la vinculación de realidades muy distantes que consiguen la sorpresa y gracia del lector en su interpretación y, en algunos casos, define el elemento metafórico en más de un plano. De la metáfora con el término metaforizado omitido (*in absentia*)[56] también se encuentran ejemplos que, en la mayoría de los casos, se acompañan de juegos dilógicos. La principal diferencia entre estas dos variantes metafóricas se establece en el grado de dificultad o esfuerzo de *ingenio* requeridos en el lector. La metáfora *in praesentia* con explicación del vínculo metafórico es el tipo más sencillo de identificación de realidades; cuando falta ese vínculo se dificulta algo más el proceso de intelección, que llega a su grado mayor de complicación con la metáfora *in absentia*[57]. El análisis de los procesos de identificación o sustitución de realidades muestra la interpretación de la realidad del autor. Como ha advertido Schwartz (1983: 23):

> La metáfora […] permite el acceso al emisor del lenguaje, a su peculiar visión de la realidad y de su contexto socio-cultural.

Aunque predomina la metáfora verbal ―en la que la traslación metafórica se produce en el verbo―, nuestro autor no olvida el uso de las metáforas en otras categorías con otros tipos de palabras (metáfora nominal y adjetival). Los siguientes pasajes muestran ejemplos de estos tres tipos:

> Después de haberme *mondado el cuerpo*, *roídome los huesos*, *chupádome la bolsa*, *desparecídome la honra*, *desainádome la hacienda* (*Cartas del Caballero de la Tenaza*, p. 239).
>
> la admita en esa *alacena de doncellas en conserva* (*Carta a la rectora del Colegio de las Vírgenes*, p. 288).
>
> *Barbas y cabellos dominicos*: sobre blanco, capas negras (*Papel de las cosas corrientes en la corte*, p. 369).

[56] Algunos autores consideran únicamente este último tipo como metáfora en sentido estricto. La correspondencia *in praesentia* estaría más emparentada con la comparación. Es evidente la conexión entre la estructura comparativa con *como* y la metáfora identificativa con el verbo *ser*, pues la frontera entre la sustitución y la identificación resulta extremadamente difusa.

[57] González Quintas (2006: 22) evita esta distinción entre metáfora *in praesentia* y metáfora *in absentia*, ya que considera que se ha operado una metáfora ―al superarse la fórmula comparativa― con independencia de que el término real metaforizado esté presente o no.

Al igual que en la comparación, la relación metafórica puede establecerse mediante elementos visuales o no visuales[58]. Del mismo modo que ocurrirá con la agudeza verbal, Quevedo se sirve en este tropo de numerosos recursos metafóricos tradicionales (la animalización del personaje o la desarticulación de la figura humana en las descripciones caricaturescas) y de diferentes metáforas lexicalizadas, aunque el mayor alarde del autor se halla más en la brusca acumulación de relaciones que en la simple asociación metafórica.

La metáfora por cosificación o animalización de elementos animados es un tipo muy común; connota una degradación del objeto por una reducción a materia inferior según la escala tradicional de la subordinación de la sustancia[59]. Así ocurre en la descripción de algunas partes del cuerpo o en la descripción grotesca de personajes:

> *Doncellas sotanadas* como casas (*Papel de las cosas corrientes en la corte*, p. 372).
>
> Mándase esto pregonar porque no pretendáis ignorancia vosotras, *lechuzas de nuestras bolsas*, *polillas de nuestras vidas* y cáncer de nuestros gustos, reservando de toda nota la autoridad de la madre Vallejo (*Pregmática que han de guardar las hermanas comunes*, p. 129).

En muchos casos, la descripción de los personajes no se realiza a través de una sola identificación o sustitución. Las enumeraciones de metáforas, *a conglobatis*, en las que se conectan diferentes realidades con el término metaforizado, completan la caricatura del personaje y, al mismo tiempo, hacen más compleja la interpretación del lector y más sorprendente y grotesco el retrato final.

1.5.1.2. Hipérbole

En sentido restringido, la hipérbole es un tropo por exageración que parte de un concepto real para magnificarlo o minimizarlo mediante una sustitución por una idea semejante pero desproporcionada[60]. Con todo, la hipérbole entendida en su sentido extenso, como exceso y transgresión de la realidad presentada, es quizás el rasgo más destacable de toda la obra satírico-burlesca de Quevedo, pues tanto el ámbito del símil o la metáfora como el de la agudeza verbal son, en su fin, agudezas

---

[58] Schwartz (1983: 86) habla de «relaciones icónicas» o «no icónicas». Blanco (2003: 147) propone denominar a estas últimas relaciones «metonimias del efecto», pues denomina a un objeto por sus efectos inmediatos o remotos.
[59] Cfr. Schwartz (1983: 57). Véase también Artal (1989 y 1993), quien distingue entre las imágenes en las que el término no humano está expresado explícitamente y las que lo sugieren implícitamente.
[60] Azaustre y Casas (1997: 86).

por exageración que bien podrían ser tratadas como hipérboles[61]. Este sentido amplio, que engloba su valor como tropo, será el adoptado en estas páginas.

En *Rhetorica ad Herennium* encontramos una definición muy clara de hipérbole[62]:

> es una manera de hablar que exagera la realidad para amplificar o disminuir algo. Se utiliza por separado o junto con una comparación. Por separado, así: "Pero si mantenemos la concordia en la ciudad, mediremos los confines de nuestro imperio desde la salida hasta la puesta del sol". Por comparación, la hipérbole se forma por igualdad o superioridad. Por igualdad así: "Su cuerpo era tan blanco como la nieve y su mirada tan ardiente como el fuego". Por superioridad, del siguiente modo: "De su boca fluían palabras más dulces que la miel". Del mismo tipo es este ejemplo: "Tan grande era el resplandor de sus armas que los rayos del sol parecían más oscuros" (*Rhetorica ad Herennium*, IV, XXXIII, 44)[63].

Según este tratado, la hipérbole es un medio para lograr la alusión (*significatio*, *émphasis*), figura en la que el lenguaje sugiere más de lo que dice:

> Significatio est res quae plus in suspicione relinquit quam positum est in oratione. Ea fit per exsuperationem, ambigum, consequentiam, abscisionem, similitudinem (*Rhetorica ad Herennium*, IV, LIII, 67).

---

[61] La introducción de la comparación como medio para lograr la *superlatio* se basa, según McCall (1969: 62), en que: "comparatio here denotes broadly a figure of comparison, while *similitudo* is used nonfiguratively in a sense of 'likeness', 'resemblance', 'equivalence'". Respecto a la concepción de la hipérbole en el Barroco como recurso cercano a las técnicas retóricas de magnificación, véase Egido (1990a: 36-38). Alonso (1950: 532-3) comenta la relación de la desproporción con el humor.

[62] Aristóteles identifica este procedimiento como un subtipo de metáfora (*Retórica*, III, 11, 1413a, 18-35). Cicerón sitúa la hipérbole entre la *similitudo* como grado máximo de apertura de las figuras por semejanza y la ironía: "Etiam illa, quae minuendi aut augendi causa ad incredibilem admirationem efferuntur" (*De oratore*, II, LXVI, 267); este autor también se refiere a ella en *Tópica* (X, 45). Demetrio indica el valor agudo de la hipérbole: "las gracias en la comedia surgen del empleo de las hipérboles. Cada hipérbole es algo imposible, así Aristófanes dice de la voracidad de los persas que «Asaban bueyes al horno en lugar de pan». Y otro escritor escribe de los tracios que «Medoces, su rey, llevaba un buey entero en su mandíbula»" (*Sobre el estilo*, III, 161); establece además una clasificación: "Es de tres clases. Se puede emplear en la semejanza como «correr como los vientos», o en comparación, como «más blanco que la nieve», o la descripción de la imposibilidad, como «apoyó su cabeza en el cielo»" (*Sobre el estilo*, III, 124), repite la importancia del uso de la comparación para lograr la hipérbole: "De la misma clase son frases como: «más sano que una calabaza», «más calvo que un cielo sin nubes» y las de Safo: «sus cantos eran más dulces que los sones de un arpa lidia, más dorados que el oro»" (*Sobre el estilo*, III, 162). Véanse también Quintiliano (*Institution Oratoire*, VI, III, 67) y muy especialmente (*Institution Oratoire*, VIII, VI, 67): "Hyperbolen audacionis ornatus summo loco posui. Est haec decens ueri superiectio. Virtus eius ex diuerso par, augendi atque minuendi"; seguidamente el autor hispano presenta diferentes formas: diciendo más de lo sucedido, por semejanza, por comparación o por translación (metáfora).

[63] "superlatio est oratio superans veritatem alicuius augendi minuendive causa. Haec sumitur separatim aut cum comparatione. Separatim, sic: «Quodsi concordiam retinebimus in civitate, imperii magnitudinem solis ortu atque occasu metiemur». Cum comparatione aut a similitudine aut a praestantia superlatio sumitur. A similitudine, sic: «Corpore niveum candorem, aspectu igneum ardorem adsequebatur». A praestantia, hoc modo: «Cuius ore sermo melle dulcior profluebat.' Ex eodem genere est hoc: 'Tantus erat in armis splendor ut solis fulgor obscuriur videretur»" (*Rhetorica ad Herennium*, IV, XXXIII, 44). En esta definición se presenta el problema de la diferenciación entre *similitudo* y metáfora (que inluye para el *auctor* metáfora, alegoría e hipérbole).

Donato[64] sigue la definición de *Rhetorica ad Herennium*:

> Hyperbole est dictio fidem excedens augendi minuendiue causa: augendi, ut niue candidior; minuendi, ut tardior testudine (*Ars Maior*, III, 6, 401).

Nebrija[65] la define del siguiente modo:

> hyperbole es cuando por acrecentar o menguar alguna cosa dezimos algo que traspassa de la verdad, como si dixesses: dava bozes que llegavan al cielo. τ llama se hypérbole, que quiere dezir transcendimiento (*Gramática de la lengua castellana*, IV, VII, f. 53 v.).

Vives enmarca la hipérbole dentro de la *amplificatio*[66]:

> La hipérbole o redundancia, como la llama Macrobio, pertenece a la ampliación, que está tanto en la palabra, de la que ya se ha hablado, como en la oración, cuando la medida de las palabras excede de la medida de la cosa (*De Ratione Dicendi*, I, VIII, 125)[67].

Dentro de la amplificación también la incluye el Brocense, pero no la califica como tropo:

> si en estas comparaciones hay alguna vez una metáfora, ésta se llama metáfora hiperbólica[68].

Gracián trata la agudeza por exageración en los discursos XIX, XX, XXI y XXII de la *Agudeza y arte de ingenio*:

> Poco es ya discurrir lo posible, si no se trasciende a lo imposible. Las demás agudezas dicen lo que es, ésta lo que pudiera ser; ni se contenta con eso, sino que se arroja a lo repugnante. (...).

---

[64] Véanse además San Isidoro (*Etimologías*, I, 37, 21); Beda (*De Arte metrica*, II, II, 173- 176); Alexander de Villedieu (*Doctrinale*, 2523- 2525); Eberhard de Bethume (*Graecismus*, I, 101); Geoffrey de Vinsauf (*Poetria Nova*, 1018- 1026) para este período medieval.

[65] En su otro tratado retórico, *Artis Rhetoricae*, dentro de la parte *De amplificatione y sentencia* la caracteriza del siguiente modo: "Prima est amplificandi vel minuendi speties in ipso rei nomine", y distingue cuatro modos de amplificatio "incremento, comparatione, ratiocinatione, congerie".

[66] También Miguel de Salinas (*Rhetorica en lengua castellana*, XXVIII, f. LII), que utiliza el mismo ejemplo que Nebrija en su Gramática; por otra parte, introduce la comparación como un tercer tipo de *amplificatio* (f. LIII). Una subdivisión de la *amplificatio* muy similar al anterior autor la realiza Fray Luis de Granada (*Retórica Eclesiástica*, III, V).

[67] "Superlatio, seu nimietas, ut Macrobius vocat, ad amplificationem pertinet; quae est tam in verbo, de quo jam est dictum quam in sententia,quum modus verborum excedit modum rei" (*De Ratione Dicendi*, I, VIII, 125).

[68] "in quibus tamen similitudinibus si aliquando inerit metaphora, dicatur hyperbolica metaphora" (*De arte dicendi*, p. 334). De la misma opinión es Jiménez Patón, que sigue a Vives e introduce diferentes formas: "y assí ay hipérboles Methaphóricas, Metonímicas y de otros Tropos y, como digo en términos proprios, como ordinariamente se usa en el bulgo por comparativos diziendo: *Más blanco que la nieve, más negro que la pez, más ligero que el viento*. Y no sólo por comparativos mas por otros términos de encarecimiento muy subido como diciendo: *Non tiene sino los huessos, no tiene espíritu, está muerto en vida*" (*Elocuencia española en el arte*, p. 143). La controversia dista de estar solucionada, como demuestra la adscripción al tropo que presenta Alfonso de Carvallo (*Cisne de Apolo*, IV, § 5).

> Consiste su artificio en un encarecimiento ingenioso, debido a la ocasión, que en las extraordinarias ha de ser el pensar y el decir extraordinario (...).
>
> No escrupulea en la verdad este género de sutileza, déjase llevar de la ponderación y atiende sólo a encarecer la grandeza del objecto, o en panegiri o en sátira (*Agudeza y arte de ingenio*, XIX, I, p. 197).

Peregrini (*Delle Acutezze*, VIII, pp. 81-82) y Tesauro (*Il Cannochiale Aristotelico*, VII, p. 426) enmarcan la hipérbole en el campo de la metáfora. Para este último, la hipébole constituye la quinta especie de metáfora:

> dintorno alquale soperchio è horamai consumare inchiostro, porendone tu da ciascuna Categoría fabricare infinite, così per ingrandire, come per impiccolire il tuo concetto (*Il Cannochiale Aristotelico*, VII, p. 426).

Como síntesis de estas caracterizaciones, entendemos por hipérbole la exageración de un concepto mediante una equiparación desproporcionada[69]. Los rasgos de exageración y desproporción indican ya sus posibilidades en el terreno de la agudeza.

Si bien los límites son muy difíciles de marcar, estudiaremos en este tipo de agudeza las construcciones comparativas y las exageraciones cuantitativas[70].

1.5.2. Figuras de dicción

Son los procedimientos que se circunscriben al plano del significante en su nivel fónico, morfológico y sintáctico aunque, como hemos visto, también es común que presenten repercusiones en el plano del significado. Algunos de los recursos enmarcados bajo esta etiqueta, como ocurre con la antanaclasis, muestran un evidente juego en el plano del significado[71].

Dentro de las figuras de dicción destacan los recursos de agudeza formados por derivación y composición, de vital importancia en la creación del neologismo quevediano, y lo que en la *Agudeza y arte de ingenio* (III, t. I, p. 58) define Gracián como agudeza verbal: los juegos de palabras en sentido amplio.

---

[69] Véase Lausberg (1966-9: § 579; 1975: §§ 212-15).
[70] Arellano (2003: 285) distingue dos fórmulas en este tipo de agudezas: la hipérbole por exageración numérica y las series con la expresión comparativa *más...que.*
[71] Cfr. Azaustre y Casas (1997: 91).

1.5.2.1. Derivación y Composición

La derivación consiste en la formación de nuevas palabras por medio de afijos que se añaden a la raíz de los vocablos. Los diminutivos, aumentativos y el superlativo tienen una gran importancia en la lengua literaria de Quevedo y son habitualmente reconocidos en sus valores de estilo vinculados a la agudeza. Mediante el añadido de prefijos, sufijos y la formación de compuestos se consiguen efectos de gran valor expresivo. Los diminutivos y los aumentativos son muy notables en la caracterización de situaciones o personajes; por su parte, el resto de afijos y la composición colaboran en la producción de numerosos neologismos. La composición mediante la unión de dos vocablos e ideas ―normalmente muy distanciados semánticamente― en una sola produce la consecuente sorpresa del lector.

1.5.2.2. Diminutivos

El diminutivo es especialmente destacable: muestra principalmente valores despectivos, perdiéndose el carácter cuantitativo y afectivo en la mayoría de los casos[72]. En algunos casos, sirve como una marca de ironía, al contraponer su primitivo valor positivo con la consiguiente actualización negativa. Para Latorre (1956: 110), el diminutivo apenas se encuentra con la sola significación de empequeñecimiento, y nunca podrá afirmarse con absoluta certeza que carezca de otros matices, salvo en el caso de vocablos que están ya lexicalizados con sufijo diminutivo.

En opinión de Arellano (2003: 178), el diminutivo es un componente destacado del "bajo estilo" y uno de los medios expresivos de la burla o sátira más eficaces en Quevedo.

Los gramáticos latinos presentaron ya una definición del diminutivo que incluía su valor expresivo en la disminución de un *primitivo* (denominado *principalia* por Diomedes y *principalis* por Prisciano)[73]. En su *Gramática de la lengua*

---

[72] Alonso (1961a: 165) introduce el diminutivo despectivo como subtipo de signo negativo del diminutivo afectivo. Se presenta como un diminutivo emocional con muestras de hostilidad, odio, desamor o desprecio.

[73] Véanse García (1960: 103-104), en cuyo trabajo repasa las consideraciones antiguas desde Dionisio Tracio y Donato además de señalar la valoración irónica y afectiva indicada por el Brocense, y González Ollé (1962: 177-86), quien repasa la doctrina reflejada en las gramáticas latinas en autores como Carisio, Diomedes y Prisciano.

castellana, Nebrija sitúa el diminutivo entre los derivados pero no menciona su valor expresivo. Este autor se centra en su carácter empequeñecedor[74]:

> Diminutivo nombre es aquél que significa disminución del principal de donde se deriva; como de ombre, *ombrezillo* que quiere decir pequeño ombre; de muger, *mugercilla*, pequeña muger. En este género de nombres, nuestra lengua sobra a la griega τ latina, por que haze diminutivos de diminutivos, lo cual raras vezes acontece en aquellas lenguas; como de ombre, *ombrezillo, ombrezico, ombrezito*; de muger, *mugercilla, mugercica, mugercita* (*Gramática de la lengua castellana*, III, III, fol. 30 r.).

Correas, sin embargo, hace notar el valor no cuantitativo del diminutivo:

> Los en *ito* sinifican con amor i buen querer: los en *ico* no con tanta afizion: Los en *uelo* con desprecio, los demas casi todos con desden. Los en *ino* disminuyen mucho (*Arte kastellana*, p. 146).

La riqueza de la derivación diminutiva como fuente de agudeza se centra en su uso paródico, irónico o despectivo. A su vez, este recurso puede integrarse en la formación de perífrasis. En los dos ejemplos siguientes, pertenecientes a *Cuento de cuentos*, se observa el uso del diminutivo *–illo* con valor despectivo. Este sufijo será el más utilizado por Quevedo en las obras satírico-burlescas[75]:

> El *hermanillo*, viendo que andaban al morro, votó a tal y a cual que todo lo había de llevar abarrisco (*Cuento de cuentos*, p. 52).

> El *hermanillo*, por desmentir espías, la empezó a traer la mano sobre el cerro (*Cuento de cuentos*, p. 50-51).

1.5.2.3. Aumentativos

El aumentativo, que no presenta tantas variantes ni posibilidades expresivas como el diminutivo, sirve igualmente como medio de desvalorización o caricaturización. El simple valor cuantitativo prácticamente es inexistente[76]. Por otra parte, el aumentativo es también un medio para la creación de neologismos[77].

---

[74] Para un pormenorizado análisis del estudio del diminutivo en las gramáticas a lo largo del tiempo véase Náñez (1973: 52-132). Este crítico advierte la importancia de la gramática de Juan de Miranda, escrita para lectores italianos, en la representación afectiva del diminutivo.

[75] Véase Náñez (1973: 344-345), quien estudia la frecuencia de los sufijos, prescindiendo de su valor expresivo, en los *Sueños*, en el *Buscón* y en las obras satíricas. El sufijo *–illo* es el predominante en ellas.

[76] Latorre (1956: 118) afirma: "El aumentativo tiene la particularidad de comunicar al mundo que le rodea un tono burlesco, cómico y caricatural. Lo grandioso nunca se expresa por un aumentativo, sólo lo deforme extraordinario. Por eso abunda tanto en Quevedo...".

[77] Véase Grupo μ (1982: 108).

Al igual que ocurre con el diminutivo, en el uso agudo del aumentativo se prescinde de su valor cuantitativo para pasar a designar valores subjetivos negativos. El término fue introducido por Nebrija en su *Gramática de la lengua castellana*, y ya conlleva allí siempre un matiz despectivo o caricaturesco[78]:

> Tiene esso mesmo nuestra lengua otra forma de nombres contrarios destos, la cual no siente el griego, ni el latín, ni el ebraico; el arávigo en alguna manera la tiene. τ por que este género de nombres aún no tiene nombre, osemos le nombrar aumentativo, por que por él acrecentamos alguna cosa sobre el nombre principal de donde se deriva; como de ombre, *ombrazo*; de muger, mugeraza. Destos, a las vezes usamos en señal de loor, como diziendo *es una mugeraza*, por que abulta mucho; a las vezes, en señal de vituperio, como diziendo *es un cavallazo*, por que tiene alguna cosa allende la hermosura natural τ tamaño de cavallo; por que, como dize Aristóteles, cada cosa en su especie tiene ciertos términos de cantidad, de los cuales, si sale, ía no está en aquella especie, o a lo menos no tiene hermosura en ella (*Gramática de la lengua castellana*, III, III, fol. 30 r.- 30 v.).

Correas, por su parte, dice del aumentativo:

> Estos en el lenguaje común i familiar, i en el cómico son muy más usados, que en los libros (*Arte kastellana*, p. 145).

Los sufijos más utilizados por Quevedo son *–on* y *–ona*, y sirven como intensificadores de una cualidad negativa. En el siguiente ejemplo, perteneciente a *Vida de corte y oficios entretenidos en ella*, vemos este uso del aumentativo:

> Y con estas insolencias y lisonjas, y ser alcahuetes, adquieren estos *tomajones* el vestido, la gala y el caballo prestado para bizarrear una tarde (*Vida de corte y oficios entretenidos en ella*, p. 325).

El uso del superlativo *–ísimo* no es usual en esta parte de la obra de Quevedo, aunque, como veremos, se observan algunos ejemplos.

1.5.2.4. Neologismo

Partiendo de los procedimientos de derivación y composición es imprescindible analizar otros cauces de formación en el neologismo jocoso quevediano, recurso de una gran relevancia. En el estudio del neologismo es importante captar el grado de expresividad que aporta cada uno, y en este aspecto

[78] A este respecto opina Náñez (1973: 54): "No cabe duda de que quizás [Nebrija] entrevió iguales posibilidades para el diminutivo, pero en este no se decidió a aceptarlas por encontrarse ligado a una tradición, tradición que le faltaba al aumentativo". La afirmación de este autor con un "no cabe duda" y un "quizás" muestra, no obstante, cierta inseguridad en el aserto.

cobran importancia distintos juegos conceptistas[79]. Estos vocablos sorprenden al lector bien por su sistema de formación, o bien por la relación con el lexema que se toma como base. El procedimiento formativo no sigue un esquema fijo, pudiendo servirse de la composición entre dos lexemas y del empleo de todo tipo de afijos[80]. Alarcos García (1955) hace una distinción en el neologismo entre la parodia de una palabra dada o el remedo de un esquema común a varias palabras[81].

La parodia de la palabra normalmente parte de la desarticulación de la voz, en la que se sustituye una de las secciones por algún término relacionado semánticamente con el contexto y motivo satíricos. En algunos casos, la agudeza se apoya en un posterior comparativo para facilitar la comprensión del juego lingüístico. En el remedo del esquema, la agudeza consiste en la formación de una nueva voz partiendo de las reglas de formación de palabras.

Los casos de neologismo se repiten en toda la obra satírico-burlesca con todas sus posibilidades: sufijos (*culterana*, *cultosa*, *cultería*, *tigresía*, *apesamado*), prefijos (*desollada, protocornudos, archicelestina*) o composición (*hembrilatina*, *latiniparla*, *jerihabla*, *pelijudas*).

1.5.2.5. Figuras de repetición

Consisten en la reiteración de un elemento verbal en el discurso. La repetición puede ser exacta o con ligeros cambios; a su vez, estos recursos se pueden combinar con otros procedimientos que se vinculan al plano del significado.

1.5.2.5.1. Antanaclasis o equívoco

Dentro de las repeticiones de significantes idénticos, la antanaclasis es un recurso que se acomoda perfectamente al logro de la agudeza en la prosa satírico-burlesca quevediana. El juego con dos o más significados de un vocablo ―normalmente uno de ellos utilizado burlescamente― sirve para provocar la risa en el lector y, al mismo tiempo, puede relacionar de forma sorprendente las realidades de

[79] En el neologismo se puede notar el trasfondo de rechazo quevediano a las ataduras semánticas (como se verá en la crítica del modismo). Es parte de la variedad léxica de la que habla Egido (1990: 30).
[80] Un caso especial es el neologismo parasintético, o formación del nuevo vocablo en el que intervienen: prefijo + base + sufijo.
[81] Arellano (2003: 206) le plantea unos acertados reparos a esta clasificación, pues está basada en criterios sobre la neología o mecanismos de formación, más que en criterios sobre los neologismos o productos léxicos; y los mecanismos de formación son los mismos que ofrece el sistema lingüístico, comunes a los neologismos literarios y no literarios.

estas dos acepciones. Es un recurso que se encuadra en el marco de la *ambiguitas*, considerada elemento de la agudeza por Aristóteles. Este autor que no establece diferencias entre antanaclasis y silepsis[82], figura de omisión en la cual se usa un término en dos acepciones simultáneas, normalmente una en sentido recto y otra en sentido figurado[83].

En *Rhetorica ad Herennium*, la antanaclasis aparece como un subtipo de *traductio* (repetición acusada de un vocablo) aunque sin un término específico:

> Una figura análoga es la que consiste en utilizar una misma palabra con acepciones diferentes. Por ejemplo: «¿Por qué trabajas tanto en algo que te dará tantos trabajos?»./ O éste: «Es agradable ser amado si evitamos que nos resulte amargo»./ O este otro: «Con la venia del senado, yo vendré ante vosotros» (*Rhetorica ad Herennium*, IV, XIV, 21)[84].

Hermógenes lo denomina *paronomasia*, y acerca la acepción de esta figura a la metáfora:

> Otra especie de ingenio se crea mediante una paronomasia, no mediante una semejanza, cuando tras utilizar un sustantivo o un verbo en sentido propio, a continuación vamos a usarlo también en un sentido que no es el suyo propio (*Sobre las formas de estilo*, II, 342).

Para San Isidoro, la caracterización del recurso es parcialmente distinta, pues restringe los dos significados a acepciones contrarias[85]:

> La *antanaclasis* consiste en expresar con la misma palabra dos ideas contrarias. A un hombre que se lamentaba de que su hijo estuviera esperando que se muriera, éste le respondió: "No lo espero; es más, te suplico que esperes" (*Etimologías*, II, 21, 10)[86].

Ya en el siglo XVI, el italiano Mateo Peregrini trata los diversos recursos del marco de la *ambiguitas* bajo el título de procedimientos por "amfibolia":

---

[82] Cfr. Aristóteles (*Retórica*, III, 11, 1412a33-1412b33). Sobre esta cuestión, véase también Racionero (1990: 547, n. 231).

[83] Véase Azaustre y Casas (1997: 106-8).

[84] "Ex eodem genere est exornationis um idem verbum ponitur modo in hac, modo in altera re, hoc modo: «ur eam rem tam studiose *curas*, quae tibi multas dabit *curas*?» Item: «Nam *amari* iucundum sit, si curetur ne quid insit *amari*.» Item: *veniam* ad vos, si mihi senatus det *veniam*." (*Rhetorica ad Herennium*, IV, XIV, 21). Con la traducción castellana los ejemplos entran en juegos paronomásticos, pero, como se puede ver, en lengua latina se utiliza este recurso en estado puro. Es resaltable que todos los ejemplos que aporta conllevan un cambio de categoría gramatical.

[85] San Isidoro habla de la relación antinómica de los significados basándose en la definición de Quintiliano: "Cui confinis est quae ἀντανάκλασις dicitur eiusdem uerbi contraria significatio" (*Institution Oratoire*, IX, III, 68). Sobre esta opinión véase Melazzo (1979: 125).

[86] "Antanaclasis est, quae eodem verbo contrarium exprimit sensum. Querebatur quidam de filio, cum mortem suam expectaret, respondente: «non expecto, immo peto, inquit, ut expectes»" (*Etimologías*, II, 21, 10).

> Dell´ 'amfibolia', o senso doppio, Cicerone disse: *Ex ambiguo dicta argutissima putantur* [*De oratore,* II, LXI]. La ragione è perché il senso doppio forma l´ingannevole, ch´è fra i fonti dell´acutezza il più vezzoso di tutti (*Delle Acutezze*, VIII, pp. 83-84).

En el tratado de Gracián, la antanaclasis aparece como un subtipo de "equívoco"; el autor bilbilitano la considera "doble sutileza", pues "se juega de la voz dos veces y se aplica a dos sujetos"[87].

> Repítese dos veces en alguna ocasión la palabra equívoca, exprimiendo en la una la significación, y la otra en la otra (*Agudeza y arte de ingenio*, XXXIII, t. II, p. 54).

En estas páginas entendemos la antanaclasis como la repetición de un significante con significados distintos en cada caso[88]. En el siguiente ejemplo, espigado de las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, se juega con las dos acepciones del verbo *suceder*:

> Y porque no me *suceda* lo que *sucede* a los que se casan, no quiero tener quien me *suceda*; y perseveraré en este humor hasta que haya órdenes de redimir casados, como cautivos (*Cartas del Caballero de la Tenaza*, p. 244).

1.5.2.5.2. El marco de la *Annominatio*

Este tipo de procedimientos ―utilizados de forma aislada o conjuntamente con otros recursos de agudeza de concepto― destaca notablemente en la prosa satírico-burlesca y en toda la obra de Quevedo. Aunque tiene mayor incidencia en las obras de juventud, se encuentran ejemplos de estos juegos en la mayor parte de los opúsculos. Esta mayor presencia en las primeras obras puede ser debida a la relevancia que tenían los juegos de palabras a finales del siglo XVI, relevancia que se fue perdiendo a lo largo del siglo XVII.

Hay que tener en cuenta, como menciona Arellano (2003: 299), que "En Quevedo todo juego verbal ―con significantes― implica juegos mentales con significados", por lo cual todos estos recursos se podrían estudiar también desde el

---

[87] Gracián (*Agudeza y arte de ingenio*, XXXIII, t. 2, pp. 54-6). Véase Chevalier (1992: 53-6), que recoge los comentarios sobre este recurso de autores del siglo XVI y de principios del siglo XVII, como Juan de Valdés, Alonso López Pinciano, Covarrubias, Correas o Juan de Robles.

[88] Para algunos tratadistas clásicos, es la repetición parcial de un significante, el cual, en sus distintas apariciones, se correspondería con otros tantos significados. Se trata en muchos casos de un cruce entre *políptoton* verbal y polisemia: un verbo aparece en distintas formas flexivas tomadas a su vez en acepciones diversas. Lausberg introduce la antanaclasis entre las relaciones dialógicas, mientras que utiliza el término *distinctio* para la realización monológica (1966-9: § 663). Este mismo autor, en su *Manual de retórica literaria*, ya anota la realización monológica de la antanaclasis (1975: § 292, n. 26).

campo de las agudezas de concepto. He considerado más oportuno, siguiendo la afirmación de Arellano, llevar a cabo una visión de conjunto de los juegos de palabras, pues si bien hay recursos que se acercan más ―o verdaderamente se centran― en uno solo de los planos, los límites entre ellos en muchas ocasiones son difusos[89].

Entre las figuras de repetición destaca el marco de la *Annominatio* (*adnominatio* o *agnominatio*)[90]. Este recurso, que enfrenta una similitud fónica con una disimilitud semántica, responde a un mayor o menor grado de agudeza según sea la sutileza de los cambios de significación presentados en relación con el contexto.

La descripción más exacta de esta figura se da en la *Rhetorica ad Herennium*:

> consiste en colocar junto a una palabra o un verbo otra similar cambiando el sonido o las letras de manera que palabras parecidas expresen ideas diferentes. Esto se consigue por muy diferentes medios (*Rhetorica ad Herennium*, IV, XXI, 29)[91].

El autor de *Rhetorica ad Herennium* utiliza únicamente el término *adnominatio*, que funciona como hiperónimo en el que se incluyen los procedimientos de repetición con cambio gramatical y los que establecen un cambio no gramatical. La *mutatio* puede llevarse a cabo por distintos medios: simplificación o contracción de la misma letra, alargamiento, abreviamiento, adición, supresión, transposición y cambio de letra[92].

---

[89] Schwartz (1973) establece una subdivisión dentro de los juegos de palabras, distinguiendo entre los que tienen lugar en el plano del significante y los que tienen lugar en el plano del significado. En el plano del significante, Schwartz (1986: 22-45) incluye la paronomasia (que en este trabajo denominaremos *annominatio*) y el retruécano. En el plano del significado distingue el doble sentido con repetición de la palabra y la silepsis ―estructurada o no en esquemas semánticos―. Blanco (2003: 137) advierte la posible duda sobre la consideración como «juegos de palabras» de las simples proximidades fónicas entre lexemas cercanos en la cadena discursiva.

[90] Este procedimiento ya es mencionado por Aristóteles: "el juego de palabras se propone decir, no lo que dice, sino lo que resulta de cambiar el nombre" (*Retórica*, III, 11, 1412a, 33-34).

[91] "adnominatio est cum ad idem verbum et nomen acceditur commutatione vocum aut litterarum, ut ad res dissimiles similia verba adcommodentur"(*Rhetorica ad Herennium*, IV, XXI, 29).

[92] "Adtenuatione aut conplexione eiusdem litterae, sic: «Hic qui se magnifice iactat atque ostentat, *venit* ante quam Roman *venit*.» Et ex contrario: «Hic quos homines alea *vincit*, eos ferro statim *vincit*.» Productione eiusdem litterae, hoc modo: «Hinc *avium* dulcedo ducit ad *avium*.» Brevitate eiusdem litterae: «Hic, tametsi videtur esse honoris cupidus, tantum tamen *curiam* diligit quantum *Curiam*?» Addendis litteris, hoc pacto: «Hic sibi posset temperare, nisi amori mallet obtemperare.» Demendis nunc litteris, sic: «Si *lenones* vitasset tamquam *leones*, vitae tradidisset se.» Transferendis litteris, sic: «Videte, iudices, utrum homini *navo* an *vano* credere malitis» Commutandis, hoc modo: «*Deligere* oportet quem velis *diligere*».» (*Rhetorica ad Herennium*, IV, XXI, 29). Como se puede comprobar en los ejemplos presentados, el latín es una lengua más productiva que el español al jugar con las parejas vocal breve/vocal larga y disponer de formas contractas (la cursiva en los juegos de palabra es mía). Es

Gracián menciona estos recursos en el discurso XXXII de la *Agudeza y arte de ingenio* ("De la agudeza por paronomasia, retruécano y jugar de vocablo"). Como se puede comprobar en el texto, este tipo de recursos no es muy valorado por el tratadista[93]:

> Esta especie de concepto es tenida por la popular de las agudezas y en que todos se rozan, antes por lo fácil que por lo sutil; permítase a más ordinarios que ingenios. Emplearon muchos infelizmente en cosa tan común como caudal de agudeza, sin alcanzar los conceptos de más arte, y acabaré esta censura, comenzando un soneto de Bartolomé Leonardo:
>
> > Si aspiras al laurel, muelle poeta,
> > La docta antigüedad tienes escrita,
> > La de Virgilio y la de Horacio imita,
> > Que el jugar de vocablo es triste seta.
> > (*Agudeza y arte de ingenio*, XXXII, t. II, p. 45-46).

Su definición es escueta:

> Consiste el artificio destos conceptos en trocar alguna letra o sílaba de la palabra o nombre, para sacarla a otra significación, ya en encomio, ya en sátira (*Agudeza y arte de ingenio*, XXXII, t. II, p. 46).

En las preceptivas retóricas clásicas y posteriores se utilizan distintas nomenclaturas para cada uno de estos procedimientos. En consecuencia, quizás lo más adecuado sea partir en todos los casos de la acepción más restringida. La *annominatio* consiste, por lo tanto, en la repetición de un cuerpo léxico con alguna variación que provoca el cambio de significación de la palabra[94]. Se puede establecer una división entre los procedimientos de *annominatio* con cambio gramatical (*derivatio*, *políptoton* y *traductio*) y los que establecen un cambio no gramatical (paronomasia)[95].

---

también considerado un recurso de agudeza para Aristóteles (*Retórica*, III, 11, 1412b 4-6), Cicerón (*De oratore*, II, LXIII, 256) y Quintiliano (*Institution Oratoire*, VI, 3, 53-56).

[93] Sobre estas consideraciones véase Chevalier (1988: 1072-76), que llega incluso a suponer un cierto odio a Quevedo por parte del autor bilbilitano.

[94] Lausberg (1975: §§ 277-279) identifica paronomasia con *annominatio*; distingue entre modificación inorgánica (se crea un vínculo (pseudo) etimológico entre el cuerpo léxico original y el modificado) y modificación orgánica (mediante fenómenos de formación de palabras se produce una significación modificada de la palabra, aunque de la misma familia). Véase también Lausberg (1966-9: §§ 637-9).

[95] La paronomasia es considerada por la mayoría de los preceptistas como sinónimo de *annominatio*. He considerado mejor hacer esta diferenciación, para marcar divisiones que clarifiquen los ejemplos analizados.

Paronomasia

Cicerón no da una definición del recurso, y se limita a resaltar la agudeza que se logra en ciertos ejemplos[96]. Por su parte Quintiliano, siguiendo a Cicerón, establece una equivalencia entre paronomasia y *annominatio*[97], aunque los ejemplos que aporta se basan únicamente en la modificación en los nombres propios, o *interpretatio nominis* ciceroniana [98]. Se puede comprobar en el texto del preceptista hispano que no tiene un buen concepto de la paronomasia en comparación con la gracia que aporta el uso de la semejanza basada en la naturaleza de las cosas (*similitudo*)[99].

En las poéticas latinas medievales[100] se recomienda el uso de la paronomasia. En su tratado de gramática, Donato introduce este recurso entre los *Schemas*, da una breve definición y lo ilustra con un ejemplo:

> Paronomasia est ueluti quaedam denominatio, ut *nam inceptio est amentium, haut amantium* (*Ars Maior*, III, 5, 398)[101].

Una definición muy completa de este recurso aparece en el *Ars Versificatoria* de Mateo de Vendôme, quien lo define mediante un esquema bipartito de repetición, generalmente por concordancia (reiteración) de las letras iniciales o sílabas. El concepto resulta muy amplio e introduce otro tipo de paronomasia en la sílaba final[102]:

---

[96] "Alterum genus est, quod habet parvam verbi immutationem, quod in littera positum Graeci vocant παρονομασιαν ut 'Nobiliorem, mobiliorem' Cato; aut, ut idem, cum cuidam dixisset: 'Eamus deambulatum': et ille: 'Quid opus fuit de?' 'Immo vero,' inquit, 'quid opus fuit te?' aut eiusdem responsio illa: 'Si tu et adversus et aversus impudicus es'" (*De oratore*, II, LXIII, 256).

[97] "Tertium est genus figurarum quod aut similitudine aliqua uocum aut paribus aut contrariis conuertit in se aures et animos excitat. Hinc est παρονομασία quae dicitur adnominatio" (*Institution Oratoire*, IX, III, 66). Quintiliano la califica como "frigida": "Haec tam frigida quam est nominum fictio adiectis, detractis, mutatis litteris; ut Acisculum, quia esset pactus, «Pacisculum», et Placidum nomine, quod is acerbus natura esset, «Acidum», et Tullium, cum fur esset, «Tollium» dictos inuenio" (*Institution Oratoire*,VI, III, 53). También desprenden frialdad las agudezas que derivan de los nombres: "eademque condicio est in iis quae a nominibus trahuntur" (*Institution Oratoire*, VI, III, 55).

[98] Cfr. Cicerón (*De oratore*, II, LXIII, 257).

[99] "Acriora igitur sunt et elegantiora quae trahuntur ex ui rerum" (*Institution Oratoire*, VI, III, 57); por otra parte, es observación ya mencionada por Cicerón: "Ac verborum quidem genera, quae essent faceta, dixisse me puto; rerum plura sunt, eaque magis, ut dixi ante, ridentur" (*De oratore*, II, LXVI, 264).

[100] Ejemplos de la *annominatio* ―aunque en la mayoría de los casos acuñada con el término extendido de paronomasia― se pueden ver en Curtius (1948: 392-4). Eberhard de Bethume da una definición muy sintética dentro del capítulo de los "colores retóricos": "Agnominatio fit sensus uarius similes uox:/ Curia curarum genetrix nutrixque malorum./ Iniustis iustos, inhonestis aequat honestos" (*Graecismus*, III, 40- 42). El segundo ejemplo se adentraría en la *derivatio*.

[101] Véanse además San Isidoro (*Etimologías*, I, 36, 12); Beda (*De arte metrica*, II, I, 90- 102).

[102] Jean de Garland se extiende en la definición de *annominatio* y sus clases ilustrándolo con diversos ejemplos (Mari,1902: 933-4); Alexander de Villedieu (*Doctrinale*, 2473-5).

> *Paronomasia* est dictionum in principio vel in fine convenientium cognata denominatio. Fit enim hoc scema bipertito. Plerumque per convenientiam initialium litterarum vel syllabarum hoc modo:
>
> > Fama famem pretii parit amentis nec amantis;
> > Est pretium vitii depretiare decus
> > (Ars Versificatoria, III § 9).

Ya a finales del siglo XV Nebrija, en su *Gramática de la lengua castellana*, restringe la acepción de paronomasia del siguiente modo:

> es cuando un nombre se haze de otro en diversa significación, como diziendo *no es orador, sino arador*. y llame se paronomasia[103], que quiere dezir denominación (*Gramática de la lengua castellana*, IV, VII, f. 52 r.).

Juan Luis Vives[104] trata la repetición en el capítulo segundo de su preceptiva; dentro de ella incluye una definición de diversos tipos de "afinidad" entre las palabras basada en las de diversos preceptistas desde la *Rhetorica ad Herennium*:

> También hay afinidad, cuando en la terminación de la palabra existe semejanza de una o dos sílabas, lo cual recibe el nombre de similicadencia. También hay afinidad al principio de la palabra, como: *ambire, ambulare*. Además surge ésta por supresión, adición, cambio de una sola letra, de una sílaba o de muchas, al principio, al final, en medio o por conversión (*De Ratione Dicendi*, I, II, 104)[105].

El Brocense la denomina *nominatio*, y presenta una definición de paronomasia muy interesante, pues establece una distinción entre esta figura y el *poliptoton* —la variación del caso en nombre y verbo— que en otros autores no está nada clara. La paronomasia comparte con el *políptoton* únicamente la pertenencia a las figuras por conmutación. Dentro de este tipo de figuras existen tres clases: conmutación por orden, por caso o por significado. La paronomasia tiene lugar cuando se produce el cambio hacia una palabra semejante y existe variación de significado. Ilustran la

---

[103] En la edición original se utiliza el término paranomasia; transcribo, de todos modos, el texto presentado por Quilis.

[104] Para referencias a otras definiciones de preceptistas de esta época, véase Rico Verdú (1973: 333). Unas décadas después, Arias Montano la denomina *parónomon*: "Paronomon dictum uicino ex nomine ludet,/ Conciliat dictis uenerem, cum sorte locoque/ Accidit, ut «False quidam dixere Meronem/ Cui uerum nomen dederat stirps prisca Neronis:/ Sic etiam amentes Dauus compellat amantes»." (*Rhetoricorvm libri qvattvor*, III, 1316- 1320). Como se podrá comprobar, el juego paronomástico "amentes- amantes", tomado de la obra *La Andria* de Terencio, será recurrente para muchos autores. Véanse también Fray Luis de Granada (*Retórica Eclesiástica*, V, IX, III); Cascales, a principios del XVII, sigue utilizando el ejemplo que presenta Nebrija; y Gracián lo define en su *Agudeza y arte de ingenio* (XXXII, t. II, p. 47).

[105] "Quum in exitu est affinitas unius aut duarum syllabarum, quod similiter desinens nominatur; quum est affinitas initio, ut: *ambire*, *ambulare*; quum ea est detractione, additione, commutatione unius elementi, aut syllabae, aut plurium, initio, fine, medio, vel conversione" (*De Ratione Dicendi*, I, II, 104). La definición de Vives no es suficientemente clara, pues no delimita los tipos de *annominatio*.

definición algunos ejemplos que ya aparecen en otros tratados anteriores: por un lado, un fragmento de Terencio que ya citaba Donato y, por otro, un ejemplo de Cicerón que aparecía en la obra de Nebrija.

La definición de Jiménez Patón sigue la de la *Rhetorica ad Herennium*: sin hacer una distinción entre paronomasia y *adnominatio*, describe cinco tipos utilizando el término como hiperónimo, pues dentro del primer tipo se encuentra el extenso campo de la adición, donde se incluyen el *políptoton* y la *derivatio* (*Elocuencia española en arte*, X, p. 115, "De las figuras que se hacen por trastueque y ornato")[106].

Como se ha visto, las acepciones del recurso se extienden o restringen dependiendo de los autores. Partiendo de estas consideraciones, entenderé la paronomasia como una *annominatio* en la que la repetición de la voz se acompaña de un cambio no morfológico ni derivativo. El empleo agudo de este recurso precisa una sutil vinculación de voces y contexto que provoca una relación sorprendente entre una repetición con leves cambios y acepciones en algunos casos muy distanciadas. El ejemplo siguiente pertenece a *Cartas de las calidades de un casamiento*:

> No la quiero rica, ni pobre, sino con hacienda; que ni ella me compre a mí ni yo a ella. La hacienda, donde hubiere nobleza y virtud, no se ha de echar menos; pues, tiniéndolas, quien la deja por pobre es *vilmente rico*; y no las teniendo, quien la cudicia por rica es *civilmente pobre* (*Carta de las calidades de un casamiento*, ed. de García-Valdés, p. 463).

Políptoton

En el *políptoton* la alteración se produce en los morfemas flexivos, aunque algunos autores únicamente circunscriben el término a la flexión nominal. El español tiene ausencia de caso, con lo que el juego se establece en los morfemas de género y número[107]. Más posibilidades permite el *políptoton* verbal debido al especial paradigma de la conjugación castellana.

---

[106] Igualmente Alfonso de Carvallo utiliza un término sinónimo de *annominatio* como hiperónimo para designar este recurso: "Conjugación es lo que comúnmente llaman jugar de vocablos, como: Toca dichosa que tocas/, en parte jamás tocada" (*Cisne de Apolo*, IV, § 6). Juan de Guzmán lo denomina *párison* en el Combite IX, con lo que acerca este recurso al marco de la sintaxis del estilo: "El dozeno precepto es que advirtamos el uso de la figura párison, la qual es quando ponemos un mesmo vocablo dos vezes en differentes significaciones por ser compuesto con differentes preposiciones, como «Tú no eres clemente sino demente», «No eres preceptor sino deceptor»" (*Primera parte de la Rhetorica*, IX, 181v.).

[107] En *Rhetorica ad Herennium* se menciona esta modalidad: "Tertium genus est quod versatur in casuum commutatione aut unius aut plurium nominum" (*Rhetorica ad Herennium*, IV, XXII,31). En el ejemplo presentado la palabra "Alexander" cambia de caso en cada aparición: "*Alexander* Macedo

Hermógenes define este recurso en el apartado "Sobre el Ingenio, la Agudeza y el estilo gracioso, lindo y placentero" de su tratado *Sobre las formas de estilo* sin adscribirle un rótulo específico:

> cuando una palabra sigue a otras expresadas con anterioridad, pero son especies diferentes entre sí. Manifiesta cierto Ingenio, en efecto, la especie que consiste en una semejanza léxica, por ejemplo: «*Tiene el pensamiento* de asediar a los griegos, los entrega. Pues ¿*piensa* alguien en los griegos de Asia?»[108] (*Sobre las formas de estilo*, II, 342).

Seguidamente Hermógenes afirma, sin citar sus nombres, que autores muy reputados entre los antecesores lo han considerado, aunque este recurso no sea especialmente de su gusto pues sería difícil que este tipo de sutileza pudiese escapar de la frigidez[109].

La definición de Donato es, como siempre, sucinta:

> Polyptoton est multitudo casuum uarietate distincta, ut litora litoribus contraria, fluctibus undas inprecor, arma armis, pugnent ipsique nepotesque (*Ars Maior*, III, 5, 398)[110].

En los siglos XV y XVI[111] Nebrija intenta adaptar el concepto clásico de *políptoton* nominal al castellano, lengua carente de caso, con lo que se ve obligado a centrarse únicamente en formas analíticas:

> es cuando muchos casos distinctos por diversidad se aiuntan, como diziendo *ombre de ombres, amigo de amigos, pariente de parientes*. τ llama se polyptoton, que quiere dezir muchedumbre de casos (*Gramática de la lengua castellana*, IV, VII, f. 52 r.).

---

summo labore animum ad virtutem a pueritia confirmavit. *Alexandri* virtutes per orbem terrae cum laude et gloria vulgatae sunt. *Alexandrum* omnes maxime meturunt idem plurimum dilexerunt. *Alexandro* si vita data longior esset, trans Oceanum Macedonum transvolassent sarisae" (la cursiva es mía). Quintiliano da la siguiente definición: "interim variatur casibus haec et generibus retractio: '*magnus est dicendi labor, magna es*" (IX, III, 36).

[108] El juego de similitud léxica se daría entre "mellei poliorkein" ('se dispone a asediar') y "melei tini" ('se preocupa alguien') (Sancho Royo, 1991: 120, n.97). La traducción al español de Sancho Royo resulta poco clara, pues "especies diferentes" parece referirse al cambio de categoría gramatical, en el texto se lee simplemente "diferencias de una a otra".

[109] Cfr. Hermógenes (*Sobre las formas de estilo*, II, 342).

[110] Véanse también San Isidoro (*Etimologías*, I, 36, 17); Beda (*De arte métrica*, II, I, 137- 143). Alexander de Villedieu introduce los mismos ejemplos que Donato (*Doctrinale*, 2486- 2489) y distingue el *paronomoeon*, como repetición del principio de las palabras (*Doctrinale*, 2475). Igualmente Eberhard de Bethume (*Graecismus*, I, 92- 93), que define el recurso dentro de las *figuris scematis*. La diferencia de sentido como razón para la adscripción del recurso a los colores o a los esquemas no es del todo convincente.

[111] Cfr. Rico Verdú (1973: 336). El procedimieto se caracteriza en otras preceptivas como las de Antonio Lulio (*Sobre el estilo*, VI, 10, 455) y Cascales (*Tablas poéticas*, 111).

El Brocense adscribe el *políptoton* a las figuras de conmutación en el caso: "es la variación del caso en nombre o verbo" (*De arte dicendi*, p. 357)[112]; nuevamente aporta un ejemplo de Virgilio del que ya se servía Donato[113].

Ya en el XVII, Jiménez Patón lo considera dentro de las "figuras que se hazen por aumento", y desarrolla la definición de Nebrija denominándolo "traductión"[114]:

> La traductión, en Griego Poliptoton, también se puede poner entre las de immutación o trastueque; mas también tiene aquí lugar por ser una especie de conduplicación tanto que algunos la llamaron Ploce; es quando se ponen las palabras duplicadas o triplicadas o más, mas no formalmente en la misma terminación sino por género o número variadas (*Elocuencia española en arte*, VIII, p. 102).

El concepto de *políptoton* que se seguirá en este trabajo será el siguiente: un tipo de *annominatio* con cambio en los morfemas flexivos del cuerpo léxico y en el que se puede distinguir entre *políptoton* nominal y verbal[115]. Esta definición se adecua a la estructura de la lengua castellana (sin caso), pues buena parte de las retóricas conservaban en las definiciones la influencia de las latinas, donde se contaba con la flexión casual. El uso agudo de este recurso se basa en la combinación de la repetición gráfica y fónica con el juego dilógico aportado por los vocablos. Al igual que ocurre en la paronomasia, la proximidad fónica entre las voces provoca la sorpresa en el lector al descubrir el juego con las distintas acepciones. Sigue un ejemplo extraido de *Carta a una monja* en el que se juega con las formas del verbo *mandar*:

> Discreta es vuesa merced, vaya el diablo para malo y seamos amigos de la boca abajo, y *mándeme* vuesa merced que yo estoy tal de achaque de humor que no me puedo *mandar* (*Carta a una monja*, ed. de García-Valdés, p. 259).

---

[112] "Polyptoton, cum eiusdem nominis aut verbi casus aut terminationes variantur" (*De arte dicendi*, p. 356). El Brocense no matiza en esta breve definición qué sucedería cuando el cambio de caso acarrease a su vez un cambio de significado, con lo que la separación entre estas dos figuras no es clara.

[113] "Littora littoribus contraria, fluctibus undas imprecor, arma armis; pugnent ipsique nepotes" (*Eneida*, IV, 628).

[114] Posiblemente Jiménez Patón no incluía el *políptoton* dentro del marco de la *annominatio*, como parece probar el hecho de que lo defina de manera específica en un capítulo aparte. Pero es incuestionable que la definición general del fenómeno del capítulo IX incluye a este recurso. La introducción del *políptoton* como un subtipo de conduplicación ya aparecía en Vives: "Pro eisdem sunt sensu eadem voce differentia: *Nos campis, nos montibus fruimur, nostri sunt amnes, nostri lacus, nos fruges serimus, nos arbores*" (*De Ratione Dicendi*, I, II, 104).

[115] Véase Lausberg, que alterna entre dos opciones. En el *Manual de retórica literaria* (1966-9: §§ 641-8) se inclina por la flexión nominal, mientras que en *Elementos de retórica literaria* (1975: § 280) se adscribe a la flexión verbal como uso del *políptoton*. El análisis etimológico del vocablo *poly-ptoton* parece que acerca más la definición del término hacia la flexión nominal, pues *ptosis* "caída" corresponde al latín *casus*, que sólo afecta al nombre. Pero el uso del término *ptosis* fue extendido a todo tipo de alteración gramatical de la parte final del nombre o del verbo (Casas Rigall, 1991: 261).

Derivatio

Es una *annominatio* por derivación[116], aunque algunos autores tienen un concepto más amplio de *derivatio* que abarca también la flexión[117].

Un tipo especial de *derivatio* se presenta cuando verbos intransitivos se presentan en forma transitivas: *vivir una vida bonita*[118].

La agudeza en este procedimiento se logra al enfrentar dos acepciones, normalmente muy distanciadas, en vocablos con una misma base derivativa:

> Otrosí, vos mandamos que no vais a los actos públicos y holguras con valonas ni *despechugadas*, pues vivís de *apechugar* con todos, sino atacadas de gaznate, a diferencia de las cotorreras de bacías de plata como barberos (*Pregmática que han de guardar las hermanas comunes*, p. 122-23).

Traductio

La *Rhetorica ad Herennium* ofrece una definición que influyó en tratados posteriores:

> Consiste en utilizar repetidas veces una misma palabra sin que ello no sólo no ofenda el buen gusto sino que incluso haga más elegante el discurso. Por ejemplo: "Quien en la vida no tiene nada más agradable que su propia vida, no puede llevar una vida virtuosa" (*Rhetorica ad Herennium*, IV, XIV, 20)[119].

Consiste, de este modo, en la repetición acusada de un vocablo[120]; esta repetición puede ser de forma perfecta o introducir alguna variación, combinándose de este modo con el *políptoton* o la *derivatio*. Del mismo modo, la significación de la palabra reiterada puede ser manipulada, formando de esta manera un agudo juego de

---

[116] La definición de Geoffrey de Vinsauf (Faral, 1923: 323) al mencionar el ejemplo *forma deformis* se adentra en la *derivatio*.

[117] Cfr. Lausberg (1966-9: § 648).

[118] Equivale a lo que Lausberg denomina "repetición etimologizadora de la raíz" (1966-9: § 648). Véase también Lausberg (1975: § 281).

[119] "Traductio est quae facit uti, cum idem verbum crebrius ponatur, non modo non offendat animum, sed etiam concinniorem orationem reddat, hoc pacto: «Qui nihil habet in vita iucundius vita, is cum virtute vitam non potest colere»" (*Rhetorica ad Herennium*, IV, XIV, 20). Eberhard de Bethume (*Graecismus*, III, 13- 15) y Fray Luis de Granada (*Retórica Eclesiástica*, V, VII, 4) ilustran sus definiciones con el mismo ejemplo de *Ad Rhetorica ad Herennium.*

[120] Lausberg (1966-9: § 647) en su *Manual de retórica literaria* define el recurso como la repetición cum *virtute* de una palabra con o sin cambio flexivo, para unos parágrafos después identificar la *traductio* con la antanaclasis: "comprende también la repetición de un cuerpo fonético igual sólo en apariencia con una significación totalmente diferente" (Lausberg, 1966-9: § 658). De distinta forma lo entiende en su posterior *Elementos de retórica literaria*, donde engloba bajo el término *traductio* los juegos de palabras con "repetición de partes de la oración de igualdad relajada" (Lausberg, 1963: § 274).

equívoco o antanaclasis. Así, Quevedo en la *Pregmática que han de guardar las hermanas comunes*:

> por ser de *cuero* y salir de vuestros *cueros* y ganarlos vosotras mostrando los vuestros (*Pregmática que han de guardar las hermanas comunes*, p. 123).

Disociación y calambur

Estos recursos característicos del Barroco son descritos por Jiménez Patón, que los introduce dentro del amplio marco de la *annominatio* e incluye un ejemplo vinculado a la agudeza:

> De estas figuras quando de una dicción se hazen dos o al contrario, como aquel dicho de García Sánchez de Badajoz, que pidiendo por él dó estuviese, respondieron que en el terrado, y diziendo que allá está replicó él: Donde puede estar mejor un muerto que enterrado. Y lo de Iuan Rufo que, diziéndole que el Rey don Philippo segundo no quería tener Coronistas, dixo "¿pues Ambrosio de Morales qué es?" dixéronle: "Del Reyno"; replicó: "Del Rey no" (*Elocuencia española en arte*, X, p. 115).

Gracián los enmarca, por un lado, dentro de la agudeza nominal, y seguidamente vuelve hacer mención de ellos en los discursos sobre el juego de vocablos y el equívoco:

> Es como hidra bocal una dicción, pues a más de su propia y directa significación, si la cortan o la transtuecan, de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa y de cada acento un concepto (*Agudeza y arte de ingenio*, XXXI, t. II, p. 37) [121].
>
> Pártese algunas veces todo el vocablo, quedando con significación ambas partes. Ponderaba un varón grave y severo el tiempo que roban en España las comedias y las llamaba *Come día* y *Come días* (*Agudeza y arte de ingenio*, XXXII, t. II, p. 49).
>
> Declárase muchas veces la refleja de la equivocación, exprimiendo el intento en la segunda repetición de la palabra. Así uno, hablando del condenado rico, dijo: "*Apenas* llegó al infierno, que allí siempre se va *a penas*" (*Agudeza y arte de ingenio*, XXXIII, t. II, p. 57).

Como su mismo nombre indica, la disociación se produce al partir o disociar un vocablo para así conseguir un sutil contraste de acepciones entre la palabra base y el resultado de la partición. Nuevamente, uno de los dos sentidos presenta un carácter burlesco. El recurso también puede ser utilizado en sentido inverso, mediante la agrupación de varios vocablos del texto para formar uno solo.

---

[121] Egido (1990: 9-55) no circunscribe este pasaje únicamente a la disociación sino que la extiende hasta el sentido de la palabra poética en el Barroco.

Muy cercano a la disociación se encuentra el calambur, consistente en la constitución o sugerencia de una palabra por elementos contextuales; se basa en una articulación distinta de los mismos elementos de la cadena sonora, por lo que resultan diferentes unidades léxicas[122]. Sigue un ejemplo de *La culta latiniparla*, en el que Quevedo se sirve del juego tradicional con el nombre propio Noé y la forma verbal "no he":

> Sólo en el *pedir* han de *gastar* vuesas mercedes claridad infinita, porque el *dar* es rudo y no traduce ni gasta otro comento que el de *Noé* (*La culta latiniparla*, pp. 103-104).

No tiene una fácil adscripción la disociación dentro del grupo de las figuras de dicción. En muchos casos se trata de un procedimiento de repetición —pues el recurso se acompaña de la palabra base que exprime la sutileza— mientras que en otros casos se adentra entre las figuras de omisión —al simplemente sugerir el término disociado—. El agudo efecto buscado por el autor determina el servirse de una u otra opción.

Retruécano

En *Rhetorica ad Herennium* se da la siguiente acepción del recurso, también llamado *commutatio* o antimetabolé:

> La *commutación* se produce cuando dos ideas contrapuestas se expresan mediante transposición de los términos de manera que de la primera surge la segunda, de significado contrario a aquélla. Por ejemplo: «Se debe comer para vivir, no vivir para comer» (*Rhetorica ad Herennium*, IV, XXVIII, 39)[123].

El grado de agudeza de este recurso se fundamenta en el profundo cambio de significado que se produce al variar el orden de unos mismos elementos. Así lo define Eberhard de Bethume:

> *Commutatio* fit uerbis sententia uersa:

---

[122] Cfr. Beristáin (1985: 86). Beinhauer (1973: 109-111) subraya las facilidades del idioma español para la consecución de la homonimia silábica.

[123] "commutatio est cum duae sententiae inter se discrepantes ex transiectione ita efferuntur ut a priore posterior contraria priori proficiscatur, hoc modo: «Esse oportet ut vivas, non vivere ut edas»" (*Rhetorica ad Herennium*, IV, XXVIII, 39). Quintiliano lo describe del siguiente modo: «Interim sententia quidem repetitur, <sed non eodem> verborum ordine: Quid Cleomenes facere potuit? Non enim possum quemquam insimulare falso, Quid, inquam, facere Cleomenes potuit?» (*Institution Oratoire*, IX, 3, 43). San Isidoro ilustra este recurso con el mismo ejemplo que *Rhetorica ad Herennium*: "Antimetabole est conversio verborum, quae ordine mutato contrarium efficit sensum: «non ut edam vivo, sed ut vivam edo»" (*Etimologías*, II, 21, 11). Lulio (*Sobre el estilo*, X, 7, p. 455) y Sánchez de las Brozas (*De arte dicendi*, p. 356) utilizan este mismo ejemplo de autor desconocido.

> Nulla tacenda loqui uel nulla loquenda tacere.
> Quis sapiens iubeat quisue iubens sapiat? (*Graecismus* III, 81- 83).

Cascales lo denomina *ploca*:

> es un trastueco de palabras, como Cicerón en *Bruto*: "Crasso era el más escaso de los francos, y Scévola el más franco de los escassos." Y: "Ana es la más hermosa de las feas, y la más fea de las hermosas." Y aquel dicho de Alexandro a Ephestión: "Yo recibiera esta suma de dinero, si fuera Alexandro." Respondió Alexandro: "Yo también si fuera Ephestión." (*Tablas poéticas*, 111).

Gracián menciona el retruécano sin dar una definición, y lo ilustra con varios ejemplos que combinan retruécano con paronomasia[124]:

> Si el retruécano dice con lo moral del sujeto, alcanza proporcional correspondencia, que es el más vistoso artificio. Al emperador Tiberio le zahirieron los Romanos su embriaguez, trocándole el *Nero Claudio Tiberio* en *Mero, Claudio Biberio* (*Agudeza y arte de ingenio*, XXXII, t. II, p. 47).

Por consiguiente, el retruécano se produce cuando en una frase las palabras de la primera sentencia se repite en la segunda, pero con otro orden, cambiando completamente el sentido. Este juego de palabras es muy afín a la agudeza por oposición, pues en muchos casos los significados son antitéticos. Es muy común que en alguno de los componentes repetido aparezca un doble sentido por dilogía o antanaclasis, recursos ya estudiados[125]. El siguiente ejemplo usa de forma reiterada este procedimiento:

> enemigo de dueñas vírgenes y de vírgenes dueñas, (...), de maridos mujeres y de mujeres maridos, (...), de viejos niños y de niños viejos (*Vida de corte y oficios entretenidos en ella*, p. 198-99).

Sinonimia

Si nos atenemos a su sentido estricto —dos o más significantes con el mismo significado[126]— la sinonimia no es muy usual en la prosa satírico-burlesca de Quevedo. Sí resulta un recurso frecuente si se entiende como la repetición de un mismo significado con términos diferentes que muestran la agudeza del autor. Se

---

[124] Gracián, sin embargo, no deja claro lo que entiende por retruécano, pues en el mismo discurso introduce un ejemplo de retruécano que es una sencilla paronomasia: "No es menos agradable la antítesi en los retruécanos que en las demás especies de agudeza. Como se ve en ésta del Guarini, en su gran poema: ¡Oh, modestia, molestia!" (*Agudeza y arte de ingenio*, XXXII, t. II, p. 50).

[125] Véase Lausberg (1966-9: §§ 800-803) y (1975: § 392). Este autor vincula este recurso, al ser una repetición, con otras figuras como el *políptoton* o la paronomasia y con la sinonimia (1966-9:§803). En el texto más reciente enmarca este recurso ("quiasmo complicado") entre los tipos de "quiasmo".

[126] Si bien normalmente no hay una coincidencia exacta de significados.

presenta usualmente mediante figuras oblicuas, o jugando con cultismos o léxico de germanía. En ocasiones, el uso sinonímico quevediano es sugerido por el contexto y supone un juego de intelecto para el lector[127].

Quintiliano define del siguiente modo este recurso:

> Aliquando, sicut in geminatione verborum diximus, inicia quoque et clausulae sententiarum aliis, sed non alio tendentibus verbis inter se consonant (…). Hoc alii sinonimia, alii diiunctionem vocant, utrumque, etiam si est diversum recte; nam est nominum idem significantium separatio. Congregantur quoque verba idem significantia (*Institution Oratoire*, IX, III, 45).

En las obras satírico-burlescas de Quevedo, la sinonimia se desarrolla muy a menudo en el marco de estructuras bimembres ―muy del gusto de Quevedo―, aunque tampoco falta en enumeraciones de mayor extensión. Se trata de un fenómeno relacionado con la *repetitio*, que normalmente se combina con otras técnicas para lograr la agudeza en la definición, descripción o caracterización de una realidad. Dejando al margen las ideas sobre la estructura bimembre de la realidad, y su relación con la dualidad *ser-parecer* / *presencia-figura aparente*[128], la bimembración es un rasgo característico del lenguaje del Barroco, tanto en prosa como en poesía. Santos Alonso (1981: 100-152) ha estudiado estas estructuras en Gracián; en ellas dos elementos se combinan, se intensifican, se comparan, se oponen o se contraponen mostrando la agudeza en estas relaciones binarias[129].

Acumulación

Muy relacionada con la sinonimia está la acumulación, ésta entendida en el sentido retórico clásico de *congeries*[130]. Aunque en la acumulación las realidades designadas son diferentes, en las obras satírico-burlescas no parece tan fácil observar esta distinción. En la mayor parte de los casos, los elementos parten de algún factor o

---

[127] Alonso Veloso (2007: 74) indica esta circunstancia: "En Quevedo, las figuras de dicción se emplean como refuerzo de otras de mayor alcance conceptual. El amontonamiento de recursos sobre términos que guardan una relación semántica perteneciente al ámbito de la sinonimia contribuye en la práctica a dotar al discurso de mayor capacidad de encarecimiento".

[128] Véase, entre otros, Siles (2006: 111-58).

[129] Véanse Alonso (1955: 117-59 y 1967: 180-85) y Pozuelo Yvancos (1979: 296-319). Este último, que estudia la bimembración y la tendencia al ritmo binario en la lírica amorosa de Quevedo, ha establecido una clasificación de las distintas estructuras bimembres: equivalencia sintáctica, alternancia *o/o bien, si no* o *ya que no*, paralelismo de elementos distintos, formas duales de identidad u oposición, bifurcaciones o comparaciones.

[130] La *congeries* consiste en una enumeración acumulativa con sentido amplificador de términos relacionados.

característica que se combina para caricaturizar una misma realidad. Se establece así una relación semántica entre todos los componentes de la enumeración que remite al mismo significado.

Una de las formas más habituales de la acumulación en Quevedo es la de epítetos. Éste consiste en añadir un complemento a un sustantivo. Este sentido del término no limitado al adjetivo ya fue así entendido por los griegos, que lo conformaban como la palabra o palabras que se añaden a un nombre, formando grupo con él, para calificarlo de alguna manera[131]. En general, los tratadistas están de acuerdo en su función ornamental[132], pero no en cuanto a su necesidad de uso.

La función expresiva del epíteto va más allá del simple valor descriptivo y es vehículo para el logro de la agudeza[133]. No está entonces, por esta función expresiva, enfrentado a la condensación conceptista, ya que refuerza esta capacidad y la intensidad conceptual.

Aristóteles trata el epíteto, al que considera medio para expresar cualidades malas o buenas[134], aunque puede ser una de las causas de la esterilidad de estilo (*psychrón*):

> La tercera causa es emplear epítetos largos, inoportunos o repetidos (*Retórica*, III, 11, 1406a).

Quintiliano presenta una definición que sigue a los griegos, aunque lo introduce entre los tropos y lo vincula con la antonomasia:

> Ornat enim epitheton, quod recte dicimus adpositum, a nonnullis sequens dicitur (*Institution Oratoire*, VIII, 6, 40-41).

Gracián trata el epíteto en el discurso LX de la *Agudeza y arte de ingenio*. Pozuelo Yvancos (1978: 12) señala que la revalorización del epíteto presentada por este autor puede ser debida a la capacidad de provocar o potenciar un concepto a través de la agudeza:

---

[131] Cfr. Sobejano (1956: 15-21).
[132] Cfr. Azaustre y Casas (1997: 116-7).
[133] Sobejano (1956: 155-72) ha estudiado el valor funcional del epíteto. Véase también la Tesis doctoral de Tobar Quintanar (1997), quien estudia la fuente clásica de ciertas asociaciones de sustantivos y adjetivos además de la importancia del elemento expresivo en la obra moral de Quevedo. Esta crítica analiza la función estilística de la adjetivación en la poesía y prosa morales: la relevancia en las estructuras bimembres como medio para la formación de tropos y el valor conceptual de las estructuras adjetivales.
[134] Véase el análisis de la historia del término presentada por Sobejano (1956: 22-88), que repasa las distintas interpretaciones desde el punto de vista de la retórica y de la gramática.

> Los adjuntos y epítetos son gran parte del aliño del estilo, circunstancias de agudeza, y aun cifras; sola la eminencia en esta parte, pudo dar crédito de ingeniosa elocuencia… No busca tanto los epítetos para la consonancia, cuando para la elegancia y propiedad; no han de ser continos ni comunes, sino significativos y selectos, porque en epíteto se cifra tal vez el concepto, una alusión o una crisi, y hállanse algunos tan relevantes que pasan los términos de su esfera. El estilo lacónico los tienes desterrados en primera ley de atender a la intensión, no a la extensión; en el mismo verso huye la redundancia (*Agudeza y arte de ingenio*, LX, t. II, p. 233).

La epítesis adjetival existe en Quevedo, pero es más usual la "adjetivación" mediante verbos y sustantivos, quizás un reflejo de la economía quevediana de elementos adjetivales frente a la anterior profusión renacentista. Sobejano (1956: 154) señala los "representantes epitéticos no adjetivales", normalmente perífrasis formadas por frases preposicionales en función de complemento del nombre, aunque también sustantivos, adverbios o formas verbales no personales. Este mismo crítico muestra una diferencia estilística entre estas formas y el epíteto propiamente dicho que se encuentra en "la independencia que esos representantes no adjetivales muestran respecto del sustantivo al que se adjuntan"[135].

Pozuelo Yvancos (1979: 249 y ss.) analiza el uso de las epítesis o adjetivaciones pasivas por medio de participios que "aun teniendo un matiz adjetivo, evocan el proceso o resultado de una acción o circunstancia". Al igual que el resto de posibilidades del epíteto no adjetival, la característica principal es la de calificar al sustantivo desde una forma léxica más independiente que la del adjetivo.

En los ejemplos encontrados en la prosa satírico-burlesca de Quevedo, la agudeza se muestra en la selección y significados de los distintos elementos que acompañan al nombre y en la ponderación burlesca de rasgos negativos que provoca la risa en el lector, al conectar diferentes realidades[136]. Los siguentes pasajes de la prosa satírico-burlesca ejemplifican su uso:

> atento que quiere llevar su *virginidad fiambre y en cecina* a la otra vida (*Carta a la rectora del Colegio de las Vírgenes*, p. 288).

> Mujer de esotra parte de cuarenta años arriba, *rucia rodada* (*Premática que se ha de guardar para las dádivas*, p. 306).

---

[135] Sobejano (1956: 154).

[136] Véanse Pozuelo Yvancos (1979), Tobar Quintanar (1997) y Alonso Veloso (2007: 81) para el valor del epíteto en Quevedo. Tobar Quintanar (1997a) estudia el conocimiento y manejo por parte de Quevedo de los *Ephiteta*, epitetario obra de Ravisio Textor (1430-1524).

> que fue enamorarse de una *ramera pública y de todos* llamada doña Esperanza (*Desposorio entre el Casar y la Juventud*, pp. 427).

1.5.2.6. Figuras de omisión

Silepsis

La mayoría de los rétores clásicos trata este recurso[137]. El primer autor que lo menciona, como se ha podido ver anteriormente, es Aristóteles, que no establece diferencia entre este recurso y la antanaclasis.

En *Sobre el estilo*, Demetrio introduce la silepsis dentro de la brevedad (*brevitas*) sin aportar una denominación específica:

> Muchas veces se expresan dos pensamientos por medio de una expresión para producir un cierto encanto, como cuando alguien decía de una amazona durmiendo: «su arco yacía puesto en tensión junto a ella y su carcaj lleno, el escudo junto a su cabeza; pero ellas no sueltan nunca sus cinturones». Aquí se habla por una parte de la costumbre sobre el cinturón y por otra que ella no se desató el cinturón; dos ideas en una sola expresión. A partir de esta brevedad se consigue una cierta elegancia de estilo (*Sobre el estilo*, III, 138)[138].

La acepción de silepsis en Nebrija es muy distinta. Se acerca al zeugma sintácticamente complejo y procede de los preceptos de Donato (*Ars Maior*, III, 5, 397)[139]:

> Sylepsis es cuando con un verbo o nombre adjectivo cogemos cláusulas de diversos números o nombres substantivos de diversos géneros, o nombres τ pronombres de diversas personas, como diziendo *el cavallo τ los ombres corren; el ombre τ la muger buenos, io τ tu τ Antonio leemos*. τ llama se sylepsis, que quiere dezir concepción (*Gramática de la lengua castellana*, IV, VII, f. 50 r.).

López Pinciano la denomina equívoco, y la enmarca en la metáfora[140]:

---

[137] Cicerón menciona estos recursos que aportan agudeza, aunque en algunos casos corren el riesgo de no ser tomados en el sentido de burla: "Ex ambiguo dicta vel argutissima putantur, sed non semper in ioco, saepe etiam in gravitate versantur" (*De oratore*, II, LXI, 250); "Ambiguum per se ipsum probatur id quidem, ut ante dixi, vel maxime; ingeniosi enim videtur vim verbi in aliud atque ceteri accipiant, posse ducere; sed admirationem magis quam risum movet, nisi si quando incidit in aliud genus ridiculi" (*De oratore*, LXII, 253-254). Quintiliano los define del siguiente modo: "«Ego quoque tibi fauebo»; non quia excludenda sint omnino uerba duos sensus significantia, sed quia raro belle respondeant, nisi cum prorsus rebus ipsis adiuuantur" (*Institution Oratoire*, VI, III, 48).

[138] El ejemplo juega con el significado metafórico de la expresión "desatarse el cinturón" en lengua griega.

[139] Del mismo modo la consideran Isidoro de Sevilla (*Etimologías*, I, 36, 5) y Arias Montano (*Rhetoricorvm libri qvattvor*, III, 1135). Jiménez Patón la adscribe a "las figuras que se hazen por falta": "Adiunctión que los griegos llaman, y los Gramáticos, Zeuma es quando a una palabra que se pone al principio o al fin se han de referir muchas otras partes, (...). Quando lo que se echa menos es necessario que se varíe mudando género o número se dize Silepsis" (*Elocuencia española en arte*, IX, p. 109). En ninguno de los casos hacen alusión al valor dilógico del zeugma complejo.

> El equíuoco nació de metaphórico, (...); y digo lo dicho: que dél se toman infinitas maneras de gracias, me bastará traer vna o dos por exemplo. Y sea el primero el de Augusto, que, de vn su sieruo poco fiel, dixo: "Fulano, mi sieruo, es tan priuado mío, que para él no ay cosa cerrada en mi palacio" (*Philosophia antigua poética*, IX, 399).

Gracián valora este recurso al que denomina "equívoco" en su discurso XXXIII:

> La primorosa equivocación es como una palabra de dos cortes y un significar a dos luces. Consiste su artificio en usar de alguna palabra que tenga dos significaciones; de modo que deje en duda lo que quiso decir (*Agudeza y arte de ingenio*, XXXIII, t. II, p. 53).

Afirma el propio Gracián que «don Francisco de Quevedo, que fue el primero en este modo de composición». Por otra parte, el autor bilbilitano limita el terreno de los equívocos, pues generan conceptos poco graves y son:

> más aptos para sátiras y cosas burlescas que para lo serio y prudente (*Agudeza y arte de ingenio*, XXXIII, t. 2, pp. 60-61).

Aun considerando las diferentes oscilaciones en la definición del recurso, la silepsis puede entenderse como el uso de un significante en dos acepciones distintas (parte de la homonimia y la polisemia) en un mismo enunciado; una de ellas puede tomarse en sentido metafórico, o bien ser una variante contextual de significados[141].

Quevedo enmarca el vocablo en un contexto que le aporta una primera significación para, seguidamente, introducir ciertos datos que desencadenan una segunda acepción no esperada. Ilustra el procedimiento un sencillo ejemplo espigado de *Cartas del Caballero de la Tenaza*, en el que se juega con las acepciones del vocablo *padre*:

> Señora mía, si yo quisiera ser *padre*, en mi mano ha estado hacerme fraile o ermitaño: no soy yo ambicioso de crías (*Cartas del Caballero de la Tenaza*, p. 245).

---

[140] Igualmente Emanuele Tesauro sitúa al equívoco como la "metáfora terza": "ingeniosissimo comento dell`humano intellecto: onde si deriua la maggior parte delle acutezze" (*Il Cannochiale Aristotelico*, VII, 279).

[141] Cfr. Le Guern (1973: 124-5), quien considera que las silepsis por metonimia y sinécdoque también son viables. Schwartz (1973: 160) establece una división entre las silepsis que están estructuradas en un esquema semántico fijo y las que no se integran en un ordenamiento lingüístico determinado. Blanco (2003: 137-9) también estudia esta diferenciación. Esta autora no entiende como silepsis la polisemia que se induce partiendo de la contigüidad de dos sintagmas. Lausberg (1966-9: § 708) considera este recurso un caso de zeugma semánticamente complejo.

Uno de los esquemas más seguidos por Quevedo es la comparación hiperbólica cuantitativa introducida por un adverbio (*más*, *menos* o *tan*), que se vería enlazada con la agudeza por exageración:

> mujer de muchas más *partes* que las comedias de Lope de Vega (*Carta a la rectora del Colegio de las Vírgenes*, pp. 288-89).

1.5.3. Figuras de pensamiento

El valor expresivo de estos recursos se fundamenta en los significados de las palabras. En consecuencia, las figuras de pensamiento, frente a las figuras de dicción, no desaparecen cuando son sometidas a un proceso de traducción[142]. Dentro de su variada tipología, los procedimientos más utilizados por Quevedo son los siguientes: las figuras lógicas, con la esfera del *anthiteton*; lítotes y perífrasis como figuras oblicuas y, dentro de las de diálogo y de argumentación, el símil y la comparación.

1.5.3.1. Antítesis

Enmarcada entre las figuras lógicas[143], entraría la esfera del *anthiteton*, esto es:

> cuando el discurso se configura sobre la base de contrarios. Por ejemplo: "La adulación tiene principios agradables pero termina en amargos finales"./ O éste: "Te muestras conciliador con los enemigos e implacable con los amigos" (*Rhetorica ad Herennium*, IV, XV, 21)[144].

Aunque este tratado distingue entre antítesis como figura de dicción y como figura de pensamiento, la diferencia entre ambas se presenta de un modo difuso:

> Entre estos dos tipos de antítesis existe la siguiente diferencia: el primero consiste en una rápida oposición de palabras, el segundo debe poner en relación ideas opuestas que se comparan entre sí (*Rhetorica ad Herennium*, IV, XLV, 58)[145].

---

[142] Cfr. Azaustre y Casas (1997: 110).

[143] Conjunto de procedimientos que gira en torno a los vínculos lógicos de las ideas en el dominio del discurso, en especial alrededor de la relación de antonimia o contradicción (Azaustre y Casas, 1997: 117).

[144] "Contentio est cum ex contrariis rebus oratio conficitur, hoc pacto: «Habet adsentio iucunda principia, eadem exitus amarissimus adfert.» Item: «Inimicis te placabilem, amicis inexorabilem praebes»." (*Rhetorica ad Herennium*, IV, XV, 21). Véanse también Aristóteles (*Retórica*, III, 10, 1411b); Cicerón (*De oratore*, II, LXV, 263); Quintiliano (*Institution Oratoire*, VI, III, 63-64; IX, III, 81): "Contrapositum autem uel, ut quidam uocant, contentio (ἀντίθετον dicitur) non uno fit modo. Nam et sic singula singulis opponuntur, ut in eo quod modo dixi: 'Vicit pudorem libido, timorem audacia', et bina binis: 'Non nostri ingeni, uestri auxili est', et sententiae sententiis: 'Dominetur in contionibus, iaceat in iudiciis".

[145] "Inter haec duo contentionum genera hoc interest: illud ex verbis celeriter relatis constat; hic sententiae contrariae ex conparatione referantur oportet." (*Rhetorica ad Herennium*, IV, XLV, 58). Geoffrey de Vinsauf enmarca la oposición entre las formas de amplificación (*Poetria*, 673-94).

Vives[146] describe varios tipos de antítesis:

> Ésta no es de un solo tipo, pues hay palabras que mantienen una lucha entre sí, las cuales se denominan contrarias, como "blanco-negro, bueno-malo, padre-hijo, ciego-vidente, luz-tinieblas, vida-muerte"; otras son distintas o distantes, como: "orador y médico", de las cuales hablamos en la observación de la naturaleza. En las palabras diversas está el decoro si no son diversas y separadas de tal manera que no tengan algo de semejanza en la cosa, cuanto, en verdad, pertenece a lo presente (*De Ratione Dicendi*, I, VIII, 127)[147].

Jiménez Patón trata en el capítulo X la oposición[148] distinguiendo varias relaciones entre los elementos; estos pueden ser:

> relativos, padre y hijo, maestro y discípulo, Capitán y soldado; o entre contrarios como bueno malo, sancto pecador, justo injusto, blanco negro; o entre privativos muerte vida, riqueza pobreza, día noche, luz tinieblas, vista ceguedad; o entre contradictorios como ama no ama, corre no corre, es no es (*Elocuencia española en arte*, X, p. 116-17).

Por otra parte, habla de seis maneras de conseguir el efecto, según si la oposición se circunscriba a una sola palabra, dos palabras o se extienda a la frase y la oración; esta distinción ya había sido señalada por el autor de la *Rhetorica ad Herennium* y por Quintiliano. Jiménez Patón incluye además la *cohabitatio*, la paradiástole y la antimetabolé o conmutación[149]:

> es quando de una sentencia que diximos con las mismas palabras trastocadas se haze differente sentencia, como: escuela de maestros y maestra de escuelas (*Elocuencia española en arte*, p. 118).

Gracián trata este recurso en la base de improporciones, contrariedades, desemejanzas y disparidades en los discursos V, VIII, XIII y XVI de su *Agudeza y arte de ingenio*:

Eberhard de Bethume también presenta esa diferenciación entre esquema: "antitheto" (*Graecismus*, I, 68) y color: "contentio" (*Graecismus*, III, 16- 18).

[146] Véase Rico Verdú (1973: 275). Arias Montano aconseja el uso de la antítesis con propiedad, a la que denomina seguidamente pugna (*Rhetoricorvm libri qvattvor*, III, 1822-1830), término que según Pérez Custodio (1984: 220 n.) está inspirado en los tratadistas tardíos. Fray Luis de Granada dedica un capítulo a las distintas figuras por oposición (*Retórica Eclesiástica*, V, X). Juan de Guzmán trata la argumentación por contrarios en el tópico 4 del Combite IX (*Primera parte de la Rhetorica*, fol. 170v.).

[147] "ea vero non sunt uniusmodi; quippe ex verbis sunt quae pugnam inter se habent quandam, quae nominantur adversa, ut: *album nigrum, bonum malum, pater filius, caecus videns, lux tenebrae, vita mors*; alia sunt diversa, seu distantia, ut: *orator et medicus*, de quibus in contemplatione naturae disseruimus. In diversis est decor, si tamen non ita sint diversa est separata, quin aliquid similitudinis in re habeant, quantum ad praesens quidem pertinet" (*De Ratione Dicendi*, I, VIII, 127).

[148] Ofrece cuatro términos para el recurso: "Contrapuesto o contención, Anthitos o Anthítesis".

[149] La *cohabitatio* consiste en la convivencia natural de contrarios dentro de un mismo sujeto. En la paradiástole se oponen voces aparentemente de significado semejante. La antimetabolé o conmutación se produce cuando dos términos de un enunciado cruzan sus funciones sintácticas en el texto.

> Es la improporción el otro extremo en este modo de agudeza, contraria a la pasada, pero no desigual, porque de los opuestos suele ser émula la perfección. Fórmase por artificio contrapuesto a la proporción. (...). Allí se busca la correspondencia; aquí, al contrario, la oposición entre los extremos (*Agudeza y arte de ingenio*, V, t. I, p. 74-75).
>
> Consiste, pues, el reparo de contradicción en levantar oposición entre los dos extremos del concepto, entre el sujeto y sus adyacentes, causas, efectos, circunstancias, etc., que es rigurosamente dificultar (*Agudeza y arte de ingenio*, VIII, t. I, p. 106).
>
> Pretende la desemejanza aun más peregrino su artificio. Hállanse en ella todas las sutilezas y primores de ingenio, que en la semejanza, con sola esta diferencia, que aquí se hace el careo al contrario, esto es, mostrando la diversidad que se halla entre el sujeto disimilado y el término a quien se desemeja (*Agudeza y arte de ingenio*, XIII, t. I, p. 144).
>
> Todo gran ingenio es ambidextro, discurre a dos vertientes, y donde la ingeniosa comparación no tuvo lugar, da por lo contrario, y levanta la disparidad conceptuosa. Así como en la agudeza de proporción, en no hallando la correspondencia entre los dos extremos, busca la improporción y contrariedad, que esto tiene el discurrir por careo. Fórmase la disparidad al contrario de la comparación, porque tiene por fundamento la diversidad o contrariedad entre los dos extremos disparados, si aquélla la conformidad entre ellos (*Agudeza y arte de ingenio*, XVI, t.I, p. 170).

Como criterio de estas páginas, dentro de la antítesis se tratarán los procedimientos que establezcan una relación de oposición de ideas en el contexto, distinguiendo entre antítesis de palabras aisladas, de frases o de oraciones[150]. Mediante este procedimiento la agudeza se logra de diferentes modos. El sistema más común es presentar una estructura bimembre en la que se crea una oposición no esperada entre elementos de algún modo vinculados; otra posibilidad es establecer un juego de oposición repetitivo a lo largo del texto.

Los siguientes pasajes quevedianos ejemplifican las diferentes modalidades de este recurso:

> y que procuren antes merecer el nombre de *guardianes* que el de *datarios*; y el *dar* sea *en* la mujeres, y no *a* las mujeres (*Cartas del Caballero de la Tenaza*, p. 225).
>
> *hombre de bien*, *nacido para mal* (*Carta a la rectora del Colegio de las Vírgenes*, p. 287).
>
> *y si hoy soy algo, es por lo que he dejado de ser*, gracias a Dios nuestro señor y a su excelencia (*Carta de las calidades de un casamiento*, p. 461).

[150] Véase también Lausberg (1966-9: §§ 787- 807; 1975: §§ 386-392).

1.5.3.2. Lítotes

Las figuras oblicuas[151] —lítotes y perífrasis— también serán estudiadas entre los juegos de palabras, aunque muchos autores incluyen estos recursos entre los tropos por sus vínculos con la metáfora. Como ocurre en la mayor parte de las clasificaciones, no es posible establecer un compartimento estanco de recursos que no esté vinculado con el resto de las subdivisiones.

La lítotes consiste en la expresión de una idea mediante la negación de su contrario[152]. En la prosa satírico-burlesca de Quevedo la utilización de este recurso con el adverbio de negación no es muy abundante; en cambio, se vale en numerosas ocasiones del prefijo *des-* —ya analizado en el apartado sobre la derivación y la composición—, que produce un efecto similar.

El uso agudo de este recurso se encuentra en su combinación con la dilogía de ciertos vocablos o como medio para la formación de neologismos. En el siguiente ejemplo se forma la palabra *deshombradas* para designar a las dueñas:

> A las dueñas llame «funestas»; y si al epíteto pusieren pleito los cipreses, en tanto que lo juzgan las lentejas, llamaralas «*deshombradas*» (*La culta latiniparla*, p. 110).

1.5.3.3. Perífrasis o circunloquio

La perífrasis es un recurso ampliamente tratado en las retóricas. Su caracterización en *Rhetorica ad Herennium* es la siguiente:

> La *perífrasis* es una forma de expresión con la cual se enuncia una idea simple por medio de una circunlocución. Por ejemplo: «La previsión de Escipión quebró el poder de Cartago» (*Rhetorica ad Herennium*, IV, XXXII, 43)[153].

Nebrija la define en su Gramática de la lengua castellana:

> Periphrasis es cuando dezimos alguna cosa por rodeo para más la amplificar, como Juan de Mena:
>
> Después que el pintor del mundo

---

[151] Las figuras oblicuas designan de forma indirecta una realidad mediante la combinación de vocablos empleados en su sentido recto. Véase Azaustre y Casas (1997: 127-9).

[152] Jiménez Patón trata este recurso en el capítulo VII ("De la Antiphrasis") de su *Elocuencia española en arte*. Algunos autores incluyen figuras oblicuas como la lítotes o la perífrasis entre los tropos a causa del difuso límite establecido entre el uso recto o figurado para la expresión del concepto. Véase Lausberg (1966-9: §§ 586- 588; 1975: § 211).

[153] "Circumitio est oratio rem simplicem adsumpta circumscribens elocutione, hoc pacto: «Scipionis providentia Kartaginis opes fregit»" (*Rhetorica ad Herennium*, IV, XXXII, 43). Cfr. Quintiliano (*Institution Oratoire*, VIII, VI, 61).

> Paró nuestra vida ufana,
>
> por dezir *el verano nos alegró*. y llama se periphrasis, que quiere dezir circumlocución (*Gramática de la lengua castellana*, IV, VII, f. 53 r.).

La perífrasis se vincula al epíteto en la caracterización que de ella hace Miguel de Salinas:

> Epítheton es el nombre adjetivo que añadimos al proprio por causa de alabança o denuesto, según la virtud o vicio que en él tenemos notado. Dezimos comúnmente "Pedro el ladrón, o adúltero, o justo, o misericordioso"; así podremos dezir después "ya viene el ladrón, o el justo", etc., y entendemos por Pedro. Y si esto se haze por muchas palabras podráse dezir periphrasis, que es circunloquio, quando dezimos alguna cosa por rodeo que se pudiera dezir en una palabra. "El destruidor de Carthago" por Scipión. "El escriptor de la guerra troyana" por Homero (*Rhetorica en lengua castellana*, XXXI, f. LXIV).

La perífrasis es, pues, una figura oblicua consistente en la designación indirecta de una realidad a través de un conjunto de sus características [154], a menudo resuelta con una expresión más extensa, de ahí que se haya asimilado con frecuencia al rodeo o circunloquio. Mediante este recurso se logra la agudeza al llevar la designación del objeto más allá de lo esperable e introduciendo en ella otros mecanismos de agudeza, normalmente tropos, que provocan una dificultad en el esclarecimiento de la perífrasis. Dámaso Alonso (1955: 95-97) señala la función intensificadora de la perífrasis:

> el rodeo imaginativo no es vuelta inútil ni una vana hinchazón de palabras; es, por el contrario, un procedimiento intensificativo: evocan una noción de representación poco viva por medio de nociones más intensas.

Los pasajes siguientes muestran, respectivamente, el uso repetido de este recurso para describir la figura del soplón y la dificultad metafórica introducida en el la agudeza perifrástica para caracterizar a un personaje:

> Ítem, mandamos que el que matare corchete o soplón (gozque de las regatonas, bufoncillo de los tenientes, trasto de la república, que embaraza y no sirve, y puñal del demonio) (*Premática del Tiempo*, p. 105)
>
> al estribo, Mendoza, *negro en duda* y *mulato de contado* (*Carta al Marqués de Velada*, p. 385).

[154] Igualmente, describen este recurso Juan de Guzmán (*Primera parte de la Rhetorica*, IX, fol. 179) y Jiménez Patón (*Elocuencia española en arte*, XIV, p. 150). Véase también Lausberg (1966-9: §§ 589-598).

1.5.3.4. Símil y Comparación

Existen numerosos problemas de terminología y de delimitación entre *similitudo* y *comparatio*. Dentro de las figuras de diálogo y argumentación[155], el marco de la *similitudo* se presenta como uno de los procedimientos cronológica e ideológicamente más tempranos para relacionar dos objetos[156]. En *Rhetorica ad Herennium* se define como:

> un procedimiento de estilo que aplica a alguna cosa un rasgo comparable tomado de otra cosa diferente. Se utiliza para embellecer, probar, explicar o poner algo de manifiesto (*Rhetorica ad Herennium*, IV, XLV, 59)[157].

Demetrio acerca el símil a la metáfora al establecer la denominación de "metáfora extendida", que presenta como diferencia la introducción de una partícula comparativa (*Sobre el estilo*, II, 80).

Una extensa definición y propiedades del símil ofrece Vives en el capítulo octavo de su tratado, en el cual se describe la ordenación de las palabras:

> Algunas de las semejanzas y desemejanzas son vulgares y rústicas: "habla rápidamente, como la urraca". Algunas son oscuras, pues son tomadas de cosas desconocidas: "en aquel discurso luchaba como un andábata". Hay alguna vil y sórdida: "este verso salta cual cabra"; hay otras escogidas y propias. Hay algunas tomadas de aquello en lo que cada uno está versado, así, el marinero las toma de la nave; el agricultor, de los campos; el soldado, del campamento, y el jugador de dados, del juego de dados.
>
> La explicación de la semejanza se denomina apódosis. De éstas no se da una única forma. Hay semejanzas en las que la misma apódosis se coloca cerca: "Sucede a los amantes lo que a los enfermos, que son enemigos de consejos saludables". En otras, la apódosis es diversa: "como el ganado tal es la multitud, pues como aquél sigue a los que van delante, así los hombres siguen irreflexivamente las costumbres recibidas". Hay semejanzas sin apódosis: "el

---

[155] Estas figuras hallan su ámbito de desarrollo ideal ―aunque no exclusivo― en el estilo directo y hacen hincapié en el discurso como acto de comunicación (Azaustre y Casas, 1997: 129).

[156] Cfr. Lázaro Carreter (1974: 16).

[157] "Similitudo est oratio traducens ad rem quamquiam aliquid ex re dispari simile. Ea sumitur aut ornandi causa aut probandi aut apertius dicendi aut ante oculos ponendi" (*Rhetorica ad Herennium*, IV, XLV, 59); el autor la divide en *per contrarium, per negationem, per conlationem y per breuitatem*. Aporta ejemplos en IV, XLVI, 59- IV, XLVIII, 61. Aristóteles establece una relación entre *similitudo* y *exemplum* (*Retórica*, II, 20, 1393b5); "Parábola" implica comparación con algo con o que tiene semejanza y respecto de lo cual expresa una ilustración (Racionero, 1990: 406, n.245). Cicerón define este procedimiento en *De Inventione*: "Comparabile autem est quod in rebus diversis similem aliquam rationem continet. Eius partes sunt tres: imago, collatio, exemplum. Imago est oratio demonstrans corporum aut naturarum similitudinem. Collatio est oratio rem cum re ex similitudine conferens. Exemplum est quod rem auctoritate aut casu alicuius hominis aut negoti confirmat aut infirmat" (I, XXX, 49), igualmente: "Est etiam ex similitudine, quae aut collationem habet aut tanquam imaginem" (*De oratore*, II, LXVI, 265; *De oratore*, II, XL, 168); véanse además Quintiliano (*Institution Oratoire*, VI, III, 57-61; VIII, III, 72) y Demetrio (*Sobre el estilo*, III, 146-147).

> hombre bueno es semejante a la oveja, de cada una de sus partes se obtiene utilidad, de la lana, de la leche, de la carne, de la piel" (*De Ratione Dicendi*, I, VIII, 121)[158].

Juan de Guzmán describe la argumentación mediante símiles y disímiles (*Primera parte de la Rhetorica*, IX, 170-170 v). Para él, la comparación se da entre cosas de una misma especie, mientras que el símil se realiza entre cosas de diferente género y especie[159]:

> La comparación es entre cosas de una mesma especie, como quando yo os comparasse al gran Alexandro, y diría símil como cuando dixesse que soys fuerte como un león, o aquello de la *Sabiduría*: *Tamquam aurum in fronace probabit electos dominos*. Lo qual es símil entre cosas de differente género y especie (*Primera parte de la Rhetorica*, III, 61- 61 v.).

Alfonso de Carvallo se detiene especialmente en los *símiles*:

> Los *símiles* son comparar y asemejar una cosa con otra. Hácense breves, como decir: son las mujeres espejo. Y otras hay más largas que consisten en descripción, porque se describe la comparación y lo comparado. Muy en particular hace esta figura muy grave la compostura, arguye a ingenio y con ellas se declaran y entienden otras cosas que sin ellas no podrían darse a entender ni entenderse (*Cisne de Apolo*, IV, § 6).

Gracián aborda este procedimiento en el discurso IX de su obra, donde otorga gran importancia a la agudeza "por semejanza". Lo sitúa, así, como una de las formas de agudeza por semejanza, donde se encontrarían además algunas de las figuras de pensamiento y tropos estudiados anteriormente:

> La semejanza es origen de una inmensidad conceptuosa. Tercer principio de agudeza sin límite, porque de ella manan los símiles conceptuosos y disímiles, metáforas, alegorías, metamorfosis, apodos y otras innumerables diferencias de sutileza[160] (*Agudeza y arte de ingenio*, IX, t. 1, p.114).

---

[158] "similitudinum, et dissimilitudinum, alia vulgaris et tabernaria: *loquebatur celeriter ut pica*: quaedam obscura, nempe ex rebus ignotis: *in illa oratione pugnabat ut andabata*: est quaedam vilis, et sordida: *iste versus saltat ut capra*: est alia urbana, et apta. Sunt quaedam ex iis desumtae, in quibus quisque versatur, ut a nauta de navi, ab agricola de agris, a milite de castris, ab aleatore de alea.
Similitudinis explicatio redditio nominatur: harum non una est forma. Sunt similitudines, quibus eadem apponitur redditio: *Amantibus contingit quod egris, ut salubribus consiliis inimici sint*. In aliis diversa est redditio: *Quales pecudes, tale est hominum vulgus: nam ut ille sequuntur quo priores ierunt, ira homines receptos mores sequuntur sine judicio*: est similitudo sine redditione: *Vir bonus similis est ovi, ex cujus parte omni utilitas percipitur, e lana, lacte, carne, corio*" (*De Ratione Dicendi*, I, VIII, 121).

[159] Fray Luis de Granada trata la *comparatio* y el símil en el capítulo dedicado a las figuras de sentencias (*Retórica Eclesiástica*, V, XIV, XI-XII). Del mismo modo, Miguel de Salinas en uno de los apéndices de su *Rhetorica* (f. CIX).

[160] Véase Gracián (*Agudeza y arte de ingenio*, IX, X, XI y XII).

> No tienen algunos por agudeza la semejanza pura, sino por una de las flores retóricas; pero no se puede negar, sino que es concepto y sutileza de la inventiva (*Agudeza y arte de ingenio*, IX, t. I, p. 115).

La relación entre símil y metáfora es tratada por la mayor parte de los autores, aunque de distinto modo[161]. Algunos hablan de "metáfora extendida" para designar al símil, mientras que otros hablan de la metáfora como "símil breve". En estas páginas entenderemos el símil como un recurso en el que se establece una relación de igualdad entre dos términos mediante la utilización de un elemento comparativo[162]. Por comparación entenderé todo tipo de relación entre dos términos, pudiendo ser de igualdad (símil) o en la que uno de ellos es presentado como superior o inferior al otro[163]. Mediante estos dos recursos se logra la agudeza al establecer una correspondencia entre elementos distanciados y normalmente no vinculados, o bien aportando una equiparación exagerada entre el comparando y el comparado. Quevedo normalmente establece una exageración en el segundo término de la comparación[164]:

> Mujer con cara podrida *como* olla, donde hay, con hocico de puerco y carne de vaca, de todo en escarapela de facciones; *más* preciada de bien prendida *que* los que están en los calabozos (*Libro de todas las cosas*, p. 452).

Restan por estudiar dos recursos que no se acomodan exactamente al esquema del sistema retórico clásico de tropos y figuras. Para lograr la agudeza, Quevedo también se sirve de la modificación de diversas estructuras lingüísticas fijas (frases, modismos y refranes) y de la onomástica burlesca.

---

[161] Otros preceptistas vincularán estos dos recursos. Fray Luis de Granada define la metáfora del siguiente modo: "la translacion es semejanza contraida á una palabra sola, y los ánimos se agradan mucho de la semejanza. Pero hay esta diferencia: que aquella se compara á la cosa que queremos expresar, esta se dice por la cosa misma. Es comparación cuando digo que el hombre hizo esto ó lo otro como un leon; translacion, cuando digo del hombre, es un leon." (*Retórica Eclesiástica*, V, VI). Véase también Lausberg (1975: §401).

[162] Evidentemente el conocido vínculo ente símil y metáfora parte de esta definición. Desde el símil y mediante un proceso de elipsis se llega a la metáfora *in praesentia* en la que está explícito el término metaforizado; omitiendo este se llega a la metáfora pura o *in absentia*.

[163] Según McCall (1969: 231-236), en Quintiliano son dos términos claramente distinguidos. Véase también Azaustre y Casas (1997: 137-8), quienes distinguen entre comparación de igualdad (símil) y de superioridad o inferioridad (comparación).

[164] Beinhauer (1973: 41) afirma respecto a la metáfora (y por extensión a la comparación) que su humorismo depende de dos condiciones: "primero, que entre el procedimiento que se pretende ilustrar y la comparación que sirve de medio para conseguirlo se establezca una analogía perfecta, es decir que haya paralelismo; segunda, que el objeto de la comparación se halle lo más remoto posible de lo comparado, es decir, que cuanto más disten entre sí ambos "paralelos", mayor impacto producirá la frase". Sin embargo, estas dos condiciones no sirven para evaluar el humorismo en la metáfora. Góngora hace un uso de la metáfora, tanto de intención seria como cómica, en el que carea dos lexemas cuyos referentes son muy distantes.

1.5.4. Conceptos por modificación de frase, modismo y refrán

Gracián se acerca a este recurso en el tratado XXXIV de *Agudeza y arte de ingenio*: "De los conceptos por acomodación de verso antigo, de algún texto o autoridad":

> Puédesele ayudar a la autoridad acomodada, añadiéndole alguna otra palabra, para ajustar del todo la correspondencia. […] Truécase a veces una palabra por otra (*Agudeza y arte de ingenio*, XXXIV, II, p. 65).

Para lograr la agudeza se recurre normalmente a la modificación de la expresión mediante el equívoco y al cambio de una o más palabras de la frase hecha.

Si nos atenemos a la prueba de la traducción, este procedimiento encajaría entre las figuras de dicción estudiadas en el apartado sobre el *ornatus*, pues la esencia del recurso se ve claramente afectada al ser vertidos a una lengua distinta[165].

Sobre la agudeza y comicidad de este recurso son muy interesantes las consideraciones de Garasa (1950: 226-27):

> El efecto cómico es seguro si insertamos en el molde de una frase consagrada un sentido arbitrario o absurdo. Lo cómico no reside en la absurdidad expresada, sino en que esa absurdidad pone de manifiesto un automatismo verbal. La alteración de frases por contaminación con formas similares, es un fenómeno lingüístico conocido y registrado en la evolución de casi todas las lenguas, pero no resulta cómico sino cuando por esa alteración se obtiene un sentido absurdo. Es decir cuando se pone de manifiesto la causa psicológica que originó la alteración: la rigidez mental. El mismo efecto por idénticas causas se obtendrá cuando una palabra o frase es interpretada en su sentido directo u originario.

Quevedo despliega a lo largo de toda su obra satírica un constante juego agudo con estas formas inmóviles de la lengua; pero una obra en especial, el *Cuento de Cuentos*, tiene como fin desvirtuar el uso del modismo. Más concretamente, se trata de una crítica de su abuso, en la que además se niega la entidad y su sentido de sabiduría popular. En el caso del modismo y el refrán, los recursos utilizados son más variados. El más sencillo de ellos es la desarticulación por cambio de orden, adición o sustitución de uno o varios términos; algo más complejo es el juego dilógico de alguno de sus términos. Este ejemplo de *Memorial que dio en una academia pidiendo una plaza* parte del refrán *cobra buena fama y échate a dormir*:

---

[165] Cfr. Azaustre y Casas (1997: 91).

> persona que, si se hubiera *echado a dormir*, no [le] faltaran *mantas*, con la *buena fama* que tiene (*Memorial en una academia*, p. 319).

Por último, y muy emparentado con el comentario metalingüístico, encontramos la aplicación literal del cliché. Sobre este mecanismo da noticia el mismo Cicerón: "tomar las palabras en su sentido literal, y no en el que les da el que habla. Estos chistes son fríos cuando no son inesperados"[166]. El pasaje siguiente juega con la frase *echar el pecho al agua*:

> *ha echado* en muchas ocasiones *el pecho al agua*, por no tener vino (Memorial que dio en una academia pidiendo una plaza, p. 173).

1.5.5. Onomástica burlesca

Los juegos onomástico-burlescos y los apodos jocosos tienen también relevancia en la prosa satírico-burlesca de Quevedo[167]. Dentro del sistema oratorio de los *loci*, se encuadran en el *locus a persona*[168] de la retórica clásica.

Gracián le dedica el discurso XXXI, "de la agudeza nominal", de su *Agudeza y arte de ingenio*:

> Esta especie de concepto suele ser fecundo origen de las otras, porque si bien se advierte, todas se socorren de las voces y de su significación. El nombre suele fundar la proporción. Así el Padre Fray Reimundo Gracián, mi primo, ponderaba que el Cielo, que le dio el nombre a su gran padre, Santo Domingo, de *Señor*, que eso significa Domingo (*Agudeza y arte de ingenio*, XXXI, t. II, p. 36-7).

El nombre propio con intención satírica de connotaciones negativas es muy utilizado por Quevedo. El medio más común para lograr la agudeza es partir de nombres propios con ciertas significaciones, parecidos gráficos o fónicos y valores dilógicos. En otros casos, se vale de las posibilidades de la alusión para el logro de la onomástica aguda. El recurso puede también estar circunscrito a la perífrasis.

La onomástica es el principal recurso de agudeza de *Desposorio entre el Casar y la Juventud*. El ejemplo que sigue pertenece a esta obra:

> cuando su ama doña *Viudez* se quiso volver a casa, no la pudo acompañar la *Soledad*. Estas tres amigas se llamaban; *Mirar de lado*, *Descubrir la mano* y *Pláticas escusadas* (*Desposorio entre el Casar y la Juventud*, p. 426).

---

[166] "Est etiam in verbo positum non insulsum genus ex eo, cum ad verbum, non ad sententiam rem accipere videare" (*De oratore*, II, LXIV, 259).
[167] Véase Arellano (2003: 150 y ss.) para su uso en la poesía burlesca.
[168] Véase Azaustre y Casas (1997: 26 y ss.), quienes estudian las diferentes posibilidades del *loci a persona*.

En todos los recursos, la agudeza está íntimamente ligada a la relación entre significantes y significados. La sorpresa y la ruptura de las expectativas del lector al desviarse de la norma, de lo establecido, dejan al descubierto una visión que en muchos casos estaba oculta por trillada. Por otra parte, el vínculo de todos los procedimientos en Quevedo se encuentra en el exceso, tanto verbal como referencial: un exceso en el uso del léxico vulgar o culto como medio para parodiar el lenguaje o a personajes, empleo de tropos que sobrepasan lo arriesgado, acumulación de juegos de palabras que se combinan con otras técnicas de agudeza y una onomástica burlesca que llega en ocasiones hasta lo grotesco.

2. TRADICIONES QUE INFLUYEN EN LA AGUDEZA

Desde la época clásica se van creando las constantes de una representación satírico-burlesca de la realidad. Éstas discurren a lo largo del tiempo, enriqueciéndose con las diferentes tradiciones y autores. La lengua carnavalesca de la que habla Bajtin (1974) muestra la unidad dentro de la diversidad en los géneros cómico-serios. Se parte de la realidad contemporánea del autor y se hace pasar por el prisma de lo burlesco. Por otra parte, los tópicos de las tradiciones anteriores pueden servir para retratar con viveza la realidad de su tiempo.

Uno de los rasgos que caracteriza la obra de Quevedo ―y, dentro de ella, la satírico-burlesca― es la variedad de fuentes, cuestión unánimemente reconocida por la crítica. Nolting-Hauff (1974: 295) sugiere que en la sátira "los puntos de contacto con antiguas tradiciones literarias son numerosos: dada la erudición y el excelente criterio literario del autor no se podía esperar otra cosa". Schwartz (1995: 33) estudia la originalidad del discurso y afirma que ésta se encuentra precisamente en "su aprovechamiento de materiales tradicionales, cultos y populares, que resultan transformados en el acto de su recreación".

Rey (2006: 237-44) ha señalado estos "impulsos" que, en lo que se refiere a esta parte de la producción satírico-burlesca, se centrarían en las fuentes de la tradición clásica, las costumbres cortesanas que pusieron en boga los juegos ingeniosos y de rivalidad literaria y, por último, la tradición popular y lo autóctono. Todos ellos se acomodan al ambiente del siglo XVII, época que conoció una efervescencia de lo jocoso animada también por la influencia de los autores burlescos italianos.

La riqueza de fuentes se apoya en la *imitatio* que fue base del sistema educativo europeo desde el medievo[169]. La obra de Quevedo constituye una manifestación más de este proceso. Arellano (2003: 293) advierte que sobre la gran tradicionalidad de los temas satíricos operan la estética conceptista y el fervor estilístico de Quevedo, produciendo generalmente innovaciones expresivas. La imitación en Quevedo, autor con un gran afán erudito y de ejercitarse en diversos

[169] Véase Guillén (1982a: 13). Para este autor, Quevedo rara vez es un iniciador. Incluso buen número de sus opúsculos festivos son imitaciones. Pero el gran escritor no calca sino recalca ―acentuando, insistiendo, desplegando tenazmente las virtualidades originarias―.

géneros, es siempre o casi siempre compuesta. En este proceso creativo en el que participan muy diversas fuentes, en ocasiones se hace muy difícil dilucidar cada una de ellas, lo que es obstáculo para intentar una aproximación que sistematice las principales influencias.

2.1. FUENTES CLÁSICAS

Un acercamiento cronológico a las fuentes literarias parece el enfoque más coherente. Permite trazar el camino de unas influencias que, aunque en muchos casos tienen una raíz eminentemenete clásica[170], por diversas circunstancias han perdido dichas referencias en el discurrir de los siglos.

Las fuentes de la prosa satírico-burlesca de Quevedo aportan una serie de temas y motivos cuyo estudio entraría en el terreno de la *inventio*. Dentro del campo de la *elocutio*, también puede rastrearse una importante imitación de recursos de agudeza, el uso de comparaciones, metáforas y los juegos de palabras. En menor grado, aunque en algunos casos es también palpable, se puede notar una influencia de las fuentes clásicas en el terreno de la *dispositio*, concretamente en la presentación de géneros y subgéneros de tradiciones precedentes. Su valor está más en la transformación —o adaptación— de esos esquemas de la sátira clásica en formas comunes de las corrientes literarias contemporáneas al autor.

Nos encontramos así con dos polos: una relación con la realidad histórica y socio-cultural de su tiempo, y una influencia de las tradiciones anteriores. Resulta una tarea ardua delimitar lo que se reconocen como deudas de otras tradiciones y lo que es contacto con la realidad del autor[171], una realidad a la que, para complicar todavía más la cuestión, se le pueden encontrar parentescos con el contexto histórico de los autores

[170] El término *tradición clásica* fue acuñado por Gilbert Highet, a partir de la publicación de su libro *The Classical Tradition*, en 1949. Véase también Laguna Mariscal (2004), que comenta el origen y suerte de esta etiqueta.

[171] Valbuena (1943: 189) advierte que Quevedo deshumaniza en retorcida y caprichosa caricatura, aunque partiendo de motivos de la realidad. Del mismo modo, Defourneaux (1983: 10) hace notar que es necesario desconfiar de los innumerables testimonios literarios que nos presentan el anverso y el reverso de la sociedad de la época, y de los que se puede sospechar que deforman frecuentemente la realidad, presentando como "cotidiano" lo que por el contrario atrae su atención en razón de su singularidad.

tomados como fuentes, aunque siempre sería fácil encontrar marcadas diferencias cronológicas y culturales[172].

Schwartz (1978) realizó un estudio de la relación dialógica que se establece entre el texto satírico y la tradición anterior de la sátira o de algunos géneros apartados de la acepción de la *satura* romana, pero que comparten con ella numerosos temas y recursos. Así ocurre con los epigramas griegos y latinos o con la comedia clásica —donde Aristófanes es el nombre principal en relación con la prosa satírico-burlesca de Quevedo—. Se observa una lectura de Quevedo especialmente notable en los casos de Horacio, Persio, Marcial y Juvenal, que tuvo su reflejo en temas y recursos lingüísticos[173].

La sátira es el mejor aliado para reflejar la decadencia de la sociedad en que se vive. Los autores clásicos se aunarán con los barrocos marcando unas afinidades ideológicas junto a unos mismos ideales retóricos[174]. El presente será criticado abiertamente, y todo pasado será presentado como algo mejor. Se censurarán también los males de la ciudad frente a la exaltación de los valores ajenos a ella[175]. En este último punto, Quevedo criticará abiertamente los defectos de los tipos de la ciudad, pero en pocas ocasiones propondrá alternativas a la vida urbana[176].

La relación antitética Edad de Oro – Edad de Hierro será pertinente en la *satura* griega, e igualmente en la sátira quevedesca. Se trata de un contraste no exento de hipérbole, pero que se puede afirmar que refleja una realidad existente tanto en la antigüedad clásica como en la época que le tocó vivir al autor de los *Sueños*. Esta coincidencia de circunstancias será la razón de la repetición de ciertos temas o la influencia entre estos autores[177]. En el siglo XVII surgieron numerosos poetas claramente satíricos que repudiaban la situación de España. Sin embargo, no se puede

---

[172] Véase Schwartz (1978: 29), quien anota que un estudio exhaustivo permitiría marcar la diferencia entre lo que tiene un referente en la realidad de la época del autor y lo que es simplemente la repetición de unos *topoi* de la sátira desde tiempos antiguos, un "juego irónico con el género".
[173] Cfr. Schwartz (2006a: 136), que señala la presencia de la "imitación compuesta", frecuentemente seguida desde principios del siglo XVI. La obra de Quevedo estará salpicada, en muchos casos, por una amalgama de fuentes de tradiciones anteriores.
[174] Véase Schwartz (1977: 125).
[175] Véase Sánchez Alonso (1924: 44).
[176] En el romance "Itinerario de Madrid a su Torre" (*POC*, 751) se critica la vida urbana de Toledo o Madrid: «De ese famoso lugar, / que es pepitoria del mundo, / y donde pies y cabezas / todo está revuelto y junto, / … / Allí primavera ahorra / lo que en Madrid gasta a bulto». También se encuentra algún otro elogio de la vida en la aldea en la Torre de Juan Abad (*POC*, 711).
[177] Cfr. Sánchez Alonso (1924: 37).

afirmar que en Quevedo la prosa satírico-burlesca tenga una profunda intención satírica. La sentencia *castigat ridendo mores*, que serviría para reprender los vicios y defectos de la sociedad valiéndose de la caricatura y el ridículo de elementos usados en la sátira precedente, podría ponerse en duda a causa de la dificultad para que este *continuum* temático encajara con la realidad satirizada por el autor.

De esta forma, aunque las fuentes podrían ser usadas como instrumento de crítica social, también es cierto que hay un juego con las fuentes precedentes en las que "entablan diálogo con textos satíricos anteriores y no es difícil que la presencia de ciertos rasgos semánticos se explique como juego con una fuente conocida"[178].

Otro de los aspectos importantes es el de la imitación y originalidad. En su clásico artículo sobre los satíricos latinos y la sátira de Quevedo, Sánchez Alonso escribe unas últimas líneas en referencia al tema de las fuentes y la originalidad:

> Tal vez no tuvo nunca ante los ojos sus composiciones en el momento de la creación de la obra propia: así parece indicarlo la manera personalísima de utilizarlas. Pero sin duda la simpatía de sus espíritus, o el hechizo de las primeras lecturas, hicieron imborrable su impresión. A no ser el de Quevedo un ingenio hondamente original, probablemente no hubiera pasado de un vulgar traductor; pero merced a él las ideas ajenas no hicieron sino fecundar y valorar las propias, y sus escritos han podido ser siempre justamente considerados como fiel expresión de la época y país en que vivió (1924: 153).

Sin embargo, la etiqueta de la originalidad es difícilmente inteligible si la tratamos con unicidad en el contexto actual y en el de los autores del Siglo de Oro. El concepto de originalidad no puede ser estudiado, como advierte Schwartz (2006a: 130), si nos atenemos a la idea de un recurso barroco de raigambre grecolatina en la que con casi toda seguridad no había un propósito de influencia. Siguiendo las opiniones de esta autora, lo original en Quevedo es precisamente su aprovechamiento de materiales tradicionales, cultos y populares, que resultan transformados en el acto personal de recreación[179]. En esta misma línea, López-Grigera (1982: 406) afirma que:

> nuestro autor no era original en el sentido moderno del término; pero ¿quién lo era en la Europa de aquellos momentos? La Retórica, que durante siglos estuvo en la base de la formación humanística y poética de los europeos, para las tres

---

[178] Schwartz (1978: 28). En este mismo artículo indica que "los referentes de la sátira de Quevedo son generalmente pre-texto de experimentos verbales" (1978: 56).

[179] Cfr. Schwartz (1995: 33). Véase también Schwartz (1977: 122): "the study of the literary sources will help to understand some aspects of his artistic technique since the imitation and re-creation of classical models appears as a basic aim of his satire".

> partes principales de su quehacer —*inventio*, *dispositio* y *elocutio*— propiciaba métodos bastante rigurosos de imitación de los clásicos, muy especialmente para la primera y para la tercera; precisamente el sitio en el que se podía ejercer libertad era en la *dispositio*, lo que hoy llamaríamos estructura[180].

Junto al problema de la originalidad se encuentra la cuestión de la poligénesis. La influencia de los textos grecolatinos en la literatura posterior, sea esta por vía directa o indirecta, es una evidencia que se corrobora por la difusión a través de manuscritos desde la Edad Media, y especialmente en el Renacimiento con la invención de la imprenta. Laguna Mariscal (1994: 285-87) observa una serie de criterios para poder evitar la confusión de la fuente con la poligénesis[181]; entre estos criterios, el más importante es la constatación del contacto del autor con los clásicos. Este contacto puede ser de forma directa o de forma indirecta, a través de traducciones, adaptaciones, antologías, colecciones o florilegios. Dentro de la influencia indirecta entraríamos en el terreno de los tópicos, constantes que se transmiten en el tiempo sin fuentes perceptibles y que mostrarán ejemplos en todas las épocas y lugares. De una forma u otra, pues, es de notar la repetición de temas, motivos y tipos satíricos entre la obra de Quevedo y los autores de la *satura* clásica[182].

El modo más apropiado para notar la importancia de las fuentes clásicas sería el acercamiento a textos que Quevedo tomó claramente como base para la redacción de sus obras satírico-burlescas. Más difícil es, como advierte Schwartz (1987: 155), partir de fuentes clásicas para encontrar motivos o tipos satíricos, ya que en su mayor parte se trata de *topoi* temáticos que podrían mostrar una filiación con la *satura* de Juvenal, de Persio, de Horacio o con la combinación de diferentes autores. Castillo

---

[180] Véase Schwartz (1978: 30), quien opina que hay una progresión en el desarrollo de un principio de variación que "es típico del lenguaje satírico y la reiteración de un esquema básico no debe ser interpretada como mera repetición por falta de originalidad".

[181] Cfr. Schalk (1959: 208). La poligénesis podría tener su causa en la coincidencia de determinados factores históricos.

[182] Schwartz (1978: 28) considera que desde la *satura* latina prácticamente hasta la actualidad: "temas, situaciones, motivos, imágenes y expresiones figuradas suelen repetirse con regularidad metódica. A pesar de las diferencias individuales, parecería posible detectar invariables en este tipo de discurso". Véase también Schwartz (1977: 141); cuando trata los contactos entre Marcial y Quevedo, hace una distinción entre varias posibilidades del uso de las fuentes del epigramista. En primer lugar, cuando el texto de Quevedo adopta o transforma desde el epigrama una palabra, una figura retórica o una situación mínima; a continuación, cuando un recurso semántico en el texto de Quevedo tiene un paralelismo con un procedimiento semántico de Marcial y, en último lugar, y de menor importancia para esta autora, cuando el texto de Quevedo recrea ciertos motivos de Marcial, algunos de ellos *topoi* de la sátira en general que pueden aparecer en otros autores clásicos.

(1971: 152) hace unas interesantes consideraciones sobre los tópicos, hablando sobre la poesía satírica, pero que se pueden hacer extensivas a la sátira en general:

> Pueden cambiar los nombres de los protagonistas, pero en el acontecer humano hechos y situaciones se repiten. Hay en la poesía satírica un elemento intemporal que se esconde tras las circunstancias concretas y que está sustentado por la coherencia de la conducta humana, cuyo comportamiento no es ciertamente previsible *hic et nunc* con la seguridad con que se cumplen las leyes físicas, pero responde a unas tendencias, a unas pasiones ―en el caso que nos ocupa―, a unos vicios que son siempre los mismos.

Aun admitiendo este problema, resulta interesante el estudio de estas coincidencias para notar los cambios que nuestro escritor imprimió en estos tópicos. Unas reinterpretaciones lingüísticas que tendrían relación en muchos casos, como hemos dicho, simplemente con la experimentación y con el juego retórico[183].

Autores y obras

González de Salas apunta en las "Prevenciones al lector" de los Preliminares de *El Parnaso español*:

> pudiendo también asegurar que hasta hoy yo no conozco poeta alguno español versado más, en los que viven, de hebreos, griegos, latinos y franceses; de cuyas lenguas tuvo buena noticia, y de donde á sus versos trujo excelentes imitaciones (*Obras completas de Don Francisco de Quevedo*, III, 338).

El contacto directo de Quevedo con las obras de los autores clásicos en algunos casos está probado; en otros, las conjeturas sobre la difusión de estos autores en la época son el único medio para acercarnos a la posibilidad de una categorización como fuente. La revitalización de la lectura de los clásicos fue una realidad desde el Renacimiento en España con los programas de estudio de la *Ratio studiorum*[184].

En relación con esta cuestión son importantes las consideraciones de Schwartz (1999: 298):

> la tradición clásica no puede ser ya entendida, como lo era hasta hace unas décadas, fuera del tiempo y del espacio. No es, ni era, una estructura que flotaba por encima de la realidad de los hombres y la sociedad. La obra de los clásicos grecolatinos se actualizaba en las lecturas concretas que se hacían en una época determinada, nuestro siglo XVII español, en este caso. Estas lecturas dependían de los *textos* que los humanistas ponían a disposición de sus lectores y estos, a la

[183] Cfr. Schwartz (1978: 29).
[184] Para un canon de los autores leídos en los años de Quevedo, véanse, entre otros, Jauralde (1995: 109-190) y Schwartz (2006: 12 y ss.).

vez, se entendían de una manera u otra a partir de los *repertorios léxicos y enciclopédicos* al uso en esa época.

Por otra parte, la influencia de esta literatura en Quevedo también podría estar determinada por la coincidencia de la dedicación del autor a la traducción de los clásicos con la producción de muchas de estas obrillas en prosa durante los primeros años del siglo XVII[185].

Aunque, como ya hemos comentado, a menudo resulta difícil precisar fuentes de temas y motivos, son varios los autores que se pueden mencionar de forma prioritaria como influencia sobre la obra satírica de Quevedo. Siguiendo una cronología que también nos ayuda a vincular fuentes indirectas, las composiciones de la *Antología griega* serían el punto de partida de muchos de los tópicos satíricos de la obra de nuestro autor.

Si bien, en teoría, en la sátira latina no se puede afirmar una influencia directa de la literatura griega, hay una evidente coincidencia de motivos entre estas dos literaturas[186]. La forma del epigrama clásico, por ejemplo, que se practica e imita en la literatura de los siglos XVI y XVII, parte de la *Antología griega* y de los epigramistas latinos como Marcial, y se afianza con la imitación en el epigrama neolatino.

La única versión conocida en vida de Quevedo de la *Antología griega* fue la de Planudes[187]. Esta obra fue rápidamente eclipsada entre las lecturas del siglo XVI y XVII por la obra epigramática de Marcial[188]. De todos modos, aunque no era la opinión generalizada hace años, ahora se puede afirmar que Quevedo leía griego[189], y parece indiscutible que manejó las ediciones griegas de la antología. Quevedo tomaría de la *Antología griega*, directa o indirectamente, numerosos motivos que tendrían también una correspondencia en los epigramas de Marcial y en los *topoi* comunes de

[185] Véase López Ruiz (1998) y Fernández López (2005); esta última estudia la traducción de Quevedo de la obra de Francisco de Sales en su etapa de madurez.
[186] Intentar vincular estos motivos nos adentraría en el mismo problema planteado con las fuentes clásicas en el Barroco y con las mismas soluciones: semejanza en el contexto socio-histórico, comunión ideológica, ideales retóricos. Sin embargo, las circunstancias históricas de Horacio, Persio o Juvenal y del mundo romano, no son las mismas que las de Quevedo; la España de los Austrias poco tiene que ver con la Roma de los siglos I a.C.-V d.C.
[187] Sobre la posible edición de la *Antología griega* leída por Quevedo, véase Crosby (1978: 271 y ss.): "Quevedo leería estos epigramas en un texto basado en la versión de Planudes de la *Antología*, única versión en forma impresa conocida hasta la publicación del Manuscrito Palatino". Véanse también Schwartz (1999) y el completo estudio de López Poza (2005).
[188] Cfr. Marasso (1934: 11).
[189] Véase Schwartz, (1999: 296 y ss.).

la literatura oral y popular del siglo XVI, lo que constituye una "superposición y entrelazamiento de varios discursos"[190].

Tres autores con producción en lengua griega, aunque separados por más de cinco siglos, también deben ser mencionados como propagadores de motivos y formas en la literatura posterior: Aristófanes, Luciano de Samósata y Ateneo de Náucratis[191].

Aristófanes escribe en el siglo V a. C. su obra *Las nubes*, contra Sócrates y los sofistas. Presenta allí un elemento escatológico que tiene relevancia como posible fuente para la creación de uno de los opúsculos satírico-burlescos de Quevedo: *Gracias y desgracias del ojo del culo*. Igualmente, el uso de compuestos por derivación y composición y el neologismo también son típicos rasgos de su estilo, aunque no sabemos si Quevedo dispuso de una edición en griego de la obra del autor ateniense. Sí se conoce la posesión de un ejemplar de una traducción al latín de las comedias de Aristófanes[192], pero no sería suficiente para la comprensión de algunos de los juegos de palabras.

El autor griego Luciano de Samósata escribe durante el siglo II. Morreale (1955: 213) se basa en la relación del contexto histórico-político de Luciano y Quevedo para constatar los contactos de ambos autores; un Luciano que vivió en Asia Menor, Grecia, Roma y en Galia bajo los "buenos emperadores", y un Quevedo que lo hizo en la España de los Felipes. Unos espacios en un momento parecido de transición, que habían pasado desde una época "dorada" hacia una crisis en todos sus ámbitos. La parodia como centro de la obra lucianesca ―de géneros y obras determinadas, de estilos, de vocabulario o la parodia de documentos oficiales―[193], también se observa en la prosa satírico-burlesca de Quevedo.

De la misma forma, Vives Coll (1954: 194) señala que toda decadencia produce un satírico de primera magnitud:

---

[190] Schwartz (1999: 299) hace este comentario sobre los poemas satíricos de nuestro autor que funciona igualmente en el caso de la prosa burlesca.
[191] Plata Parga (1999: 230-4) hace un estudio de este autor como fuente en la poesía satírica de Quevedo.
[192] Se trata de *Aristophanis, Comicorum principis, Comoediae undecim, è Graeco in Latinum, ad verbum translatae, Andrea Divo Iustino politano interprete*, Basilea, Herederos de Cratandri, 1542. López Grigera (1998: 165) señala la anotación que Quevedo realizó sobre Aristófanes a la *Retórica* de Aristóteles. Véase Cacho Casal (2000: 423), quien analiza la posible fuente de Aristófanes y Plauto en la derivación y composición quevediana.
[193] Cfr. Bompaire (1958: 637-41).

> En las horas tristes de Grecia vivió Luciano (125-195). En las jornadas sombrías de Roma surgió Juvenal (42-125), y en los comienzos de nuestro rápido declinar apareció el inigualable Quevedo (1580-1645).

Aun reconociendo las semejanzas, Zappala (1990: 204-206) observa algunos matices por los que pone en cuestión el calificativo para Quevedo de "Luciano español":

> Similar stock types in Quevedo and Lucian explain the analogous gallery of false philosophers, lawyers, doctors, hypocrites, egotistical *devotos* and courtiers. If these authors share themes and characters, they do not share a common discourse. Both leave "la humanidad condenada," but Quevedo does this through a Rabelaisian accumulation of indictments entirely unlike Lucian's concise conversational engagement (p. 205).

Luciano tuvo una gran importancia entre los autores españoles desde el siglo XV, especialmente por las imitaciones en la descripción humorística de los distintos personajes. Su influencia en Quevedo es visible en los *Sueños*[194], pero no tanto en la prosa satírico-burlesca. Sin embargo, el desfile de tipos que hay en estos opúsculos se conformaría como un punto de contacto entre ambos autores[195].

Ateneo de Náucratis escribe durante el siglo III d.C.. La influencia por parte de este autor se circunscribe a la variedad de temas y recursos lingüísticos que conforman sus universos satíricos[196]: dilogías, anécdotas escatológicas, sátira de la mujer en todos sus ámbitos, burla del matrimonio.

Dentro de los autores de la *satura* latina, se debe mencionar principalmente a Lucilio, considerado por Horacio como el fundador de la sátira latina en el siglo I a.C.. Este autor situó la actualidad de la sociedad dentro de la temática del género y le dio un tono cáustico a su obra. Muchos de los temas introducidos por Lucilio se convertirán en tópicos de la historia de la sátira: la parodia judicial, la censura de la ambición desmedida, la crítica de las actividades de la vida cotidiana y la misoginia.

---

[194] Cfr. Vives Coll (1959) que considera esa obra, exceptuando algunas citas, como la única que interesa en el comentario de las influencias lucianescas en Quevedo. En un capítulo de este libro repasa los posibles contactos entre los dos autores y finaliza considerando a Quevedo como el "Luciano español".

[195] López Gutiérrez (2002: 211-12) —en un artículo que no pretende aseverar demasiado al llevar un título que encabeza con un "posibles ecos"— comenta la fuente de las pragmáticas paródicas quevedescas en Luciano, aunque el mismo crítico las relaciona con ciertas tradiciones características de las fiestas saturnalicias. Por otra parte, el ejemplo que aporta del *Menipo* Lucianesco, si bien es una burla de las leyes, no constituye una parodia de las fórmulas legales al uso. Zappala (1990: 206) está de acuerdo con esta opinión e introduce los motivos comunes de la sátira como uno de los puntos en común entre Luciano y Quevedo.

[196] Cfr. Plata Parga (1999: 233).

Destaca también Horacio, cuya obra satírica no es tan virulenta como la del resto de los autores[197]; aunque comparte numerosos motivos con ellos, su tono es mucho menos mordaz.

Ya en el siglo I, y motivado especialmente por el periodo negativo de Roma bajo el poder de Nerón y Domiciano, se produjo un auge de la sátira. Además, el concepto de urbe en Roma —con el movimiento progresivo de gente de provincias hacia la capital— provocó una corrupción en las costumbres sociales, situación en la que podríamos encontrar algunas coincidencias con los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII en España. En esta época escribe Persio, que compuso seis sátiras donde se refleja la situación social en la época de Nerón. La importancia de la obra de Persio se muestra en el hecho de que fuera muy leída en círculos humanistas en el Renacimiento y en el Barroco[198]. El contacto con Quevedo se constata en la traducción que hizo de su sátira II, aunque esta versión se ha perdido[199], y en la imitación en varias composiciones.

Marcial, nacido en Bílbilis, vivió la época más corrupta de Roma. En sus doce libros de epigramas reflejará con una vena satírica —y, en muchos casos, jocosa— la realidad que se encuentra al llegar a esta sociedad en declive. El epigrama tiene sus raíces en la literatura griega y desde ésta se fijaron numerosos lugares comunes[200].

Los temas y motivos presentados por Marcial en los epigramas satíricos tuvieron influencia sobre la *saturae* de Juvenal, que trabajó unos elementos temáticos comunes. Los epigramas de Marcial comenzaron a ser leídos en el Renacimiento, y antes del año 1600 ya se habían publicado más de cuarenta ediciones. Numerosos autores de la época prestaron atención a estas composiciones, pues consideraron este subgénero como portador de los elementos necesarios para el desarrollo pleno de la agudeza[201].

---

[197] En palabras de Cèbe (1966: 201), "les *Satires* d'Horace, sont relativement peu nombreuses et sans grande malignité".

[198] Schwartz (2006: 17n.). Quevedo debió haber conocido las ediciones de El Brocense, la de Casaubon, del año 1605 y la de Tamayo y Vargas, al igual que la traducción de Diego Vargas de 1609.

[199] Cfr. Lida de Malkiel (1975: 380) y Rey (2002).

[200] Cfr. Sullivan (1991: 78-100) para un repaso del epigrama griego y romano y su influencia en Marcial. El tono de la invectiva de esta forma se desarrolló con Catulo como iniciador, aunque ya se encontraban indicios en Lucilio.

[201] Candelas (1999: 64) hace mención del auge de la literatura en emblemas, jeroglíficos, triunfos, blasones y lemas como razón para el aprecio por parte de los autores del epigrama como forma literaria breve.

Los motivos y temas de los epigramas, por su concisión y tono, se acomodarán a la reelaboración de las sátiras breves de Quevedo[202]. Por otra parte, la brevedad de las obras de la prosa satírico-burlesca no muestra el abandono de "la forma concisa del epigrama con esa falta de ornamentación y esa velocidad", rasgo mencionado por Crosby (1978: 273) cuando se refiere a la traslación de los motivos en Quevedo.

El conocimiento que tenía Quevedo de la obra de Marcial queda demostrado a través de sus cartas, su obra político-moral o en las notas del editor González de Salas[203]. Con todo, existen distintas posturas sobre las conexiones entre estos autores. Algunos críticos advierten una correspondencia entre la decadencia social de las épocas en las que ambos vivieron[204], mientras que otros no observan una clara relación. De esta opinión es Sánchez Alonso, que se centra en una simple identificación en determinados motivos. Algo que a su vez niega Schwartz (1987), quien, además de admitir las coincidencias entre las dos épocas de los escritores[205], también cree que Quevedo se podría haber interesado en el estilo de los mismos textos de Marcial, y que llegó en algunas ocasiones a presuponer el texto original del autor latino de varias maneras[206].

---

[202] El epigrama se conformaría como un subgénero literario muy cercano a la sátira. Aunque Quevedo no seguirá la disposición formal del epigrama.

[203] Cfr. Candelas (1999: 59), donde dibuja la suerte de la obra de Marcial en España, con una publicación tardía, pero con numerosas traducciones desde la segunda mitad del siglo XVI. De este modo, autores como Juan de Mal Lara, Fernando de Herrera, Juan de Jáuregui, Baltasar del Alcázar, y ya en el siglo XVII, Cascales o los ejemplos de Manuel de Salinas y Gracián en la *Agudeza y arte de ingenio*, muestran la importancia del autor latino en esa época.

[204] Cfr. Schalk (1959). Mas (1957: 203) comenta la fuente de Marcial en la burla de la mujer y del amor.

[205] Cfr. Schwartz (1987: 27). Esta crítica marca la conexión de la sátira barroca con la realidad extratextual: "Toda sátira barroca se presenta generalmente como el producto de la confluencia de elementos de variada procedencia. El yo satírico que enuncia el discurso responde, sin duda, a estímulos de una coyuntura histórica determinada en la que se sitúa la persona del autor. El texto satírico, como todo texto literario, se inscribe en contextos históricos y sociales que lo conforman en parte y que son reconocibles directa o indirectamente". Se hace notar la doble influencia en las sátiras de Quevedo: por un lado, la tradición clásica de autores como Horacio, Juvenal o Marcial, y por otro, un reflejo de la realidad de la sociedad española del siglo XVII.

[206] "en la adopción de un esquema lingüístico o retórico, en su variación, en el diálogo irónico que establecen con un fragmento conocido que se modifica o transforma en la segunda versión. Además de compartir un universo semántico, en muchos casos se percibe que los epigramas funcionaron como estímulo para la creación de un lenguaje satírico personal. La imitación de una frase, de una metáfora o de una imagen de la fuente constituye un desafío retórico, un problema para resolver en el juego de la emulación del modelo" (Schwartz, 1987: 134-35).

Una cuestión fundamental a la hora de destacar la influencia de Marcial en Quevedo es la existencia de un grupo de 51 poemas de Marcial[207] posiblemente traducidos por el propio Quevedo, que muestran claramente la relevancia que aquel autor tuvo sobre su obra[208]. El trabajo sigue los consejos de los tratadistas de la época, respetando una técnica de traducción que era común desde el Renacimiento: una reducción de la métrica a formas menores y cierta libertad en el contenido[209]. Quevedo primero traduce y después imita, en un proceso de recreación. La brevedad y la agudeza que muestra Marcial en sus textos servirían como fuente de la invención quevediana y para el logro de la agudeza[210] en sus obrillas satírico-burlescas. Ello contradice en cierto sentido la opinión de Mas, autor que confronta la forma epigramática con los gustos de Quevedo, que no tenderían hacia la concisión[211]. Cristóbal (1987: 169) advierte que si observamos no sólo las adaptaciones de Marcial, sino las influencias del autor bilbilitano en la obra completa de Quevedo, hay "un mayor derroche de verbosidad en el poeta moderno" que provoca que la agudeza se

---

[207] Bajo el título de *Imitaciones de Marcial*, es una traducción libre de 51 epigramas de Marcial transmitidas en un único manuscrito (Ms. 108 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, Fol. 197-216). Fueron publicadas por vez primera en 1932 por Astrana Marín en su edición de las obras en verso; posteriormente fueron editadas en un volumen por Martínez Arancón (1975). La atribución de estas traducciones a Quevedo es una cuestión controvertida. Rey (1996: 56) se muestra cauteloso ante esta cuestión y Candelas (1999: 65 y ss.) comenta cuestiones que ponen en duda su autoría: no hay una indicación expresa del autor de estas traducciones y el hecho de que aparezca junto a otras obras de Quevedo podría haber llevado a una simplificación en la designación del autor. Por otra parte, González de Salas no hace ningún comentario sobre la existencia de estos textos en los preliminares al *Parnaso Español*, lo cual añadiría todavía más incertidumbre, sin embargo este mismo autor muestra ejemplos que reforzarían a Quevedo como autor de este conjunto de poemas. El descubrimiento de Plata Parga (2000: 287) de otro manuscrito en la Biblioteca March, le sirve para analizar estas traducciones desde otro punto de vista en cuanto a la autoría quevediana, aunque también alude a las dificultades que persisten en la atribución. Del mismo modo, Quevedo tradujo libremente el epigrama IV, 49 en sus comentarios al *Anacreón castellano*. Además de Quevedo, tradujeron a Marcial, Bartolomé Leonardo de Argensola, Rodrigo Caro, Cascales, Esquilache, González de Salas, Baltasar Gracián, Juan de Guzmán, Jáuregui, Mal Lara, el padre Morell, Manuel de Salinas, Fernando de la Torre Farfán y Alarcón.

[208] Fue Amedée Mas (1957: 203) quien por primera vez hizo alusión a la influencia como fuente de Marcial en Quevedo para la crítica misógina.

[209] Cfr. Schalk (1959: 204). Algunos autores hablan de una "traducción fiel al original" (Candelas, 1999: 67), pero hay innumerables licencias que toma el traductor. López Ruiz (1998: 62), respetando el significado del título, considera estos poemas más una imitación que una traducción de los textos del autor latino. Schwartz (1993a: 87) advierte la imposibilidad de "una fusión total entre fuentes y nueva obra, ni siquiera en los casos en los que la imitación se acerca a la traducción de pasajes enteros de las obras clásicas".

[210] Gracián coloca a Marcial como modelo de la agudeza (*Agudeza y arte de ingenio*, 1967, t.i, 85, discurso V). Dentro de la *elocutio* también tendrá importancia Marcial: los juegos de palabras como la paronomasia o la silepsis son utilizados por los dos autores. El uso de los nombres de persona con finalidad burlesca, *locus a nomine*, para Candelas (1999: 93) parte de Marcial.

[211] Véase el interesante estudio de Mas (1957: 199-214).

resienta sensiblemente. En conjunto, los epigramas satíricos de Marcial fueron fuente y sugerencia para Quevedo de temas, tipos y de distintos recursos expresivos.

Juvenal fue uno de los autores predilectos de Quevedo[212], al que llamaba "mi Juvenal". Su influencia fue doble, pues también sirvió como transmisor de la obra de Marcial a nuestro autor[213]. La obra satírica de Juvenal, por la que circulan la totalidad de los humanos[214] con un enfoque pesimista, conoció una revitalización en el Renacimiento y especialmente en el Barroco[215]. Chiappini (1989) muestra las conexiones directas de Juvenal con Quevedo, en cuya obra señala numerosos textos de prosa seria con fuente en Juvenal. Una correspondencia que este autor considera un reflejo de la torturada concepción del tiempo que vivieron ambos autores[216].

En la sátira de Juvenal —y en la latina en general— tiene cabida todo tipo de temas criticables, todos los vicios del mundo, como sentencia en la primera de sus sátiras:

> Quidquid agunt homines, votum, timor, ira, voluptas,
> gaudia, discursus, nostri farrago libelli est (*Satires*, I, 85-86).

Aunque en opinión de Schwartz (1977: 126), limitar las relaciones al dominio de los temas sería una forma de abordar de forma inexacta la cuestión, ya que la mayor parte de los temas son recurrentes a lo largo de los siglos, el objetivo en este capítulo es tratar las fuentes clásicas en la prosa satírico-burlesca de Quevedo desde un punto de vista general, objetivo para el cual este enfoque temático puede ser apropiado.

Temas y motivos

La variedad de temas en Quevedo ya fue señalada por su primer editor, González de Salas, en los preliminares del *Parnaso español*. Nuestro autor no se apartará en demasía del paradigma del universo de la sátira presentado en el sermón de Stertinius incluido en la sátira II de Horacio[217]. Los cuatro vicios criticables: avaricia, ambición, lujuria y superstición, conformarán los cimientos de la mayor

---

[212] Véase Chiappini (1989: 354) para referencias de Juvenal en la obra en prosa de Quevedo.
[213] Cfr. Schwartz (2006a: 138).
[214] Cèbe (1966: 206).
[215] Cfr. Lida de Malkiel (1975: 381). Las sátiras VI y X de Juvenal conocieron traducciones desde comienzos del siglo XVI.
[216] Chiappini (1989: 355).
[217] Cfr. Horace (*Satires*, II, III, 82-295).

parte de los tópicos satíricos de todos los tiempos. Cada uno de los tipos y motivos satirizados tendrán, en mayor o menor medida, alguno —o varios— de los cuatro elementos anteriormente mencionados. Es importante destacar que no todos los temas de la sátira latina tuvieron una continuación en Quevedo, quien mostrará más predilección por alguno de ellos y dejará otros prácticamente sin tratar.

Para el estudio de los vínculos temáticos entre los autores clásicos y la prosa satírico-burlesca de Quevedo seguiré en mayor medida el esquema de temas presentado por Arellano en el estudio dedicado a la poesía satírico-burlesca[218], aunque dándoles prioridad a los motivos que competen a la prosa satírico-burlesca y obviando lógicamente los que no tienen ninguna aportación en estos opúsculos.

La mujer

Dentro de esta etiqueta entraría también lo que entiende Arellano (2003: 46) por degradación de lo erótico y del universo amoroso. El ataque a la mujer tiene su base en la literatura clásica[219] y llega, con no demasiadas variaciones, hasta Quevedo. La crítica y el elogio de la mujer[220], también se conformarán según una tradición con raíces en la antigüedad grecolatina y bíblica, que continúa en la literatura medieval y que llega hasta el Renacimiento y el Barroco.

En el barroco se observa en este tema un proceso de "desplazamiento de los motivos satíricos" (Arellano, 2003: 47), que pasaría de centrar la crítica en la sensualidad y ligereza de la mujer, típica de las tradiciones anteriores, a tratar la cuestión de la codicia y la venalidad en el sexo femenino.

Maldonado (1974) destaca tres aspectos en la cuestión del universo femenino en las sátiras de Quevedo: en primer lugar, la crítica del amor venal; seguidamente, la mujer en términos generales y, por último, el tema de la negatividad del matrimonio. Quizás sea difícil marcar unos cortes tan tajantes entre estos componentes, pues todos ellos están muy interrelacionados: la venalidad será una característica intrínseca de la

[218] Cfr. Arellano (2003: 45-126).
[219] La crítica misógina se puede rastrear desde el siglo VII a. C. con Hesíodo o en el VI a. C. con Semónides de Amorgos como principales representantes. Este último es considerado como uno de los creadores de la crítica satírica. En sus *yambos* hace una comparación de la mujer con diferentes animales, y califica únicamente como positiva y no reprochable a la mujer abeja, al ser trabajadora y otorgada por Zeus a los hombres.
[220] Cfr. Hodgart (1969: 79).

mujer, uno de sus defectos usado en la caricaturización general y una de las principales razones del engaño y la negatividad matrimonial.

Los blancos de la crítica son muy variados, pero siempre circulan alrededor de la venalidad, la hipocresía[221] y la apariencia. Se puede observar una gradación entre los tipos femeninos representados, comenzando por la mujer joven y llegando a límites impredecibles del retrato caricaturesco en la vieja, y teniendo como culmen de la degradación de la mujer a los tipos de la dueña y la bruja, que todavía disponían de unas variantes en un nivel inferior representadas por la alcahueta y la ramera.

La sátira más suave puede partir desde una descripción general de la mujer. Marcial, en el epigrama satírico XI, 100, destaca la búsqueda del equilibrio, del ideal del *justo medio*[222] en la representación que desde la antigüedad clásica llega hasta el Barroco, bien por influencia clásica o por su reflejo en la tradición popular. La amante no debe ser flaca pero tampoco gorda, unas características equilibradas que también se observan en las *Cartas de las calidades de un casamiento* de nuestro autor:

> Habere amicam nolo, Flacce, subtilem,
> cuius lacertos anuli mei cingant
> quae clune nudo radat et genu pungat,
> cui serra lumbis, cuspis eminet culo.
> sed idem amicam nolo mille librarum.
> carnarius sum, pinguiarius non sum. (*Epigrams*, XI, 100).

> Gorda o flaca, es de advertir que si no puede ser entreverada, la quiero flaca y no gorda; más la quiero alma en cañuto u pellejo en pie, que Doña Mucha o cuba en zancos.
>
> No la quiero niña ni vieja, que son cuna y ataúd, porque ya se me han olvidado los arrullos, y aún no he aprendido los responsos. (*Carta de las calidades de un casamiento*, pp. 464-65).

De todos modos, como hace notar Schwartz (1986: 138), en los versos anteriores Marcial compara la imagen de la mujer flaca con objetos cortantes y afilados que hacen más cruda la imagen de ésta al representar la tortura femenina sobre el amante. También Quevedo usará esta equiparación en varias obras.

---

[221] Cfr. Maldonado (1974: 10). La hipocresía es el defecto sobre el que descarga la crítica en la mayor parte de los tipos y oficios satirizados a lo largo de su obra.

[222] El epigrama I, 57 repite el tema y lo define, aprueba lo que está en medio y queda entre los extremos: "illud quod medium est atque inter utrumque probamos: / nec volo quod cruciat nec volo quod satiat." (vv. 3-4). En la *Antología griega* se observa en Honesto (V, 20), ni demasiado joven ni demasiado vieja en Rufino (V, 37) y ni demasiado gorda ni demasiado flaca en Filodemo (XII, 173): virgen y cortesana.

Así, en la *Premática que se ha de guardar para las dádivas* Quevedo hace mención de esta comparación de la mujer con objetos cortantes. El *aparejo*[223] podría vincularse con el *clune* de Marcial como parte del esqueleto que en la mujer flaca produciría la misma sensación. El *silicio* se refiere a la «vestidura corta, tosca, tejida de cerdas, [...] También se hace de cadenillas de hierro enrejadas, con púas. Algunos escriben silicio» (*Aut*.):

> Mujer flaca vale catorce maravedís; y si el que la goza tiene sarna, la debe dar cuatro cuartos por el aparejo que tiene de rascarse en sus huesos. Y destas tales señalamos para la Cuaresma por lo que tienen de silicio (*Premática que se ha de guardar para las dádivas*, p. 143).

Uno de los tipos femeninos más característicos es la vieja. Los autores de los siglos XVI y XVII recrearon este personaje tomando como modelo elementos procedentes de diferentes obras clásicas[224]. En el epigrama satírico III, 93[225], Marcial describe la figura de la *mujer vieja* con unas características que, en algunos casos, repetirá Quevedo. El uso del vocativo con diminutivo despectivo (*Vetustilla*) en el primer verso y la falta de pelo o de dientes[226] conforman un estilo de enumeración de características negativas que le servirá a Quevedo para desplegar todas sus habilidades en la descripción caricaturesca:

> Cum tibi trecenti consules, Vetustilla,
> et tres capilli quattuorque sint dentes,
> pectus cicadae, crus colorque formicae;
> rugosiorem cum geras stola frontem
> et araneorum cassibus pares mammas;
> cum comparata rictibus tuis ora
> Niliacus habeat corcodilus angusta,
> meliusque ranae garriant Ravennates,
> et Atrianus dulcius culix cantet, (*Epigrams*, III, 93).

Horacio ya presentaba en los épodos la falta de dientes en la vieja[227]:

> hic irresectum saeva dente livido
> Canidia rodens pollicem (*Épodos*, V, 47).

---

[223] A su vez, también se puede encontrar un juego con el doble sentido de *aparejo* y *rascarse*. Véase Alzieu *et al.* (1984: 12, 94 y 234).
[224] Cfr. Vaíllo (1992: 392).
[225] Epigrama que parece tener relación directa con el soneto de Quevedo "En cuévanos, sin cejas y pestañas" (Candelas, 1999: 87).
[226] La falta de dientes será un recurso satírico en todos los tiempos. Marcial se sirve de él jocosamente en otros epigramas (I, 19; II, 41; III, 93; V, 43; XII, 23) y Juvenal lo hace en su sátira VI, 145.
[227] Otros ejemplos en este autor pueden verse en Horacio (*Sátiras* I, VIII, 48-49).

Rogare longo putidam te saeculo
Viris quid enervet meas,
cum sit tibi dens ater et rugis vetus (*Épodos*, VIII, 1-3).

La extensa sátira VI, que es para Schwartz (1978: 41) el "modelo persistente en la sátira misógina de Quevedo", no trata específicamente el tipo de la mujer vieja, pero al hablar del futuro y de la inevitable decadencia de la belleza presenta una descripción que responde a todos los elementos del tópico de la *vetula*[228]:

Cur desiderio Bibulae Sertorius ardet?
si verum excutias, facies, non uxor amatur.
tres rugae subeant et se cutis arida laxet,
fiant obscuri dentes oculique minores, (*Sátiras*, VI, 142-45).

Las coincidencias entre el epigrama IX, 37, que fue traducido libremente por el propio Quevedo en sus traducciones de Marcial[229], y diferentes fragmentos de su obra son también visibles:

Cum sis ipsa domi mediaque ornere Subura,
fiant absentes et tibi, Galla, comae,
nec dentes aliter quam Serica nocte reponas,
et iaceas centum condita pyxidibus,
nec tecum facies tua dormiat, innuis illo
quod tibi prolatum est mane supercilio, (*Epigrams*, IX, 37, 1-6).

Las características de esta mujer vieja se repiten en ambos autores con muy pocas diferencias; en el caso de Quevedo normalmente se asocian a la prostituta de edad avanzada bajo marcados efectos de la sífilis o de su tratamiento. La alopecia (*comae*)[230], la falta de dientes, las arrugas[231] y la ausencia de cejas (*supercilio*) serán recurrentes en la imagen de este tipo. Una descripción hiperbólica que realzará su carácter negativo[232].

---

[228] Véanse Mas (1957: 51-69), Crosby (1978: 278-82), Schwartz (1978: 30 y ss. y 1987: 135-7), Rebollo (1980) y Vaíllo (1994).

[229] Cfr. Schwartz (1987: 147 y ss.) para el estudio de las imágenes usadas en esta traducción. Quevedo repite el tema de estos versos en el poema 522, donde se observa una influencia directa de Marcial. Para esta cuestión véase Candelas (1999: 77) y Galán (2002: 710). Cuando Quevedo traduce los epigramas de Marcial se nota cierta predilección por la crítica de la mujer y se vale de los *topoi* de la sátira contra las mujeres. Los afeites y artificios en 7, 8, 17 y la mujer lujuriosa en 4, 6, 11.

[230] La burla de la calvicie aparece asimismo en Marcial (*Epigrams*, XII, 6) de forma humorística.

[231] Un ejemplo del uso de las arrugas en combinación con el aspecto de los dientes para mostrar el aspecto de la vieja se puede ver en los versos ya comentados del épodo VIII de Horacio: "cum sit tibi dens ater et rugis vetus / frontem senectus exaret" (vv. 3-4). La frente con arrugas ya está documentada en Rufino (V, 21), poeta de la *Antología griega*.

[232] Schwartz (1978: 41) sugiere una segunda cuestión respecto a la burla de la *vetula*: "No hay que olvidar que generalmente la vieja aparece como un ser lúbrico que no puede controlar sus apetitos sensuales a pesar de pruebas contundentes de la decrepitud física. La crítica misógina, por ello, exagera

En las *Capitulaciones matrimoniales* encontramos el siguiente ejemplo:

> …porque tiene por mejor hallarse con una boca sin dientes que besar los de un borrico o rocín muerto; y más quiere ver una mujer sin narices propias que el que se caigan en la primera ocasión de placer; y apetece más una cara sin sainetes que no los lunares de tinta, con que tal vez saldrá esclavo entrando libre; […] y unas cejas blancas que negras a fuerza de betunes (*Capitulaciones matrimoniales*, p. 203).

La importancia de la apariencia exterior, centrada en el uso de los afeites y postizos, se revitaliza en el Barroco por la moda entre las mujeres del uso de cosméticos y de todo tipo de artificios no naturales que modifiquen su aspecto[233]. Marcial trata la imagen de la mujer que encubre su vejez con postizos; en el epigrama V, 43 menciona la compra de dientes postizos (v. 2); y en VI, 12 se hace alusión al cabello comprado, cabello al que se suman los dientes pagados en XII, 23[234]:

> Dentibus atque comis —nec te pudet— uteris emptis.
> quid facies oculo, Laelia? non emitur. (*Epigrams*, XII, 23).

Los efectos negativos de los artificios sobre el aspecto exterior se retoman constantemente en la literatura del Siglo de Oro[235]. En el siguiente ejemplo se critica el uso de este tipo de medios que no producen el fin deseado[236]:

> Quod quacumque venis Cosmum migrare putamus
> et fluere excusso cinnama fusa vitro,
> nolo peregrinis placeas tibi, Gellia, nugis.
> scis, puto, posse meum sic bene olere canem. (*Epigrams*, III, 55).

---

su fealdad y decadencia para realzar lo irrisorio de sus pretensiones eróticas". Véase también Schwartz (1987: 154) que sugiere —aunque advirtiendo que no es un recurso privativo de estos dos autores— el paralelo, y la posibilidad de relación, entre Marcial (III, 32) y Quevedo en la descripción hiperbólica de la vejez mediante el uso de la metáfora en gradación semántica que muestra el deterioro. El uso de elementos inanimados adscritos a la vieja aportan este valor negativo.

[233] Cfr. García Santo-Tomás (2004: 266) para la importancia del tema del maquillaje tanto en mujeres como hombres y su reflejo en la literatura burlesca de la época. Esta presencia se observa en Salas Barbadillo o, ya avanzado el siglo XVII, en Francisco Santos y Juan de Zabaleta. Véase también Mas (1957: 34-51).

[234] Marcial trata el tema también en los epigramas satíricos III, 42 —que procede de la *Antología griega*—, XI, 374, 3-4 y XI, 310; allí, además de la ausencia de dientes, se comenta la compra de todo tipo de sustitutos artificiales para subsanar las faltas. Marcial recoge este motivo en su epigrama IX, 37.

[235] Véase Colón (1995: 69) para ejemplos sobre este motivo.

[236] Esta misma imagen, en el ambiente español de finales del siglo XVI, es comentada por Pfandl (1994: 273): "En toda España —según reza un documento del 1585— las señoras y las jóvenes, sobre todo las que desean hacerse notar, desfiguran su rostro y su belleza natural por medios artificiales y así engañan miserablemente al pobre diablo que cae en sus redes y tiene el mal gusto de rendirse ante semejantes máscaras caricaturescas". Es ésta una crítica del uso de artificios y, a la vez, de la figura femenina como un engaño y peligro para el sexo masculino.

También Juvenal trata el motivo en su sátira VI. El uso de joyas o el de los afeites aparece detalladamente con una comparación entre el rostro maquillado de la mujer y la úlcera:

> Nil non permittit mulier sibi, turpe putat nil,
> cum viridis gemmas collo circumdedit et cum
> auribus extentis magnos commisit elenchos.
> [intolerabilius nihil est quam femina dives.]
> interea foeda aspectu ridendaque multo
> pane tumet facies aut pinguia Poppaeana
> spirat et hinc miseri viscantur labra mariti. (*Sátira*, VI, 457-63).

Quevedo se servirá de este motivo con leves variaciones, que recrean fuentes epigramáticas de la *Antología griega* y Marcial, así como de la *satura latina*[237]:

> Y finalmente, declaramos por figuras a todas las mujeres que, siendo hermosas o ya viejas, se pintan (*Premática del Tiempo*, p. 90).

> Mujeres con *cara podrida* como olla, donde hay, con hocico de puerco y carne de vaca, de todo en la escarapela de facciones (*Libro de todas las cosas*, p. 452).

El matrimonio como cúspide de la institución que consagra la relación amorosa constituye un componente más de la crítica de la mujer, pues será ella la que tiña de tintes negativos esta unión. La sátira del matrimonio también tendrá amplios antecedentes desde la literatura clásica. Marcial considera las ventajas de la soltería, aun en el caso de querer ser padre:

> Uxorem habendam non putat Quirinalis,
> cum velit habere filios, et invenit
> quo possit istud more: futuit ancillas
> domumque et agros implet equitibus vernis.
> pater familiae verus est Quirinalis. (*Epigrams*, I, 84).

En la sátira VI[238], Juvenal también recrea el tópico; considera la imposibilidad de encontrar una buena mujer y realiza una aguda crítica del género femenino y el matrimonio en la que se vincula al hombre casadero con el mito de la persecución de las Furias —Tisífone— que conllevaba la locura del perseguido. Cèbe (1966: 207) observa que todas las mujeres de Juvenal se resienten de un punto fundamental que se convertirá en un tópico de la sátira: no saben dominarse. El poeta propone distintas

---

[237] Este mismo efecto lo recrean textos de Lucilio y de la *Antología griega* (XI, 68 y XI, 310). Se encuentran numerosos ejemplos de nuestro autor tanto en prosa como en verso; véase Azaustre (2007: 90, n. 56).

[238] Esta sátira VI es citada por González de Salas en un comentario en la *Musa VI* del *Parnaso*. Este editor señala la deuda de Quevedo con Juvenal.

soluciones para librarse del matrimonio, desde el suicidio hasta la pederastia, que librarían al hombre de todos los caprichos y deseos de la mujer:

> Conventum tamen et pactum et sponsalia nostra
> tempestate paras iamque a tonsore magistro
> pecteris et digito pignus fortasse dedisti?
> certe sanus eras. uxorem, Postume, ducis?
> dic qua Tisiphone, quibus exagitere colubris.
> ferre potes dominam salvis tot restibus ullam,
> cum pateant altae caligantesque fenestrae,
> cum tibi vicinum se praebeat Aemilius pons?
> aut si de multis nullus placet exitus, illud
> nonne putas melius, quod tecum pusio dormit,
> pusio, qui noctu non litigat, exigit a te
> nulla iacens illic munuscula, nec queritur quod
> et lateri parcas nec quantum iussit anheles (*Sátiras*, VI, 25-32).

Juvenal culpa a las circunstancias de la sociedad romana de su tiempo, una sociedad conquistadora que podría compararse históricamente con la España imperial del siglo XVI y que es contrastada seguidamente con un pasado romano que no permitía la propagación de tales vicios:

> Vnde haec monstra tamen vel quo de fonte requiris?
> praestabat castas humilis fortuna Latinas
> quondam, nec vitiis contingi parva sinebant
> tecta labor somnique breves et vellere Tusco
> vexatae duraeque manus ac proximus Vrbi
> Hannibal et stantes Collina turre mariti.
> nunc patimur longae pacis mala, saevior armis
> luxuria incubuit victumque ulciscitur orbem (*Satires*, VI, 286-293).

En relación directa con la crítica matrimonial estaría la figura del marido consentido que, en el caso de Quevedo, eclipsa al tipo del marido engañado. Marcial trata el tema de los cornudos en el epigrama VI, 39, y Juvenal el de la mujer adúltera que se acicala para el marido en la sátira VI. Aunque en el caso de los satíricos latinos la versión del cornudo no refleja normalmente al consentido o *sufrido* quevedesco, orientándose más hacia la censura del adulterio, también aquélla cuenta con algún ejemplo. Así, en la sátira primera de Juvenal se observaban unas pinceladas de este personaje que vive de los bienes del amante de su esposa[239]:

> cum leno accipiat moechi bona, si capiendi
> ius nullum uxori, doctus spectare lacunar,
> doctus et ad calicem vigilante stertere naso?

[239] Véase igualmente Marcial (*Epigrams*, I, 73).

(*Satires*, I, 55-57).

Parece que este tipo de marido cornudo, por su característica de consentido, no sigue el esquema de la *satura* romana, aunque sí es común ya en la sátira del siglo XVI. Probablemente constituya un ejemplo de motivo que parte de un tópico y se modula con una práctica social, incorporándose así el componente de la realidad del tiempo de Quevedo.

El vicio de la avaricia es rasgo de las amantes pedigüeñas. En el siguiente ejemplo, que se lee en Marcial, se hace alusión a la rapiña y a las continuas peticiones de las mujeres bajo el arma de la pasión[240]:

> Nulla est hora tibi qua non me, Phylli, furentem
> despolies: tanta calliditate rapis.
> nunc plorat speculo fallax ancilla relicto,
> gemma vel a digito vel cadit aure lapis;
> nunc furtiva lucrifieri bombycina poscunt,
> profertur Cosmi nunc mihi siccus onyx;
> amphora nunc petitur nigri cariosa Falerni,
> expiet ut somnos garrula saga tuos; (*Epigrams*, XI, 49 [50], 1-9).

En la prosa satírico-burlesca de Quevedo, este motivo se puede observar especialmente en las *Cartas del Caballero de la Tenaza*[241], que dan continuidad a la imagen de la mujer venal y el hombre tacaño[242]. Estos dos tipos se complementan en la producción satírico-burlesca de Quevedo.

El uso del juego de palabras con los verbos *dar*, *pedir* y sus variantes también se observan en Marcial[243]. En el primer ejemplo se observa, además, el motivo del adulterio al jugar con las significaciones del verbo *dare*[244]:

> Gentibus in Libycis uxor tua, Galle, male audit
> inmodicae foedo crimine avaritiae.

---

[240] Véanse también Marcial (*Epigrams*, II, 17 y XI, 27) y Catulo (*Carmina*, 41 y 110).

[241] Véase Alarcos García (1942: 20 y 27). Encuentra este autor precedentes españoles e italianos que no especifica. Por otra parte, considera que para el autor, "las mujeres son seres dominados por la codicia y el interés, que siempre tienen en la boca una demanda de dinero o cosa que lo valga; imanes de bolsas, sirenas de *daca* y *cómprame*, peticiones en chapines". Véanse también Mas (1957: 150-62 y 286-88), Alarcos García (1965: 386 y ss.) y Arellano (2003: 60-63).

[242] Para Arellano (2003: 62), los consejos "para gastar la prosa y guardar la mosca" constituyen un verdadero subgénero temático.

[243] Aun con estas similitudes evidentes, Sánchez Alonso (1924: 49) pone en duda la fuente de Quevedo en Marcial, aunque remarca la coincidencia en el fondo de los asuntos y en el donaire con que son tratados por ambos autores. Este autor usó la silepsis del verbo "do" en latín, en sus acepciones de "dar" y, de forma eufemística, "entregarse sexualmente" (II 9, VII 75).

[244] Véase Fortuny (1986: 82-84) para los valores eróticos de las expresiones eufemísticas con el verbo latino *dare*.

> sed mera narrantur mendacia: non solet illa
> accipere omnino. quid solet ergo? dare (*Epigrams*, II, 56).
>
> Esse nihil dicis quidquid petis, improbe Cinna:
> Si nil, Cinna, petis, nil tibi, Cinna, nego. (*Epigrams*, III, 61).

Igualmente en Quevedo:

> Si vuestra merced da en pedir, yo daré en no dar; y con tanto, daremos todos (*Cartas del Caballero de la Tenaza*, p. 245).

Juvenal también dedica algunos versos a las mujeres pedigüeñas que intentan despojar de riquezas al marido:

> si tibi simplicitas uxoria, deditus uni
> est animus, summitte caput cervice parata
> ferre iugum. nullam invenies quae parcat amanti.
> [ardeat ipsa licet, tormentis gaudet amantis
> et spoliis; igitur longe minus utilis illi
> uxor, quisquis erit bonus optandusque maritus] (*Satires*, VI, 206-11).

En las premáticas, Quevedo se valdrá de este motivo dando consejos para resistir el acometimiento femenino:

> Ítem, porque hemos visto que en esto del dar y pedir hay varias trazas, para dar alivio a todas las bolsas y fáciles respuestas para toda mujer buscona y pedigüeña, declaramos que de aquí adelante nadie dé sino buenos días y buenas noches, besamanos, favor al que lo merece (*Premática del Tiempo*, p. 92).

Dentro de la crítica de tipos femeninos también se encuentra el ataque a la mujer aparentemente culta que recurre al estilo y lenguaje griegos. Juvenal lo trata extensamente en la misma sátira VI:

> Quaedam parva quidem, sed non toleranda maritis.
> nam quid rancidius quam quod se non putat ulla
> formosam nisi quae de Tusca Graecula facta est,
> de Sulmonensi mera Cecropis? omnia Graece:
> [cum sit turpe magis nostris nescire Latine.]
> hoc sermone pavent, hoc iram, gaudia, curas,
> hoc cuncta effundunt animi secreta. quid ultra?
> concumbunt Graece. dones tamen ista puellis,
> tune etiam, quam sextus et octogensimus annus
> pulsat, adhuc Graece? non est hic sermo pudicus
> in vetula. (...) (*Satires*, VI, 184-194)[245].

[245] En esta misma sátira VI (434-456), Juvenal continúa con el tema de la sátira de la mujer elocuente.

La obra de Quevedo es prolija en ejemplos, y a este tema le dedica un opúsculo en especial, *La culta latiniparla*, si bien es cierto que el objetivo de esta obra son los culteranos.

Relacionado con el motivo anterior se encuentra la crítica de la mujer bella pero poco inteligente. Se observa en Marcial y en Quevedo con mínimas diferencias:

> Non est mentitus qui te mihi dixit habere
> formosam carnem, Lydia, non faciem.
> est ita, si taceas et si tam muta recumbas
> quam silet in cera vultus et in tabula.
> sed quotiens loqueris, carnem quoque, Lydia, perdis
> et sua plus nulli quam tibi lingua nocet.
> audiat aedilis ne te videatque caveto:
> portentum est, quotiens coepit imago loqui (*Epigrams*, XI, 102).

> Mujer hermosa y boba vale tres cuartillos; y si habla, los pierde con el galán y la opinión (*Premática que se ha de guardar para las dádivas*, p. 143)[246].

Los defectos físicos

La burla de los defectos corporales presenta una marcada diferencia entre la literatura clásica y Quevedo: mientras que en aquélla el objetivo puede ser personal, en éste normalmente está adscrita a algún tipo de carácter genérico. En el caso de los opúsculos satíricos en prosa se nota esta característica especialmente, pues no hay en general un blanco individual exceptuando la *Perinola*, dirigida a Juan Pérez de Montalbán[247]. Por otra parte, el propio autor afirma que el objetivo de sus críticas sería las llamadas "figuras artificiales"[248] —las que se forman por propia voluntad—, pues las figuras que lo son por naturaleza:

---

[246] Un ejemplo similar se encuentra en el *Buscón*: «pero como yo no quiero las mujeres para consejeras ni bufonas, sino para acostarme con ellas, y si son feas y discretas es lo mismo que acostarse con Aristóteles o Séneca, o con un libro, procúrolas de buenas partes para el arte de las ofensas, que cuando sea boba, harto sabe si me sabe bien» (III, 7, p. 643). Para las citas de esta obra sigo la edición de Jauralde de *Obras completas en prosa* (2007).

[247] Tamayo (1945: 457) opinaba que la sátira de Quevedo usualmente se dirige contra el defecto o contra el vicio en general: "la mayor parte de las ironías y los sarcasmos de don Francisco van contra el vicio y no contra el vicioso, manteniéndose en el plano ideal del moralista". Sin embargo el blanco personal es evidente en los poemas contra Góngora o la burla de Alarcón.

[248] La clasificación de los seres humanos en "figuras" está relacionada para Asensio (1965: 182 y ss.) con las figuras de *Los caracteres* de Teofrasto. Este mismo autor relaciona el término *figura* con el inglés *humour*, que sirvió a Ben Jonson y a otros escritores para denominar tipos cómicos particularizados por algún rasgo ridículo por una flaqueza en algún caso venial (Asensio, 1965: 83). Auerbach (1959: 11-76) muestra la historia de un término que tendría su procedencia en los personajes de los autos religiosos, de donde pasarían a los autos y comedias profanos. El *Auto de Galindo* sería el primer ejemplo donde se utiliza el vocablo *figura* en este sentido. Hacia 1600, *figura* pasa a designar algo ridículo o estrafalario. Para el término *figura* véanse Asensio (1965: 77-86), López Grigera

> fuera inhumanidad y mal uso de razón censurar ni vituperar, pues no adquirieron ni compraron su deformidad; exceptuando a los que de sus defectos hacen oficio (*Vida de corte y oficios entretenidos en ella*, p. 322).

La burla y crítica del aspecto físico tiene sus raíces en el epigrama griego[249], aunque fue durante el imperio romano cuando se desarrolló este tipo de epigrama.

En Marcial —al tratarse de una sátira personalizada— se rastreará la burla de los defectos físicos de una forma clara, aunque es importante recordar, como nota Sullivan (1991: 168), que esta crítica tiene una base moral en un pensamiento de la antigüedad: "physical defects mirror moral deficiencies".

La crítica de cualquier tipo de defecto se ve amplificada cuando ya no se centra en él, sino en la fallida técnica de simulación. Toda esta variedad de trucos empleados para disimular los defectos o la edad llega a ser tan exagerada que, como comenta García Santo-Tomás (2004: 269), más que simular "agranda lo esperpéntico de la figura; queda ésta entonces reducida (o excedida) a un compuesto de parches que han perdido su armonía y sustancia".

La calvicie es uno de los motivos más recurrentes en los textos satíricos de todos los tiempos. No se puede asegurar, por lo tanto, el referente directo de ningún autor en cuanto al motivo, y tampoco, por los ejemplos hallados, que exista una relación de algún pasaje en especial con los autores clásicos. En todo caso, el tema será tratado repetidamente en estas obras, normalmente de una forma similar, criticando el uso de remedios, de pelucas y de todo tipo de trucos para disimular la calvicie. Vemos los siguientes ejemplos en Marcial, Apuleyo y Petronio[250]:

> Mentiris fictos unguento, Phoebe, capillos
> et tegitur pictis sordida calva comis.
> tonsorem capiti non est adhibere necesse:
> radere te melius spongea, Phoeba, potest (*Epigrams*, VI, 57).

> At ego misera primum patre meo seniorem maritum sortita sum, dein cucurbita calviorem et quovis puero pusilliorem, cunctan domun seris et catenis obditam custodientem (*The Golden Ass*, V, 9).

(1975a: 31-36), Romanos (1982), Schwartz (1983: 41-42) y García Valdés (1983). El término *figura* también tiene antecedentes en la patrística con Prudencio y San Jerónimo.

[249] Cfr. Candelas (1999: 81). Aunque en la comedia griega eran únicamente un pretexto para la bufonada, es posible que, con el tiempo, sirvieran también para mostrar habilidad verbal.

[250] Otros ejemplos en Marcial: V, 49; X, 83; XII, 45 y XII, 89; se critican los remedios para esconder la calvicie, mediante el recogido de los pelos o con el uso de pelucas por parte de los hombres. El motivo también aparece nuevamente en Apuleyo (VIII, 24).

> Iam Lichas redire mecum in gratiam coeperat, iam Tryphaena Gitona extrema parte potionis spargebat, cum Eumolpus et ipse vino solutus dicta voluit in calvos stigmososque iaculari, donec consumpta frigidissima urbanitate rediit ad carmina sua coepitque capillorum elegidarion dicere: "Quod solum formae decus est, cecidere capilli, vernantesque comas tristis abegit hiemps" (*Satyricon*, 109).

Quevedo también critica el uso de pelucas y sombreros:

> Calvas, sino cabelleras (*Papel de las cosas corrientes de la corte*, p. 372).

> Ten sombrero perdurable y de por vida, y no te le quites aun para dormir; y si otro te quitare el sombrero, remítete a la cabezada y a la reverencia; y si por eso te dijeren que eres descortés, di que más vale ser descortés que calvo (*Libro de todas las cosas*, p. 440).

Como se ha indicado, la apariencia externa es el medio para encubrir muchos de estos defectos. Marcial dirige los epigramas III, 43 y IV, 36, respectivamente, contra Letino y Olo, que se teñían el pelo para aparentar menor edad. Quevedo trata por "figuras artificiales" a los hombres que usan todo tipo de afeites:

> Hay figuras artificiales que usan bálsamo y olor para los bigotes, jaboncillo para las manos y paletilla de cera de oídos (*Vida de corte y oficios entretenidos en ella*, p. 323).

Siguiendo el orden preceptivo en el retrato, los defectos en la vista también fueron criticados tanto por los autores clásicos como por Quevedo ―en el primer ejemplo con evidente obscenidad, y el de nuestro autor bastante más inocente y jocoso―:

> Cur non basio te, Philaeni? calva es.
> cur non basio te, Philaeni? rufa es.
> cur non basio te, Philaeni ? lusca es.
> haec qui basiat, o Philaeni, fellat (*Epigrams*, II, 33).

> Thaida Quintus amat. "quam Thaida?" Thaida luscam.
> unum oculum Thais non habet, ille duos (*Epigrams*, III, 8).

> Los bizcos son tuertos en duda, que no se sabe de qué ojo lo son. (*Libro de todas las cosas*, p. 454).

Otro motivo recurrente es la caricatura de la nariz. Al editar el soneto "A un hombre de gran nariz", González de Salas incluye un comentario sobre la *Antología griega*, donde se recogen bastantes epigramas que desarrollan ese tópico[251]. También

[251] «Los epigramatarios griegos tropezaron mucho en las narices grandes, y ansí fatigaron con no poca agudeza a los narigudos muchas veces. En el lib. II. de la Antología, cap. XIII, se hallarán buen número de epigramas que prestaron el argumento a éste y a otros conceptos también» (*Parnaso*, p. 416). El

Marcial, en el epigrama XII, 88[252] recurre a esta burla y relaciona la nariz con ciertas imágenes obscenas:

> Tongilianus habet nasum: scio, non nego, sed iam
> nil praeter nasum Tongilianus habet (*Epigrams*, XII, 88).

Este motivo, si bien no literalmente, es retomado por nuestro autor con algún tipo de modificación[253]. La relación de la nariz roma con el mal olor y con el tamaño del miembro viril aparecerá en varias ocasiones[254]; así ocurre en el *Libro de todas las cosas*:

> El de narices meñiques y romas, llamadas "nariguetas" —que hay algunos que las tienen tan pequeñas que apenas se las puede hallar en la cara el mal olor— son hombres aunque parecen otra cosa (*Libro de todas las cosas*, p. 450).

Los dientes son uno de los centros desde los que parte la caricaturización de la vieja. La falta de estos o su simulación también aparecen en Marcial y en Quevedo, normalmente asociados al mismo tipo de la *vetula*. Muy similares son sus humorísticas recomendaciones de no reír con el fin de no mostrar la falta de dientes. El poeta bilbilitano dedica un agrio epigrama a Maximina:

> verum ut dixerit omnibus puellis,
> non dixit tibi: tu puella non es,
> et tres sunt tibi, Maximina, dentes,
> sed plane piceique buxeique.
> quare si speculo mihique credis,
> debes non aliter timere risum
> quam ventum Spanius manumque Priscus,
> quam cretata timet Fabulla nimbum,
> cerussata timet Sabella solem.
> vultus indue tu magis severos
> quam coniunx Priami nurusque maior. (*Epigrams*, II, 41, 4-14).

> mandamos que todas las que fueren de treinta y ocho años a cuarenta, el no reírse en las ocasiones de gusto no se atribuya a falta de alegría, sino de dientes (*Premática del Tiempo*, p. 97-8).

---

motivo es recurrente en la *Antología griega* (XI, 198, 199, 200, 203, 204, 267, 268, 405, 418). Catulo también escribió sobre este motivo en *Carmina* (41 y 43). Véanse Lida (1939) y Crosby (1978: 278), quien hace notar que, si bien las narices grandes y pequeñas fueron para Quevedo parte importante de su metafórica de lo grotesco, sólo en el soneto "a un hombre de gran nariz" se inspiró en la *Antología griega*, aunque hay reminiscencias en otras obras.

[252] También en II, 11 trata burlescamente el tema.

[253] Quevedo tomará las fuentes clásicas como base desde la que partirán sus conceptos de invención sobre el motivo.

[254] Cfr. Candelas (1999: 83), que comenta los similares ejemplos encontrados en el romance "Cubriendo con cuatro cuernos" y en la serie de redondillas titulada "Romance de la roma".

> Unas viejas en duda, que se usan, que se toman de los años como del vino, y andan diciendo que la falta de dientes es corrimiento (*Libro de todas las cosas*, p. 454).

En algunos ejemplos se enumera el conjunto de los defectos físicos de algún personaje para exagerar la caricatura. Los siguientes pasajes de Marcial y Quevedo ilustran el motivo:

> Crine ruber, niger ore, brevis pede, lumine laesus,
> rem magnam praestas, Zoile, si bonus es (*Epigrams*, XII, 54).

> Mujer tarasca y delincuente de cara, muy revesada de ojos, muy gótica de narices, muy hética de labios, muy penitente de mejillas, muy escura de encías, con dentadura de raja y frente tan angosta que el cabello sirve de cejas (*Libro de todas las cosas*, p. 453-54).

La burla del defecto físico sirve en ocasiones para aludir a una crítica mayor, como ocurre en el epigrama VI, 74, en el que además de notar la calvicie y la falta de dientes de Efulano, Marcial se burla del uso del palillo para un doble cometido: aparentar la comida y simular la existencia de dentadura, algo semejante al mundo de las apariencias que aparece comúnmente en Quevedo:

> Medio recumbit imus ille qui lecto,
> Calvam trifilem semitatus ungüento,
> Foditque tonsis ora laxa lentiscos,
> Mentitur, Aefulane: non habet dentes. (*Epigrams*, VI, 74).

En muchos casos el retrato satírico está asociado a la vejez; así sucede en los siguientes versos de la Sátira X de Juvenal, donde se compara con la juventud:

> plurima sunt iuventum discrimina, pulchrior ille
> hoc atque ille alio, multum hic robustior illo:
> una senum facies, cum voce trementia membra
> et iam leve caput madidique infantia nasi;
> frangendus misero gingiva panis inermi. (*Satires*, X, 196-200).

> Ítem, porque se nos han quejado los trabajos de que les echan las culpas de muchas canas, se declara que son años y mandamos que nadie los llame de otra manera (*Premática del Tiempo*, p. 99).

Crítica de los oficios

La mayor parte de los gremios profesionales encuentran espacio en la sátira clásica y en la obra de Quevedo. Unos tipos en los que, partiendo de la propia crítica de su actividad profesional, se encontrarán algunos de los proverbiales defectos de la

maldad humana. El engaño y la codicia son los principales motivos que denigran a estos personajes[255]. De todos modos, nos encontramos ante un problema respecto a la fijación del origen de este tipo de motivos satíricos. Se podría contemplar la posibilidad de que, en algunos casos, haya una confluencia de varias fuentes. La técnica satírica de Quevedo en la crítica de gremios y oficios partirá generalmente de una fuente clásica o medieval para adaptarla a sus circunstancias contemporáneas y desarrollarla mucho más que los satíricos clásicos[256].

Nolting-Hauff (1974: 115) estudia la descripción crítica de la humanidad dividida en tipos profesionales, que se corresponde con una tradición medieval tardía. Ésta obtuvo una forma literaria sobre todo en las danzas de la muerte y en los misterios, y llegó a un primer florecimiento en el siglo XV. Por otro lado, Arellano (2003: 79) otorga a la crítica de los oficios un origen popular, aunque no se detiene en estas fuentes, pues considera que toda la galería de tipos satirizados por Quevedo tiene su origen en el Madrid coetáneo del autor. Por su parte, Schwartz (1977: 123) subraya que algunos tipos son claramente de origen español, sea este popular o contemporáneo como el arbitrista, el ministro de justicia, los corchetes, los falsos caballeros o las dueñas. Sin embargo, otras muchas figuras tienen su fuente en modelos clásicos, como ocurre con los médicos, boticarios, cornudos, mujeres y el matrimonio en general; o en la *Ständesatire*, que incluye a los sastres, taberneros, panaderos, soldados presuntuosos, libreros y clérigos.

La crítica de las profesiones aparece en la mayor parte de los autores latinos, algunos con especial inquina contra una profesión en concreto. En la literatura clásica será una constante el motivo de cualquier tipo de profesión que se enriquezca de una forma no demasiado honesta (Juvenal, *Satires*, III)[257]. Para Sánchez Alonso (1924: 128), la constancia con que Juvenal ataca a todas las profesiones, hace creer que la codicia fuese su único objeto.

---

[255] Cfr. Alarcos García (1942: 45 y 53), que considera la diferencia de intención satírica en la crítica de la codicia en los abogados y funcionarios de la justicia. En el caso de las mujeres y en la mayor parte de las profesiones, este autor encuentra una finalidad únicamente risible, mientras que nota una indignación real cuando habla del gremio de la justicia. Berumen (1952: 330-1) anota las repetidas quejas de las Cortes ante las acciones de los representantes de estos oficios.

[256] Coincido con Candelas (1999: 88), quien considera la probabilidad de que a la mera influencia literaria o estética se le añadan consideraciones político-sociales de la época del autor.

[257] «Vivant Artorius istic / et Catulus, maneant qui nigrum in candida vertunt, / quis facile est aedem conducere, flumina, portus, / siccandan eluviem, portandum ad busta cadaver, / et praebere caput domina venale sub hasta» (Juvenal, *Satires*, III, 29-33).

En su edición de la poesía de Quevedo, Crosby (1981: 54) advierte que la crítica de los médicos está inmersa en la tradición de la sátira desde la *Antología griega*, la continúan los satíricos latinos y no deja de cultivarse en la Edad Media y en el Renacimiento. El desarrollo de este tipo se estabiliza al llegar al punto culminante de la diatriba antimédica de los siglos XVI y XVII, momento en el que se establece un tipo satírico estable con unos mismos motivos[258]. En todos los tiempos se postula el "efecto mortífero de cualquier contacto con el médico", aunque hay autores que lo relacionan con las cuestiones personales de Quevedo cuando explican la crítica de la medicina[259].

Entre los clásicos, Marcial ataca también la falta de profesionalidad en el gremio de la medicina (V, 9) y la avaricia de los médicos (IX, 96) que incluso matan a los enfermos. Esta temática será una constante que llega sin pausa desde la *Antología griega* hasta el Barroco.

Existe una coincidencia en la propensión de la crítica contra el gremio de la medicina en Marcial y Quevedo. En el epigrama VIII, 74 se identifica a los médicos con un arma, recurso que Quevedo reelabora en sus prematicas. En el ejemplo de Marcial se usa el juego de palabras entre médico oculista (*opthalmicus*) y gladiador (*oplomachus*):

> Oplomachus nunc es, fueras opthalmicus ante:
> fecisti medicus quod facis oplomachus. (VIII, 74).

> Otrosí, por las muchas iras y enojos, escándalos, venganzas, muertes y traiciones, que en bandos y parcialidades suelen suceder, vedamos todas las armas aventajadas y dañosas, como son pistolas, espadas, arcabuces, y médicos. (*Pregmática de aranceles generales*, ed. de García-Valdés, p. 180).

---

[258] Cfr. Vaíllo (1982: 373). Este mismo autor (1981: 89-90) señala el escaso aporte de Quevedo a las características del repertorio de tipos satirizados, algo que ocurre también con los médicos.

[259] Entre otros sucesos, fueron importantes el pleito con el doctor Fernando de Miraval en su época de estudiante y su duelo con el médico del Duque de Lerma, Pedro Martín de Anduela. De esta opinión es Cortejoso (1958: 12), aunque en las páginas siguientes de este mismo artículo advierte que rara es la pluma del Siglo de Oro que no dirige sus dardos contra los médicos, y cuestiona la originalidad de estos textos, pues casi todos caen en los mismos y trillados argumentos. Véase también Vaíllo (1982: 376), quien indica que "una ojeada a textos serios revela en Quevedo unas razones profundas para su aversión satírica al gremio. En el médico, combate Quevedo algo más que el tipo consagrado por generaciones de satíricos".

Otra variante en Marcial se muestra en los epigramas I, 30 y I, 47, que identifican el oficio de médico con el de los enterradores. Los médicos están capacitados para matar con su simple aparición en sueños (VI, 53)[260].

Juvenal, en la sátira X, también relaciona a los médicos con la muerte. El poema es una invectiva contra Themison, que en una aguda comparación comenta el número de enfermos que mata el médico en un simple otoño:

> […], quorum si nomina quaeras,
> promptius expediam quot amaverit Oppia moechos,
> quot Themison aegros autumno occideret uno (*Satires*, X, 219-221).

Tampoco se libran de la sátira de Marcial los otros dos gremios profesionales que fueron blanco predilecto de la *Ständesatire* desde el siglo XIV[261]: los malos abogados[262] (VI 19, VIII 76, X 46) y los posaderos (III, 12) que, sin embargo, están muy lejos de la imagen negativa de los venteros presentada por Quevedo, ya que en éste está más desarrollada. El ejemplo de la *Pregmática de aranceles generales* muestra una visión de los venteros que dista de la presentada por el autor latino:

> Unguentum, faetor, bonum dedisti
> Convivis here, sed nihil scidisti (*Epigrams*, III, 12).

> Los que yendo caminando, en las ventas o mesones por donde pasaren, hurtaren a los venteros o mesoneros cualquier género de hurto, o en la cuenta que hicieren les echaren de clavo alguna cantidad, los absolvemos (*Pregmática de aranceles generales*, ed. de García-Valdés, p. 174).

Los siguientes pasajes critican el gremio de los letrados:

> Omnia vis belle Matho, dicere. Dic aliquando
> et bene; dic neutrum; dic aliquando male. (*Epigrams*, X, 46).

> ordenamos que todos éstos, antes de ir a las universidades a graduarse de ciencia, vayan a casa de algún remendón de la naturaleza o a vivir algún tiempo entre los ermitaños a graduarse de barbas (*Premática del Tiempo*, p. 106).

---

[260] Este epigrama se suele relacionar con el de la *Antología griega* (XI, 257). Otros ejemplos en la *Antología griega*: XI, 112-126, 280, 281, 382, 401. O en Marcial (IX, 96), que crítica al médico ladrón.
[261] Cfr. Nolting-Hauff (1974: 114 y ss.).
[262] En los representantes de la justicia recaerá la culpa de la situación crítica del país. Por otra parte, como advierte Schwartz (1987: 46) y han demostrado los historiadores, el aumento de poder de los letrados fue contemporáneo a la supresión o disminución del papel político de la nobleza, situación de la que indudablemente se resentía Quevedo.

Los vicios humanos como la riqueza y la tacañería—ya antes comentados como base para la construcción de tópicos satíricos— serán en ocasiones identificados con alguno de los tipos o profesiones sobre los que descarga su crítica.

Vemos en los siguientes ejemplos de Horacio y Juvenal el desprecio por la codicia y la avaricia, por medio de, respectivamente, un consejo sobre el uso del dinero con moderación y la crítica del lujo y del despilfarro[263]:

> Nullus argento color est avaris
> abdito terris, inimice lamnae
> Crispe Sallusti, nisi temperato
> splendeat usu. (Horacio, *Odes*, II, 2).

> hic ultra vires habitus nitor, hic aliquid plus
> quam satis est interdum aliena sumitur arca.
> commune id vitium est: hic vivimus ambitiosa
> paupertate omnes. quid te moror? omnia Romae
> cum pretio. [...] (Juvenal, *Satires*, III, 180-184).

También se observa la recreación de este arquetipo grotesco en el avaro Euclión de la *Aulularia* de Plauto, o en Milón, personaje del *Asno de Oro* de Apuleyo[264]. En la prosa satírico-burlesca de Quevedo no aparece un personaje del tipo del Dómine Cabra del *Buscón*, que tiene mayor parecido con el tipo creado por Plauto; sin embargo, en la *Cartas del Caballero de la Tenaza*, hallamos una descripción y recomendaciones para el avaro obsesionado por "no dar", y por "no gastar", que se acercaría a este tipo[265].

La crítica de las clases sociales

Muy relacionada con la sátira de profesiones, la de las clases bajas o medias con aspiraciones muestra, desde otro punto de vista, la censura contra la corrupción de

---

[263] Véase Sánchez Alonso (1924: 44-50). También Horacio en *Oda*, II, 5; *Sátiras*, I, I; II, III; II, V; *Epístolas* I, II; I, XVI), Juvenal (*Satires*, III, XIV), Persio (*Satires* II, IV), Marcial (*Epigrams*, XII, 10, XIII, 53). Horacio trata el motivo en conjunción con la envidia y la insatisfacción económica, despreciando las riquezas en contraste con la salud mental y corporal.

[264] Véase Vilanova (1982), que estudia las relaciones de estos personajes con el Dómine Cabra del *Buscón*. El avaro Euclión recuerda la figura del personaje de Quevedo: un viejo tacaño, miserable y desconfiado que vive obsesionado por no gastar.

[265] «¡Mire qué aliño para animarme a dar sobre sus arracadas! Si vuesa merced da en pedir, yo daré en no dar; y con tanto, daremos todos» (*Cartas del Caballero de la Tenaza*, p. 245). Véase Vilanova (1982: 365).

la naturaleza humana[266]. Aunque las razones de esta actitud son múltiples, la ambición y el dinero serán el germen de tales comportamientos. Por esta razón, dichos rasgos serán fundamentales en la caracterización de muchos de los tipos satirizados.

La crítica de la apariencia de poder y de clase, tan usada por Quevedo, también cuenta con precedentes clásicos en la obra de la mayor parte de los escritores de la decadencia romana. En la sátira clásica se dan dos vertientes: por un lado, la crítica contra la clase baja enriquecida y, por otro, contra la clase alta venida a menos. Horacio, en el épodo IV, se burla del liberto presuntuoso que imita las costumbres de las clases más altas. En este ejemplo de Horacio, el liberto está realmente enriquecido, y la crítica se dirige no tanto contra las apariencias sociales, sino más hacia el ascenso y la soberbia de este grupo que había usurpado una posición social, que es lo que se critica de los falsos hidalgos que aparecen a menudo en los textos del Barroco. Con todo, está iguamente implícita la idea de un grupo que ha usurpado ―en realidad o aparentemente― un lugar que no era el suyo. No faltan ejemplos tampoco en Quevedo ―especialmente en su producción poética― de sátiras contra personajes que, en opinión del escritor, habían ascendido en su posición social de forma injusta.

La defensa del orden social y el ataque a todo lo que se salga de la férrea división de clases también se encuentra en Marcial. Los poemas normalmente siguen una misma estructura, en la que primero se recuerda el origen del tipo satirizado para seguidamente hacer una crítica de su ascenso al poder y las costumbres de las que hace uso. En el epigrama IX, 73, Marcial censura al zapatero que desde un oficio tan bajo llegó a poseer las riquezas de su patrón. La acritud del poeta se muestra en la comparación de él mismo con el tipo criticado en los últimos versos[267]:

> Dentibus antiquas solitus producere pelles
> et mordere luto putre vetusque solum,
> Praenestina tenes decepti regna patroni,
> in quipus indignor si tibi cella fuit;
> rumpis et ardenti madidus crystalla Falerno
> et pruris domini cum Ganymede tui.
> ad me litterulas stulti docuere parentes:
> quid cum grammaticism rhetoribusque mihi? (*Epigrams*, IX, 73, 1-8).

---

[266] Menos clara está la idea de la defensa del orden social establecido en un momento de gran corrupción dentro de ese ámbito.

[267] Para más ejemplos véase Sánchez Alonso (1924: 59). Juvenal también critica a los esclavos que llegan a libertos y escalan socialmente. Para ello hacen uso de la ostentación en el vestir y en todo tipo de lujo (*Satires*, I 22 y ss.).

Marcial trata el tema de las clases altas venidas a menos en los epigramas dedicados a Selio, quien sufre cuando tiene que cenar en casa y no se las apaña para comer en casa ajena (II 11, 14 y 27). En II, 69 y XII, 82 habla respectivamente de Clásico y Menógenes, otros aduladores parásitos de las mesas ajenas. El tipo es muy del gusto de Quevedo, como se observa en los siguientes ejemplos:

> Otrosí, mandamos generalmente desterrar de nuestra república a todos los estómagos ventureros (*Premática del Tiempo*, p. 87).
>
> Viernes; es buen día para huir del acreedor y de la ejecución y de la embestidura meridiana de las panzas al trote (*Libro de todas las cosas*, p. 448) [268].

El odio hacia los extranjeros es un rasgo característico en las sociedades en crisis, que les culpan de todos los males causantes de esa situación. En la literatura latina son los griegos los criticados, aunque en general se censuraba a todos los orientales que llegaban a Roma[269], como se puede ver en la sátira III de Juvenal. En Quevedo la sátira se concentra especialmente en los genoveses ―aunque se puede hacer extensiva a toda la influencia foránea que llegaba con la intención de enriquecerse[270]―. En este caso prima más el contexto histórico, esto es, la avariciosa realidad de las finanzas estatales que los genoveses, y después los portugueses, dirigían desde España hacia las colonias en América[271]. Quevedo combina una crítica de los extranjeros y del sistema bancario de préstamos con interés, éste último considerado como una acción usurera desde Santo Tomás de Aquino. En el siguiente ejemplo se identifica a los genoveses con las "armas", como hemos visto con los médicos, pero en este caso la voz no se usa en su acepción bélica, sino en referencia a los instrumentos con los que se abren cerraduras y puertas:

> Ítem, mandamos que puedan cualesquier de nuestras justicias prender a cualesquier personas que toparen de noche con garabato, escala, o ganzúa, o

---

[268] El motivo aparece también en el *Buscón* (I, 4, p. 565), *Sueño de la Muerte* (p. 446), *La Hora de todos* (p. 665) y en la poesía (*POC*, 701).

[269] Véase Cèbe (1966: 220 y ss.), que trata la crítica contra extranjeros y provincianos en la sátira clásica.

[270] Véase Sanz Ayán (1989: 145-147). En las Cortes castellanas de 1551 se acusó a los extranjeros de ser los causantes del alza de precios, con su especulación en los negocios.

[271] Véase Alarcos García (1942: 70), quien hace notar la existencia de numerosos ejemplos en la literatura española de los siglos XVI y XVII. Véase también Berumen (1952: 327-8), que anota la contradictoria visión positiva de Génova en *Lince de Italia u zahorí español*. Hacia 1630 y en adelante, Quevedo se opone a la decisión de Olivares de recurrir a los banqueros portugueses, y por ello afirma preferir a los genoveses.

> ginovés, por ser armas contra las haciendas guardadas. (*Pregmática de aranceles generales*, ed. de García-Valdés, p. 181).

Resta hablar de un tipo que aparece en el epigrama III, 63 de Marcial, el "lindo", que Sánchez Alonso (1924: 123) intenta vincular con la descripción de las "figuras lindas" que lleva a cabo Quevedo en *Vida de corte y oficios entretenidos en ella*. Este autor ya deja constancia de que quizás Quevedo no tuvo presente esta obra de Marcial; en efecto, las coincidencias se ciñen únicamente a la crítica de la apariencia en la indumentaria de estos personajes. El tipo satirizado es diferente y, mientras que el autor latino critica la ampulosidad del *bellus homo*, Quevedo se centra en las falsas apariencias de las clases inferiores, rasgo que entroncaría mejor con las críticas de los falsos hidalgos que aparecen por toda su obra[272] y que tienen una correspondencia más exacta con los epigramas II, 57; II, 58; II, 74 o V, 23 de Marcial, en los que se critica a los falsos ricos o las apariencias en la vestimenta. Tampoco hay que olvidar que, en ambos casos, la crítica del "lindo" puede encerrar la burla del afeminamiento o de la homosexualidad:

> Bellus homo est, flexos qui digerit ordine crines,
> balsama qui simper, cinnama simper olet;
> cantica qui Nili, qui Gaditana susurrat; (*Epigrams*, III 63, 3-5).

> Conténtanse con andar espetados y fingir valimientos de sus amos; traen grandes lienzos, ligas de rosetas, sombrero muy bruñido, un listón atravesado, un palillo en la oreja. De día enamoran, de noche se espulgan. Comen poco (*Vida de corte y oficios entretenidos en ella*, p. 332).

Las falsas creencias

El tema de las falsas creencias y la superstición también tiene una correspondencia entre los satíricos clásicos y Quevedo. Sin embargo, posee además una base eminentemente histórica si tenemos en cuenta los ejemplos al respecto que se encuentran en la documentación de la época. Aunque la proliferación de creencias apartadas del rito católico[273] no tiene parangón con lo que ocurría durante los mismos años en otros países de Europa, cierto es que

---

[272] Cfr. Sánchez Alonso (1924: 59 y 60).
[273] Sánchez (1949: 409-410) anota la prohibición de la ley canónica de todos estos conocimientos. En la *Summa Theologica*, Santo Tomás de Aquino incluye un apartado titulado *De superstitione divinativa*, en el cual da cuenta de todos los sistemas de adivinación rechazados por la iglesia (*nigromantia, phytones, geomantia, hydromantia, astrologia, augurium, auspicium, omen, chiromantia*).

> se creía en las apariciones e influencias del demonio; que predecía lo porvenir por las líneas de la mano y la forma alenguada de las llamas; que se fundía plomo y se echaban las cartas (costumbre debida al contacto de moriscos y gitanos); que se acudía a curanderos y saludadores en casos de enfermedad y se rezaban preces para apartar alguna desgracia inminente; que existían filtros amorosos; que se temía el *mal de ojo* y se consideraba el martes día aciago[274].

Parece ser, pues, que todo este tipo de prácticas no tenían una gran trascendencia política, pero sí eran la comidilla de la vida cotidiana del vulgo.

Entre los clásicos, Luciano critica a los astrólogos en el *Icaromenipo*; Horacio, en el épodo V, dirige la invectiva contra Canidia y la falta de cualquier tipo de escrúpulos para conseguir el beneficio propio en forma de filtro amoroso. E igualmente, Persio muestra su desconfianza de las supersticiones y a la astrología:

> Ecce avia aut metuens divum matertera cunis
> exemit puerum frontemque atque uda labella
> infame digito et lustralibus ante salibis
> expiat, urentis oculos inhibere perita (*Satires*, II, 31-34).

> non equidem hoc dubites, amborum foedere certo
> consentire dies et ab uno sidere duci.
> nostra vel aequali suspendit tempora Libra
> Parca tenax veri, seu nata fidelibus hora
> dividit in Geminos concordia fata duorum
> Saturnumque gravem nostro Iove frangimus una,
> nescio quod certe est quod me tibi temperat astrum (*Satires*, V, 45-51).

Juvenal escribe contra la superstición en la sátira VI[275], especialmente la procedente de cultos extranjeros permitidos por la religión del estado; también contra la astrología, ésta sí prohibida y castigada en Roma.

Quevedo trata el tema especialmente en el *Libro de todas las cosas*, en uno de cuyos tratados (*Tratado de la adivinación por quiromancia, fisonomía y astronomía*) se burla de los tratados de tales disciplinas.

Crítica lingüística y literaria

La cultura simulada o el lenguaje pretendidamente culto serán también criticados por los clásicos. Uno de los motivos comunes en la decadente Roma era el

---

[274] Cfr. Pfandl (1994: 168). En la segunda mitad del siglo XVI se publican tratados en contra de estas creencias. Pedro Ciruelo presenta esta postura en *Reprobación de las supersticiones y hechicerías* (h. 1530). La importancia de estas cuestiones se demuestra con el éxito de la guía de Jerónimo Cortés *Non plus ultra del lunario y pronóstico perpetuo*, cuya primera edición data de 1598 y llega a su séptima edición en 1607.

[275] Véanse además la sátira V (511-591) y la sátira XV.

frecuente uso de frases griegas; así, Horacio censura en su primera sátira la acumulación de frases griegas entre las latinas:

> At magnum fecit, quod verbis Graeca Latinis
> miscuit (*Satires*, I, X, 20-21).

Marcial (*Epigrams*, X, 68) y Juvenal (*Satires*, VI, 184-199) se burlan del lenguaje afectado de las mujeres que aparentaban ser cultas mediante el recurso a las expresiones griegas, cuando no eran capaces de expresarse bien en latín. Ambos autores introducen la misma expresión griega ("dueño mío, cariño mío, alma mía") para mofarse de su uso, añadiendo a su crítica cierto contenido erótico:

> Cum tibi non Ephesos nec sit Rhodos aut Mitylene,
> Sed domus in vico, Laelia, Patricio,
> deque coloratis numquam lita mater Etruscis,
> Durus Aricina de regione pater;
> Κύριέ μου, μέλι μου, ψυχή μου congeris usque,
> Pro pudor! Hersiliae civis et Egeriae.
> Lectulus has voces, nec lectulus audiat omnis,
> Sed quem lascivo stravit amica viro.
> Scire cupis quo casta modo matrona loquaris?
> Numquid, cum crisat, blandior esse potest?
> Tu licet ediscas totam referasque Corinthon,
> non tamen omnino, Laelia, Lais eris (Marcial, *Epigrams*, X, 68).

> Quaedam parva quidem, sed non toleranda maritis.
> nam quid rancidius quam quod se non putat ulla
> formosam nisi quae de Tusca Graecula facta est,
> de Sulmonensi mera Cecropis? omnia Graece:
> [cum sit turpe magis nostris nescire Latine.]
> hoc sermone pavent, hoc iram, gaudia, curas,
> hoc cuncta effundunt animi secreta. quid ultra?
> concumbunt Graece. dones tamen ista puellis,
> tune etiam, quam sextus et octogensimus annus
> pulsat, adhuc Graece? non est hic sermo pudicus
> in vetula. quotiens lascivum intervenit illud
> ζωὴ καὶ ψυχή, modo sub lodice relictis
> uteris in turba. quod enim non excitet inguen
> vox blanda et nequam? digitos habet. ut tamen omnes
> subsidant pinnae, dicas haec mollius Haemo
> quamquam et Carpophoro, facies tua conputat annos (Juvenal, *Satires*, VI).

Quevedo, en el *Libro de todas las cosas*, se burla de la falsa cultura y su ostentación mediante el empleo de léxico de diferentes lenguas. En *La culta*

latiniparla se critica también el uso de cultismos, del que se burla el autor citando, por ejemplo, esta frase en latín[276]:

> y considerando con el pujo que los enamorados en romance deletrean lo culterano de las damas, que ahora hablan nublado y retazos de *quis vel qui* (*La culta latiniparla*, p. 100-101).

En cambio, en el *Cuento de cuentos* el objetivo es reprender el uso abusivo de modismos en la lengua popular:

> Digo, pues, que en Sigüenza había un hombre cabal y machucho, que dizque se decía Menchaca, *de muy buena cepa*. Estaba casado con una mujer, y esta mujer era *mujer de punto*, y más grave que otro tanto, llámese como se llamare. Tenían dos hijos que, como digo, eran pintiparados y no le quitaban pizca al padre. El uno de ellos era la pel del diablo; el otro un chisgarabís, y cada día andaban al morro por quítame allí esas pajas (*Cuento de cuentos*, p. 43-45).

La crítica del mundo de la poesía contemporánea al autor satírico será también una constante en estas obras desde la época clásica. En el epigrama IX, 50[277], Marcial critica la épica de Gauro para defender el género epigramático. Quevedo criticó el culteranismo, aunque en algunos casos de forma encubierta mediante la invectiva personal (*Perinola*). También Marcial dirige sus dardos a la poesía oscura[278].

Este tema se puede dividir pues, en tres variantes: 1) la crítica del mal vivir de quienes escogen la profesión de poetas, 2) la crítica de las costumbres de los poetas y 3) el ataque a la poesía que escriben. Las sátiras sobre los poetas presentan unas características especiales en Quevedo, pues, como advierte Schwartz (1977: 123): "Criticism of bad poets acquires sometimes clear historical connotations when they are embodied in Quevedo´s hated *gongoristas*".

Los poetas son satirizados por los autores latinos por su mala recitación, vertiente que no es frecuente en Quevedo[279]. Persio, en su primera sátira, critica el mal gusto literario de la época cuando se burla de las lecturas de poesía declamatoria helenizante:

---

[276] *quis vel qui*: frase usada para mostrar la dificultad en el aprendizaje de la lengua latina; «Si no fuera por "sum, es fui", y "quis, vel, qui", gramático saliera yo de aquí» (*Correas*). El uso del latinajo caricaturesco como medio para burlarse de la ostentación de cultura tiene una gran tradición tanto culta como popular.

[277] El motivo se repetirá en los epigramas IV, 49 y VIII, 3.

[278] Véase Sánchez Alonso (1924: 132).

[279] Cfr. Horacio en las sátiras, I, 4 y II, Marcial contra el poeta Ligurino, III, 44,45, 50 y Juvenal en las sátiras I y III. En *La Hora de todos*, podría estar representada, por ejemplo, en el cuadro del capítulo IX que se centra en la oscuridad de la poesía gongorina.

> Scribimus inclusi, numeros ille, hic pede liber,
> grande aliquid quod pulmo animae praelargus anhelet.
> scilicet haec populo pexusque togaque recenti
> et natalicia tandem cum sardonyche albus
> sede leges celsa, liquido cum plasmate guttur
> mobile conlueris, patranti fractus ocello.
> tunc neque more probo videas nec voce serena
> ingentis trepidare Titos, cum carmina lumbum
> intrant et tremulo scalpuntur ubi intima versu (*Sátiras*, 1, 13-21).

El mal vivir que trae consigo el oficio de poeta, del que ofrece un ejemplo la sátira VII de Juvenal, también tiene espacio en Quevedo, aunque quizás se trate más de un reflejo de la situación en la época. Todos estos motivos se convierten en tópicos del género que criticaban a los malos poetas[280], o denuncian los plagios que se hallaban en sus obras[281].

Presencia de motivos y temas escatológicos

Para el escritor satírico, la escatología funciona como una técnica reductora de los humanos[282], un lugar donde todos se igualan[283]. Para Arellano (2003: 79), en el uso de lo excrementicio subyacen normalmente una tradición satírica y una raíz en una fuente literaria clásica que se ve reelaborada y modernizada por motivos cotidianos y contemporáneos y por el uso de recursos retóricos originales, que Quevedo imita y reelabora en sus sátiras.

---

[280] Véanse *Antología griega* XI, 68, 310, 408, Rufino V, 76 y Marcial (III, 44; VII, 25; VIII, 62; IX, 81). Quevedo se burla de los poetas en *Sueño del Juicio final*: «Y aunque en casa de poeta es cosa dificultosa creer que haya juicio» (p. 24) y *Sueño del infierno* (p. 323). El tema es frecuente en la literatura española desde principios del siglo XVII con ejemplos, entre otros, en Cervantes: en *Viaje del Parnaso*, *La Gitanilla*, *La ilustre fregona*, *El licenciado Vidriera*, *El coloquio de los perros* y en el entremés del *Vizcaino fingido* y Góngora: en el romance "Noble desengaño" y la letrilla satírica "A toda ley, madre mía". Sobre esta cuestión y para más ejempos en obras del Siglo de Oro, véanse Rodríguez Marín (1935: 529-40) y Sobejano (1973); este último crítico considera la influencia en este motivo de la ironía erasmiana en torno a la universal locura, el auge de la poética clásica y el desarrollo del arte nuevo de hacer comedias.

[281] Marcial tiene una fijación con el poeta plagiario Fidentino que compara con la mujer afeitada, esto es, la critica de la apariencia y la falsedad (I, 29, 38, 53, 72; X, 100).

[282] Hodgart (1969: 28) comenta el valor reductivo y nivelador —e incluso animalizador— en general de la obscenidad: "Obscenity, like the Saturnalian festival itself, is reductive. It reduces men to equality, humbling the mighty". Sin embargo esta técnica niveladora: "So too the effect of obscenity in satire is to level all men, and to level them downwards, removing the distinctions of rank and wealth" no respondería a los contextos ideológicos de nuestro autor.

[283] García Santo-Tomás (2004: 260) apunta que la escatología pertenece a un universo más amplio en el que "todos los agujeros (desagües, redomas, pozos), vías de entrada y salida (puertas, ventanas, balcones) u orificios humanos (bocas, anos y, cómo no, narices), van a ser tratados por la literatura del Barroco español como espacios latentes y misteriosos de múltiples olores y aromas".

La escatología[284] aparece tanto en la prosa como en la poesía de Quevedo. Profetti (1982: 837-8) divide en tres clases las alusiones escatológicas de Quevedo: la descripción ingeniosa del "ojo de atrás", los "epitafios" contra sodomitas y las sátiras contra Góngora y el cultismo. Es el primero de estos el que tiene relevancia en la prosa satírico-burlesca, concretamente en la obra *Gracias y desgracias del ojo del culo*. El motivo tiene sus raíces en los epigramas del libro XI de la *Antología griega*, en los que normalmente se juega con los términos en dilogía o disociación, y en la tradición del *encomion paradoxon*. Los fines de lo escatológico presentan un amplio abanico de posibilidades, traspasando en algunos casos el carácter únicamente risible para llegar a lo injurioso, y siempre haciendo uso de un léxico no apropiado o que deja de ser apropiado cuando se lee desde el sentido figurado del término.

El tratamiento burlesco de los excrementos en la comedia de Aristófanes titulada *Las Nubes* pudo ser otra de las fuentes para la creación del opúsculo quevediano *Gracias y desgracias del ojo del culo*. En los dos casos, la distorsión humorística de la realidad es uno de los elementos esenciales de la composición. Así, Aristófanes juega con la onomatopeya referida al ruido del pedo; en boca de Estrepsíades: *pappapappax*:

> Per Apollinem, et gravia facit statim mihi et turbavit. Et tanqua tonitru iusculu sonat, et graviter clamavit. Quiete primu, pappax, et postea inducit papapappax. Et quando caco, valde tonitruat pappapappax, quemad modum illae (*Aristophanis, Comicorum principis, Comoediae undecim, è Graeco in Latinum, ad verbum translatae, Andrea Divo Iustino politano interprete*, p. 66)[285].

Otra de las características que tienen en común estos autores es la conciencia de la comicidad verbal que provocan. Aristófanes aportará numerosos juegos y recursos: doble sentido de las palabras ―en algunos casos con dilogías de carácter sexual―, uso de la onomástica burlesca[286], lecturas de sentido literal de una

---

[284] Dejaremos al margen todas las posibles interpretaciones psicoanalíticas sobre el uso de la escatología en Quevedo que no parecen pertinentes para este apartado.

[285] Cito por el ejemplar de Quevedo: *Aristophanis, Comicorum principis, Comoediae undecim, è Graeco in Latinum, ad verbum translatae, Andrea Divo Iustino politano interprete*, Basilea, Herederos de Cratandri, 1542. Véase *supra* n. 192.

[286] Una posible referencia al *Caballero de la Tenaza* la encontramos en el personaje principal de la comedia: Estrepsíades, quien le quería poner en un principio a su hijo Fidípedes el nombre de Fidónides (este nombre permite el juego el escritor pues tiene una raíz etimológica que denota el ahorro). Igualmente, el comportamiento del protagonista a lo largo de la comedia aristofánica no se aleja mucho del tipo del avaro quevedesco.

expresión, la humanización y la autonomía de partes corporales relacionadas con lo escatológico, que también serán usadas por Quevedo.

El encomio paradójico

Dentro de los tres *genera* retóricos (*iudiciale*, *deliberativum* y *demonstrativum*)[287], el *genus demonstrativum* consiste en un ejercicio de elogio o vituperio de alguien o algo ante un público determinado. Por su propia naturaleza, en la que no es necesaria tomar una decisión sobre el asunto, se acerca más al arte literario que el resto. De este modo, es el *genus* en el que el propio discurso y sus valores estéticos adquieren más importancia[288].

La práctica del encomio paradójico comenzó con los primeros sofistas, con Gorgias como iniciador, al que siguieron Polícrates o Isócrates. Conoció su apogeo al formar parte de los *progymnasmata* o ejercitaciones retóricas de los segundos sofistas[289]. En estos ejercicios escolares se intentaba mostrar el máximo ingenio del orador. Para ello, se buscaba un tema de difícil elogio. Cuanto mayor fuera la dificultad del encomio, mayor sería la demostración de ingenio del autor. De este modo se llegó al encomio paradójico[290], en el que se defendía algo o a alguien contrario a la opinión común. Fue Menandro quien incluyó en su clasificación el *paradoxum enkomium*, que ponderaba los valores de algo en principio, o por naturaleza, indigno o no merecedor de tales alabanzas.

El encomio paradójico se acomodaba a la perfección a la estética del conceptismo, por la sorpresa e ingenio que logran la alabanza de algo indigno, bajo o vil. Quizás ello explique la revitalización que mostró este género en el siglo XVII, demostrada por la publicación de numerosas antologías de este tipo de textos[291].

---

[287] La división en géneros de la retórica clásica estaba formada por el judicial, el deliberativo y el demostrativo o epidíctico. Éstos son definidos por su destinatario. Así, el género judicial está orientado hacia los discursos ante un juez, el deliberativo para ser presentado ante una asamblea o foro y el demostrativo se concentra en los discursos sobre una persona o cosa a la que se trata de alabar o denostar ante un público determinado. Véanse Lausberg (1966-69: §§ 59-65) y Azaustre y Casas (1997: 14-15).

[288] Cfr. Aristóteles (*Retórica*, I, 3, 1358b) y *Rhetorica ad Herennium* (I, 2).

[289] Cuevas García (2002: 232) mostró en la sofística una tendencia a «hacer parecer dignas y solemnes las cosas viles, y viles las dignas y solemnes».

[290] Véanse Pease (1926), Colie (1966: 3-38), Cherchi (1975), Dandrey (1997) y Núñez Rivera (1997 y 1998).

[291] Véase Cacho Casal (2003: 104-7). En este trabajo se realiza un pormenorizado estudio de la evolución del género desde la antigüedad hasta el Renacimiento y el Barroco español orientado hacia la poesía burlesca de Quevedo.

Luciano de Samósata, con el *Encomio de la mosca*, fue el autor que popularizó este género en el Renacimiento. Su obra contó con varias traducciones e imitaciones[292], y hay constancia de que había sido conocida por Quevedo, quien escribe, en el *Anacreón castellano*:

> que no porque Luciano alabó la mosca, se ha de entender que gustaba dellas, y las buscaba; ni porque Ovidio alabó la pulga, que se entretenía con tenerlas en su aposento, y que no huía dellas. Asuntos son de valientes ingenios (*Anacreón castellano*, p. 252).

Dos de sus opúsculos satírico-burlescos, *Carta de un cornudo a otro intitulada el Siglo del cuerno* y *Gracias y desgracias del ojo del culo*, parecen estar relacionados con el encomio paradójico. Este modelo era adecuado para las obras satírico-burlescas, especialmente por ser usuales los recursos cómicos para conseguir elogiar algo de dificultosa alabanza. La estructura de estas obras, especialmente en el caso de *Gracias y desgracias del ojo del culo*, imita algunas de las características del elogio paradójico clásico, especialmente la descripción del culo, la alusión a sus cualidades y el comentario sobre los distintos nombres para designarlo.

Como veremos más adelante, una de las principales razones para el desarrollo de este tipo de textos en el siglo XVII fue la influencia de los autores satíricos italianos, con Hortensio Lando y, muy especialmente, Francesco Berni. A ellos debe añadirse el ejemplo del *Elogio de la locura* de Erasmo, traductor al latín de la obra Luciano.

2.2. FUENTES POPULARES

Es innegable que la mayoría de los autores de la literatura áurea española recurrieron en mayor o menor medida a las fuentes populares. Fue en ese momento cuando se superó la falta de estima a la que estuvieron sujetas a lo largo de la Edad Media[293]. La valoración e importancia de estas fuentes será un fenómeno característico de los siglos XVI y XVII. Como comenta Chevalier (1978: 153):

> Los materiales folclóricos se podían elevar a la dignidad de materia literaria. A partir de los albores del siglo XVI los literatos españoles decidieron admitir los

[292] Partiendo de las traducciones al latín o al español —en el siglo XVI español destacaron las de Juan de Jarava, Fray Ángel Corvejo y Francisco de Enzinas—, siguieron este género Cristóbal de Villalón en *El Crotalón*, y los hermanos Juan y Alfonso de Valdés. Véase Zappala (1982).
[293] Cfr. Chevalier (1978: 60).

cuentos familiares en sus ficciones y se adhirieron a tal conducta hasta mediados del siglo XVII.

Antes de comenzar el análisis de estas fuentes, es importante subrayar la importancia de la difusión oral de estos textos[294]. Ésta nos lleva a reconocer la dificultad de tener una idea exacta de algo que partía de la oralidad y la tenía como referente. Esa dificultad estriba en que su estudio debe basarse únicamente en testimonios escritos, los cuales constituyen un medio que no le corresponde por naturaleza a ese tipo de literatura. La existencia y difusión de estos textos se transmitió prioritariamente por vía oral, un continuo boca a boca que estaba extendido de forma generalizada en todas las clases sociales de la época. Obviamente, la orientación de un estudio de este tipo se encuentra con inevitables trabas materiales ya que, para encontrar los vestigios de esta literatura, habrá que recurrir a las recopilaciones escritas existentes. Pero siempre tendremos que tener presente que todas estas colecciones o acopios de material son simplemente parciales[295] y, por lo tanto, debemos aceptar como única referencia de estas tradiciones el encuentro en índices de repeticiones temáticas o textuales que tampoco nos asegurarán la calificación de una influencia como tradicional. No podremos dilucidar, pues, en qué momento algo deja de ser una simple repetición de un tema o una influencia conjunta de esa tradición.

En este complejo panorama, la primera cuestión sería discernir entre lo que es tradicional[296] y lo que es folclórico[297], lo que es claramente literario y lo que es oral. En un principio, todos los planteamientos se basaron en un intento de delimitación de los medios de difusión; pero, especialmente con la llegada y consolidación de la imprenta y el consiguiente desarrollo de la transmisión escrita, éstos normalmente se complementaron y se confundieron, por lo que será muy difícil decantarse por el origen de una fuente como oral o como texto con una reconocida tradición literaria. Lázaro Carreter (1980: 212) señala las diferencias de los sistemas de producción y

[294] Entendiendo textos en su doble acepción oral y escrita.
[295] Y ello sin tener en cuenta la mano censora que cayó sobre alguna de estas obras. Un ejemplo de ello serían las tres ocasiones en las que la censura impidió la libre circulación de algunos de estos cuentecillos en la *Floresta,* y que supuso la pérdida de catorce de ellos. Para un estudio pormenorizado de esta cuestión véase la edición de la obra llevada a cabo por Cabañas (1996: 82 y ss.).
[296] Tradicionalidad que en el Siglo de Oro descansaría sobre tres columnas principales: el romancero, el refranero y el cuentecillo (Chevalier 1975: 34).
[297] Cfr. Camarena (1988: 68 y ss.).

difusión entre las diversas fuentes, y afirma que la obra literaria no tiene que tener necesariamente una notable acogida en su tiempo para poder persistir, mientras que los productos folclóricos necesitan una vitalidad continua para pervivir en el tiempo, y no pueden aletargarse debido a una transmisión oral que los obliga a estar necesariamente activos en el habla para no perderse. Las recopilaciones intentaban salvaguardar estos textos de los riesgos de la oralidad.

Por estas razones, no podremos estar seguros de ninguna fuente si no tenemos en cuenta que las mismas fuentes clásicas pueden, con el paso del tiempo, llegar a ser fuentes folclóricas. Si nos atenemos a sus medios de propagación[298], nos encontraremos con fuentes de raíces clásicas que han pasado a engrosar la tradicionalidad y a actuar del mismo modo que el resto de fuentes de este carácter. El universo de lo tradicional se convertirá así en un vasto entramado de formas sin un origen concreto. Se producirá una mezcla de lo popular y lo culto, de la difusión escrita y de la difusión oral, y siempre reconociendo que esta última conlleva una evidente variación que hará imposible determinar su origen con exactitud.

Al acometer la presentación de las tradiciones populares en la prosa satírico-burlesca de Quevedo nos enfrentaremos con otros dos graves problemas: por un lado, una constante dificultad terminológica y, por otro, una variedad de formas en las colecciones de textos que sugieren diferentes posturas respecto a la clasificación más correcta.

La revalorización de estas fuentes en el siglo XVI fue de tal magnitud que, desde las últimas décadas del siglo, se desarrolló de forma incesante este tipo de literatura: colecciones de refranes y sentencias, de apotegmas y cuentos o misceláneas y diálogos[299], que tuvieron gran éxito entre los lectores del siglo XVII.

Respecto a la cuestión de los géneros que acoge esta literatura hay autores que marcan claros límites entre estas colecciones y las misceláneas. Sin embargo, es mejor hablar de este tipo de literatura desde un punto de vista mucho más amplio, y

---

[298] Chevalier en el prólogo de la *Floresta* apunta tres cauces de propagación de las fuentes: la oralidad, el manuscrito o la imprenta (*Floresta*, 1997: IX).

[299] Véase Cuartero (1981, 7-10). Algunos autores tratan de hacer una difícil distinción entre obras de fuente folclórica y de fuente erudita. Entre las primeras estarían el *Sobremesa* y *el buen aviso*; la *Floresta española* es considerada una obra erudita, al igual que el *Floreto de anécdotas*, El *Liber facetiarum* de Luis de Pinedo o los *Cuentos* de Juan de Arguijo. Otra colección es la *Miscelánea* de Luis Zapata, que está muy influida por la *Floresta*. Chevalier (1978: 15) ha señalado los problemas de planteamiento de estas divisiones.

abordarlo como un amplio campo donde conviven múltiples géneros y formas. La primera denominación con la que nos encontraremos es la miscelánea[300], dentro de la que encontrarán acomodo numerosas formas literarias. Dos son las misceláneas más conocidas: La *Silva de varia lección* de Pero Mexía del año 1540 y, unas décadas después, el *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada (1570), a las que se les podría añadir la *Silva Curiosa* de Julián de Medrano (1583). Paralelamente se desarrolla, también a partir de mediados del siglo XVI, un subgénero que tendrá numerosas similitudes e incluso concordancias con las anteriores, las colecciones de apotegmas (*apophthegmata*), que fueron muy populares y quizás sirvieron como obras de referencia para los literatos posteriores[301]. Estas colecciones y las de chistes, las *facetiae*, estuvieron apoyadas por una difusión editorial en la época cercana a la literatura de consumo[302].

Las fuentes de estos libros recopilatorios son múltiples y muy complicadas de delimitar. El origen principal de las composiciones lo encontramos en la oralidad, aunque también hay rasgos eruditos. Hay fuentes escritas de textos latinos como los de Valerio Máximo, Plutarco, Séneca y también de Erasmo[303]; estas dos últimas, a su vez, están compuestas por apotegmas que tienen una raíz marcadamente oral. Una cuestión importante sería preguntarnos si las colecciones de los siglos XVI y XVII sirvieron para difundir estos textos clásicos, o si la propia popularidad de éstos entre el vulgo fue la principal razón de que fueran recogidos en las colecciones.

El éxito de recopilaciones como el *Sobremesa* de Timoneda (1563) o la *Floresta* de Melchor de Santa Cruz[304] hace suponer el conocimiento de su contenido por una gran mayoría de los lectores y no lectores de la época. Y este conocimiento estaba tanto en los pueblos como en las zonas urbanas, tanto en la casa del aldeano como en la corte. Los tratadistas de urbanidad califican como una obligación el

---

[300] Véanse Rallo (1984) y Rodríguez Cacho (1993), artículos en los que se delimita el género y se aborda el problema de la terminología.

[301] Estas recopilaciones, muy difundidas, fueron manejadas por Quevedo y otros grandes autores del siglo XVI (Chevalier, 1978: 64), aunque esa misma popularidad provocó su parodia en *El libro de todas las cosas* ya mencionado.

[302] Prieto (1986: 17).

[303] Véase Cabañas, en su edición de la *Floresta* (1996: 50-72), donde hace un interesante repaso de todas estas fuentes.

[304] La *Floresta española* tuvo un notable éxito desde la primera edición de 1574. Cabañas (1996: 73) habla de la noticia de 28 ediciones con traducciones al francés, inglés, italiano y alemán desde esa fecha hasta 1630.

conocimiento de estas formas, necesarias para disponer de recursos para construir relatos. La relevancia de estas colecciones en la época la corroboran autores como Juan Lorenzo Palmireno, que en 1568, en sus *Estudios de la aldea*, le recomienda al discípulo que tenga conocimiento de las *facecias* de Poggio, pues le serán de utilidad para destacar con su ingenio en la casa del señor, o las referencias de los eruditos que ejemplificaban lo cómico con textos de la *Floresta*[305].

Por lo tanto, será de más utilidad, debido a los difusos límites entre géneros, que entendamos el término literatura paremiológica[306] en el sentido de "gran paremiología" (Cuartero, 1981: 7), acepción mucho más extensa que engloba todos los tipos de textos encontrados en las colecciones y misceláneas. Dentro de estas recopilaciones se entrecruzarán formas con diferentes orígenes, desde fuentes bíblicas o clásicas griegas y latinas hasta fuentes medievales y humanísticas que, al ser popularizadas, adoptarán unas características similares. Habrá, por lo tanto, una diversidad formal, pero no marcada por el origen. Por mucho que se quieran diferenciar, se observarán siempre interferencias y numerosos puntos de contacto.

En las líneas que siguen se podrá comprobar que la pretensión de aclarar cuáles fueron los límites y distinciones entre estos géneros y subgéneros tradicionales no pasará de ser simplemente un intento. La investigación a lo largo de décadas no ha conseguido demasiados logros en lo que respecta a la fijación de este abanico de textos. En algunos casos, la aparición de nuevos términos ha complicado todavía más el panorama de esta literatura. Posiblemente nos encontramos ante un ejemplo en el que se demuestra que la visión taxonómica no siempre es posible. La *contaminatio* renacentista fue el germen y la proliferación de estas colecciones, la visión de algo que quizás no admita otra clasificación que la de silvas (*Sylvae*) o florestas.

Dentro de esta diversidad, se puede establecer una división muy flexible en la que entraría el apotegma, el refrán, el chiste, el mote y el cuentecillo. Una división necesaria y útil para la presentación de textos muy dispares pero que, como veremos, no será muy efectiva si no se valoran los lazos que se entrecruzan entre cada una de estas formas. La extensión del texto en el cuentecillo o la intención moral presente en el apotegma y, en algunas ocasiones, en el refrán, han sido usadas normalmente como

[305] Chevalier (1975: 14).
[306] La definición que aporta el diccionario de la *RAE* trataría sólo los refranes.

elementos diferenciadores; sin embargo, estos factores no presentan una regularidad que permita una fácil clasificación.

Apotegma. La definición del término apotegma no es unánime. El traductor de la edición de los apotegmas de Plutarco de 1533, Gracián de Alderete, define los apotegmas como "dichos notables y breves de los emperadores". Covarrubias da una definición similar en la entrada *apophthegma*:

> Es una sentencia breve dicha con espíritu y agudeza, por persona grave y de autoridad, honrosa para el que la dize y provechosa para el que la oye (*Cov.*)[307].

Dejando las diferencias de acepción entre los diferentes países[308], la definición que da Juan Rufo en *Las seiscientas apotegmas* se ajusta más a lo que eran los apotegmas para los españoles de la época: "Dicho agudo breve o sentencioso". Entraría así, junto con el refrán, dentro de lo que algunos autores llaman pensamiento fragmentario (García y Huerta, 1992: 219), un texto breve que muestra la agudeza del escritor y presenta un desafío para el lector.

Sus características principales son: 1) la presentación de un personaje que será el centro del que parta toda la sentencia ejemplar; 2) el diálogo también como parte integrante ―normalmente no más de cuatro parlamentos― y 3) la brevedad que desencadena rápidamente el resultado. Se habla de tipos y no de individuos, una característica que vamos a ver en todas las obras satírico-burlescas de Quevedo, donde la burla o la broma se dirigen hacia algo o alguien genérico. Se censura, al igual que en la *Floresta*[309], un oficio, una clase social o un defecto físico, pero siempre de modo general y recurriendo en la mayor parte de los casos al protagonista plural: los médicos, los poetas, los estudiantes. Quevedo también critica o se burla de la sociedad contemporánea, siguiendo en algunos casos las estructuras de las colecciones de apotegmas, que en su mayoría tienden hacia la atemporalidad.

---

[307] Utilizo la edición de Arellano y Zafra.

[308] Remito a unas interesantes notas de Chevalier en la *Floresta* (1999: XI y ss.) sobre las diferencias de concepto entre España y Francia. La consideración del apotegma en Francia como "sentence concise", y, además, pronunciado por un personaje antiguo, facilitaría la caracterización del término. Sin embargo, la diferente concepción del término en España, donde no se circunscribe a un tiempo concreto, obliga a tomar la acepción más general que se siguió para la formación de estas colecciones.

[309] La *Floresta* no es tan soez como serían de suponer las habladurías populares, pero no ocurre así en Timoneda y en Villalobos. En la parte séptima y en la octava se tratan los defectos físicos; en estas secciones se deja llevar por la costumbre extendida, y por lo tanto permitida, de la época. Es obvio que el concepto o la repercusión del uso de estos recursos burlescos no era el mismo en aquella época que en la actualidad. Chevalier deja esto claro antes de abordar la sucesión de ejemplos (1992: 43).

El apotegma presenta una brevedad y un carácter agudo en su conclusión, una sorpresa que llega muy pronto al lector. La tradición y ejemplaridad de los clásicos a las que aludían las primeras definiciones se fueron abandonando mediante un proceso de vulgarización de personajes y temas, en el que se vio reforzado lo jocoso. La conexión entre lo clásico y el apotegma fue desapareciendo hasta ocupar un lugar distinto del que tenía en su origen, ya que serán tomados como apotegmas sentencias populares y jocosas sin un dueño conocido. Como se puede ver en la definición que da Santa Cruz en el título de la *Floresta Española* —"sentencias, sabia y graciosamente dichas, de algunos españoles"—, el apotegma pasa de ser propiedad de una autoridad reconocida a ser anónimo —también con sus propias variantes, porque a lo anónimo se le puede añadir una caracterización particular— hasta confundirse con el refrán. El mismo Quevedo califica como "refrán" un texto con una evidente fuente clásica[310]:

> y sólo se da licencia para alabar las pequeñas, porque hay menos de mujer y, como dice el refrán, «Del mal, el menos» (*Premática del Tiempo*, p. 103).

En el siglo XVI se produjo un gusto especial de los humanistas por recopilar estas formas. A esto se debe añadir el uso de la cita, que comienza a ser común y se conforma como instrumento de educación en las escuelas. Los apotegmas de Plutarco y Erasmo se hacen muy populares, especialmente con la publicación del *Libro de vidas y dichos graciosos* de Erasmo en la primera mitad del siglo[311].

La frontera entre el apotegma y el refrán, y entre el apotegma y el chiste deja, pues, de estar marcada.

Refrán. El término refrán surgió para designar el estribillo o *finida* de las poesías. Consiste en un dicho breve de rápida inteligibilidad que advierte sobre un saber básico ejemplificándolo con un caso concreto. Fue muy popular en la época y, al igual que ocurrió con el apotegma, dio lugar a numerosas recopilaciones como el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas (1627). Se puede

---

[310] La fuente clásica se encuentra en el proverbio *Minima de malis*, que aparece ya en Homero, Platón y Cicerón. Con la referencia a la mujer pequeña como mejor aparece en Plutarco (*De fraterno amore,* 8), en el *Libro de Buen Amor* (est. 1617), es recogido por Covarrubias (818b), en la *Floresta* (VIII, II, 5) y en la *Silva Curiosa* de Julián de Medrano (p. 171); un ejemplo de un contemporáneo lo encontramos en Maluenda (Arellano, 1987: 118-119). De todos modos, Chevalier (1976) lo introduce en la categoría de "chistes derivados de cuentecillos". Para otros ejemplos, véase Chevalier (1975: 190) y (1982: 73).
[311] Fue publicado en 1549 en Amberes.

afirmar que, aunque no responden de una forma absoluta a la característica fórmula fija que les asignan algunos autores, sí hay relación entre "unidades dadas, frente a una voluntad de estilo; lo colectivo y mostrenco, frente a lo individual; repetición, frente a invención"[312].

La relación del refrán con el cuento se muestra de diferentes maneras: cuando partiendo de un refrán se desarrolla una historia que forma el cuento, o cuando un refrán sirve como elemento de cierre para un cuento.

En cualquier clasificación de literatura burlesca siempre es destacable el refranero satírico en el que se critica a personas o profesiones, y en el que no faltan motes e invectivas populares. La mayor parte de los tipos folclóricos aparecen repetidamente en el refranero para ilustrar cualquier tema.

En 1508 Iñigo López de Mendoza, aunque con dudosa autoría, publica en Sevilla la primera colección de refranes. Sin embargo, tanto el Marqués de Santillana: *Refranes que dizen las viejas tras el fuego, esto es calentándose a la lumbre, por orden de a.b.c*., como Juan de Valdés, tratan despectivamente los refranes. En el *Diálogo de la lengua* dice:

> No tienen mucha conformidad con ellos, porque los castellanos son tomados de dichos vulgares, los más dellos nacidos y criados entre viejas, tras del fuego hilando sus ruecas; y los griegos y latinos, como sabéis, son nacidos entre personas dotas y están celebrados en libros de mucha dotrina. Pero, para considerar la propiedad de la lengua castellana, lo mejor que los refranes tienen es ser nacidos en el vulgo (*Diálogo de la lengua*, p. 127).

Si pensamos en la consideración burlesca de la vieja podemos saber en qué lugar está el refrán para este autor.

En los "preámbulos" de su *Philosophia vulgar*, publicada en 1568, Juan de Mal Lara muestra mayor aprecio por el refrán, aprecio que se podría extender a otros tipos de fuentes folclóricas. Este autor también marca la diferencia entre el apotegma y el refrán que, en su opinión, se basaría únicamente en la autoría concreta de aquél y en la universalidad de éste. Mal Lara, como otros autores renacentistas, cree en la sabiduría popular, pero ya advierte del peligro de su exceso:

---

[312] Ynduráin (1955: 104) lo coloca, como fuente, en el mismo lugar que las "frases hechas" y las muletillas, y deja, por las evidentes coincidencias entre ellas, la "frase hecha" como término general que aglutinaría el resto de las formas.

> Si toda nuestra habla y escritura es toda de refranes, pierde su gracia con la demasiada lumbre… Téngase juicio en esto, porque darán en cara los muchos refranes (*Philosophia vulgar*, fol. bii *v.*)

Cervantes tiene una opinión semejante sobre los refranes. Éstos están bien considerados en el *Quijote*, aunque el mismo Don Quijote critica su uso repetido por parte de Sancho[313]:

> no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la mesma experiencia, madre de las ciencias todas (*Don Quijote de la Mancha*, I, 21).
>
> sentencias breves sacadas de la luenga y discreta experiencia (*Don Quijote de la Mancha*, I, 39)
>
> yo traigo los refranes a propósito, y vienen cuando los digo como anillo en el dedo, pero tráeslos tú tan por los cabellos, que los arrastras, y no los guías; y si no me acuerdo mal, otra vez te he dicho que los refranes son sentencias breves, sacadas de la experiencia y especulación de nuestros antiguos sabios, y el refrán que no viene a propósito antes es disparate que sentencia (*Don Quijote de la Mancha*, II, 67)

La crítica que el propio Quevedo escribe contra el abuso de este tipo de expresiones llevaría a cuestionar por qué utiliza en sus obras algunos de ellos[314]. Esta censura no debería de extrañarnos si pensamos que estas formas son, en palabras de Lázaro Carreter, "la negación misma de la creatividad lingüística" (1980: 223). Un ejemplo de este desprecio se ve en el *Libro de todas las cosas*[315], donde Quevedo se burla de los letrados novatos y pretenciosos dando como consejo el uso del refrán para paliar el desconocimiento del latín o de los evangelios:

---

[313] Véase Castro (2002: 181-82), quien, entre otros autores, ha señalado estos paralelismos entre el prólogo de Mal Lara a su *Philosophia vulgar* y los pasajes de Cervantes en el *Quijote*.

[314] Las protestas contra el refrán se han sucedido a lo largo de la historia, desde la Francia clásica hasta el Siglo de las Luces. En España, sin embargo, gozaron de cierto respeto, con contadas excepciones como Baltasar Gracián y Quevedo (Lázaro Carreter, 1980: 213). Entrarían en los que Ynduráin (1955: 130) denomina "una reacción antipopularista que se polariza en la repulsa por la frase hecha y de toda otra entidad idiomática fija de tono coloquial". El rechazo del vulgo se da en el contexto de la filosofía neoestoica desde Séneca.

[315] En *Origen y difinición de la necedad,* Quevedo critica el uso de la muletilla, a la que denomina "bordoncillo": "Declárase por necio con facultad de sostituir al que, fuera del lenguaje ordinario que corriere en su era, se pusiere a referir sermón, comedias, cuentos, o, discurriendo por otros o por él, repetido las últimas palabras diciendo: «y cómo pasó esto...»; «así que como digo...» Y si a esto añadiere lugares de viejas y bordoncillos viejos, tragando saliva, tales como decir: «¿doyme a entender?», «están vuecedes conmigo», «no quitando lo presente», «si no han por enojo», «y tal cual», «y hablando con poca crianza», y otros vocablos de esta suerte, se le impone perpetuo silencio" (ed. de García-Valdés, p. 208). También se ve esta crítica del modismo en la *Pregmática de aranceles generales* o en el *Buscón*, donde Quevedo utiliza el refrán para la caracterización de bajeza en ciertos personajes. Véase Ynduráin (1955) para otros ejemplos en obras de tono serio.

> No te olvides de la ley del reino, que está en romance, y ten en la memoria a Panormitano y Abad. Podrás alegar el «cierto juriconsulto» y al «otro»; y algún refrancico, que al fin son «evangelios abreviados» (*Libro de todas las cosas*, p. 460).

El *Cuento de cuentos* se centra expresamente en la crítica de este lenguaje repleto de frases hechas[316]:

> Yo, por no andar rascando mi lenguaje todo el día, he querido espulgarle de una vez en esta jornada, donde yo solo no tengo qué hacer. Y en este cuento he sacado a la vergüenza todo el asco de nuestra conversación, que si no tuviere donaire ni mereciese alabanza, no carece de estimación el trabajo en recoger tan extraños desatinos. Ahora va este papel haciendo lugar a obra más de veras, en que trataré, ni sé si tan docto como desvergonzado, que ni sabemos deletrear nuestra cartilla, ni razonar con la pluma (p. 43).

Para la comprensión[317] de esta crítica quevediana contra todas las fórmulas fijas y la explicación del uso que hace de ellas en sus propias obras debe tenerse en cuenta que Quevedo las utiliza en primera persona en la prosa satírico-burlesca[318], pero no así en las obras de porte más grave, donde evita por completo el uso de estas formas o lo hace con un fin específico de degradación o caricaturización, es decir, guarda el decoro a los géneros y asuntos. Más común será el uso del refrán adscrito a otras personas, una adaptación de la generalidad del refrán a un contexto burlesco concreto. Así se observa en el siguiente ejemplo de las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, donde el refrán se aplica al caballero tacaño:

> ni han de saber otro refrán sino «quien guarda halla» (p. 274).

Cuando Quevedo usa este tipo de expresiones se sirve de la técnica de desarrollar o manipular la fuente. Una de las más comunes es la desarticulación de la estructura cerrada del refrán o el modismo[319] por cambio de orden, adición o sustitución de uno o varios términos que, a su vez, pueden ser combinados con otras formas de agudeza. Son numerosos los ejemplos de modificación de elementos que implican un ingenioso cambio de significado. Si el refrán, el llamado "evangelio

---

[316] Véase el artículo de Schwartz (1987).

[317] Arellano (1985: 9) muestra las diferentes interpretaciones sobre este tema: un intento del autor de evitar lo trivial, diferentes razones con una intención moral o política, o la simple intención festiva de la manipulación de la fórmula fija. Véase también Schwartz (1987: 65-67).

[318] Las ideas de los preceptistas exigían para la sátira y la burla un estilo expresivo "bajo", de palabras groseras y triviales, y de tono coloquial (Arellano, 1985: 12).

[319] Remito a las páginas de Chevalier (1992: 117-118), quien recuerda la alteración del refrán como una práctica de ingenio familiar que ya se acostumbraba en la corte de la reina Germana y que documenta abundantemente Correas.

breve", demuestra una verdad universal, la ruptura de este esquema, extrae una excepción cómica con la que se puede ejercitar la agudeza:

> hombre de muchas *fuerzas* y de otras tantas *flaquezas* (*Memorial en una academia*, p. 173).
>
> persona que, si se hubiera *echado a dormir*, no le faltaran *mantas*, con la *buena fama* que tiene (*Memorial en una academia*, p. 173).
>
> un mancebito destos que les *apunta la copla* como el bozo y les *hierve lo culto* como la sangre (*Perinola*, ed. de García-Valdés, p. 468).

Otra forma de ruptura es el comentario burlesco del significado literal del modismo o refrán:

> Los que, habiéndose pasado algunos días que no han visto a sus conocidos, cuando acaso se hallan juntos en alguna parte, se dicen el uno al otro: «¿Vivo está vuesa merced?» «¿Y vuesa merced en la tierra?», no obstante que sea encarecimiento, los nombramos por hermanos, pues tienen otras más propias maneras de hablar, sin preguntar si está en la tierra vivo el que nunca fue al cielo y está presente. Y les mandamos poner a los tales una seña admirativa y que no anden sin ella por el tiempo de nuestra voluntad (*Premática de aranceles generales*, ed. de García-Valdés, p. 171).

En algunos casos, Quevedo usa estas formas populares con una petición de disculpa que aleja al emisor del modismo y muestra la conciencia de un uso no automático:

> la dueñecita pujó un suspiro; y la bermeja, cumpliendo con las rabias de su pelo, dijo el «tate tate» (que ya no se usa) (*Perinola*, ed. de García-Valdés, p. 489).
>
> Lo primero pone a trochemoche (como dicen) (*Perinola*, ed. de García-Valdés, p. 502).

Las diferentes posturas respecto al uso del refrán y el modismo han llevado a cuestionar la crítica que hace Quevedo de estos recursos de origen popular. En todo caso, no cabe duda de que el autor podía jugar a sus anchas aprovechándose de las facilidades que estas estructuras le proveían, es decir, se realizaba una crítica del uso del refrán que, a su vez, facilitaba el juego de ingenio lingüístico. Es difícil precisar hasta qué punto primó la crítica sobre el juego. Podría señalarse la conciencia lingüística de nuestro autor y la moda de la parodia burlesca desde finales del siglo XVI; dos motivos muy importantes para la creación de estos remedos cómicos[320];

[320] Ynduráin (1955: 127).

pero tampoco se puede negar la simple demostración jocosa de ingenio tan común en la prosa satírico-burlesca quevediana.

Facecia. Es el llamado por Covarrubias "donayre", que debe presentar dos características básicas: "mucha agudeza y pocas palabras". Advierte Prieto (1986: 23) que en el Siglo de Oro se confunden en su significado real *facecia* y *apothegmas*, pero se designan de formas diferentes para acercar la *facecia* hacia lo popular y el *apothegma* hacia lo culto, cuando son en realidad lo mismo, como se puede verificar al examinar la coincidencia de ejemplos en las distintas colecciones.

Poggio Bracciolini marca un punto de partida al recopilar las *facecias*[321] que circulaban oralmente por las calles. El *Liber Facietarum*, publicado en 1470, intenta salvar mediante la escritura una materia tradicional que no se veía incompatible con el saber clásico humanista[322]. Castiglione postulaba la necesaria actividad en las conversaciones cortesanas de relatar con gracia *facezie* y *novelle*, y la predisposición natural que tenían los españoles para el uso de estos dichos breves. Fue este mismo autor, con su obra *El Cortesano*, a través de la traducción al español de Boscán publicada en 1534, el que hace populares las *facetiae* en España.

A partir de ese momento, se tradujeron las diferentes colecciones de cuentos italianos[323] y, seguidamente, se escribieron las colecciones propiamente españolas —aunque sabemos que su origen no es del todo seguro— iniciadas en 1568, con la *Philosophía vulgar* de Juan de Mal Lara y, en 1574, la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz, a las que seguirían otras recopilaciones a finales del siglo XVI y a lo largo del XVII.

Si partimos de su definición primaria, la diferencia entre el apotegma y el chiste se basaría únicamente en el medio de difusión y, muy especialmente, en la pérdida del emisor de ese texto con el paso del tiempo. En algunos casos, se tomará simplemente algún dicho que circulaba por vía oral para darle un cuerpo literario. Cuando se populariza, deja de mostrar un autor único para pasar a tener diferentes atribuciones y nuevas variantes: desde la pérdida de los actores reales del apotegma hasta cambios temporales o de localización, añadidos o acortamientos. En algunos

---

[321] Bajo el término de *facecias* este autor reunía diferentes formas, subgéneros y géneros de acuerdo con la *contaminatio*, que tenían en común la transmisión más o menos popular (Prieto, 1986: 21).
[322] Prieto (1986: 19).
[323] Soons (1976: 25 y ss.).

casos, únicamente se conservará la estructura básica de la historia y el golpe final de ingenio.

Mote. Covarrubias da una definición matizada: "sentencia dicha con gracia y pocas palabras…algunas vezes sinifica dicho agudo y malicioso" (*Cov.*). El *Diccionario de Autoridades* ofrece una definición del término que encaja a la perfección con el concepto de agudeza quevediano: "Sentencia breve, que encierra algún secreto u misterio que necessita explicación" (*Aut.*). El motejar era algo muy corriente, como se puede leer en las mismas colecciones del siglo XVI. En cambio, se puede advertir cierta recesión en el siglo XVII.

En el mote, la burla se dirige, en un principio, hacia cualquier persona. Se basa en un raso físico o moral que es censurable o que se considera un defecto, y que se puede extender y generalizar llegando por extensión a las clases sociales, a los gremios profesionales, a pueblos o a países. En un primer momento el tono llegó a ser bastante soez, como se comprueba por los avisos que aparecen en los tratados de urbanidad de la época.

Quevedo se sirvió de los esquemas del mote ―principalmente valiéndose de los recursos de la agudeza verbal― en una época en la que ya estaban muy suavizados y donde había ciertos límites que se debían cumplir, pues el siglo XVII puso ciertas limitaciones, y la rigidez moral se iba instalando a lo largo de las propias colecciones de apotegmas y de cuentos.

El recurso básico para el motejar es el apodo burlesco, que será usado por Quevedo en numerosos opúsculos festivos. Como ejemplo, en la *Premática contra las cotorreras* se construye una larga enumeración de apodos burlescos para esta clase de mujeres que, en la mayor parte de los casos, son combinados con otras formas de agudeza:

> A vosotras las busconas, damas de alquiler, niñas comunes, sufridoras del trabajo, mujeres al trote, hembras mortales, recatonas del sexto, ninfas de daca y toma vinculadas en la lujuria, lo cual traducido en castellano quiere decir cotorreras (*Pregmática que han de guardar las hermanas comunes*, p. 121).

> La Tronera, La Interesable, Pío Quinto, Jergón de Carne, Sangre lluvia, La Virgen Loca; y otras así de gloriosa memoria (*Pregmática que han de guardar las hermanas comunes*, pp. 126-7).

Pero será la agudeza verbal, como veremos en el análisis de las obras, la base del universo motejado por Quevedo. Y las dilogías comunes, con una tradición ya

recogida en muchos casos por Timoneda o Santa Cruz, serán usadas repetidamente en su prosa satírico-burlesca.

Cuento tradicional. Es un relato breve de tono familiar, en general con forma dialogada y de aspecto "realista", que termina con final agudo y cuya intención suele ser jocosa[324]. En este caso no existe la intención moral que se puede ver en el apotegma o en el refrán. Se trata de otro término que plantea problemas, pues en algunos casos la distinción entre el cuentecillo y el apotegma —si lo tomamos en el sentido jocoso— se basará únicamente en la extensión (mayor en el cuento), en el número de parlamentos del diálogo, y en una mayor dependencia de lo verbal que el cuentecillo, el cual presenta un escenario más elaborado[325]. Por otra parte, en algún momento se llegó a advertir una diferencia que hacía proceder los apotegmas de una autoridad, pero que será difícil de demostrar.

Sus fuentes se encuentran en los ejemplos de la tradición del *Disciplina Clericalis* de Pedro Alfonso y del *fabliau* aclimatado por Juan Ruiz; también en la *facetia* o apotegma procedente de colecciones italianas o del latín de los humanistas[326]. Debieron de ser comentados en todo tipo de reuniones en aquellos tiempos, y posteriormente difundidos por los tres medios antes mencionados: la oralidad, el manuscrito (*Dichos graciosos*, *Liber facetiarum*) o la imprenta (el *Sobremesa*, *Portacuentos*, *la Floresta*). De todos modos, debemos pensar que, siguiendo la idea de Ynduráin (1978: 114), eran una característica del momento, y todo tipo de gente contaba cuentos y chistes y los difundía oralmente. El que se recogieran estos textos no deja de ser anecdótico.

Con los cuentos ocurrirá lo mismo que con los apotegmas: se hace tradicional porque deja sus vínculos primarios para añadir, a su base universal las piezas que lo hacen particular —que varían según épocas o lugares— y lo adaptan al medio en el que tendrá que convivir[327]. Después de haberse impreso colecciones de cuentos, y tras

---

[324] Chevalier (1978: 41). En algunos casos, el final agudo es sustituido por un cierre absurdo, que produce igualmente el final jocoso.

[325] "El chiste en cambio, con relativa economía de escenario, suele depender de lo verbal, tal vez de la pericia del mismo auditorio" (Soons, 1976: 5). Quizás la brevedad sea la razón de que el chiste sobreviva mejor en el tiempo que el cuentecillo.

[326] Soons (1976: 3). Las colecciones medievales de cuentos y *exemplos* también tienen que tener su importancia aunque sea mediante fuentes indirectas.

[327] Advierte Ynduráin (1978: 117) que esta aproximación del contenido del cuento al espacio y al tiempo del lector ya fue aplicada por Don Juan Manuel; un "reflejo de la capacidad contrastada y aquilatada en el *Lucanor*, para reelaborar leyendas y anécdotas históricas" (Serés, 2001: XLV).

las alusiones o la inclusión de esos mismos cuentos en las obras de los ingenios de la época, es de suponer que su difusión se extendería. Esto produciría una bifurcación[328] en el proceso de conocimiento de estas obrillas, favorecida por sus características intrínsecas (la brevedad y la jocosidad). Se facilitaría así su propagación oral como elementos individuales, aunque fueran conocidos como parte de una obra mayor.

Si lo comparamos con los autores contemporáneos, es llamativo el poco uso que hace Quevedo del cuentecillo. Por otra parte, es la forma tradicional a la que recurre en menos ocasiones en la prosa satírico-burlesca[329], además de por el poco apego que le dedicaba, posiblemente a causa de las características formales del cuento, cuya extensión no se adaptaría muy bien a los juegos de agudeza burlescos[330]. Chevalier (1976), en su valioso estudio sobre los cuentecillos y chistes tradicionales en Quevedo, hace una clasificación de estos elementos en su obra. En primer lugar estarían los propios cuentecillos tradicionales, y seguidamente los juegos de palabras procedentes de los cuentecillos, los chistes derivados y, ya sin conexión probada con los cuentos, los numerosos juegos de palabras que se pueden considerar tradicionales, el chiste tradicional y algunas familias de chistes autónomos que encuentran en la época cuentos comparables en temas y sentido. Cualquier intento de una clasificación estricta siempre topará con numerosas interferencias, pero el manejo de Quevedo de estas fuentes se puede resumir en el aprovechamiento de las posibilidades jocosas de alguno de los episodios de estos cuentos[331].

La influencia popular en Quevedo hará cuestionar lo que es simplemente humor y lo que es crítica social. Lo que es evidente es que el rechazo que muestra por el habla popular que se encuentra en el *Cuento de cuentos* no impedirá que nuestro autor recurra a las fuentes tradicionales prácticamente durante toda su producción literaria. Nos encontramos ante la confrontación del buen uso frente al abuso de estas formas. Dentro de estas influencias serán muy importantes los recursos seguidos para

[328] Ynduráin añade una idea algo arriesgada: "No me cabe duda de que al lado de cuentos que se cuentan hay otros que sólo ―o preferiblemente― se transmiten por escrito, que unos van de lo oral a lo escrito y otros de lo escrito a lo oral" (1978: 115).
[329] Aunque hay ejemplos en las sátiras mayores. *La Hora de todos*, por ejemplo, presenta el cuentecillo de los gatos y los ratones (cap. XIII).
[330] Soons (1976: 1) comenta las posibilidades de uso del cuento risible o *fabliella* en una obra mayor. Este puede realizarse de dos maneras: por intercalación o mediante la intrusión condensada o difusa.
[331] De estas posibilidades jocosas habla Camarena (1988: 74).

construir la crítica de tipos, así como las numerosas expresiones jocosas que tendrán su base en toda la tradición satírica de carácter folclórico.

Toda esta tipología de textos enriqueció el abanico de recursos agudos utilizados por los autores conceptistas y, por supuesto, tuvieron influencia en Quevedo. No obstante, se debe subrayar que la influencia directa de estas colecciones vistas en los autores del Siglo de Oro siempre deberá ser matizada, por el simple hecho de que son textos sabidos por el pueblo, una recopilación de formas que flotaban previamente en la lengua oral. Fue la afición al juego verbal, como característica del momento, la causa de la aparición de estas recopilaciones[332], que constituyeron una respuesta más a la popularidad de la tradición oral en la literatura española de la época. Las colecciones o el cuento impreso circularían de forma paralela a los textos de los autores del Siglo de Oro.

Es evidente, como vemos, que Quevedo utilizó estos textos —o estas fuentes— para encontrar agudezas jocosas. Podemos suponer, por la difusión de estas colecciones y misceláneas, que Quevedo las tuvo en sus manos, pero no menos cierto es que la mayor parte de los españoles, aun los que no los leyeron, tenían conocimiento de estas historias y anécdotas[333].

Los chistes y las agudezas estaban en el habla común de los pueblos y, como hemos dicho, también en el habla de las ciudades. Sobre esta importancia del lector o del oyente, escribe Melchor de Santa Cruz en la *Floresta española*:

> Otros hay metaforizados, y que toda su gracia consiste en la semejanza de las cosas que se apropian; de las cuales, el que no tiene noticia, le parece que es el dicho frío, y que no tiene donaire, siendo muy al contrario para el que lo entiende. Otros tienen su sal en las diversas significaciones de un mismo vocablo, y para esto es menester que, ansí el que lo escribe, como el que lo lee, tenga ingenio para sentirlo, y juicio para considerarlo (*Floresta española*, Dedicatoria, p. 4).

Chevalier (1982: 27) advierte del peligro de la repetición y la monotonía en el uso de fuentes folclóricas por los autores áureos[334]. Nos encontraremos con los genios literarios que, aun sirviéndose de estas fuentes, podrán desenvolver su discurso o

---

[332] Véase Chevalier (1992: 47).
[333] Véase Chevalier (1976: 19 y ss.), donde señala que el acceso de los españoles a la lectura no estaba tan generalizado como podemos pensar. El analfabetismo se extendía al ochenta por ciento de la población, a lo que había que sumar el problema del precio de los libros y una notable falta de interés por la cultura.
[334] Chevalier nota esto cuando habla de la crítica sobre los médicos, pero la afirmación se puede hacer extensiva a toda la tradición folclórica.

estilo partiendo de los mismos tópicos y motivos, y también con otros autores que reducirán su creación a leves cambios en temas y chistes ya totalmente trillados a lo largo del tiempo. Se puede afirmar que allí donde los grandes autores impusieron la maestría de sus plumas se marcará un punto de inflexión en la difusión posterior de estas formas.

Dentro de las posibilidades jocosas que comentábamos, Quevedo recurrirá al uso de determinados juegos lingüísticos típicos de la tradición popular, a la crítica satírica de tipos y también a la alusión: dejar en el aire una brevísima insinuación de un cuento o una anécdota que sería perfectamente reconocible por cualquier persona de la época, lo que produce un efecto instantáneo de complicidad entre el escritor y el lector. Se trata de un recurso aún productivo en la actualidad para hacer resaltar esa relación. Sigue un ejemplo de *Cuento de cuentos* que alude al refrán *en manos está el pandero que le sabrá bien tocar*:

> Él no dijo esta boca es mía, y tieso que tieso. «Ahí me las den todas ―decía el bribón―, que *en manos está el pandero*» (*Cuento de cuentos*, p. 66).

Recursos lingüísticos en las fuentes populares

El uso de la agudeza verbal fue común en las colecciones de apotegmas, cuentos y motes. Su lenguaje tiene una preferencia por los juegos verbales ingeniosos basados en el equívoco, el retruécano, el calambur, la paronomasia y el apodo. Aunque, evidentemente, Quevedo no se vio necesitado de recurrir a estas obras para formar sus equívocos, cierto es el origen tradicional de la mayoría de ellos. Los juegos con la polisemia de *blanca*, *cámara*, *dar*, *servicio* y otros muchos vocablos de los que encontramos ejemplos en su obra satírico-burlesca, están documentados en numerosas obras contemporáneas y anteriores a la de nuestro autor, y con casi total seguridad eran formas "que flotarían en el aire y que conocería cualquier español medianamente agudo"[335].

Al analizar los diversos ejemplos que citamos a continuación se observa el uso de estos recursos tanto en fuentes de tradición popular como en Quevedo. En el primero de ellos, partiendo de una conocida identificación ―en este caso, las dilogías de "blanca" y "cuartos"― vemos cómo el ingenio de Quevedo desarrolla este mismo recurso, jugando con las dilogías del léxico monetario hasta sus últimas posibilidades:

[335] Cfr. Chevalier (1992: 47 y ss.).

> Paseábase un galán delante unas damas, que todas eran morenas, a las cuales llegó un pobre a pedir limosna. Y ellas enviáronle al galán, el cual le dio medio cuarto. Llamándole ellas al pobre, y sabiendo la dádiva que le había dado, corríanle, diciendo: ―Pues, ¿cómo, señor, no había un cuarto en poder de vuesa merced? Respondióles él: ―No se maravillen vuesas mercedes que en mí no haya un cuarto, pues en vosotras todas no hay una blanca. (*Sobremesa*, 86, p. 256).
>
> Leyendo a uno una sentencia, en que le mandaba el juez hacer cuartos, rogó al juez que le hiciese reales, o otra mejor moneda, y no cuartos. (*Floresta*, IV, VI, 10)[336].
>
> No hay otra blanca en mi poder sino mi cara, ni sé de otro ochavo sino del de Valladolid; cuartos sino de ahorcado o de la luna, no uso otros; cuartillos, si no de agua no me los dan en tormento, no los hallo; reales, si no son hospitales por donde ando o camino, no los encuentro; escudos, dos tengo colgados en mi armería. (*Carta a una monja*, ed. de García-Valdés, p. 259)[337].
>
> Ítem, se declara por necio inaguantable al que no deja cosa ni apellido de donde no corte un jirón para su alcurnia hasta dejarla con *más* cuartos *que* una pelota francesa (*Origen y difinición de la necedad*, p. 206, ed. de García-Valdés).

Otro ejemplo lo encontramos con el uso del verbo "dar" en antanaclasis con otra posibilidad del verbo, tan usado en Quevedo:

> Un escudero muy lacerado dijo a uno que le mandaría dar de palos. Respondióle: No creo que lo haréis, porque al fin es dar (*Floresta*, VII, VII, 10)[338].
>
> ¡Mire qué aliño para animarme a dar sobre sus arracadas! Si vuesa merced da en pedir, yo daré en no dar; y con tanto, daremos todos (*Cartas del Caballero de la Tenaza*, p. 245).

Otras numerosas dilogías con referencias a las colecciones de cuentos aparecen en los opúsculos festivos. En *Gracias y desgracias del ojo del culo* se juega con la doble acepción de la palabra "servicios", ya documentada en Timoneda:

> Llamaba a la puerta de su dama un galán, y ella ya mohína, aunque lo conoció, díjole que quién era. Respondióle él muy requebradamente: ―Señora, es un servidor suyo. Respondió ella entonces: ―Y aun por eso hiede tanto (*Sobremesa*, 30, p. 222).
>
> el alguacil al corregidor, el corregidor al oidor, el oidor al presidente, el presidente provee al rey; pero el culo provee a sí mismo, y aun en el presidente,

[336] También se encuentra en Garibay (214 a). El equívoco se hizo popular, y Quevedo lo repite con variantes en los *Sueños* y en el *Buscón*.
[337] Esta obra, como veremos, es de atribución dudosa.
[338] Véase Chevalier (1975: 312-313). Aparece en Covarrubias (*Tesoro*, p.443a).

> servidor, por otro nombre, cosa equívoca a los derretidos de las damas (*Gracias y desgracias del ojo del culo*, p. 512-13)[339].

Chevalier (1976: 28 y ss.) denomina "agudezas familiares" a una serie de chistes comunes en la lengua oral de la época, e incluso en décadas anteriores, pero que no parecen proceder de ningún cuentecillo en concreto. De esta forma, señala juegos de palabras como el calambur con *Noé* y *No-he*, que aparecen ya en Garcilaso y en comedias de Lope y Tirso de Molina[340]:

> Sólo en el pedir han de gastar vuesas mercedes claridad infinita, porque el dar es rudo y no traduce ni gasta otro comento que el de Noé (*La culta latiniparla*, p. 103-104).

Otro ejemplo de este tipo de agudezas ofrece su crítica del uso del "don", que refleja la realidad social de los falsos títulos y el conocido abuso de estas fórmulas cuando solo tenían derecho a usarlas caballeros y dignidades[341]. Aparece un ejemplo en el libro de Santa Cruz[342], en el que se juega del mismo modo con el vocablo *donaire*:

> Decía este mismo que el "don" sin dinero que no era "don", sino "donaire" (*Floresta*, V, V, 5).

> Ítem, habiendo advertido la multitud de dones que hay en nuestros reinos y repúblicas, y considerando el cáncer pernicioso que es y cómo se va extendiendo, pues hasta el aire ha venido a tenerle y llamarse don-aire, y mirando que imitan el pecado original en no escaparse de él nadie sino es Jesucristo y su Madre, mandamos recoger los dones, dando término de tres días (*Pregmática de aranceles generales*, p. 183).

La comparación entre el señor que no quiere dar o regalar y el reloj que da las horas es típica en la literatura jocosa del Siglo de Oro. Quevedo la utiliza en las

---

[339] Repite el juego Quevedo en la *Carta a la rectora del Colegio de las Vírgenes*: "que en esto pienso hacer a vuestra merced servicio y aun orinal" (p. 289) y en *La culta latiniparla*: "por no responder con nota de ¡agua va! y la palabra fregona, «al servicio de vuesa merced»" (p. 106).
[340] Cfr. Sánchez (1949: 534, n.17).
[341] En el siglo XVI es habitual esta crítica de las pretensiones nobiliarias. Scholberg (1979: 66-67) comenta la sección dedicada a este tema en la *Segunda parte del Lazarillo de Tormes*, en el *Cancionero* de Sebastián de Horozco ―autor que se sirve de los juegos verbales para realizar esta crítica― y en *El Truhanesco* de Juan Timoneda. La crítica y el juego ingenioso con el "don" es presentada por Tomé Pinheiro de Veiga, en su *Fastiginia*: "y no hay más linajes que tener o no tener, como decía el rey viejo, y los hidalgos son los que tienen algo, y quien tiene algo tiene don, hasta el algodón" (*Fastiginia*, p. 212).
[342] Para otros ejemplos del propio Quevedo o en la literatura de la época, véase Chevalier (1976: 30). Véase también Arellano (2003: 290-1, n. 461 y 405, n.1042-1043).

Cartas del Caballero de la Tenaza y, como en otras ocasiones, da un paso más con su ingenio lingüístico al hablar del reloj de sol al que le falta la sonoridad de dar la hora:

> Alabando a un señor, que era muy escaso, de virtuoso, y que era tan concertado como un reloj, respondió uno: "Reloj que no da, no vale nada" (*Floresta*, VII, VII, 12)[343].

> Y al fin ha de tener costumbre de reloj de sol, que *muestra* y no *da*; y si se alargare y señalare, sea con la sombra y no con otra cosa (*Cartas del Caballero de la Tenaza*, p. 230)[344].

Lugares comunes y tipos satirizados

Después del recorrido por las colecciones de apotegmas y misceláneas se puede comprobar que el panorama de los tipos satirizados no responde a un mismo patrón. En el caso de Quevedo, algunos tienen una tradición corroborada por infinidad de ejemplos que se remontan a épocas precedentes —siguiendo los diferentes procesos de difusión ya vistos— y otros son, en cierto modo, una novedad. No una novedad en cuanto a la originalidad temática de Quevedo, pero sí respecto a las referencias en tradiciones de épocas anteriores.

Chevalier (1999) ha marcado la diferencia que existe en la representación de dos *tipos* específicos en la literatura de los Siglos de Oro y en la obra quevediana: el tipo folclórico y el tipo motejado. Partiendo de la afición a motejar que se desarrolló a mediados del siglo XVI[345], este autor nota que ciertos tipos no podrían ser clasificados como personajes folclóricos, pues no responden a una tradición que se remonte más allá de la época contemporánea de Quevedo. Sin embargo, en algunos casos no es fácil trazar los límites de esta distinción, pues se trata de un proceso en el que, a lo

---

[343] El mismo chiste, muy común, entre "dar" y "dar la hora" se encuentra en *Floresta*, II, II, 42: "Alonso Carrillo dijo a uno que era muy escaso: Malo érades para reloj, que por no dar no diérades". En los *Diálogos de apacible entretenimiento*: "Estaba jugando el cocinero, y en acabando el dinero, como quedó picado, pidióle prestado á Zabala el relojero veinte reales, y respondióle que no los tenia. Replicó el cocinero diciendo: «Por nuestro Señor, que si como sois relojero, fuérades reloj, que no valiérades una blanca». Preguntáronle por qué, y dijo: «Porque nunca diérades»" (293b). Es interesante resaltar que en todos los demás ejemplos la comparación no es doble como en el caso de Quevedo. Para más referencias a este chiste véase Chevalier (1976: 34), que lo califica como tradicional. Étienvre (1990: 146) aporta otro ejemplo, posiblemente de Manuel Vallejo: «Olmedo soy, vuestro esclavo, / de estos cuerpos alma soy, / reloj de sol destas damas, / que siempre señalo y nunca les doy» (Biblioteca Nacional de España, Ms. 14851, núm 14, fols. 41r-43r).

[344] Quevedo la repite en su poesía (*POC*, 870).

[345] Sería importante averiguar dónde se encuentra el origen de esta afición. Chevalier (1999: 70) no aclara del todo la cuestión: el término no se documenta hasta el *Arcipreste de Talavera*, pero su uso sería más antiguo. Alfonso X, en las *Partidas*, limita —sin usar el término— el campo del motejar, por lo que se podría remontar el origen hasta el siglo XIII; sin embargo, no se puede descartar que esta costumbre sea aún más antigua.

largo del tiempo, se fueron perfilando unos personajes que se caracterizaban como blanco del mote: el escudero, el zapatero, el ventero, el tabernero o el médico, los cuales podían mostrar unas características particulares en cada periodo.

Si hay contacto o no con la realidad social o si simplemente constituyen tópicos reproducidos de una manera creativa será otra cuestión difícil de aclarar. Posiblemente no podremos decantarnos por ninguna de las opciones, y habrá que pensar en la convivencia de ambos factores. Evidentemente, los tipos satirizados tienen que esconder conexiones con la realidad social: los personajes seguían siendo en tiempo de Quevedo objeto de una crítica que, aun pudiendo ser tradicional, se mantenía viva. Otra cosa sería afirmar que la crítica quevediana reflejara con exactitud la realidad social del momento. Quevedo se vale de las características y de los tópicos tradicionales para satirizar algún tipo o grupo social, por prejuicios personales o como reflejo de circunstancias reales, y deja la impronta de su ingenio al enriquecer ese retrato.

El término *figura*[346], identificado como personaje estereotipado con un defecto que provoca risa o desprecio, propio del entremés de personajes[347], desarrolla una forma en la que se concibe el retrato como centro creativo, donde la acción no existe porque todo está subordinado a la burla. A estas características se añade un rasgo muy importante en las *figuras*: el ridículo provocado por aparentar más de lo que es[348]. En algunos casos el defecto puede no ser real, pero sirve para describir un tipo de unas características o tradiciones conocidas. Serán tipos cómicos fijos que todo el mundo conoce[349]. El lector tendrá así una predisposición hacia ellos, ya que parte con el conocimiento de la base de la burla, para después desarrollar el ingenio y desenmascarar el juego novedoso —si es que lo hay— del autor.

---

[346] Véase *supra* n. 247.

[347] Véase Huerta Calvo (1995: 61), que hace una división entre los tipos de entremés. Uno de ellos, el entremés "revista de personajes" o "desfile de figuras", de carácter netamente satírico, se inicia en los primeros años del siglo XVII, sigue con Antonio Hurtado de Mendoza y culmina en tiempo de Felipe IV.

[348] Asensio (1965: 84) y López Grigera (1975a: 31) describen el aspecto cómico de las pretensiones y vanidades que impulsan a los hombres a tomar actitudes falsas. Romanos (1980: 903) señala que el término está alejado del concepto presentado por Auerbach. Las "figuras artificiales" tienen la intención de sustentar mucha gala sin hacienda, son seres que fingen o aparentan una condición que es falsa.

[349] En la introducción a su edición de los *Entremeses* cervantinos, Asensio (1971: 37) comenta esta característica de la figura.

Quevedo seguirá este concepto de *figura* en la mayor parte de su prosa satírico-burlesca. En *Vida de corte y oficios entretenidos en ella* presenta un abanico de figuras características del siglo XVII[350]. Distingue entre las *figuras* y las *flores de corte*. Entre las primeras se encuentran las *figuras naturales* ("los enanos, agigantados, contrahechos, calvos, corcovados, zambos y otros que tienen defectos corporales"[351]) y las *figuras artificiales*. Quevedo se dirige de forma especialmente agria contra estas últimas, al tratarse de personajes que viven en el mundo de las apariencias falsas y ridículas. A estas siguen las *figuras lindas* y los *valientes de mentira*. Arellano (1987: 16) añade las *figuras sociales*, marginados desde el punto de vista de la axiología barroca: extranjeros, gitanos, negros, judíos y pícaros. En las premáticas[352], Quevedo menciona las figuras en el sentido de persona que aparenta lo que no es. Adopta, pues, un concepto de *figura* en el que primarán más los valores morales y sociales que el resto de factores esperados.

Las sátiras de Quevedo se pueden estructurar dentro de este paisaje de figuras. Aunque el objetivo de sus palabras sea primordialmente el mundo de las *figuras artificiales*, cuando se deja llevar por la fiebre burlesca recurrirá también a la censura de los defectos naturales en estos personajes. Ejemplos de ello los podemos ver en la crítica y burla de las mujeres, donde, para criticar a las *dueñas*, caricaturiza sus rasgos físicos[353]:

> Nariz grande, entrelarga y puntiaguda, vale lo mismo que una *alquitara*; y a las que las tuvieren con *arzones y caballetes*, mandamos que las *envainen* para besar a sus galanes, porque no los ahoguen; y si son demasiado puntiagudas, las pongan *zapatillas* como a espada de esgrima (*Premática que se ha de guardar para las dádivas*, ed. de García-Valdés, p. 307).
>
> Una dueña, que con cara de guitarra juntaba en tenaza la barba y la nariz (*Perinola*, ed. de García-Valdés, p. 469).

---

[350] Quevedo presenta, en las *Capitulaciones matrimoniales*, una enumeración descriptiva del mismo tono: "censurón de figuras, escritor de flores, condenado a perpetua dieta y vestir bayeta, malquisto con las damas porque no da, amigo de fregonas y enemigo de malas por caras, enemigo de dueñas vírgenes y vírgenes dueñas, de frailes casamenteros, de beatas, terceras, de ermitaños y de toda gente apocritada" (p. 198).

[351] *Vida de corte y oficios entretenidos en ella* (p. 322).

[352] *Premática del Tiempo* (p. 91). Advierte Romanos (1982: 907) que esta simulación de una apariencia exterior vincula la significación de la palabra "figura" con el verbo latino del que deriva: *fingere* ('fingir').

[353] Aunque el ataque a la apariencia física de la dueña se podría calificar como crítica de tipos. La burla de la apariencia física también es utilizada cuando critica la simulación en las mujeres de edad (*Prem*áticas *destos reinos*, p. 161).

La burla quevediana de los oficios se adentra, según Arellano (1987: 18), en una compleja presentación de doctrina e ideología; esta afirmación podría funcionar en obras como *Vida de Corte y oficios entretenidos en ella*, pero no serviría como una afirmación general para toda la producción literaria del autor, pues en algunos casos la intención se circunscribe a lo puramente jocoso.

En la prosa satírico-burlesca de Quevedo se podrá comprobar que si el autor introduce personajes será muy difícil abstraerse de la propia categorización folclórica, de la tradición oral que impera en su época y que sirve para mostrar los rasgos negativos de esos tipos sociales. Una visión caricaturesca que está delimitada históricamente y que deja poca libertad para reflejar la realidad social. En palabras de Chevalier (1978: 143), el autor, en sentido general, "selecciona en efecto unos personajes. Pero su libertad, en muchas ocasiones, no pasa de esta opción primitiva. Y es que la materia folclórica en seguida se impone a su imaginación".

La mayor parte de los tipos recurre a las imágenes ya estereotipadas desde el siglo XVI y a la tradición anterior[354]; ambas se convirtieron en una constante en el siglo XVII. Quevedo critica las clases sociales y grupos profesionales con afán de notoriedad, como hidalgos o estudiantes; los que siempre fueron considerados ladrones y gorreros, como venteros, escribanos y sastres[355]; a ellos se unen los extranjeros, barberos, letrados, dueñas, mujeres, las virtudes del dar y el pedir, hombres entremetidos, mercaderes, maridos, cornudos, galanes de monjas, alguaciles, corchetes o letrados. Nada ni nadie queda excluido de la burla, con excepción de la monarquía y, en menor medida, de la iglesia, que tiene a los frailes como referencia en *Papel de las cosas corrientes de la corte* y en *Capitulaciones matrimoniales*. Quevedo los utilizará, del mismo modo que la tradición folclórica anterior, de una forma irregular, pues existirán tipos que serán especiales blancos de sus críticas. Seguidamente veremos algunos ejemplos.

El tema de los robos en las ventas es muy típico de las misceláneas y colecciones de apotegmas y cuentecillos. Una situación que tenía pocas posibilidades

---

[354] La división de pecadores en tipos profesionales responde a una tradición medieval tardía. La crítica de oficios y estados, de origen popular, mostró su primer florecimiento en el siglo XV (Nolting-Hauff, 1974: 115).

[355] La fama de estafadores de los sastres los convirtió en un tipo comúnmente satirizado en el Siglo de Oro. Quevedo da muestra de esta costumbre tanto en su obra en prosa como en verso. A su vez, se puede rastrear una crítica de la procedencia judía de los de este oficio. Para otras referencias véanse Nolting-Hauff (1974: 118-9), García-Valdés (1993: 414, n. 8) y Azaustre (2007: 200, n. 40).

de reclamación, pues los venteros estaban en muchos casos amparados en su condición de cuadrilleros de la Santa Hermandad, y abusaban de la cercanía a esta autoridad[356]. En la *Floresta Española*, Santa Cruz recoge, tomándolo de Timoneda[357], un cuentecillo en el que se critica la cualidad de ladrones de los venteros relacionándolos con las tres cruces del calvario y con la historia del buen ladrón[358]. Del mismo tono es el conocido cuento del rocín muerto, en este caso con una primera aparición en la *Floresta* y repetido en numerosas colecciones posteriores[359]. Quevedo seguirá esta tradición censora de las ventas y venteros[360]:

> Cerca de un pueblo, entre dos ventas, pusieron una cruz. Viéndola un caballero, dijo a otro con quien iba: Mira adónde acertaron a poner la cruz, en medio de dos ladrones. Oyéndolo el uno de los dos venteros, quejóse, diciendo: Siendo yo tan servidor de vuestra merced, mal me trata. Respondió el caballero: Sed vos el bueno (*Floresta*, III, VI, 3).
>
> Preguntando un caminante a un ventero de Sierra Morena qué tenía de comer, respondió que no había otra cosa sino huevos. Replicó el caminante: ¿Habrá alguna carne salpresa, como de la que me distes hoy ha ocho días, cuando pasé por aquí?, que, en verdad, no he comido en mi vida cosa que mejor me supiese. Dijo un mochacho, hijo del ventero: Caro costaría si cada semana se nos hubiese de morir un rocín (*Floresta*, XI, VI, 9).
>
> Primeramente, informados de los grandes robos y ladronicios que se hacen cada punto en las ventas, mandamos que de aquí adelante nadie se atreva a llamarlas ventas sino *hurtas*, pues en ellas hurtan y no venden, so pena que las haya menester el que [lo] tal no obedeciere (*Premáticas destos reinos*, ed. de García-Valdés, pp. 158-59).

La idea negativa de los falsos y medio hidalgos como personajes interesados y presuntuosos es muy corriente en la época. Quevedo critica a los hidalgos que intentan dárselas de caballeros cuando, en realidad, viven entre el hambre y otras dificultades. La imagen barroca de este tipo acomplejado y sus aspiraciones sociales[361] es satirizada por nuestro autor al llevarla hasta extremos ridículos. Encontramos también ejemplos en la *Floresta*, pues este tema era usual en el siglo

---

[356] Véase Fernández Álvarez (1989: 655), que cita el pasaje del *Guzmán* en el que se da cuenta de este problema.
[357] *Sobremesa*, 55 (pp. 236-37).
[358] *Lucas* (23, 42-43).
[359] Véase Chevalier (1975: 246). El cuento aparece después en los *Diálogos familiares* (240-241) de Juan de Luna y en *La Pícara Justina* (I, III, 2), y será continuado por Mateo Alemán y por Cervantes. Covarrubias también recoge esta costumbre de los venteros (632b).
[360] *Premática de aranceles generales* (ed. de García-Valdés, pp. 167 y 174).
[361] Maravall (1975: 312).

XVI y ya resultaba popular en la poesía galaico-portuguesa[362]; en estos casos, el falso hidalgo de algún lugar lejano se inventa un pasado o incluso cambia el apellido[363]:

> Para ser caballero o hidalgo, aunque seas judío y moro, haz mala letra, habla despacio y recio, anda a caballo, debe mucho y vete donde no te conozcan, y lo serás (*Libro de todas las cosas*, p. 459).

> Preciábase un forastero mucho de hidalgo. Y amohinándose un sastre con él, dijo el hidalgo: ¿Vos sabéis que cosa es hidalgo? Respondió el sastre: Ser de cincuenta leguas de aquí (*Floresta*, V, III, 11).

Los estudiantes serán criticados ligeramente, centrándose únicamente en una de las numerosas características estereotípicas de este grupo social que destacaba por sus acciones gorreras y una inocencia que rozaba la estupidez. En las premáticas, Quevedo juega agudamente con el falso ascenso social de los personajes "honrados". Estudiantes y escribanos son tipos motejados repetidos, algunos de los cuales también son tratados de forma especial en la *Floresta*, aunque Santa Cruz no se muestra excesivamente duro con estos últimos[364]:

> Y por cuanto se nos ha hecho relación que se han perdido los cuatro personajes más honrados de la república, conviene a saber: hidalgo, estudiante, arcabuz y escribano; porque ya los hidalgos se llaman caballeros; los estudiantes, licenciados; los arcabuces, mosquetes; y los escribanos, secretarios, mandamos que, so pena de nuestra desgracia, cada uno tenga su título propio (*Premáticas destos reinos*, ed. de García-Valdés, p. 160)[365].

Aun con raíces literarias clásicas[366], sabemos que estaba generalizado en la cultura áurea el hacer burla de las mujeres. En cualquier tipo de tertulia se hablaba de

---

[362] Véase Scholberg (1971: 93) para la crítica en la poesía trovadoresca de los personajes que querían ascender en la escala social o que se daban más importancia de la que tenían y (1979: 65) para la sátira de este tipo en la literatura del siglo XVI.

[363] Se encuentra ya en Erasmo (*Colloquia*, "Ementita nobilitas", p. 612); exacta convicción —hablar despacio y recio y escribir con mala letra— aparece también en las *Premáticas destos reinos*: "Asimismo nos ha parecido, habiendo visto varias presunciones de medio hidalgos y hombrecillos atrevidos que con poco temor se atreven a usar de las ceremonias de los caballeros, hablando recio por las calles, haciendo mala letra, tratando de armas y caballos, pidiendo prestado y haciendo otras cosas dignas de reprehensión, mandamos que, siendo como hemos dicho, los llamen caballeros chanflones, motilones y donados de la república" (ed. de García-Valdés, p. 160) y en textos posteriores. Vemos otros ejemplos en la *Floresta*, respecto a la indumentaria de los hidalgos, una crítica contra los judíos con el juego de palabra "capirote" (VII, III, 19) y el preciarse de hidalgo (XI, VI, 6).

[364] La crítica de los escribanos parece responder más a una realidad social del momento. Berumen (1952: 332-3) advierte las quejas que se hicieron en las Cortes sobre las extorsiones y el alto número de escribanos existentes a principios del siglo XVII.

[365] Se repite en la *Premática de aranceles generales* (ed. de García-Valdés, p. 178) y en la *Premática del Tiempo* (p. 101).

[366] Nolting-Hauff (1974: 121) y Schwartz (1987: 155-7). Schwartz señala la relación con textos de Juvenal y Marcial que Nolting-Hauff también encuentra en los modelos ofrecidos por autores medievales.

la mujer, y ello lo demuestran las colecciones y misceláneas, donde es a la mujer a quien se dedican más páginas ―en la parte XI de la *Floresta*, los cinco primeros capítulos presentan dichos sobre mujeres―. La crítica a las mujeres también aparece en Quevedo, que toma de la tradición, con mínimas modificaciones, la mayor parte de sus componentes.

La comparación de la mujer con el mal y el chiste cuantitativo o las cualidades de la mujer ideal se repiten en numerosos textos[367]. Quevedo usa la mayor parte de estas fuentes presentando una simple alusión que provoca el ingenio del lector. En la *Premática del Tiempo* se sirve de un apotegma popular desde la Edad Media:

> Y finalmente mandamos que nadie alabe a mujer alguna por ser grande, que también alabamos por grande una cuchillada y vemos que ninguno la quiere. Y así, nos pareció ordenar que no se usen mujeres grandes, por la honra de los maridos, pues vemos que en las más pequeña suele sobrar para todo un barrio; y sólo se da licencia para alabar las pequeñas, porque hay menos de mujer y, como dice el refrán, «Del mal, el menos» (*Premática del Tiempo*, p. 102-103).[368].

En la *Floresta española* aparece este ejemplo de inconveniencia de los dos extremos:

> Si es fea, es aborrecible; / si hermosa, / de guardar dificultosa: / ved qué extremo tan terrible (*Floresta*, VI, IV, 5)[369].
>
> Preguntando a uno que por qué, siendo él gentil hombre, se había casado con mujer muy chiquita, respondió: ―Del mal, lo menos (*Floresta*, VIII, II, 5).

Quevedo también critica o se burla del aspecto físico de las mujeres de edad, a las que acusa de hacerse pasar por doncellas[370]:

> mandamos que todas las que fueren de treinta y ocho años a cuarenta, el no reírse en las ocasiones de gusto no se atribuya a falta de alegría, sino de dientes (*Premática del Tiempo*, p. 97-8).

---

[367] Cfr. Chevalier (1975: 190 y ss.).

[368] En la *Premática de aranceles generales* se utiliza el mismo tema de la mujer pequeña como mal menor si hacer referencia directa al refrán: "Ítem, asimismo nos ha parecido ordenar y ordenamos que no se casen mujeres grandes, por la honra de los maridos, pues vemos que en la más pequeña mujer sobra para todo un barrio" (ed. de García-Valdés, p.182).

[369] Correas, entre otros, incluye el mismo ejemplo: "Ni fea que espante, ni hermosa que mate" (p. 238b).

[370] Otro ejemplo de la *Floresta* comenta la acción de quitarse años por parte de las mujeres (XI, III, 24). Quevedo lo repite en la *Pregmatica de aranceles* (ed. de García-Valdés, p. 179) y nuevamente en *Premática que se ha de guardar para las dádivas a las mujeres de cualquier tamaño o estado que sean*: "Las doncellas valen otro tanto como costaren las herrramientas para parecerlo" (p. 144).

Es éste un juego que para Roncero (2000: 34) está relacionado con el pensamiento humanista y que podemos ver en obras de otros autores, como se lee en los *Problemas* de Villalobos; no obstante, y como se ha indicado, es motivo también común en los escritores clásicos:

> Las mujeres que cuando eran mozas fueron hermosas y se preciaban dello, nunca despues pueden tragar la vejez, nunca pueden creer que son viejas; por tanto, para encubrir los defectos de la cara que han hecho los muchos dias, que se van en un soplo, y los muchos tratos que ellas han dado siempre al cuero del rostro, que, aunque fuera un cuero de un cabron, le tuvieran ya estirado y envejescido; para cubrir, como digo, sus defectos, acuerdan de aluciarse et pintarse, como si aquello pudiese rebocar la juventud et como si por alli se engañase la vista de los hombre... las encias y los dientes desviados y desproporcionados ó caidos del todo (*Problemas*, XX, 422).

Otro ejemplo lo constituye la crítica de los cabellos rubios[371], que puede tener su explicación en la costumbre de las mujeres mayores de teñirse el pelo[372]:

> Ítem, mandamos poner en los calendarios del mundo por mártires a los cabellos rubios (*Premáticas destos reinos*, ed. de García-Valdés, p. 162).

> Y para desmentir las canas pónense unas hebras de cabellos rubios, que, así como en una moza parecen hebras de oro, en ellas parescen rabos de vaca colgados de una espetera pintada, para poner allí los peines (*Problemas*, XX, 422a).

Los pintores también serán satirizados por Quevedo con un tópico: la incapacidad para enmendar las faltas de la naturaleza en sus propios hijos. Este motivo aparece en la *Floresta*, aunque con fuente en Erasmo[373]:

> Ítem, porque los pintores son de suyo lisonjeros y que tienen por oficio enmendar las faltas de la naturaleza, y viendo que en sus hijos e hijas pierden esa habilidad, pues los hacen feos, mandamos que, pues desto no han sabido dar razón concluyente, pinten con fidelidad las damas que retrataren y sin la mano sobre el pecho; porque haciéndolo, les declaramos por gente vana y que se alaban a sí mismos, pues es como decir que es la pintura de buena mano, y buena en mi conciencia. Y no guardándolo, mandamos les llamen lisonjeros y aduladores, y

---

[371] Herrero García (1925: 158) señala que los autores del XVII no distinguían entre rubio y pelirrojo.

[372] García-Valdés (1993: 162n) da otra posible explicación de esta burla al referirse al abuso de los poetas en sus composiciones de los "cabellos de oro" o las costumbres de hacer postizos con los cabellos de los difuntos. Quevedo se vale de los cabellos rubios nuevamente en la *Premática que se ha de guardar para las dádivas a las mujeres de cualquier tamaño o estado que sean*: «Cabellos rubios son mejores para traídos en el sombrero por favor que en la cabeza por hermosura. Vistos el día del Corpus en el balcón bien colgado y si fueren de oro, valen lo que el platero diere por ellos» (ed. de García-Valdés, p. 306).

[373] El cuento tiene amplia difusión con algunas variantes. Aparece en los *Apothegmas* de Erasmo (Thámara, 314v), también en Timoneda (*Buen aviso*, núm. 60). Como fuente clásica aparece en Macrobio (*Saturnalia*, II, II, 10).

> que no agrade el retrato a quien se lo mandare hacer (*Premática del Tiempo*, p. 88).
>
> A un pintor que tenía los hijos muy feos, preguntáronle: ¿Cómo pintáis las tablas tan hermosas, y hacéis los hijos tan feos? Respondió: No es maravilla; porque las tablas pinto de día, y los hijos hago de noche (*Floresta*, V, III, 1).

Sin embargo, no todos los tipos responden a tópicos tradicionales, ya que algunos pueden transmitir ciertos prejuicios personales del autor[374]. Por lo visto en las colecciones y misceláneas, podemos observar que los poetas o los criados no son satirizados de la misma manera en el siglo XVI y los siglos anteriores que en Quevedo y en los primeros años del siglo XVII. A su vez, los retratos de los médicos presentan algunas variantes que se pueden explicar, en el caso de nuestro autor, por ciertas circunstancias biográficas[375].

La valoración de los poetas en el siglo XVI es muy diferente a la visión desprestigiada que se tendrá de ellos en el siglo siguiente. Herrero García (1977: 238) incluye varios pasajes en los que se manifiesta esta estima por la poesía y sus poetas; aunque ya en el siglo XVII, Suárez de Figueroa reitera en *El pasagero* la relación del mundo de la nobleza con la poesía. La imagen que nos ofrece Quevedo parece muy distinta, ya que atribuye a la clase social más baja las prácticas de la poesía, reservadas en otros autores a los nobles y a la vida cortesana:

> Pero advirtiendo, con ojos de piedad, que hay tres géneros de gentes en esta república tan sumamente miserables que no pueden vivir sin los tales poetas, como son ciegos, farsantes y sacristanes, permitimos que haya algunos oficiales desta arte conocidos (*Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros*, pp. 16-17).

El tipo social satirizado parece conformarse a finales del siglo XVI; ya en el siglo XVII responde a unas características especiales sobre las que influyeron de manera marcada las actividades poéticas de la época. La propagación de acontecimientos poéticos como la organización de academias, certámenes y justas en esos años provocó la aparición y las representaciones públicas de innumerables poetas

---

[374] Nolting-Hauff (1974: 121) afirma que a Quevedo no le interesaba la originalidad en cuanto a contenido en la sátira de tipos. Una tipificación que es más fuerte que en el siglo XVI y que incluso retrocede hasta modelos medievales. No creo que se puedan hacer valoraciones sobre esta cuestión en conjunto, por cuanto las características de estas sátiras no muestran una regularidad respecto al uso de las fuentes.

[375] Véase *supra* n. 258.

que ya no respondían a la imagen que tenemos de los principales autores áureos ni de siglos anteriores, nobles y grandes artífices literarios.

Ese concepto exagerado del número de los aspirantes a poetas lo vemos de nuevo en *El pasagero* de Suárez de Figueroa:

> Manifiéstase mejor esto en las justas literarias, donde apenas tiene el mar tantas arenas cuantos poetas se descubren (*El pasagero*, p. 236).

La visión de Quevedo coincide con la de Suárez de Figueroa al identificar la oleada de poetas con una plaga y un castigo divino:

> Ítem, habiendo sabido la innumerable multitud de poetas que Dios ha enviado a España por castigo de nuestros pecados, mandamos que no haya más, y los que hay se gasten dentro de dos años que damos de término para ello, so pena que se procederá contra ellos como contra langosta, pues no basta otro remedio (*Premática destos reinos*, ed. de García-Valdés, p.159).

Esta imagen de los poetas no responde, por tanto, a una tradición del tipo, sino que en estos textos se está haciendo referencia a la realidad social del momento[376], sin correspondencia con la tradición literaria anterior. Estos "otros poetas" estarían relacionados con la pobreza, el hambre, la falta de higiene, con personas que no tenían un verdadero oficio o querían sobrevivir mediante la creación poética, una pretensión ilusa dados sus escasos méritos literarios. Un ejemplo de su suciedad se observa en las *Prem*áticas del Desengaño contra los poetas güeros*. En estas leyes, tanto delito como pena contienen la burla de los poetas. Su delito principal es el robo y plagio de obras anteriores que, aunque casi aceptados en la época, siempre fueron criticados por Quevedo:

> Ítem, por estorbar los insolentes hurtos que hacen, mandamos que no se puedan pasar coplas de Aragón a Castilla, ni de Italia a España, so pena de callar un mes el poeta que tal hiciere, y si reincidiere, de andar un día limpio (*Prem*áticas del Desengaño contra los poetas güeros*, p.15).

La calidad de las creaciones poéticas también se presenta como objeto de burla. Dentro de este mundo, se creó —o existió—la imagen del poeta como un personaje falto de virtuosismo y talento que se dedicaba a buscar inspiración en las formas más dispares. En Quevedo hallamos así la imagen del loco, que también aparece en numerosas obras de su tiempo[377]:

---

[376] Véase Herrero García (1930: 94).
[377] Véase Herrero García (1977: 244).

> Ítem, habiendo advertido que han remitido todos el juicio al valle de Josafat, mandamos que anden señalados en la república y que a los furiosos los aten, concediéndoles los previlegios de los locos, para que en cualquiera travesura, llamándose a poetas, como prueben que lo son, no sólo no les castiguen por lo que hicieren, sino les agradescan el no haber hecho más (*Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros*, p. 14).

Esta identificación de los poetas con los locos se puede leer en otros textos. Timoneda, por ejemplo, identifica a los poetas y a los músicos con personas sin seso:

> —Ven acá mozo, ¿qué es esto?: —Señores, músico y poeta, que carecen de sesos (*Sobremesa*, 81, p. 254).

Al igual que ocurre con los poetas, los criados fueron vistos por Quevedo y sus contemporáneos de un modo distinto a la picardía e inteligencia con que se representaron en el folclore. Los criados tendrán una imagen muy negativa, por peligrosos en la casa y por sus malas cualidades, que los acercaban a la imagen que de ellos se plasmó en los textos del siglo XVI[378].

En una de sus premáticas, Quevedo critica las muestras de sumisión a los amos por parte de los criados. En esta ocasión la crítica sí parece tener un vínculo con la realidad social del autor[379], que interpreta los tipos sociales transmitidos tradicionalmente. Tradición y actualidad del momento resultan así conjugadas.

En el siguiente ejemplo, la ridiculización se realiza de varias maneras. Primeramente se compara la reverencia del criado con algunos bailes típicos como el guineo, baile asociado a los negros que, con turcos y berberiscos, habían sido capturados como esclavos[380]. El peligro que conlleva la exagerada reverencia se expresa estableciendo una relación entre "mudos de boca" y "habladores de pies", metáforas que resultan del intercambio de funciones entre sustantivo y adjetivos en una especie de hipálage en la que los pies se adentran en el campo léxico de la frase que le precede:

> Ítem, vista la ridícula figura de los criados cuando dan a beber a sus señores, haciendo el coliseo, el guineo, inclinando con notable peligro y asco todo el cuerpo demasiado, y que, siendo mudos de boca, son habladores de pies de puro hacer desairadas reverencias, declaramos sea eso tenido por descortesía o

---

[378] Scholberg (1979: 59 y ss.).
[379] Para Herrero García (1977: 86), se trata de una muestra de la influencia que ejerció la Corona sobre las formas de la vida cotidiana.
[380] Suárez de Figueroa (*Plaza universal de todas ciencias y artes*, pp. 306-307) los presenta algo mejor valorados que los turcos y los berberiscos, ya que aquellos son "de mejor naturaleza, más fáciles de llevar, y ensañados, de mucho provecho".

> irreverencia. Y mandamos a todos los criados, que de aquí adelante hicieren semejantes servicios y cortesías, que en pago de eso les den la comida medio comida, queden, de puro hacer reverencias, más corcovados que el diablo que traía sastres al infierno, y que, estando delante de su señor y en presencia de muchos, se les caigan las calzas (*Premática del tiempo*, pp. 91-92).

Esta visión del criado está muy alejada de la del sirviente inteligente, pícaro y audaz que es tópica en los cuentecillos tradicionales y que llegarán con la variante del bobo —este no siempre criado— al mundo del entremés. Dos cuentos que aparecen en Timoneda y en Santa Cruz ilustran esta representación:

> Yendo un caballero camino a caballo en un cuartaguillo, y su mozo detrás, vino que había de atravesar un riachuelo, y, como hubiese crecido el agua, dudando de pasar, paróse, y dijo a su mozo: Pasa primero. Conociendo la intención de su amo, respondió: No, no señor, no seré yo tan mal criado que pase primero. Dijo el amo: No hay mala crianza. Respondió el mozo: Sí hay, señor, pues que por el vino suele pasar primero, pase por el agua (*Portacuentos*, 50, p. 168)[381].

> Decía muchas veces un criado a su señor: Dios quite de mis días y ponga en los de vuestra merced. Caminando con su amo, y pasando por un puerto que tenía infinita nieve, y perdidos fuera del camino, cerca de anochecer, y lejos de poblado, dijo a su señor: Estos son los días que digo yo que quite Dios de mí y ponga en vuestra merced (*Floresta*, IX, III, 10)[382].

Resta analizar la figura de los médicos, quizás el tipo más repetido en las obras satíricas de Quevedo. Es posible, teniendo en cuenta la biografía del autor, que haya un odio personal contra ellos[383]. Aunque en sus textos Quevedo recreó la tradición satírica sobre los médicos, no se puede negar que la profusión de este tipo puede traslucir algunas circunstancias personales. Conocido es el documento de la Universidad de Valladolid en el que se relata el pleito que tiene con el doctor Fernando de Miraval en sus años de estudiante (Alonso Cortés, 1906: 51-53)[384], con el que se entendería mucho mejor la calificación de codiciosos por parte de nuestro autor. Este médico solicitaba, según la opinión de Quevedo, mayores honorarios de

---

[381] Véase Chevalier (1975: 66-67). El cuento procede de Castiglione; también aparece en Mal Lara y en la *Floresta.*

[382] Aparece posteriormente en Juan de Arguijo (n. 432).

[383] Sin embargo, no es esta la única motivación que se ha presentado respecto a la crítica contra los médicos: David-Peyre explica la ferocidad de Quevedo por «la obsesión que siente por la muerte» y por «el odio que le inspiran los que desean cambiar, en beneficio propio, el orden social y natural» (1971: 407). Se podría encontrar una postura racista en este odio (Querillacq, 1986: 63), aunque es extraño que no encontremos ninguna referencia directa al mayoritario origen judío de los médicos en estas críticas. Todavía menos creíble parece la desconfianza científica, o peregrina es la idea de la concepción filosófica religiosa de la enfermedad, ya que él mismo habría contradicho este orden natural en varias ocasiones a lo largo de su vida. Véase *supra* n. 258.

[384] Véase también Astrana Marín (1945: 84-5).

los estipulados en la carta de pago. Otros sucesos similares pudieron motivar su actitud frente a los médicos: su duelo con el médico del Duque de Lerma, Pedro Martín de Andueza[385], su enfermedad en 1612, y un segundo caso cuando estuvo a punto de perder la vida por culpa de una sangría que le propinó un barbero en Villanueva de los Infantes (Goyanes, 1934: 13).

Esta negativa obsesión de Quevedo por los médicos será incluso recogida en las colecciones de cuentos; se puede observar en los *Cuentos* de Juan de Arguijo, donde aparece como protagonista[386]:

> Don Francisco de Quevedo a un médico: ―Aunque el doctor vaya a la mula, si el enfermo va a curallo, va a caballo (*Cuentos*, núm. 475, p. 200).

Otros textos de Quevedo, sin embargo, mostrarán cierto respeto por el gremio médico[387]. Se presenta, por lo tanto, una visión con dos caras, una benigna y otra burlesca. De este modo, se equilibran de alguna manera las interpretaciones biográficas, posiblemente originadas en circunstancias puntuales de su vida.

Por lo que respecta a la literatura, el ataque a los médicos y las medicinas que recetan es común en el siglo XVII y en el siglo anterior[388], aunque sorprende que no aparezca de la misma forma en la literatura española del siglo XV y en muy contadas ocasiones en la literatura del siglo precedente[389].

No disponemos de datos que nos permitan afirmar que la realidad social de la medicina sea la razón de las duras críticas recibidas a lo largo de la literatura de los Siglos de Oro. Con todo, podemos encontrar algún ejemplo de esta crítica en textos de mediados del siglo XVI, como los *Problemas*, de Francisco López de Villalobos. Este autor, también médico, critica a algunos representantes de su propio oficio que se alejan bastante de la profesionalidad esperada:

---

[385] Cfr. Querillacq (1986: 63, n.48).

[386] Seis de los cuentos recopilados por Juan de Arguijo introducen a Quevedo como supuesto protagonista del relato. En otros tantos, Góngora también es el personaje de las anécdotas.

[387] Véase Tato (2001: 331-335). Quevedo muestra cierto respeto por los médicos citados en *Visita y anotomía del cardenal Richelieu* de 1635, o en *Política de Dios y gobierno de Cristo*, obra del mismo año, en la que concede cierta utilidad a la profesión médica. También alrededor de estos años escribe *Virtud militante*, donde se resume el posicionamiento de Quevedo respecto a este tema: "Confieso que hay excepción de excelentes y fieles y doctos médicos y artífices; mas no presumo hallarla yo. No por esto los desprecio, si bien los excuso". La visión negativa persiste, pues el autor concede el respeto a la excepción no encontrada.

[388] Véase Chevalier (1975: 127 y ss.). Por otra parte, Vaíllo (1982: 372) señala la larga tradición del médico en la sátira desde textos griegos hasta Plauto, Marcial, Juvenal o las *Danzas de la Muerte*.

[389] Cfr. Scholberg (1971: 95). Son contadas las sátiras contra los médicos en la sátira de escarnio gallego-portuguesa de los siglos XIII y XIV.

> Un médico vanaglorioso, que quiere ganar honra singular en las curas, es muy gran perjudicial para los compañeros y muy pestilencial para los enfermos... cuando la gente viere un loquito destos andar por los rincones de la casa sembrando zizania, sepan quién es y huyan dél, que viene de la parte del diablo, que es homicida y padre de la mentira, como arriba está dicho (*Problemas*, p. 424).

La situación de la medicina a principios del siglo XVII no había mejorado, y se multiplicaban las epidemias de tifus, peste y tabardillo. Al ser llamados para tratar estas enfermedades, los médicos se enfrentaban con un diagnóstico no muy difícil; pero a pesar del penoso tratamiento recetado, se sabía que la curación era casi imposible. La ciencia médica no había hecho grandes adelantos en la curación de las principales enfermedades; de todos modos, se recurría normalmente a los médicos con esperanzas de mejoría. La obra satírico-burlesca de Quevedo desarrollará este manido tema desde las tempranas premáticas hasta sus sátiras de madurez[390].

En las premáticas se introduce a los médicos mediante una enumeración de las armas usadas en la época[391], subrayando así su peligro para la salud[392]. Este motivo ya se ha señalado en relación con Marcial[393], lo que ilustra la amalgama de posibles fuentes:

> Otrosí, por las muchas iras y enojos, escándalos y venganzas, muertes y traiciones, que en bandos y parcialidades se suelen hacer, vedamos todas las armas aventajadas y dañosas, como son pistoletes, espadas, más de marca, médicos y arcabuces (*Premáticas destos reinos*, ed. de García-Valdés, p. 161).

De esta vinculación de las armas con los profesionales de la medicina se pueden encontrar agudos ejemplos en Santa Cruz[394]o en Suárez de Figueroa:

> Preguntó uno a un médico qué era la causa que armaban caballeros con espuelas doradas a los doctores de Medicina. Respondió: Para que puedan hacer guerra a la salud (*Floresta*, IV, VII, 10).

> Algo más corto número es el de la facultad médica; bien que para matar a muchos basta una hoja (*El pasagero*, p. 176-77).

---

[390] Sin embargo, la sátira real de los médicos y la medicina, advierte Chevalier (1999: 71), quedará desvirtuada al ser un objetivo constante de los motes en la época.
[391] Para Chevalier (1982: 29) parece ser invención de Góngora. Aparece en las *Letrillas:* "Balas de papel escritas / sacan médicos a luz, / que son balas de arcabuz / para vidas infinitas". (1982: 29).
[392] Vaíllo (1982: 375) integra la sátira médica, desde este punto de vista, en la serie del mundo al revés.
[393] Véase *supra* p. 95.
[394] Los médicos tienen un capítulo en la *Floresta* (IV, VII), en las que son presentados como carniceros y halcones, como verdugos y necios.

En las mismas prematicas se equipara a los médicos con valientes[395], subrayando sus vínculos con el "valentón"[396] o arrogante:

> Ítem, mandamos que no tenga nombre de valiente quien no tuviere título de médico o lo pretendiere ser (*Prematicas destos reinos*, ed. de García-Valdés, p. 162).

En el *Libro de todas las cosas*, cuando se da solución a las proposiciones "para que cualquier mujer o hombre que bien te pareciere, seas hombre o mujer, luego que te trate se muera por ti", "para no morirse jamás" y "para que te duren poco las enfermedades", se menciona el peligro de los médicos para la salud y el odio que estos le tienen[397]. Este motivo es repetido en el "Capítulo de los agüeros"[398]:

> Sé el médico que la cures; y es probado, pues cada uno muere del médico que le da al tabardillo o mal que le dio (*Libro de todas las cosas*, p. 439).
>
> No seas necio, que estos solos son los que se mueren; que a los desgraciados mátanlos las heridas, a los enfermos mátanlos los médicos, y los necios solos se mueren a sí mismos (*Libro de todas las cosas*, p. 440).
>
> Llama a tu médico cuando estás bueno y dale dineros porque no estás malo; que si tú le das dinero cuando estás malo, ¿cómo quieres que te dé una salud que no le vale nada y te quite un tabardillo que le da de comer? (*Libro de todas las cosas*, p. 441).
>
> Tres cosas, las mejores del mundo, aborrecen sumamente tres géneros de gentes: la salud, los médicos; la paz, los soldados; la verdad, algunos escribanos y letrados (*Libro de todas las cosas*, p. 448).

En el mismo *Libro de todas las cosas* Quevedo critica la indumentaria del médico. Si bien podríamos estar de acuerdo con la idea de Querillacq (1986: 57)[399],

---

[395] Véase Chevalier (1982: 37) respecto a tradicionalismo en este concepto.

[396] A la figura del *valentón* le dedicará Quevedo un apartado en *Papel de las cosas corrientes en la Corte*. El médico se equipara, por lo tanto, con esta figura que mata a cambio de dinero. Véase Deleito (1987: 87).

[397] La sátira parte de que el médico odia la salud porque ansía el dinero que le produce la enfermedad. En el *Libro de todas las cosas*, cuando Quevedo critica a los falsos alquimistas da una alternativa al hacerse médico pues "de las cámaras harás oro y de la inmundicia" (p. 462). Otro ejemplo en la *Floresta* en boca de un médico: "la medicina tenémosla nosotros para vendella, mas no para usar della" (IV, VII, 17).

[398] El médico como causante de la muerte es figura muy frecuente en Quevedo: Aparece en la poesía satírica, en *Sueño de la Muerte* y en *La Hora de todos*. Chevalier (1982: 25) hace derivar esta idea de la imagen folclórica del médico matasanos, que registra Correas en el *Vocabulario de refranes*: "los yerros del médico, la tierra los cubre"; esta imagen también aparece en la *Floresta* (IV, VII, 5) hablando de un pintor que se hizo médico pues quiso "tomar oficio que las faltas que hiciere cobije la tierra".

[399] Trancribo el texto de este autor: "Que tengamos aquí una denuncia contra el demasiado lujo, como ya dijimos, lo admitimos. Lo que sí queremos subrayar es que Quevedo no culpa a los médicos, sino a la opinión pública que niega su consideración a quien no corresponde con los cánones comúnmente

quien la considera más una crítica de la importancia de la apariencia en la sociedad que una sátira de los médicos, sabida es la altivez de los profesionales de la medicina en esa época. Por otra parte, presenta la imagen tradicional del antiguo uniforme de los médicos, que ya no era común en la España del siglo XVII[400]. Quevedo estaría refiriéndose así a la *silueta*[401], de aparición frecuente en la literatura:

> Si quieres ser famoso médico, lo primero linda mula, sortijón de esmeralda en el pulgar, guantes doblados, ropilla larga y, en verano, sombrerazo de tafetán; y en teniendo esto, aunque no hayas visto libro, curas y eres dotor; y si andas a pie, aunque seas Galeno, eres platicante. Oficio docto, que su ciencia consiste en la mula (*Libro de todas las cosas*, p. 458).

Tras burlarse de la indumentaria, sigue con unas burlescas instrucciones para ejercer el oficio y para conseguir pacientes tanto dentro como fuera de casa, con unos consejos propios de un pícaro:

> La ciencia es ésta: dos refranes para entrar en casa, el «¿qué tenemos?» ordinario. «¡venga el pulso!». Inclinar el oído: «¿ha tenido frío?»; y si él dice que sí primero, decir luego: «se echa de ver, ¿duró mucho?»; y aguardar que diga cuánto, y luego decir: «bien se conoce. Cene poquito; escarolitas: una ayuda». Y si dice que no la puede recibir, decir: «¡pues haga por recibilla!». Recetar lamedores, jarabes y purgas, para que tenga qué vender el boticario y qué padecer el enfermo (*Libro de todas las cosas*, p. 458).

> Y para acreditarte de que visitas casas de señores, apéate a sus puertas y entra en los zaguanes y orina, y tórnate a poner a caballo, que el que te viere entrar y salir no sabe si entraste a orinar o no. Por las calles ve siempre corriendo y a deshora, porque te juzguen por médico que te llaman para enfermedades de peligro. De noche, haz a tus amigos que vengan de rato en rato a llamar a tu puerta en altas voces, para que lo oiga la vecindad: «¡al señor dotor, que lo llama el duque!», «¡que está mi señora la condesa muriéndose!», «¡que le ha dado al señor obispo un accidente!» (*Libro de todas las cosas*, p. 458).

No sabemos si se trata simplemente de la recepción por parte de Quevedo de una larga tradición folclórica sin una base en la realidad social y sin ningún tipo de intención satírica, que busca simplemente la risa[402], o si esta visión caricaturesca responde de algún modo a una realidad social de principios del siglo XVII; sería entonces una visión algo exagerada, pero con trasfondo real al fin y al cabo.

---

admitidos. Del ser y del parecer, éste es lo más importante: si un médico quiere triunfar, tiene que cuidar de su aspecto. Claro que éste puede esconder una realidad no muy lucida: las exigencias de la opinión pública abren la puerta a cualquier abuso y en primer lugar a la ignorancia. De aquí el tono feroz y la ironía amarga de nuestro censor que, si bien acusa a los médicos, ensancha de manera indiscutible el campo de la sátira tradicional".

[400] Peyre (1971: 12).

[401] Chevalier (1982: 18). Este autor la considera caricatura inspirada en la realidad.

[402] De esta opinión es David-Peyre (1971: 18).

A lo largo de este capítulo hemos visto el complicado entramado de fuentes y formas entre las que discurre la tradición popular. Debido a diferentes factores de muy diversa índole, multitud de textos —tanto orales como escritos— se mezclan y confunden durante el Barroco. Al mismo tiempo, en las numerosas recopilaciones de los siglos XVI y XVII aparecerán impresos textos con fuentes eruditas junto a textos folclóricos. En muchos casos, los textos eruditos se amoldarán de diferentes maneras hasta llegar a presentar unas características similares a formas de muy distinto origen. Los sistemas de difusión de estas formas literarias breves provocarán fenómenos muy singulares en su desarrollo a lo largo de la historia de la literatura. Algunos textos con una raíz erudita y con unos elementos formales marcados, entrarán en un proceso de popularización en el que perderán toda su identidad. Se convertirán en formas universales que, en muchos casos, llegarán después a adaptarse a diferentes momentos y lugares, con lo que se llevará a cabo un retorno hacia lo particular, un viaje de ida y vuelta que dificultará todavía más el estudio de las tradiciones.

De igual forma, la tentativa de una caracterización por subgéneros se convierte en una tarea muy ardua. Aunque hemos intentado delimitar este terreno con una división que facilitara la presentación del tema, con cualquier lectura de las colecciones de textos de la época se descubren coincidencias entre todas estas formas. Los recopiladores de la época tampoco quisieron fijar ninguna diferencia que fuera más allá del simple título, e incluyeron todo tipo de textos recogidos en diferentes fuentes. Quizás —o con seguridad— fue el mejor método para reflejar el amplio panorama de formas orales y tradicionales que se respiraban por las calles en aquellos tiempos.

Sea como fuere, Quevedo conoció muy bien toda esta tradición, la criticó duramente en alguna de sus obras y se valió de ellas en otras de diversa manera y con diferentes intenciones. Pero tanto en la burla como en el uso de estos textos, por encima de todo, siempre se mantuvo la demostración y el alarde de la agudeza de nuestro autor.

2.3. FUENTES RENACENTISTAS

Después de haber tratado las fuentes clásicas y populares en las páginas precedentes, es el momento de valorar la importancia de algunas fuentes renacentistas

en las que, como es sabido, se hallaba ya una confluencia y continuación de las tradiciones antes citadas. La mayoría de los aspectos que se abordan en este apartado ya fueron tratados al estudiar las fuentes cronológicamente anteriores. Por tanto, la cuestión será determinar cuál es el grado de influencia de las obras renacentistas como fuentes en Quevedo o si simplemente se trata de concordancias entre autores que siguen un proceso de *imitatio*.

Como es sabido, en los siglos XV y XVI los autores se verán muy influidos por los textos grecolatinos, y se notará una revitalización de toda clase de temas y recursos de agudeza de la literatura popular. Guillén (1982: 2), en su artículo sobre Quevedo y los géneros literarios, valoraba esta influencia desde el punto de vista de la imaginería barroca:

> Tengo por evidente que las raíces de la obra de Quevedo, por muy barroca que nos parezca, se hallan en el impulso histórico que llamamos Renacimiento.

Esta idea de "impulso histórico" se refiere más a una dependencia de unas constantes de variación creativa por parte de los autores que al hecho de utilizar fuentes literarias directas de escritores de esta época. Chevalier (1992: 113-14), en cambio, valora la originalidad de la obra quevediana tomando como punto de referencia estas fuentes:

> Quevedo aprovecha la literatura jocosa (o aguda) del siglo XVI; aprovecha los paradigmas que le ofrece la poesía contemporánea; aprovecha en especial unos temas y formas que le sugiere el *Romancero general*. Estos temas y formas los renueva, los enriquece, los altera.

Los ejemplos de agudeza observados en la literatura cancioneril del siglo XV[403], en la *Floresta española*[404] de Melchor de Santa Cruz, y en textos posteriores como la *Fastiginia*, donde Tomé Pinheiro da Veiga hace comentarios sobre las

[403] Véase el estudio de Casas Rigall (1995). Las "Obras de burlas", recogidas en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1519), muestran el gusto por la práctica del ingenio satírico ya en el siglo XV, al que pertenecen la mayor parte de estas composiciones.

[404] En un relato muy breve se alude al juego del apodo como pasatiempo y, al mismo tiempo, se observa el uso del juego de palabras por disociación y equívoco: "Un canónigo de Toledo apodando en un banquete a muchas señoras, díjole una de ellas que apodase a una doncella, que era hija del canónigo. Respondió: Señora, basta que la plante, sin que la pode" (*Floresta*, I, V, 7).

prácticas de ingenio en la sociedad vallisoletana de principios del siglo XVII[405], atestiguan la costumbre y constancia de la agudeza en la sociedad española:

> cuando mucho se dicen sus remoques y palabras equívocas o de segunda intención, como dicen nuestras viejas, porque ordinariamente tienen un modo de hablar metafórico y de traslaciones, y no vulgar ni ordinario, en lugar de los adagios y refranes de nuestros ciegos y viejos, al modo de nuestra *Eufrosina*, con lo que hacen alegre y apacible la conversación; y como se crían en esto desde pequeñitos, son muy avispados (*Fastiginia*, p. 200b)

Los textos literarios renacentistas están muy relacionados con los autores clásicos, ya que el proceso de *imitatio* era la forma más común de producción textual en la época. Por esta misma razón, no es fácil distinguir las fuentes directas de las indirectas en la obra de un autor[406]. A menudo es difícil precisar si Quevedo tomó directamente un pasaje de un autor clásico, o si no es más que uno de los escritores que tomaron como fuente algún tipo de recurso o motivo que habría llegado a popularizarse entre los escritores contemporáneos. Por otro lado, nos encontraremos ante el proceso de la "*imitatio* compuesta", que dificultará cualquier tipo de afirmación tajante en cuanto a modelos y fuentes. Hay numerosos ejemplos que tienen antecedentes muy próximos, pero en los que a su vez confluyen fuentes mucho más antiguas. En algunos casos, aclarar cuál fue la fuente primaria de Quevedo será una tarea prácticamente imposible[407].

Para estudiar las posibles fuentes renacentistas en la prosa satírico-burlesca de Quevedo podemos centrarnos en dos ámbitos: por un lado, las influencias que ejercen en los temas y motivos de la sátira y, por otro, en la utilización de esquemas literarios y recursos lingüísticos para llevar a cabo esa intención satírico-burlesca. Sin embargo, hay que subrayar —y se podrá comprobar en esta sección— que muchos de los elementos que se verán como renacentistas coinciden con las fuentes populares; por otra parte, resulta algo lógico si se considera el auge que en el Renacimiento tuvo la literatura popular, rica en agudezas.

---

[405] Véase Chevalier (1992: 109-110). Distintos textos contemporáneos demuestran que esta pasión por la agudeza no sólo era privativa de la corte vallisoletana, pues en los primeros años del siglo XVII era una práctica común y una moda en todos los ambientes culturales de España.

[406] Un comportamiento, por otra parte, nada extraño en el terreno de las fuentes e influencias a lo largo de todas las épocas. Piénsese, por ejemplo, en los motivos que pudieron llegar a Garcilaso por la vía del petrarquismo italiano y también desde la lírica de cancionero y, más atrás, la estética del amor cortés.

[407] Lázaro Carreter (1978: 192) comenta esta misma cuestión con referencia a las fuentes del *Guzmán de Alfarache* y el *Buscón*: "Es cierto que muchos de esos temas eran tópicos, y pueden haber accedido a ambas obras por vías independientes".

Estas consideraciones son importantes para precisar dónde puede encontrarse el principio de originalidad en este tipo de obras. Quevedo parte de la pervivencia de unos temas que ya estaban fijados literariamente[408], y la agudeza ya se había convertido en una costumbre en la España de las décadas precedentes a Quevedo. En consecuencia, su originalidad resulta del enriquecimiento de dos vertientes al ser tocadas por el particular ingenio y habilidad lingüística de Quevedo.

Dentro del panorama de la sátira social es importante considerar la influencia y repercusión sobre nuestro autor de las nuevas ediciones y estudios publicados por los humanistas en el siglo XVI[409]. En toda la obra de Quevedo ―obviamente, con cierta diferencia de enfoque― se respira un trasfondo de respeto a las instituciones establecidas, al sistema político-social que controlaba la España del seiscientos y, al mismo tiempo, una crítica de la situación en la que comenzaba a encontrarse España a finales del siglo XVI y principios del XVII, en los que lentamente se iba hundiendo la supremacía del Imperio Español[410].

Continuando una constante de la literatura moral y satírica, los humanistas que escribieron sátiras, defendieron siempre la importancia de las costumbres[411] y tradiciones, así como la rectitud en los comportamientos en la vida cotidiana, tratando de reprender las acciones censurables e intentando repararlas con la vuelta a un concepto más clásico de la sociedad. Se presenta de este modo una censura de las novedades, como vertiente de la tópica oposición entre antiguos y modernos. Así se puede ver en la presencia numerosa de textos de orientación y reforma de las costumbres, así como en los tratados de urbanidad.

La sátira fue el género predilecto de los humanistas de los siglos XVI y XVII para divulgar los principios propugnados por los neoestoicos[412]. En el Renacimiento confluyen la influencia de la sátira clásica con la medieval y las teorías literarias humanistas. La importancia de estas últimas radica en el tipo de lectura que realizaron de los textos clásicos; de este modo, autores como Erasmo o Justo Lipsio sirvieron como puente entre la sátira clásica y la barroca.

---

[408] Cfr. García-Valdés (1993: 14).
[409] Sobre el pensamiento humanístico de Quevedo véanse González López (1972), Gendreau-Massaloux (1977) e Iventosch (1980).
[410] Véanse, entre otros, Domínguez Ortiz (1984: 70) y Fernández Álvarez (1989: 667).
[411] Sobre la importancia de las costumbres en el siglo XVI véase Rodríguez Cacho (2006: 139-40). Idea que parte del concepto de "virtud ética" de Aristóteles.
[412] Schwartz (2006a: 132).

La sátira renacentista responde a la situación social del momento. Es una sátira determinada por la cruda realidad de la época, que toma a Juvenal, Horacio y, dentro de la sátira menipea, a Luciano, como fuentes para desarrollar su actividad censora y reprender los vicios y la degeneración de los buenos hábitos. En el siglo XV, la sátira comienza siendo personal para, paulatinamente, tomar una dirección hacia lo cotidiano, aunque alejada de la religión y la política, blancos que llegarán al género a causa de la inestabilidad social y económica de Europa en los dos siglos posteriores[413]. Asimismo, en el siglo XVI la sátira se universaliza y los temas de inspiración clásica o medieval llegan hasta el Barroco. La ambición, la lujuria, la ignorancia y la hipocresía serán los motivos criticados en una sociedad responsable de la pérdida de los valores de la conciencia humana. Se busca una moral de raíz clásica o con una fuente cristiana relacionada con la sátira medieval. Todo esto dentro de una posición de esperanza, algo que en Quevedo se convierte en una absoluta negatividad frente a su sociedad.

Sin embargo, como señala Scholberg (1979: 179), la mayor parte de los tipos y motivos satirizados en el siglo XVI —y también en el siglo XVII— pertenecen a una tradición consagrada durante siglos y no se pueden circunscribir a las corrientes ideológicas humanísticas.

Quevedo se servirá de la caricatura para representar a toda una serie de personajes que considera lacras de una sociedad española que se encontraba durante aquellos años en un estado bastante crítico. Serrano Poncela (1962: 95) los considera lugares comunes de la picaresca volteados para mostrar mejor su artificio. A esta influencia de la picaresca habría que sumarle también la recurrencia de los tipos satirizados en el entremés[414], que se repetirán de algún modo en nuestro autor. Se podría considerar que el reflejo de la estructura social se manifiesta en este extenso paisaje de variopintos personajes que aparecen en el *Buscón* y que también se rastrea en la prosa satírico-burlesca quevediana: un conjunto de tipos que provienen de un contexto social degradado (Palomo, 1987: 102).

---

[413] Coronel Ramos (2002: 183).

[414] El entremés tendría como antecedentes para su repertorio de tipos y ambientes a la literatura oral y escrita: la *facecia*, la acción celestinesca, la novela picaresca, la fantasía satírica y la descripción de tipo y ambientes (Asensio, 1965: 25).

Pertenecen también a este ámbito ideológico las críticas del lenguaje que aparecen en las sátiras literarias, especialmente en lo que se refiere a la ostentación del lenguaje culto y la utilización de latinismos de forma inadecuada[415], así como la evidente hipocresía social imperante en la época mediante la tipificación de diferentes personajes. Sin embargo, también se pueden ver diferencias de orientación entre la sátira de Quevedo y la compuesta por humanistas como Erasmo; así lo afirmaba Nolting-Hauff (1974: 158):

> su sátira carece de la componente positiva y reformadora que Erasmo y, sobre todo, sus imitadores habían desarrollado intensamente y que adopta formas casi impertinentes p. ej. en los diálogos de Torquemada.

La falsa hidalguía[416] que ya hemos estudiado entre las fuentes populares se revitalizará por las especiales circunstancias históricas de finales del siglo XVI. La nobleza fingida será para nuestro autor una de las causas de la penosa situación que le toca vivir al país, y se convertirá en uno de los temas predilectos de toda su obra.

Dentro de las fuentes renacentistas, es especialmente importante la influencia de los autores satíricos y burlescos italianos que llegaron hasta Quevedo[417] directamente o a través de otros autores españoles del Renacimiento que ya habían utilizado estas fuentes. La lírica burlesca italiana, importante en la recuperación de la *satura* latina[418], tuvo gran repercusión no solamente en la poesía de Quevedo, sino también en el conjunto de las obras satírico-burlescas en prosa. El influjo de la literatura satírica y burlesca italiana del siglo XV y XVI le llegará de autores como

---

[415] Cfr. Roncero (2000: 83). Véanse también Nolting Hauff (1974: 206), Müller (1978: 232-2), Jauralde (1981: 43) y Schwartz (1987: 57 y 65-67).

[416] Véase *supra* n. 362. De esta opinión es Nolting-Hauff (1974: 132). Por su parte, Arellano (2003: 88) no está de acuerdo con esta fuente en la sátira humanista: "es evidente que del espíritu de la crítica erasmiana no puede quedar nada, porque las intenciones y el contexto de la sátira de Quevedo son radicalmente distintos". Este autor ve un reflejo de la asunción de los ideales nobiliarios o la crítica a una nobleza degenerada que ha perdido sus virtudes. No sabemos hasta qué punto no podría ser una combinación de estas dos posibilidades.

[417] Cacho Casal (2003) hace un pormenorizado estudio de estas fuentes en la poesía burlesca. Plata (1999: 239) anota la comunidad de temas y motivos entre las obras burlescas de Quevedo y las obras de Berni y otros autores «bernescos» del siglo XVI, como Bino, Ludovico Dolce, Agnolo Firenzuola y Antonfrancesco Grazzini.

[418] Cfr. Plata (1999: 237).

Francesco Filelfo[419] (1398-1461), Ludovico Ariosto[420] (1474-1533) o Francesco Berni[421] (1497-1535) o mediante los seguidores de estos.

Sabemos, por las declaraciones de González de Salas, que Quevedo leía italiano, algo lógico dada su estancia y papel en aquellas tierras. La utilización de recursos comunes como los juegos de palabras y dilogías, o las descripciones caricaturescas basadas en equívocos, juntamente con la plasmación de temas típicos de la burla social, serán los puntos que marquen esta relación de la obra quevediana con los autores italianos. Una coincidencia de motivos y recursos que, por otra parte, representa una continuación de lugares comunes de la sátira de todos los tiempos.

El posible influjo de la literatura francesa en Quevedo, especialmente de los *Essais* de Montaigne, también ha sido analizado por Castro (1978: 41). De todas formas, aunque Quevedo fue uno de los primeros que conoció en España la obra de Montaigne, a a quien llamaba el "Señor de la Montaña", quizás algunas de las similitudes se deban a una coincidencia de fuentes clásicas en ambos[422]. Sin dejar los textos franceses, se podría citar también la posible influencia de François Rabelais. En este caso, aunque se observan semejanzas en el uso de los recursos de agudeza en los textos de ambos autores, la falta de aprecio que muestra Quevedo por Rabelais[423], junto con el desconocimiento de su obra en los países católicos europeos, y muy en particular, en la península ibérica[424], no permiten suponer que el autor francés ejerciera particular influencia, aunque sí se puede afirmar que Quevedo lo conoció.

Motivos y temas

La totalidad de los motivos satirizados en esta época ofrecen una constante que, en su mayor parte, procede de la tradición clásica, la popular y la medieval. En el Renacimiento se observa su pervivencia, lo que confirma la continuidad del universo

---

[419] Francesco Filelfo compuso diez libros de sátiras, fueron publicadas en 1476.
[420] Ludovico Ariosto escribió siete sátiras publicadas en 1534.
[421] Cfr. Plata (1999: 237-8), es posible que Quevedo tuviera en propiedad un ejemplar de las *Rime piacevoli* de este autor, pues aparece en el catálogo del monasterio de San Martín.
[422] Por otra parte, Blüher (1983: 404) cree que la obra de Montaigne no fue conocida por Quevedo hasta después de 1630, opinión que empieza a ser cuestionada.
[423] En *Visita y anotomía de la cabeza del cardenal Armando de Richeleu*, Vesalio explora en la memoria de la cabeza del cardenal y desaprueba las obras de Rabelais: «El uno tenía por título: *Obras del maestro Francisco Rebelés, doctor en medicina*; […], y otros muchos tratados semejantes, todos unos peores que otros» (p. 338).
[424] Véase Artal (2004: 43). Esta autora llega a la conclusión de que Quevedo pudo conocer la obra de Rabelais basándose en que "las tres referencias a la obra del autor francés encontradas hasta ahora en textos de la España áurea poseen un denominador común: todas ellas se vinculan con Quevedo".

de representación satírico literario. Así lo hace notar Scholberg, cuando estudia esta cuestión con respecto a la literatura galaico-portuguesa de los siglos XIII y XIV y la castellana del XV[425]:

> Dejando todavía a un lado el elemento anti-converso, la sátira social del siglo XV me parece bastante parecida a la de épocas anteriores, por lo menos en los temas. Continúan los insultos y groserías cambiados entre poetas (que van a continuar en el Siglo de Oro) y los ataques contra las malas costumbres y flaquezas personales, contra los excesos en el beber y comer, en el vestir, en la vida sexual, contra la avaricia (aunque este tema parece ahora menos difundido) y contra la cobardía. Son los blancos tradicionales de la sátira hispánica (1971: 300-301).

Entre los tipos satirizados, es llamativo el de las mujeres de todas las edades, que desde la bíblica Eva y los clásicos griegos y latinos como Aristóteles, Juvenal o Marcial, son figuras constantes[426]. En España, las encontramos en las cantigas galaico-portuguesas[427], en la poesía de *Cancionero* y las *Coplas de Maldecir de mujeres* de Pedro Torrellas, para continuar en la literatura renacentista, con autores como el Arcipreste de Talavera, Luis de Lucena[428], el *Diálogo de mujeres* de Cristóbal de Castillejo, Francisco López de Villalobos o Baltasar del Alcázar, y llegar así al Barroco.

El motivo de la mujer y la correspondiente visión negativa del matrimonio[429] se manifiestan específicamente en dos obras de la prosa satírico-burlesca quevediana, *Capitulaciones matrimoniales* y *Carta de las calidades de un casamiento*[430].

---

[425] Cfr Scholberg (1971: 99-109 y 300).

[426] Schwartz (1999a: 314) señala que los rasgos semánticos "mendacidad" e "inconstancia" eran constitutivos de los retratos de personajes femeninos en la tradición satírica y filosófica clásica y en la didáctico-moral, judeo-cristiana y árabe.

[427] Es interesante notar la doble vertiente negativa y positiva —que tendría su raíz en las figuras de Eva y la Virgen María— de este tipo de lírica, donde los mismos poetas que componían las cantigas de *escarnio e maldizer* cultivaban la cantiga de amor que enaltecía a las damas. Dos caras que mostrarían esa función de este tipo de sátira como ejercicio literario y que se verá también en Quevedo, aunque no sabemos si en su caso esconde un trasfondo de realidad, así como tampoco en autores del Renacimiento español como Sebastián de Horozco o Baltasar del Alcázar. En su vertiente negativa se muestran dos variantes: una seria y otra jocosa. El tema es el mismo, los defectos de la dama, pero varía el tono y, quizás, la intención.

[428] Véase Scholberg (1979: 11).

[429] La sátira del matrimonio entroncaría con la corrupción de costumbres (Mas, 1957: 85). Véanse también Berumen (1952: 325) y Green (1955: 37-42); ambos autores rastrean en este tipo de sátiras las razones personales del autor. Véase también Mas (1957: 85 y ss.) y Cacho Casal (2003: 65-7), que anota además las fuentes de Plutarco y Boccaccio.

[430] Carilla (1949: 75-77) encuentra en esta obra algunas coincidencias con los *Ensayos* de Montaigne: «Daría muchas gracias a Dios si fuese sorda y tartamuda, partes que amohínan las conversaciones y dificultan las visitas» (*Carta de las calidades de un casamiento*, ed. de García-Valdés, p. 466); y en el autor francés: «Celuy lá s´entendoit, ce me semble, quit dit "qu´ un bon mariage se dressoit d´une femme aveugle, avec un mary sourd» (*Ensayos*, III). Quevedo también da muestras de este tema en la

Se trata de una degradación del universo erótico que pasa desde la visión petrarquista que enaltece todos los valores femeninos hasta llegar a un vilipendio de los defectos del mismo objeto de deseo, valiéndose para ello normalmente de la descripción caricaturesca. Vaíllo (1992: 393) y Cacho Casal (2003: 230-59) señalan la importancia de Berni en la creación de una poesía burlesca en la que se rompen las codificaciones del petrarquismo. Muchas de estas imágenes tendrían también un precedente en las sátiras de Ariosto, autor de importante repercusión en la segunda mitad del siglo XVI en España, aunque, como se ha dicho, los tópicos se rastrean desde la literatura grecolatina.

Esta presentación de la mujer se puede ver en obras como la *Repetición de amores* de Luis de Lucena, en los *Problemas* de Villalobos[431] y en la poesía de Baltasar del Alcázar. En todos los casos, se trata de una continuación de los tópicos sobre la *vieja*[432], que llegan desde la antigüedad. La caricatura de la *vieja* aparece por primera vez en el Renacimiento en el *Cancionero* de Sebastián de Horozco (núm. 63)[433]. En el siguiente ejemplo, un soneto burlesco de Baltasar del Alcázar, hallamos una caricatura de la mujer que respeta el orden de la tradición retórica y petrarquista, describiéndola desde la cabeza y la cara hasta los pies y concluyendo con un elogio fingido:

> Cabellos crespos, breves, cristalinos,
> frente que de miralla turba y mata,
> cejas cuyo color vence a la plata
> y el alabastro y nieve hace indignos
>
> ojos de perlas, blandos y benignos,
> nariz que a cualquier otra desbarata,
> boca sin fin, alegre al que la trata,
> dientes donosos, raros, peregrinos;

---

poesía, especialmente en los poemas "Hastío de un casado al tercero día" (*POC*, 517), "Casamiento ridículo" (*POC,* 518) y "riesgos del matrimonio en los ruines casados" (*POC*, 639).

[431] Ya citamos a este autor cuando hablamos de las fuentes populares. El *metro* para la *glosa* es el siguiente: "¿Por qué se pinta contino, / por qué se alucia la vieja, / Por qué pone la cerneja / Tan rubia como oro fino? / ¿No sabe que la vejez / No s´encubre con color, / antes se muestra mejor / cuando es mas feliz la tez" (*Problemas*, XX, 422).

[432] Vaíllo (1992: 391) ha estudiado el paralelismo existente en este motivo entre Quevedo y la poesía francesa de los siglos XVI y XVII. En la poesía española de esa época se observa una mayor parsimonia, exceptuando a Quevedo.

[433] Cfr. Chevalier (1992: 70-1). Esta caricatura se repite en numerosos autores. Entre ellos el *Tesoro* (1580) de Pedro Padilla, el soneto «gesto de clueca, vieja desabrida» del *Cancionero* de Pedro de Rojas (núm. 99), el *Diálogo de mujeres* de Cristóbal de Castillejo, Diego Hurtado de Mendoza, los hermanos Argensola, el doctor Salinas, Góngora, Jacinto Alonso de Maluenda.

trepado cuello digno de respeto,
manos conformes al trepado cuello,
pecho profundo y tierno, sin defecto;

melindroso ademán, dulce y discreto...
Si lo que vemos en público es tan bello,
¡contemplad, amadores, lo secreto!
(*Obra poética*, 19, pp. 189-90)[434].

La mención de las cejas blancas implicaría su ausencia ―además de la comentada crítica del uso de las distintas clases de afeites, especialmente en las mujeres de edad avanzada―; por lo tanto, podría estar relacionada con la alopecia, uno de los principales síntomas de la sífilis, enfermedad que constituyó un motivo muy repetido en la literatura satírica de la época.

Cacho Casal (2003: 80) nota la coincidencia de postura entre Ariosto y Quevedo respecto al motivo del justo medio en la mujer que, como hemos visto, presenta ejemplos tanto en fuentes clásicas como populares. La falta de confianza en la belleza femenina ya se estilaba en la poesía trovadoresca y seguiría apareciendo en las composiciones de los poetas de *Cancionero*.

Finalmente, dentro de esta sátira contra la mujer no debemos olvidar las figuras de la *dueña* y el cornudo ―también llamado *sufrido* o *maridillo*―. La *dueña* constituye un tipo satirizado especialmente fecundo durante el siglo XVI, y llegaría a convertirse en una obsesión entre los satíricos del siglo XVII[435]. La figura de la *dueña* será portadora de unas características negativas en todos los ámbitos, tanto en su decadente apariencia física ―vieja, fea, delgada, desdentada― como en todo tipo de actitudes reprobables.

Siguiendo generalmente la tradición popular de la mujer viuda y la vieja celestinesca, se producirá una fijación del tipo satirizado con unas constantes que serán respetadas en mayor medida para su representación caricaturesca[436], como "vieja superlativa"[437].

---

[434] A lo largo de sus epigramas se observa una insistencia en el tema (*Obra poética*, pp. 455-529). En el poema "a Inés que se teñía las canas de rubio" se parodia el concepto de belleza petrarquista.
[435] Arco (1953: 311). Véase también Nolting Hauff (1974: 148-153).
[436] La figura de la dueña aparece también en el retrato de la Quintañona de *Sueño de la Muerte* y en el *Discurso de todos los diablos*. Asimismo, se repite en la poesía satírico burlesca en el soneto 521 "Epitafio de una dueña, que idea también puede ser de todas". Para más menciones de la *dueña* en la poesía remito a las páginas de Arellano (2003: 52-3).
[437] Mas (1957: 64).

El motivo del cornudo tiene una larga tradición desde Juvenal, Marcial y la literatura popular. Quevedo lo reitera en la variante del marido consentido[438] —poco usual en la tradición clásica— en correspondencia con la literatura picaresca del siglo XVI. El *Lazarillo de Tormes* presenta a un Lázaro ejerciendo de esposo engañado voluntariamente, y también el *Guzmán de Alfarache* recrea este papel[439]. Por otra parte, es motivo repetido en numerosos refranes recogidos por Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Se encuentran también ejemplos, entre otros autores renacentistas, en Hurtado de Mendoza y Vicente Espinel. En el siguiente poema, Baltasar del Alcázar se sirve del tópico Juan Pérez, prototipo del marido sufrido:

> Si te casas con Juan Pérez,
> ¿qué más quieres?
>
> Si te trae del mercadillo
> saya y manto de soplillo
> y un don para el colodrillo,
> prendido con alfileres,
> ¿qué más quieres?
>
> Si es de tan buena conciencia,
> que llevará con paciencia
> sobre cuernos penitencia[440]
> la vez que se los pusieres,
> ¿qué más quieres?
>
> Si te permite que veas
> y goces lo que deseas,
> y al fin pasa porque seas
> la peor de las mujeres,
> ¿qué más quieres?
> (*Obra poética*, 207, p. 558).

Del mismo modo, Juan Rufo menciona este tipo en *Las seiscientas apotegmas*:

> Uno que había consentido los cuernos mandó en su testamento que le enterrasen al umbral de la iglesia, para que todos le pisasen. Oído lo cual, dijo «Buena humildad, si no se sentara sobre tan vergonzosa paciencia» (*Las seiscientas apotegmas*, 482, p. 171).

---

[438] Nolting-Hauff (1974: 154) comenta la preminencia de este tipo de imagen en Quevedo y la ausencia de la variante del marido engañado contra su voluntad, fuente tradicional de numerosos chistes.
[439] Arellano (2003: 66).
[440] Verso que se repite en Castillejo en sus *Diálogos de mujeres* (p. 140, v. 2289).

Quevedo adoptará una concepción satírica del marido en la que prima lo cómico[441] de su actitud. El *sufrido* se convierte así en un tópico en la obra de Quevedo desde sus títulos más tempranos[442]. Como ocurría en la sátira del siglo anterior, en la prosa satírico-burlesca se obvia cualquier tipo de descripción física caricaturesca de este personaje.

En *El siglo del cuerno*, Quevedo hace un elogio fingido de los cornudos y razona irónicamente sobre su situación, una característica que muestra, en opinión de Cacho Casal (2003a: 169), una coincidencia con el elogio paradójico italiano[443]. Entre otros, se encuentra en el quinto acto de la *Cortigiana* (1534) de Pietro Aretino. Este tema habría llegado desde Italia a España a través de autores que residieron en aquel país. Ejemplos de ello se encuentran en la *Paradoja en alabanza de los cuernos* de Gutierre de Cetina, o en los tercetos "en loor del cuerno" de Diego Hurtado de Mendoza[444]. La situación del cornudo es vista de manera digna y positiva, aunque no sin ironía:

> Mas ha venido el mundo a tal error,
> que ya todos los tienen por afrenta,
> sin saber conocer su gran valor
> ("En loor del cuerno", Hurtado de Mendoza)

Otro de los tipos satirizados de forma repetida en la prosa satírico-burlesca de Quevedo son los galanes de monjas, motivo que tiene numerosos antecedentes literarios. Le dedica el autor varios *ítemes*[445] en sus prematicas y es el motivo de *Carta a una monja* y también de las *Indulgencias concedidas a los devotos de monjas*, incluidas como ejercicio en el *Memorial en una academia pidiendo una plaza en ella*.

---

[441] Mas (1957: 113) analiza esta idea humorística que proclama el orgullo del cornudo: "La plupart des pages consacrées par Quevedo au cocu volontaire sont des pages d`humour. Le personnage, presque toujours, a la parole, et c´est pour s`épanouir. Il proclame sa satisfaction, son orgueil; il est content et fier ce qui lui vaut le mépris général".

[442] Cfr. Nolting-Hauff (1974: 154). Véanse también Mas (1957: 112-23), Asensio (1965: 187-88, 206-16) y Arellano (2003: 63-69).

[443] En este mismo trabajo, Cacho Casal (2003a: 171) muestra la posibilidad del origen italiano del enunciado dialógico de *El siglo del cuerno*. Seguidamente, señala algunos ejemplos de presentación admonitoria en la literatura satírica italiana.

[444] Véanse González Palencia (1941-43: III, 102) y Cacho Casal (2003a: 188), que considera la fuente italiana de este motivo.

[445] *ítem*: es un latinismo típico de los documentos notariales y de los textos jurídicos; cruce de *Ita* e *Idem*, significa en latín: "asimismo", "del mismo modo". Es usual su empleo en sucesiones de párrafos con la misma base de significado. Se utilizaba de forma habitual en la Edad Media, pero pierde protagonismo en los siglos siguientes (Espinosa Elorza, 1995). En otros casos se usa el causal "por cuanto", también común en el lenguaje jurídico.

El tema, aunque ya aparece en las sátiras medievales y pertenece al saber popular[446], es muy cultivado durante el Renacimiento: se encuentra en la poesía de Castillejo, Hurtado de Mendoza[447], en Sebastián de Horozco[448] y en algunos entremeses escritos quizás a finales del siglo XVI.

La censura y burla de clases y profesiones es un tópico común en la literatura desde la Edad Media con la *Danza de la muerte* y llegará a nuestro autor con algunas variaciones respecto a los tipos y el tono de los ataques[449].

La clase médica ―representada principalmente por médicos y boticarios― es blanco de la sátira desde la literatura clásica, muestra unas constantes casi definitivas en el medievo, continúa en el Renacimiento y es en el Barroco cuando se fija y revitaliza plenamente. Este auge puede deberse a diferentes razones. Rallo (1979: 180) advierte la importancia del desarrollo de una sociedad urbana que refleja el incipiente progreso de unas nuevas clases sociales que quebrantaban la "utópica sociedad tripartita (nobles, clérigos y labradores)". Los médicos se habrían convertido, por lo tanto, en uno de los grupos sociales que amenazaba esta férrea estructura social al ganar dinero como la clase gobernante. Sin embargo, se encuentran ejemplos de este tema en la sátira de todos los tiempos, hecho que limita las posibles explicaciones socio-políticas.

Sin embargo ―advierte Scholberg (1979: 27) entre otros autores― la sátira médica no estaba entre las más traídas y llevadas en el siglo XVI español[450], aunque se pueden rastrear algunas muestras que irán conformando este tipo satírico. En la

---

[446] Véase Alín (1968: 345). El amor de monjas era un hecho social ya en el siglo XIII, como demuestran las *Partidas* de Alfonso X, cuando en diversos títulos dictan las penas correspondientes a los diversos casos que se pudieran presentar. Véase también Gómez-Centurión (1989: 266-69).

[447] Véanse Chevalier (1992: 142-3) e Ynduráin (2003: 310). Otros ejemplos son los poetas anónimos de «Seóres papantes aire» y de «Quiero dejar de llorar» o Carlos Boil, autor de las redondillas «La triste envidia infernal».

[448] "Amor de monja / fuego de estopa" (*Teatro Universal de proverbios*, 238, p.77).

[449] Arellano (2003: 79-80) le resta importancia a estos precedentes y considera que "Quevedo localiza la mayoría de sus tipos profesionales en el Madrid coetáneo, que da el alimento sustancial para la fauna de sus figuras, y actualiza su sátira ordenándola según una axiología típicamente barroca en defensa (generalmente) del orden monárquico nobiliario, y según un sistema expresivo (el de la agudeza), también característico del siglo XVII". De esta misma opinión son Asensio (1965: 83), cuando trata el entremés, Müller (1978: 236) en su estudio sobre los *Sueños* y Plata (2000: 23) que considera que "la sátira de oficios y estados, de raigambre medieval, se alimenta en Quevedo de la realidad del Madrid coetáneo". Para un repaso de la sociedad y vida cotidiana en la España de la época véanse también Deleito (1944, 1954 y 1987) y León Pinelo (1931).

[450] Arellano (2006: 84), sin embargo, no nota esta variación en el Renacimiento: "No pierde popularidad en la Edad Media y Renacimiento, cuando el médico va adquiriendo nueva importancia en la sociedad urbana".

poesía burlesca italiana sí aparecen numerosos ejemplos[451]; y quizás desde estos llegó a España, como se puede advertir en los *Problemas* de Villalobos, en los *Colloquios satíricos* de Antonio de Torquemada[452], en los *Diálogos* de Pedro Mexía o en las cartas de Fray Antonio de Guevara[453]. Las imágenes de la indumentaria del médico, sus cuestionables métodos, las dudas sobre su profesionalidad y su marcada avaricia e interés por medrar, persistirán sin significativos cambios en la prosa satírico-burlesca de Quevedo.

En las *Cartas del Caballero de la tenaza*, Quevedo recrea un personaje ya frecuentado en las fuentes clásicas: el caballero tacaño y su antagonismo con la mujer pedigüeña. Merimée (1886: 142, n.2) habla de *El arte de conservar el dinero en la bolsa* (1591) y *Della famosísima compagnia della Lesina*, un texto anónimo publicado por primera vez en la segunda mitad del siglo XVI y que se reeditó varias veces en ese siglo y en el siguiente con nuevos apartados y otras adiciones[454]. Quizás sea una fuente de la figura de los caballeros chanflones, pues muestra unos parecidos especialmente notables con este tipo de personaje en el *Buscón*[455]. Otra posible fuente italiana podría encontrarse en los *Dialoghi piacevoli* (1542) de Niccolo Franco. El quinto diálogo desarrolla un coloquio entre amo y criado, pero la relación que se puede encontrar es muy vaga y con un tono claramente diferente, como advierte acertadamente Cacho Casal (2004: 403); quien afirma que los vínculos con este autor son superficiales. Quevedo conoció y manejó esta obra, como lo demuestra la existencia de un ejemplar anotado por el autor[456], pero le serviría en igual medida que otras muchas. La mención de unos *garfios* y *anzuelos* («uncini, hami») podría recordar la imagen de la tenaza quevediana representativa del ahorro. Por otra parte, en el diálogo octavo se podría encontrar una relación con el *Libro de todas las cosas*, en los consejos para aprender todas las artes en poco tiempo "para saber todas las

[451] Cacho Casal (2003a: 59-60) encuentra similitudes significativas entre los poemas italianos de Bentivoglio y los quevedianos, que servirían para poder suponer una influencia que va más allá del tópico.
[452] Remito a las páginas de Nolting Hauff (1974: 124-5), quien afirma que quizás Quevedo conoció esta obra, y hace mención de la repetición en la de Quevedo de las consideraciones sobre los médicos encontradas en las *Cortes de la muerte* de Miguel de Caravajal y en Cervantes.
[453] Véase Rallo (1979: 182 y ss.).
[454] Cfr. Cacho Casal (2003: 192).
[455] Véase Cacho Casal (2003: 197 y ss.).
[456] Cacho Casal (2004: 399).

ciencias y artes mecánicas y liberales en un día" (p. 430), pero nuevamente, las relaciones son mínimas en el desarrollo posterior de la obra[457].

Las sátiras literarias, reales o fingidas, no fueron una novedad en el Barroco, pues tienen una importante presencia desde la antigüedad clásica. Aunque se pueden encontrar algunas correspondencias de forma con las rivalidades entre trovadores o con las invectivas en la poesía de *Cancionero*, Quevedo adopta otra dirección en su obra satírico-burlesca. Los poetas, como tipo satirizado, la parodia del lenguaje culto[458] y el uso de las fórmulas fijas de la lengua popular, postura contraria a las ideas del siglo XVI español, se convierten en el centro de su crítica.

La publicación de las obras de Góngora provocó una agria polémica literaria que se extendió entre sus seguidores y detractores. En ese momento, muchos autores calificaron este lenguaje de oscuro y lo parodiaron en sus obras. Sin embargo, el tema no es original del siglo XVII, pues parte del vicio clásico de la *obscuritas*[459], ya criticado por los autores clásicos, y tiene su correspondencia en las preceptivas áureas[460]. En el siglo XVI, poetas como Baltasar del Alcázar o Espinosa compusieron poemas en los que se utilizaba paródicamente el lenguaje afectado[461].

Para la composición de estas sátiras literarias, Quevedo quizás se sirvió de fuentes italianas. Aunque el papel de la polémica gongorina es evidente, Cacho Casal (2003a: 300) comenta que las fuentes de esta crítica contra el cultismo no surgen en el Barroco, sino que pudieron tener su antecedente en los textos burlescos italianos que aparecen tras la especial situación de la lengua en la Italia del siglo XV[462].

Quevedo se sirve de muchas agudezas que tienen su origen en alguna de estas fuentes, especialmente en lo que se refiere a la variedad de juegos lingüísticos y a la

---

[457] Cacho Casal (2004: 404).
[458] Véase Mérimée (1886: 329) y Nolting-Hauff (1974: 199-208), quienes señalan la presencia de las faltas censuradas por Quevedo en su propia obra.
[459] Véanse Roses Lozano (1994: 66-80) y Gutiérrez (2005: 63-75).
[460] Lucas Gracián Dantisco, (*Galateo español*, cap. X, p.142); Jiménez Patón (*Elocuencia española en arte*, p.74); Carvallo (*Cisne de Apolo*, p. 323), entre otros.
[461] Buceta (1921).
[462] Véase Cacho Casal (2003a: 300). Fue notable en Italia la llamada *Questione della lingua*, en la que surgen diferentes teorías para establecer el modelo de lengua nacional que debía ser usado. La similitud de algunas metáforas entre los *Cantici di Fidenzio* de Camillo Scroffa y *La Culta latiniparla* sugieren una posible conexión entre ambos autores. Del mismo modo, algunos cultismos usados en esta misma obra podrían tener una tradición pedantesca.

invectiva personal[463]. En estos textos italianos se utiliza un recurso muy habitual en nuestro autor, el cultismo y el latinismo con una ruptura del decoro que produce el efecto sorprendente y muestra la inadecuación del término con respecto al contexto que designa.

La figura del pedante —como caricatura del culto— llega desde el teatro de Italia hasta el entremés en España[464], y a la poesía burlesca que mantiene el tono sarcástico, sea con el uso del lenguaje culto o con el uso de la lengua latina macarrónica.

La crítica contra los poetas o la mala poesía —un tópico con fuentes en Platón y Aristóteles— tiene un referente en Cristóbal de Castillejo, que se burló de las costumbres poéticas y de los poetas de su tiempo, o en algunas obras atribuidas a Diego Hurtado de Mendoza[465] donde se parodia, entre otras cosas, el estilo ampuloso de Feliciano de Silva.

La figura del poeta, de la que hablamos en el capítulo de las fuentes populares, presenta unas especiales características en Quevedo. Además de todas las circunstancias aludidas, quizás podamos encontrar antecedentes de este tipo en los textos antipetrarquistas[466], especialmente en la creación de juegos de palabras relacionados con el uso de los convencionalismos en imágenes y metáforas usadas en la poesía petrarquista[467].

Se puede observar una representación de la sociedad contemporánea basada en un conjunto de motivos y tipos populares de larga tradición. Los temas serán repetidos, con la misma actitud de superioridad hacia lo satirizado observada a lo largo del estudio de todas las tradiciones.

---

[463] Cacho Casal (2003a: 315 y ss.) muestra numerosas coincidencias entre los textos pedantescos y la poesía antigongorina de Quevedo.

[464] Asensio (1965: 148) menciona la figura del sacristán que portaba su comicidad en el empleo de pedanterías en latín macarrónico. Un latín que sería similar al que hablaban medio en broma, medio en serio, los estudiantes de las Universidades de Salamanca y Alcalá.

[465] Cfr. Scholberg (1079: 44 y ss.).

[466] Véanse Vaíllo (1992: 393) y Cacho Casal (2003a: 230 y ss.).

[467] Crítica que coincide con Cervantes en el *Quijote*, donde se la refuerza al poner en boca de Don Quijote una alusión a "todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas" (*Quijote*, I, XII, p. 174) o en *El Licenciado Vidriera*: "Otra vez le preguntaron qué era la causa de que los poetas, por la mayor parte, eran pobres. Respondió que porque ellos querían, pues estaba en su mano ser ricos, si se sabían aprovechar de la ocasión que por momentos traían entre las manos, que eran las de sus damas, que todas eran riquísimas en extremo, pues tenían los cabellos de oro, la frente de plata bruñida, los ojos de verdes esmeraldas, los dientes de marfil, los labios de coral y la garganta de cristal transparente, y que lo que lloraban eran líquidas perlas" (*Novelas ejemplares*, II, p. 60).

Géneros, subgéneros y recursos lingüísticos

Quevedo utilizará varios géneros y subgéneros literarios con antecedentes en la literatura del siglo anterior, bien imitándolos directamente, bien valiéndose de distintas técnicas para su parodia cuando son de naturaleza seria. La mayor parte de los opúsculos de su prosa satírico-burlesca se acogerán a ellos, y su originalidad tampoco resulta demasiado destacable si tenemos en cuenta, como comenta Chevalier (1992: 73-90), que desde finales del siglo XV la literatura española elabora y reelabora una serie de géneros jocosos. La mayor aportación de Quevedo a estos géneros será el alarde de su ingenio satírico.

Como se ha indicado, Quevedo parodia buena parte de esos géneros literarios. Conocida es la importancia de la parodia en la producción literaria del Barroco. Después del periodo de *imitatio* renacentista, el Barroco se propone sobrepasar todos los modelos de la época anterior. Se producirá, en palabras de Lázaro Carreter (1966: 67) una

> destrucción o la más deformante refracción de los supuestos y prestigios renacentistas.

La parodia servirá para cumplir esta función al desestimar el objeto parodiado, al realizar una transición del fácil y falso optimismo renacentista a la burla (Rangel, 1979: 151).

A lo largo del siglo XVI, el encomio paradójico ―término acuñado por Menandro desde su *encomion paradoxon*― registró unas altísimas cotas de popularidad en el seno del humanismo europeo[468]. Cacho Casal (2003a: 108) considera que este género se desarrolló en España "sobre todo gracias a la influencia italiana". Desde Italia esta práctica se exportará a la península y tendrá su auge principalmente en la segunda mitad del siglo XVI[469].

Es cierto que estas formas fueron recurrentes en la literatura burlesca italiana, especialmente en la producción académica y en obras como los *Capitoli* de Francesco Berni o las *Paradossi* de Ortensio Lando[470]. De todos modos, tenemos noticias de estos textos desde Aristóteles o Luciano, pues constituían uno de los ejercicios

[468] Cfr. Núñez Rivera (1998: 1134).
[469] Sobre el encomio paradójico véase Colie (1966: 3-38) y Núñez Rivera (1997 y 1998).
[470] Núñez Rivera (1998: 1143) marca la diferenciación entre la obra de estos dos autores.

retóricos clásicos del *genus demonstrativum*, recuperado en el Renacimiento principalmente tras la publicación del *Elogio de la locura* erasmiano. Se encuentran numerosos ejemplos en la literatura española anterior a nuestro autor. Uno de los iniciadores del elogio paradójico será Pero Mexía, que escribe el elogio del asno; Cetina y Hurtado de Mendoza alaban los cuernos[471], y Barahona de Soto elabora una paradoja de la pobreza o un encomio a la nariz grande. Las muestras se extienden hasta encontrar elogios de las bubas, como se ve en Mosquera de Figueroa.

Ynduráin (2003: 308) conecta el elogio paradójico con la representación barroca del mundo al revés, forma a la que habría que añadir también el conjunto de las prematicas y otros tipos de textos oficiales vertidos hacia lo burlesco.

Quevedo usó características de esta forma en dos de sus obras satírico-burlescas: *El siglo del cuerno* y *Gracias y desgracias del ojo del culo*. En la primera de ellas, Quevedo se apoya en la figura del cornudo; en *Gracias y desgracias del ojo del culo* recurre a la escatología, para la que parece recibir más influencias de la tradición popular que de la literatura burlesca italiana. La inadecuación del encomio al tema tratado produce el efecto jocoso en estos textos y, a su vez, las características de este tipo de motivos sacarán a la luz las destrezas ingeniosas del autor al tratar una realidad evidentemente no elogiable. La opinión del propio autor muestra esta idea:

> No estorba que escribiese del vino y de las parras sin tratar de otra cosa; que no porque Luciano alabó la mosca, se ha de entender que gustaba de ellas y las buscaba; ni porque Ovidio alabó la pulga, que se entretenía con tenerlas en su aposento y que no huía de ellas. Asuntos son de valientes ingenios (*Obras en verso*, 675).

La pragmática paródica es otro de los géneros que se desarrolló desde los últimos años del siglo XVI. Un momento de especial profusión fueron los primeros años del XVII, en los que se publican las distintas prematicas de Quevedo y de Mateo Alemán. Fray Antonio de Guevara, un autor muy vinculado a Quevedo, en el capítulo VI del *Arte de marear*, inicia cada unos de los enunciados con la fórmula "es previlegio de galera que", frase con la que parodia jocosamente los documentos

[471] La relación entre estos dos poetas podría haberse dado en Venecia, ciudad en la que ambos se conocieron y en la cual la alabanza burlesca de Francesco Berni había alcanzado una gran popularidad (Núñez Rivera, 1998: 1137).

oficiales. Este mismo autor incluye una pseudopremática en sus *Epístolas familiares*[472].

La carta jocosa y el pronóstico perogrullesco[473] aparecen durante el reinado de Enrique IV. La carta jocosa comienza siendo un género paródico ―con muestras como las que dejó Fernández de Heredia―, para dejar de serlo y convertirse en un género cuyo fin era simplemente conseguir la risa. Así lo vemos, por ejemplo, en Eugenio de Salazar, cuyas cartas están repletas de apodos y paronomasias, aunque con un uso todavía moderado del equívoco[474]. Las cartas paródicas escritas por Quevedo tendrán este mismo tono y estilo.

El pronóstico perogrullesco parece ser de origen europeo y se desarrolla a lo largo de toda la centuria del seiscientos, mostrando numerosos ejemplos a finales de ese siglo[475]. El fenómeno de los textos de perogrulladas fue calificado como característico de la península ibérica, y de él se vale ya Correas en el *Vocabulario de refranes*. Quevedo recurrirá a la perogrullada en el *Libro de todas las cosas* donde, además de presentar una serie de proposiciones y las respectivas soluciones con verdades de *Perogrullo*, añade dos de las manifestaciones más corrientes de este subgénero: las parodias del pronóstico y de la predicción astrológica.

La carta en refranes y la genealogía paródica se desarrollan a mediados del siglo XVI. La carta en refranes tiene un ejemplo en la edición de 1545 de Blasco de Garay. Quevedo conoció esta obra, de la que habría tomado como base la carta cuarta para la escritura del *Cuento de cuentos*. Por otra parte, este centón de refranes y frases hechas, que presenta una confluencia de crítica y juego de ingenio, tiene un ejemplo en el *El perro y la calentura*, obra de Pedro Espinosa publicada en 1625[476].

---

[472] En el artículo citado, Ynduráin (2003: 398) también menciona el ejemplo de los diferentes elogios que, desde Erasmo, han servido para mostrar el ingenio en la escritura, así como el de la premática burlesca escrita en verso por Fernández de Heredia (*Obras*, pp. 60-67), aunque esta última no sigue la estructura paródica de los textos legales que se observa en las de Quevedo.

[473] En la descripción de los géneros jocosos sigo las páginas presentadas por Chevalier (1992: 73-86 y 122-133).

[474] Véase Chevalier (1992: 84-85), que señala la crítica del habla común en las *Carta de las setenta y dos necedades*, de autor anónimo. En ella se critica el uso de modismos que serán repetidos en el *Cuento de cuentos*.

[475] Para ejemplos de este género véase Periñán (1979: 118-171).

[476] Chevalier (1992: 123). Este autor comenta la posibilidad de que este texto llegara a manos de Quevedo y que el autor pudiera haber escrito el *Cuento de cuentos* para competir con la obra de Pedro Espinosa. Lo cual podría ser una realidad dada la cercanía de publicación entre ambas obras.

Quevedo se sirve del esquema de la genealogía paródica en el *Desposorio entre el Casar y la Juventud*. De este género también se encuentran ejemplos en el siglo XVI, en textos como el *Memorial de un pleito* (*BAE*, CLXXVI, p.121) y la *Genealogía de la Necedad*.

Respecto al uso de recursos retóricos, Quevedo ofrece en su prosa satírico-burlesca una continuación de la mayor parte de las posibilidades que hemos presentado como populares o que tienen su origen en la antigüedad. Como bien ha demostrado Maxime Chevalier (1992), la mayor parte de las técnicas de la agudeza no serán ninguna novedad en nuestro autor. Los recursos de la agudeza, tanto verbal como de concepto, o la caricatura a base de apodos tendrían antecedentes en siglos anteriores, aunque no llegaron a la perfección e ingenio del autor de los *Sueños*.

Así, la onomástica burlesca tiene fuentes clásicas pero adquirirá mayor auge en el Renacimiento[477]. El equívoco será constantemente utilizado por todos los ingenios de finales del siglo XVI y de principios del XVII[478]. Es, por tanto, un recurso constante en los textos de la época, tanto que en algunos tratados de urbanidad se recomendaba la moderación en su empleo. La técnica caricaturesca también se practicaba durante el siglo XVI, especialmente en el entremés, donde se utilizarán todas las posibilidades, propuestas ya en Teofrasto[479], y que posteriormente observaremos adaptadas y mejoradas por la pluma de Quevedo.

En conclusión, se ha observado cómo la prosa satírico-burlesca de Quevedo y la literatura satírica del siglo anterior tienen numerosas correspondencias que, sin embargo, son recurrentes desde la tradición clásica o popular.

Las posibles fuentes italianas, que Cacho Casal (2003) ha estudiado en profundidad en la poesía burlesca quevediana[480], no se pueden confirmar en la misma medida por lo que se refiere a la prosa satírico-burlesca. Quevedo compuso sus opúsculos siguiendo la *imitatio* compuesta a partir de fuentes de diverso origen. La afirmación de un modelo en autores como Ariosto o Berni, que sin duda conoció

---

[477] Arellano (2003: 144).
[478] Chevalier (1992: 51 y ss.). Este autor corrobora este fenómeno por la coincidencia de juegos de palabras entre Baltasar del Alcázar y Quevedo. Las circunstancias de la vida de este autor y el hecho de que sus obras no se habían impreso en la época hace muy difícil su conocimiento por parte de Quevedo.
[479] Véase Asensio (1965: 18 y ss.).
[480] Las concordancias en recursos léxicos y similitud en los versos sugiere el modelo directo de la poesía satírica italiana en Quevedo.

Quevedo, se hace más difícil si se tiene en consideración el sistema creativo de éstos: un proceso de *imitatio* compuesta en el que una o varias de sus fuentes parten también de este principio.

La diferencia residirá principalmente en la distinta concepción del ideal renacentista y en el sentido del desengaño[481] barroco. Quevedo se sirve de algunos de sus géneros y técnicas, pero no se puede afirmar la influencia directa de los autores renacentistas en su prosa satírico-burlesca. En el Renacimiento se observaba una preocupación por una restauración de la sociedad que en el caso del Barroco desaparece por completo. Un desengaño que en el autor de los *Sueños* se concreta en una actitud negativa ante la realidad, donde todo es falsedad y mentira disfrazadas de verdad[482].

Aunque hemos visto que prácticamente todos los géneros utilizados por Quevedo en los opúsculos satírico-burlescos en prosa no son originales, durante el siglo XVI se utilizará primordialmente el diálogo como forma para la sátira, cuyo modelo se localizaría en la tradición dialogística iniciada por Luciano y revitalizada por Erasmo[483].

2.4. ACADEMIAS, JUSTAS Y VEJÁMENES.

En el siglo XVII, la creación literaria extiende sus límites y sale de los ambientes propiamente literarios para adentrarse en lugares tan dispares como la corte y la realeza o la calle y el vulgo. Un gran interés que puede tener una de sus causas en el propio gusto de los monarcas por las letras, especialmente Felipe IV[484]. Julio

[481] Entendiendo el término "desengaño" no en el sentido que toma en la mayor parte de la literatura de diálogos. Tratan de desengañar al que vive engañado en la mentira de todas estas acciones. Hablamos de un desengaño como parte de una actividad didáctica renacentista. Sin embargo, este concepto de aclaración también se encuentra en la obra de Quevedo. En muchos de los opúsculos se ve una explicación que intenta desenmascarar una actitud.

[482] Piñera (1970: 229-30) hace unas consideraciones sobre "ese *desengaño* que se la adjudica a Quevedo justamente a partir de los *Sueños*, y que carece de todo fundamento, pues ya desde sus primeros escritos le vemos como aquello que siempre fue, es decir, el hombre para quien la realidad, de suyo menospreciable siempre y en cualquier forma, [...]. A Quevedo, pues, no le interesa la vida como tal, sino más bien todo aquello que puede extraerle para sus ingeniosos juegos mentales". Sin embargo, este autor menciona en este mismo artículo la *desilusión* y *desencanto* de la concepción del mundo quevediano que implicaría una visión previa no tan negativa.

[483] Rodríguez Cacho (2006: 145). Véanse también Gómez (1988) y Rallo (1996).

[484] Ya desde Felipe III se nota este gusto por las letras (Madroñal, 2005: 28). Véase también, Sánchez (1961: 13). Después del reinado de Felipe IV, el interés de la Corte por las academias decrece de forma considerable (Carrasco 1965: 108).

Monreal y Juan Pérez de Guzmán[485] hablan incluso de una academia —o tertulia— fundada por este rey a la que asistían D. Antonio Hurtado de Mendoza, D Jerónimo de Villaizan y Cortés, D Francisco de Rojas Zorrilla, D Antonio Coello y el Marqués de Javalquinto; con frecuencia asistía también a ella Lope de Vega y, "á temporadas", Francisco de Quevedo. Allí, para lograr la diversión del rey, se trataban los asuntos "á lo burlesco". En estos años, casi todos los escritores pertenecieron a una academia o participaron en los numerosos certámenes poéticos que se convocaban, y la mayoría de ellos hicieron ambas cosas[486].

Las academias, las justas y los vejámenes en sus principales características responderán a lo que Palma-Ferreira (1982) denomina un cruce de culturas: la cultura popular influida por las corrientes de tradición oral, la cultura erudita con su localización en las escuelas, los centros religiosos y las universidades y la cultura mundana que adaptará todas estas fuentes a sus intereses particulares.

La importancia de academias, certámenes, justas literarias y de los *gallos* o vejámenes en el panorama literario durante la primera mitad del siglo XVII está fuera de toda duda. Aunque ya encontramos ejemplos en el siglo XVI, o incluso en épocas anteriores, se trata de un fenómeno característico de este siglo[487]. Durante las primeras décadas fue especialmente rico, pues no faltó palacio nobiliario donde no se rindiera culto a la poesía en tertulias literarias, en las numerosas academias formadas en Madrid y, a su vez, en las principales capitales españolas, como Valencia, Sevilla, Granada y Zaragoza. Explica este fenómeno la especial situación del escritor y de las actividades literarias en la sociedad, fomentadas por los métodos de enseñanza y educación[488]. La profusión de estas tertulias nos permite suponer su influencia en el desarrollo de las diferentes formas practicadas en la literatura de esa época y de los años posteriores.

Sin embargo, ha sido éste un tema de estudio al que no se le ha dedicado demasiada atención hasta fechas recientes. La razón quizás se deba a la falta de documentos escritos sobre ellas, o al hecho de no estar el trabajo de las grandes figuras de la literatura muy centrado en este tipo de asociaciones y celebraciones. Por

---

[485] Monreal (1878: 358) y Pérez de Guzmán (1880: 123).
[486] King (1963: 8).
[487] Para Blanco (1988: 33), la historia de las asociaciones "académicas" se podría remontar hasta llegar a la época griega.
[488] Arco y Garay (1950: 3).

otra parte, la característica intrínseca de estas formas literarias es que se las concibe para ser leídas y escuchadas, pero no para ser llevadas al papel[489]. Añádase a lo anterior que, en algunos casos, una disposición de los estatutos de estas asociaciones (por ejemplo, su carácter privado o el uso de pseudónimos por parte de los participantes) no permitían una fácil difusión pública.

Otro dato que se debe tener en cuenta es que tanto academias como certámenes no fueron muy valorados desde su misma aparición. Son interesantes las consideraciones de López de Vega en las *Paradoxas Nacionales*, obra escrita en torno a 1635. Este autor critica estas reuniones al considerarlas en su mayor parte pueriles y compuestas de entendidos:

> no todos cultivados con estudios, sino con una mezcla de zánganos i de abejas, de legos que llaman de buena razón, y de noticiosos, aunque muchos menos de los segundos que de los primeros[490].

El mismo Góngora, en el soneto CXXIX "contra las Academias", las califica como "concurso de poetas mozos, y no de buenas costumbres, ni lenguas"[491], y también Lope de Vega dirige duras críticas a estas asociaciones. En la siguiente misiva se refiere la primera sesión de la *Academia del Conde de Saldaña*, en la que él fue nombrado secretario y sólo permaneció dos semanas:

> Fue la primera el sábado pasado; llamanos á las seis y vino á las diez; salieron tales los poetas, de hambre, cansancio, frío, lodos y quejas, que no sé si habrá segunda; aunque me hicieron secretario y repartieron sujetos[492].

Monreal[493], sin dejar de resaltar la influencia de las academias italianas en la formación de las españolas, comenta la poca profundidad y el mínimo arraigo que estas tuvieron en España, y les resta trascendencia al tratarse de reuniones que dependían únicamente de sus patrocinadores, en las que los fines no eran demasiado serios y que estaban compuestas principalmente por personas jóvenes. Fernández-Guerra describe estas reuniones italianizantes, que comenzaron durante el reinado de Carlos I, como lugares donde se debatían cuestiones poéticas, morales y científicas,

---

[489] Egido (1988: 72) considera el fundamento oral de las academias la principal razón por la cual se han perdido numerosas pruebas de su existencia, especialmente de las primeras y de los centros de libre conversación, que no presentaban una organización mediante unos estatutos.
[490] Lope de Vega (*Lope de Vega en sus cartas*, p. 21).
[491] Góngora (1636: 599-600).
[492] Lope de Vega (1890: 176). Datada el 23 de noviembre de 1611. A principios de diciembre Lope ya dejó esta academia.
[493] Monreal (1878: 349-351).

pero que "sin embargo se despojaron más de una vez de su habitual moderación y compostura, para entregarse en brazos de la confianza, y por diversión y esparcimiento, á los chistes, á las agudezas y burlas"[494].

Para adentrarnos en la cuestión, por tanto, tendremos que tratar dos entornos muy relacionados: el de las academias mismas y el de los certámenes poéticos. Ambos constituyeron actividades culturales que quizás tuvieron alguna influencia sobre las tempranas composiciones jocosas de Quevedo. La coincidencia de los años de esplendor de estas asociaciones y justas con la publicación de sus obras de juventud, y algunas características comunes a ambas, nos pueden ayudar a cuestionar la participación de Quevedo en alguna de ellas y la repercusión de ciertos elementos formales en la escritura de alguna de sus obrillas. Sin embargo, tampoco podemos descartar que los temas tratados en las academias sean un simple reflejo de las modas de la época, a las que, por lo tanto, también sería asiduo el Quevedo de esos mismos años. La confluencia de fuentes incluso nos llevaría a pensar en una dirección opuesta: que los opúsculos festivos quevedescos fueran fuente y punto de partida para muchas de las composiciones presentadas en estos ámbitos. No obstante, no será una tarea fácil vincular estas justas poéticas o academias con la prosa satírica de Quevedo, ya que tanto justas como academias se dedicaban en su mayor parte a la poesía[495]. Será en la prosa, sin embargo, donde se observará una mayor calidad, pues las composiciones poéticas, especialmente en las justas, distarán mucho de gozar de un nivel aceptable. Dentro de las formas burlescas, será la caricatura la que encontrará un clima más propicio en el salón literario, así como el tratamiento satírico de los problemas del oficio sobre el que se discute en cada ocasión[496]. Por ello, encontraremos características de las academias que podrían estar vinculadas con este tipo de prosa satírico-burlesca. Debe contarse, pues, con la posibilidad de que la brevedad de este tipo de prosa fuese útil en ese contexto, sin descartar tampoco que alguno de estos opúsculos fuera creado expresamente para su presentación en alguna reunión de este tipo.

---

[494] Fernández-Guerra (1852: 472).

[495] Blanco (1988: 41) comenta la omnipresencia de la poesía y el tipo de poesía que se utiliza en las justas, que puede tratar desde los tonos más graves hasta los más irrisorios. En los vejámenes era usual la combinación de poesía y prosa. De todos modos, en la segunda mitad del siglo XVII se desarrolla una academia (Fiesta académica de Játiva) en Valencia que utiliza únicamente la prosa (Mas, 1996: 81).

[496] Carrasco (1965: 98).

Por lo tanto, no sólo nos interesa saber si Quevedo participó o no en algunas de las academias que abundaban en Valladolid y Madrid en aquellos tiempos, sino también conocer el entorno cultural en el que creció intelectualmente el autor. Las referencias a la participación directa de Quevedo en las asociaciones o en los certámenes no nos sirven para dar veracidad a ninguna afirmación, pues es poca la información que tenemos de sus vínculos directos con el mundo de las academias del Siglo de Oro. Los datos de los que disponemos se limitan a: el propio título de su paródico *Memorial que dio Don Francisco de Quevedo y Villegas en una academia, pidiendo plaza en ella*[497]; la obra *Cosas más corrientes de la corte*, parodia de los tradicionales alfabetos que estaban de moda en la época, de la que "se sabe" que fue leída en una academia[498], por último, alguna escueta mención al nombre de nuestro autor en textos de la época que documentan ―de una forma bastante vaga― su posible participación en alguna de estas reuniones[499].

La primera noticia de la actividad académica de Quevedo está datada el 19 de noviembre de 1611, cuando asiste y lee poesía en la *Academia del Conde de Saldaña*[500] en Madrid. A partir de este dato se ha conjeturado la lectura en las academias de obras como *Alabanza de la moneda*, *Confesión de los moriscos*[501] o la *Premática del Tiempo*[502].

---

[497] Las variantes del título de esta obra son mínimas, en una de ellas se establece explícitamente como ordenamiento de la academia el escribir las consiguientes *Indulgencias concedidas a los devotos de monjas* para conseguir la entrada en ella. Para las diferentes variantes de este título véase García-Valdés (1993: 318n). Astrana Marín muestra dudas respecto a la autoría de Quevedo en el caso de las *Indulgencias*. Sobre esta cuestión, véase Jauralde (1981: 35).

[498] Jauralde (1998: 277) basa esta afirmación en la anotación de Fernández-Guerra que "sospecha" que Quevedo la escribió para una academia por el título presentado en el manuscrito de la biblioteca del Duque de Osuna: Cosas *corrientes de la corte. Papel en orden alfabético, que escribió Quevedo para una academia* (Fernández-Guerra, *Obras*, BAE, XXIII, p. 472). La adscripción de estas obras es una mera suposición. Mérimée (1886: 138), partiendo del parecido textual entre este opúsculo y la *Carta de don Francisco de Quevedo Villegas a la rectora del colegio de las Vírgenes* y las *Premáticas contra las cotorreras*, supone el posible destino de estas dos últimas también para su lectura en alguna academia.

[499] Tarsia (1997: 105) menciona la asistencia de Quevedo a una academia del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús.

[500] Diego Duque de Estrada menciona las actividades de esta Academia y la presencia de Quevedo entre los asistentes en los *Comentarios del desengañado de sí mismo* (1982: 96).

[501] Tanto esta obra como *Alabanza de la moneda* son de atribución dudosa.

[502] Astrana Marín (1945: 185-186) menciona la presencia de Quevedo en esta academia: "A últimos de noviembre encontrábase en la Corte y asistía a la Academia del Conde de Saldaña, que pretende superar los éxitos de la de Madrid y de la del Presidente de Castilla… Siguió la Academia celebrando sus sesiones los sábados, y en ellas debió de leer muchas composiciones suyas Quevedo, no sólo poesías, sino también escritos breves en prosa, como *Alabanzas de la moneda*, *Confesión de los moriscos*, junto con la ingeniosísima *Premática del tiempo*". Este autor basa esta suposición en la

Diferentes teorías se presentan también con respecto al *Memorial*[503]; una de ellas lo considera escrito más o menos en 1612 para ser presentado en la academia *Selvaje*[504], otras para ser leído en alguna de sus participaciones en la *Academia del presidente de Castilla*[505] después de su vuelta a la corte de Madrid. Sin embargo, cualquiera de estas aseveraciones podría estar fundada simplemente en la dudosa datación de la obra y en su correspondencia con la existencia de la *Academia Selvaje* u otras academias en esos años[506]. Por lo tanto, no podemos dilucidar en qué ocasión pudo haber sido leída esta obra o si realmente llegó a ser leída, ya que las explicaciones respecto a esta cuestión se basan en la reconocida activa vida literaria de la mayoría de los escritores de la época, que los llevaría a participar en innumerables actos sociales y certámenes.

Tampoco se puede afirmar que el *Memorial* sea una obra escrita expresamente para ser leída en una academia, como texto dirigido al presidente y presentado al portero de una academia para solicitar su ingreso —como era práctica común y aparece reflejado en los estatutos de alguna de ellas[507]—. Podría ser cierto, pero también que simplemente se trate de una nueva parodia de género[508]; en este caso, una parodia de la instancias o memoriales serios que también fueron escritos por nuestro autor aunque en años muy posteriores; sirvan de ejemplos el *Memorial por el patronato de Santiago*, escrito en 1628, y la serie de memoriales escritos después de su encarcelamiento en 1639 desde la prisión de San Marcos de León y dirigidos al

---

posible cronología de estas obras que, a su vez, también le sirve para demostrar su ausencia en la *Academia de El Parnaso* (la posteriormente llamada *Academia Selvaje*), pues no estaba presente por aquella época en Madrid.

[503] El *Memorial* no aparece impreso hasta finales del siglo XVIII, por primera vez en el *Semanario Erudito* de Antonio de Valladares y Sotomayor en el año 1788 (López Grigera, 1975: 389).

[504] Fernández-Guerra, *Obras*, BAE, XXIII, p 474. Egido (1984: 130) describe el proceso de admisión de un académico, el cual se transformaba en un acto social al que solo podían acudir los que tuviesen carta de nobleza o el espaldarazo de algún noble.

[505] Jauralde (1981: 101n) afirma que la obra "tiene, desde luego todo el aire de haber sido leída en una academia".

[506] En su edición de Quevedo, Buendía (1958: 88-89) hace este comentario sobre la quizás aventurada sospecha de Fernández-Guerra de que esta obra fue leída en dicha Academia. Por otra parte, Astrana Marín (1932: XVI) retrasa la escritura de esta obra hasta 1608 o 1609 y Jauralde (1981: 34) presenta la probabilidad de que las obras fueran escritas en su etapa en Valladolid, entre 1601 y 1605, por cuya corte corrieron manuscritas (López Grigera, 1975: 389-390, n.4).

[507] Egido (1984a: 105) hace referencia a la selección cuidada de quienes iban a integrar en las academias. Se sirve de este *Memorial que dio en una academia pidiendo una plaza* de Quevedo para suponer los posibles tintes jocosos de estas peticiones de ingreso.

[508] De esta opinión es Jauralde (1998: 277), para quien se trataría de una burla del género vaciado de su contenido serio y dirigido a una reunión de nobles y escritores.

Conde Duque y al Rey solicitando el perdón. Esta posibilidad no se debe obviar, teniendo en cuenta que autores como Vélez de Guevara compusieron memoriales burlescos para certámenes, y que la parodia breve de género "contra formas" y con abundancia de juegos verbales fue muy practicada por Quevedo en sus escritos de juventud[509]. Por otra parte, la presencia de Felipe IV en alguna de las academias por aquellos años hizo que se multiplicaran los memoriales de aspirantes a formar parte de ellas, lo que, conociendo las costumbres de Quevedo, podría ser un acicate para la parodia o para escribir el memorial pidiendo realmente una plaza.

Se trate o no de un texto que tenga esta función, es significativo el uso de la descripción caricaturesca como cuerpo central de esta obrilla. Es ésta una costumbre propia de las academias ―ya fuera en sus ejercicios o en sus vejámenes―, aunque resulta también de uso común dentro del universo de la sátira conceptista. En la caricaturización académica se seguirán normalmente unas pautas por las que el individuo es visto en función de una o dos peculiaridades[510]. En esa descripción se despliegan las recurrentes características de origen, físicas y de carácter; para ello se emplean las dilogías de una serie de calificativos y juegos con el cliché y la frase hecha, para terminar con una fórmula cortés de perdón que enmienda las pullas anteriores. Quevedo cumple alguna de estas características en *Memorial que dio en una academia pidiendo una plaza*, donde se sirve de perífrasis y frases hechas para caricaturizar al personaje:

> hombre de *muchas fuerzas* y de otras *tantas flaquezas* (p. 173).
>
> hombre *dado* al diablo, *prestado* al mundo y *encomendado* a la carne (p. 174).

A continuación, y siguiendo en cierto modo la estructura académica del encargo de obras y temas, aparecen las *Indulgencias concedidas a los devotos de monjas*[511], tarea que, supuestamente, le habría sido encomendada a Quevedo por los académicos. Nuevamente se trata de una parodia, en este caso de la doctrina de las

---

[509] Jauralde (1981: 34).
[510] Carrasco (1965: 100).
[511] Estos dos opúsculos, *Memorial que dio en una academia pidiendo una plaza* e *Indulgencias concedidas a los devotos de monjas*, no aparecen conjuntamente en todos los manuscritos. Jauralde (1983: 280) considera como principal esta obra respecto al *Memorial*; parece no estar muy claro cuál contiene a cuál. López Grigera (1975: 390) alude a la unidad estilística del *Memorial* respecto a las *Indulgencias* Para variantes en los títulos y en las ediciones véanse Jauralde (1981: 34-36) y García-Valdés (1993: 75-78 y 318n).

indulgencias, esto es, las gracias o concesiones de la iglesia con las que se perdonaban parcial o totalmente las penas como respuesta a las culpas[512]. La fórmula seguida es presentar varios casos y mostrar el brote de agudeza en las concesiones a cada uno de ellos.

Las actividades de este tipo de asociaciones y certámenes, en lo que se refiere a formas y temas, muestran un cruce de numerosas fuentes de distinto tipo que confluyeron en esa época y, en consecuencia, también en Quevedo. Serán, por lo tanto, importantes los datos de pertenencia a alguna de las academias y la participación en alguno de los certámenes y, por último, la importancia de las academias mismas dentro del contexto social de la época y su posible vinculación con este tipo de obras escritas por Quevedo.

ACADEMIAS Y JUSTAS

El *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias constata la siguiente acepción del término *academia*[513] en tiempos de Quevedo: "y oy día la escuela o casa donde se juntan algunos buenos ingenios a conferir, toma este nombre y le da a los concurrentes". Con una acepción parecida se registra en el *Diccionario de Autoridades* (1726):

> Latamente se llaman assi las Juntas literarias, ó Certámenes que ordinariamente se hacen para celebrar alguna acción grande, Canonización de santo, o para ejercitarse los ingenios que las componen, y casi siempre son de poesía sobre diferentes assuntos (*Aut.*).

En 1615, Cristóbal Suárez de Figueroa describe en *Plaza universal de todas las ciencias y artes* la importancia de las academias italianas, la formación de academias con ese estilo en España y su importancia dentro del mundo cultural de la época:

> Siendo tan conocida la agudeza de los ingenios Españoles, felicisimos en todas facultades, solo podre decir en razon de este discurso, les seria importantisimo,

[512] Las indulgencias fueron un tema de debate durante todo el siglo XVI entre los protestantes y católicos. El decreto que sobre ellas se promulga en el Concilio de Trento (1545-1563) estableció duras reformas en su práctica para frenar la venta de estas.

[513] *Academia* tiene su fuente en el «paseo cubierto de olivos y plátanos existente en Atenas, a orillas del Cefiro, que había sido legado a la ciudad por Academos. Platón solía frecuentar ese lugar y por eso le puso ese nombre a su escuela filosófica y de ahí llegó a las reuniones de carácter científico y literario de épocas posteriores» (*Cov.*).

> para cultivarse y perfecionarse del todo; valerse de este genero de juntas o Academias, al modo de Italia[514].

Unos años antes, Rojas Villandrando también había hecho mención de las Academias en la loa XVII de su *Viaje entretenido*, publicado en 1603:

> academias donde aprenden / a murmurar lo que enseñan, adonde estudian sus faltas / y castigan las ajenas" (I, 239).

Sobre el origen de las academias existen diferentes teorías. Ludwig Pfandl[515] afirma que el origen de las academias de los siglos XVI y XVII se encuentra en las agrupaciones de estudiantes creadas por los jesuitas en las escuelas, donde se trataban temas muy variados[516]. Los quehaceres de esas "agrupaciones escolares" podrían tener cierta relación con las academias, pero no sabemos hasta qué punto puede ser correcto encontrar su fuente en la influencia de los métodos educativos de los jesuitas.

Desde 1564, la influencia en la vida cultural de los jesuitas se incrementó notablemente cuando abren a los estudiantes seglares los colegios que, en un principio, sólo estaban destinados a los cursos y preparación de novicios y latinistas[517]. Los jesuitas organizaron numerosos certámenes poéticos y otros actos públicos —que se celebraban en festividades eclesiásticas o escolares[518]— y le aportaron una organización sistematizada a esas academias escolares. Las escuelas privadas y civiles adoptaron el método de enseñanza jesuita e instauraron sus propios certámenes poéticos y torneos literarios. De las academias escolares de los jesuitas sabemos que eran "una sociedad de estudiantes intelectualmente mejor dotados, que se reunían a fechas fijas, bajo la dirección de un profesor, para practicar privadamente

---

[514] Suárez de Figueroa (*Plaza universal de todas ciencias y artes*, 64r.), que en el mismo pliego menciona "la agudeza de ingenio, con que pueden honrar a sus academias".
[515] Pfandl (1994: 183). Véase también Simón Díaz (1975).
[516] Recordemos la afirmación de Chevalier (1992: 119): "Si algún ingenio del Siglo de Oro se hubiera tomado el trabajo de apuntar [la] razonable cantidad de agudezas verbales que circularían en patios de escuelas, colegios y pupilajes, entenderíamos sin duda de forma mucho más clara el fenómeno conceptista".
[517] Pfandl (1994: 178).
[518] Pfandl (1994: 181). Egido (1984a: 14) comenta que estos cenáculos escolares tenían una vida más próxima a la reunión áulica o al certamen ocasional de las propias academias que a las academias propiamente dichas. Sin embargo, esta misma autora presenta como evidentes las analogías entre las academias y las prácticas escolares de la universidad (Egido, 1988: 74). Por otra parte, es llamativa la declaración de Lupercio Leonardo de Argensola en la que intentaba desligar las academias aragonesas de las italianas haciendo alusión a otras reuniones que se daban a finales del siglo XVI en Aragón (Egido, 1984: 106).

ensayos y ejercicios"[519]. En esos años promueven actos públicos en las ciudades, en fiestas y en el teatro.

Pfandl parte de la correspondencia existente entre los cargos en las academias escolares jesuitas y las supuestamente posteriores academias privadas de los siglos XVI y XVII, para así establecer una relación entre unas y otras. En las academias privadas se nombraba a un presidente, secretario, consiliario y portero, y en las de los jesuitas, un *proeses*, dos rectores, dos *consiliarii* y un *secretarius*. Ciertamente, las funciones de cada uno de ellos también eran similares.

La segunda teoría sobre el origen de las academias se sustenta sobre una base diferente. King[520] niega su origen jesuita[521], y afirma que las primeras academias literarias preceden en decenios a la apertura de los primeros colegios jesuitas al público en general a partir de 1564. Cree que fueron las academias literarias renacentistas italianas[522] el foco desde el que partieron las futuras españolas o francesas[523], al igual que las propias academias escolares jesuitas. Para sostener esta hipótesis se apoya en el hecho de que ningún autor menciona el modelo jesuita en conexión con las academias privadas. Por otra parte, dando por evidente la influencia del Virreinato de Nápoles en la España del siglo XVI, no sería de extrañar que se tomarán como modelos las academias italianas para formar estas agrupaciones literarias españolas. De este modo, en las primeras décadas del siglo XVI surgirían en España las primeras tertulias o academias literarias siguiendo, en mayor o menor medida, el modelo de las anteriores agrupaciones italianas.

Sin embargo, no se puede negar que también hayan podido tener parte en su origen otras reuniones españolas anteriores a estas nuevas agrupaciones al estilo italiano. Núcleos similares a las futuras academias fueron los "congresos de sabios" del siglo XIII, convocados en Sevilla y Toledo por Alfonso X el Sabio; también el *Consistorio de la Gaya Ciencia*, fundado en Barcelona y que presidió Don Enrique de

---

[519] Pfandl (1994: 183).
[520] King (1960: 368).
[521] Mas (1996: 51) comenta que las reuniones de estudiantes jesuitas pudieron tener influencia en los discursos académicos en prosa.
[522] La más famosa de las academias italianas fue dirigida por Marsilio Ficino. El nombre de *Accademia* lo tomó de Platón. Desde Italia tuvieron su eco en Francia y España. Suárez de Figueroa también hace alusión a este origen (*Plaza universal de todas ciencias y artes*, 63v.).
[523] King (1963: 11). De la misma opinión es Juan Pérez de Guzmán (1880: 107): "A éstas trataron los modernos españoles de ajustar el molde de las suyas, si bien es preciso confesar que no del todo lo consiguieron".

Villena entre finales del siglo XIV y comienzos del siglo XV[524]. Estos presentaban algunas de las constantes que siguieron las academias del siglo XVI. También se podría hacer mención de las academias arábigo-españolas que existieron en ciudades como Córdoba, Sevilla, Valencia, Játiva o Granada en las que se cultivaban, además de la poesía, otras ciencias[525]. Lo mismo habría que decir de tertulias privadas, llamadas *parlaments* o *collacions*, que acompañaron el esplendor de la literatura valenciana en aquella época. Con todo, estas reuniones no mostraban las características formales de las futuras academias. Así es que cuando se fundó la famosa *Academia de los Nocturnos* en 1591, ya no necesitaba buscar modelos en los *parlaments* de la primera mitad del siglo XVI[526].

Carecemos de precisión sobre el funcionamiento de las academias en el siglo XVI, pero sí hay una considerable información sobre el siglo XVII. Los datos que se han encontrado muestran que hubo distintos tipos. Una primera diferenciación debería distinguir dos tipos que son estudiados normalmente de modo conjunto, pero que tienen unas características marcadamente distintas: en primer lugar, tendríamos que hablar de las academias fijas que podrían continuar por un tiempo indefinido, mientras que una segunda clase la constituirían las academias de ocasión, fundadas en una fecha y para un acontecimiento especial, y cuya reunión se llevaba a cabo sólo ese día[527]. La propagación de este tipo de certámenes fue muy importante en la primera mitad del siglo XVII, hasta que se vulgarizaron tanto que fueron dejando de existir. Además de estas dos, existía otro tipo de reuniones a los que nosotros también llamaremos academias: se trataba de agrupaciones de carácter privado que no estaban sometidas a las reglas de unos estatutos[528]. Por último, es significativo que algunos estudios hablan de academias ficticias, que servían normalmente para realizar una

---

[524] King (1963: 22).
[525] Cotarelo (1914: 2).
[526] Mas (1996: 49).
[527] Las academias convocan con frecuencia certámenes o justas poéticas que también reciben este nombre, especialmente en la segunda mitad del siglo XVII (King, 1963: 93).
[528] Pérez de Guzmán (1880: 106) marca esta diferenciación; sin embargo, presenta a las dos bajo la misma etiqueta de *academias*, aunque no califica como propia esta denominación para los certámenes poéticos que se celebraban en ocasiones especiales. A las academias privadas sin estatutos las denomina "reuniones o tertulias de carácter privado". Este autor hace una diferenciación entre las verdaderas academias con unas reglas establecidas, y las simples tertulias en las cuales se debatían temas de una forma amena. El término *academia* presentaba una doble significación: por un lado, designaba las agrupaciones más o menos organizadas que usaban los escritores para reunirse; por otro, el acto mismo de reunirse (Carrasco 1965: 97).

parodia burlesca. Estas academias ficticias son, en principio, inventadas por el escritor, pero podrían estar basadas en sus propias experiencias en las academias reales[529]. Sin embargo, la credibilidad de los datos introducidos en la descripción de estas academias no es relevante para ver el panorama común de este tipo de agrupaciones.

Hay numerosas noticias sobre academias formadas en Madrid a partir de 1590. Antes podríamos hablar de la *Academia de Hernán Cortés*, anterior al año 1549; aunque presentaba una cierta orientación científica, en ella también se trataban temas más ligeros que serían utilizados en la poesía satírica del siglo XVII: narices grandes, bubas, cuernos…[530]. Para King, uno de los primeros grupos organizados fue la *Academia Imitatoria de Madrid*, que Sánchez (1961) sitúa en 1586 y Juan Rufo describe en *Las seiscientas apotegmas*[531] en 1596, afirmando que sólo duró un año. En su descripción hace mención del origen de la academia ―el propio nombre *imitatoria* lo denota― a partir de las academias italianas, que califica de famosísimas:

> Fundóse en Madrid la Academia Imitatoria, cuyos principios parece que prometían que había de durar como imitadora de las famosísimas de Italia, porque el presidente, aunque era muchacho, era rico y principal,… Pues como tras todo esto la Academia susodicha se acabase tan en flor, que no cumplió el año de noviciado (pp. 16-17).

Quizás posterior es la *Academia de los Humildes de Villamanta*, que desarrollaría su actividad alrededor de 1592, y en la que se suponen agrupados los mayores ingenios de la época. No hay demasiados datos sobre esta academia, que tiene como único testimonio un manuscrito de alabanza satírica a Diego de Maldonado.

La *Academia de los Nocturnos* de Valencia fue, con toda seguridad, la más relevante de las españolas durante el siglo XVI. Fue la primera academia italianizante con una organización clara de la que tenemos noticia pues, aun conociendo su existencia, no hay demasiada información sobre las anteriores. Esta academia valenciana tuvo una vida larga, si consideramos que la mayoría de ellas no sobrepasó el año de existencia. La primera reunión tuvo lugar el 4 de octubre de 1591 y se

---

[529] Tanto en el nombre como en la localización o los académicos ficticios (Sánchez, 1961: 167).
[530] Pérez Guzmán (1880: 107).
[531] También aparece mencionada, con el nombre de *Academia de los Imitadores*, en *El casamiento engañoso* y en el *Coloquio de perros* de Cervantes. Véanse Sliwa (2006: 570) y Fernández de Navarrete (1850: XXXVI), que comenta la posible pertenencia de Cervantes a esta academia.

prolongó hasta el 13 de abril de 1594[532]. En el año 1616 renació con el nombre de *Montañeses del Parnaso*, bajo la presidencia de Guillén de Castro. Como advierte Martí Grajales, "su intención fue única y esclusivamente la de pasar un rato solaz cada ocho días, estimulando y ejerciendo su ingenio y el de sus amigos"[533]. La academia tenía unos estatutos claros respecto a la asistencia y a los trabajos asignados[534]. Es interesante subrayar que prácticamente todas las personalidades literarias valencianas de la época pertenecían o pertenecieron en algún momento a esta academia. Los temas tratados en sus ochenta y ocho sesiones, si bien con una marcada preponderancia de la producción poética (805 composiciones en verso y solo 85 en prosa), tenían un tono mayormente festivo o satírico y abordaban temas triviales. La parte en prosa estaba ocupada por las "liciones", que eran producciones de carácter serio, pero que buscaban más el ingenio y la sutileza que la profundidad del pensamiento. Dentro de la parte satírica y burlesca se encontrarían los vejámenes, parte final en la cual el fiscal criticaba las composiciones poéticas de los participantes.

La más que posible *Academia de Valladolid* se formó cuando los conocidos escritores, entre ellos Quevedo, tuvieron que desplazarse con el traslado de la Corte desde Madrid a Valladolid. Después de ese periodo de cinco años, y con la Corte nuevamente en Madrid, se supone una creciente actividad académica en la capital a principios del siglo XVII. Academias como la de Don Diego Gómez de Sandoval, Conde de Saldaña, congregaban a los principales escritores de aquellos tiempos. Por los datos aportados por Lope de Vega en sus cartas, es de suponer que esta academia se formase a finales de 1611 y durase poco más de medio año, aunque Pérez de Guzmán dice que se formó en 1604 y existió hasta 1612, para ser en ese momento reemplazada por la *Selvaje*[535]. Por primera vez se menciona explícitamente, en un

---

[532] El *Cancionero* de esta academia le sirve a Pfandl (1994: 185) para hacer notar que hay una clara diferencia de estilo en algunas de éstas con respecto a las escolares jesuitas de las que parten (lugares de reunión para ensayos reglamentados y metódicos) y también con respecto a sus correspondientes italianas (donde se sometían a discusión problemas filológicos, éticos y filosóficos). La *Academia de los Nocturnos* y el resto de las academias de este tipo fundadas en España eran simples círculos de recreo y pasatiempo.

[533] En *Cancionero de la Academia de Nocturnos* (p. 19).

[534] Regulada en trece artículos, estaba formada por treinta y seis miembros. Constaba de un presidente, un conciliario, un secretario, un portero y un lector.

[535] Antes de tomar el nombre de *Academia Selvaje* fue denominada *El Parnaso*. Lope de Vega hace mención de las dos en sus cartas y comenta los problemas personales entre los académicos.

romance leído en una de sus sesiones, no sólo la pertenencia a esta academia de Quevedo, sino también su participación en la primera sesión junto con otros autores.

Otro de estos cenáculos es la *Academia de Madrid*, de la que habla José Sánchez y que, para King, quizás se trate de la misma *Academia de Saldaña*. También fue sobresaliente en Madrid la llamada *Academia Selvaje*, que tomaría como nombre el apellido de su creador, Don Francisco de Silva, hermano del Duque de Pastrana, y que fue fundada a mediados de febrero de 1612. Su primera reunión tuvo lugar el 15 de abril de 1612 y duró hasta el verano de 1614. Sería dificultoso, o quizás imposible, tratar de establecer el número y nombres de escritores que pertenecieron a ella[536]. Como hemos visto, para algunos autores Quevedo se refiere a esta academia cuando escribe el *Memorial que dio en una academia pidiendo una plaza.*

Después de la desaparición de la *Academia Selvaje* aparece la *Academia poética de Madrid*, fundada por Sebastián Francisco de Medrano y que se mantuvo desde 1617 a 1622. El propio Medrano menciona como asistente a Quevedo en una carta a Castillo Solórzano que aparece en los preliminares de su *Favores de las musas*[537]. Es de resaltar que el propio presidente, en su selección de escritos para la propia academia, se desenvuelve con más gusto entre lo burlesco y lo cómico. Los poemas festivos sobre temas triviales constituyen lo sustancial de los *Favores de las musas*[538], y posiblemente también de las composiciones presentadas por los restantes miembros de la academia, como sucedía en casi todos los casos de los que se tiene noticia. El propio ambiente de tales reuniones promovía este tipo de composiciones festivas.

Después de la desaparición de la *Academia poética de Madrid*, parece ser que algunos de sus participantes siguieron con sus tertulias algunos años más bajo el mecenazgo de Francisco de Mendoza. La *Academia de Mendoza* desarrolló sus actividades por algún tiempo, pero no hay noticia de la participación de Quevedo en tales encuentros.

---

[536] Teniendo en cuenta que todos estos escritos centrados en el mundo de las academias se basan en algún momento en suposiciones.

[537] Cito por el texto de Fernández-Guerra (1871: 366), que menciona la alusión a Quevedo encontrada en la carta introductoria de los *Favores de las musas* (Milán, 1631). Además de Quevedo, se mencionan los nombres de autores famosos de la época como Lope de Vega, Luis Vélez de Guevara, Juan de Alarcón, Tirso de Molina, Luis Quiñones de Benavente, Alonso de Castillo Solórzano, Luis de Góngora y Alonso de Salas Barbadillo. King (1960: 368) comenta que el vigor de esta academia pudo deberse al ascenso al trono del "rey poeta", Felipe IV, en 1621.

[538] King (1963: 53).

Pérez de Guzmán (1880: 139) presenta los estatutos de una última academia, *La peregrina*, los cuales no llegaron a ejecutarse. Se correspondería con la presentada anteriormente, fundada por Sebastián Francisco de Medrano. En esta academia los cargos cambiaban sustancialmente, y también la periodicidad de las reuniones. Sin embargo, esta nueva propuesta académica no se llevó a cabo a causa del comienzo de una decadencia general que ya comenzaba a vislumbrarse.

En los trancos IX y X del *Diablo Cojuelo* (1641), Luis Vélez de Guevara describe ―quizás de una forma algo fantasiosa― las reuniones de una academia de Sevilla en las que Don Cleofás y su mentor, el diablo cojuelo, se hallan presentes. Tal vez se trate de una academia ficticia, pero responde a la organización usual en las de esa época. En una de las reuniones, Don Cleofás lee unas premáticas jocosas que entroncarían con la actividad de los presidentes de las academias dentro de sus tareas en prosa. Estas premáticas ya habían sido leídas por el propio Vélez en el certamen literario del buen retiro de 1637[539].

En conjunto, las características generales de estas asociaciones de literatos seguirían una serie de constantes basadas en el respeto a unas *instituciones* o estatutos en los que regulaban todas las actividades. Dentro de estos estatutos se ordenaba una clara jerarquización en los cargos, que eran muy similares a las academias italianas; en este organigrama académico se reflejaría la estratificación social de la sociedad barroca. Se utilizaban diferentes nombres para designar los distintos puestos: presidente, conciliario, encargado, secretario, portero, lector, entre otros. La periodicidad de las reuniones mostraba regularidad, pudiendo ser diarias; pero normalmente su frecuencia era menor. En ellas se asignaban tareas semanales para las lecturas públicas en la reunión siguiente. Como regla general, las reuniones se realizaban en el mismo lugar, normalmente en la casa de un mecenas (en la ciudad, exceptuando la academia ficticia presentada por Alonso Castillo Solórzano en *La Huerta de Valencia*), y solían ser nocturnas. En algunos casos se usaban pseudónimos académicos para cada uno de los componentes; esto quizás se realizaba bien para esconder la autoría de diversas obras tras su salida de la academia (aunque no era

[539] "Se trata de las premáticas y ordenanzas que se han de guardar en la ingeniosa academia sevillana desde hoy en adelante" (*El Diablo Cojuelo*, tranco X, p. 118-24). Mérimée (1886: 139) señala lo siguiente sobre ellas: "Il insère même l`une des compositions lue devant les membres de l`Académie de Séville. C`est une *Pragmatique sur les Poètes*, qui paraît directement imitée de celle de Quevedo".

acostumbrado), bien para marcar una especie de exclusividad, o como fruto de una costumbre de la época: el uso del pseudónimo.

Los géneros y subgéneros practicados eran muy diversos. La vinculación de las academias con la literatura oral es evidente, pues las obras leídas se escribían con ese fin; en palabras de Aurora Egido, los textos son apenas un testimonio de lo que fue un acto que sólo cabe entender en el *hic et nunc* de su representación pública[540]. Temáticamente se alternaba lo jocoso y lo satírico con asuntos morales. En principio, se seguía el presupuesto humanista del aprendizaje con diversión y regocijo pero, como advierte González de Amezúa[541], el alma de los ejercicios académicos no sería el saber filológico, ni la erudición, ni la elocuencia, sino el ingenio y la facilidad poética: la agudeza y la ingeniosidad verbal primaban sobre el resto de los objetivos[542].

A lo largo del siglo XVII se formaron otras muchas academias. Algunas de ellas sobrevivieron hasta bien entrado el siglo XVIII, pero en esta centuria muestran una clara decadencia. Amédée Mas (1996: 53) señala que las mismas *instituciones* de las academias fueron las que acabaron con los preceptos de ceñirse al preciosismo del lenguaje y a la banalidad de los temas tratados. Tampoco se debe olvidar la evidente pérdida de posibilidades de mecenazgo que se produjo avanzado el siglo XVII, y las rivalidades a las que se llegaron después de unos comienzos amistosos. Los autores de los vejámenes fueron tomando licencias en las burlas hasta que se dejó la amistad de lado para llegar a un tono más serio. Baste decir que la muerte de Rojas Zorrilla fue atribuida por la tradición —no sabemos si cierta o no— al vejamen que le fue encargado para la justa de 1638 en la *Academia Burlesca del Buen Retiro*. Lope de Vega comenta en una de sus cartas el peligro que conllevan los vejámenes: "ese es el momento de mayor peligro para la vida de la academia"[543]. En otra, hace alusión a los

[540] En la introducción de Madroñal (2005: 16). Véase también Egido (1988: 74).
[541] *Lope de Quevedo en sus cartas* (p. 75).
[542] Aunque ya bien avanzado el siglo XVII aparecen algunas academias, donde la seriedad será considerada una norma y en las que, por lo tanto, serán rechazados tanto el uso de la sátira como del vejamen. Así ocurre en la *Academia pítima contra la ociosidad* localizada en Frésano, cerca de Zaragoza (1668) y presidida por Gaspar Galcerán de Castro y Pinós, Conde de Grimerá. Quizás se trate de una excepción, pues se nota una transición hacia lo burlesco a lo largo del siglo XVII.
[543] Lope de Vega (*Lope de Vega en sus cartas*, p. 80).

problemas entre los poetas: "en estas juntas los poetas —*genus irritabile vatum*— bastábanse por sí solos, con sus envidias, vanidades y celos, a promover la gresca"[544].

También Suárez de Figueroa menciona el acuciante problema de las rivalidades entre los académicos que afectó de forma significativa al desarrollo y supervivencia de estos cenáculos: "no solo ocasionaron menosprecios y demasías, sino también peligrosos enojos, y pendencias, siendo causa de que cesasen tales juntas con toda brevedad"[545]. Y Quevedo también se sirve de esta costumbre de la invectiva entre poetas para hacer una crítica más contra ellos en sus *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros*: "que sólo dicen verdad en decir mal unos de otros"[546].

Los certámenes o justas poéticas, aunque no eran patrimonio de las academias, sí fueron frecuentemente organizados por ellas. El origen de estos acontecimientos no debe buscarse en Italia como en el caso de las academias, ya que se documentan certámenes a finales del siglo XV en Valencia y en Sevilla[547]. En ellos los poetas intentaban demostrar su ingenio o habilidad en su elocuencia, destacando entre todos los recursos el uso del equívoco. Sin embargo, quizás Quevedo no deja en buen lugar este tipo de festividades cuando en las *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros* censura a sus participantes que "hagan pensamientos de tornillo que, mudado el nombre, se vuelven a todas las fiestas"[548].

La principal diferencia entre las justas y las academias[549] es el carácter público de las primeras respecto a la privacidad existente en las segundas. En las justas había premios para los vencedores y, en un principio, tenían un carácter religioso. Son un fenómeno característico del siglo XVII, aunque ejemplos de ellas los encontramos ya en el siglo XVI e incluso podrían tener vínculos con formas de épocas anteriores.

Uno de los certámenes más conocidos del siglo XVII, y una de las pocas que se conservó de forma completa, fue la *Academia burlesca del Buen Retiro a la Majestad de Philipo IV el Grande*, del 20 de febrero 1637. Ésta se componía de presidente, secretario y fiscal. En este caso fue Luis Vélez de Guevara el presidente.

---

[544] Lope de Vega (*Lope de Vega en sus cartas*, p. 83).
[545] Suárez de Figueroa (*Plaza universal de todas ciencias y artes*, 64v.).
[546] García-Valdés (1993: 187).
[547] Egido (1984: 126).
[548] García-Valdés (1993: 190). Lope de Vega presenta la misma valoración en *La Dorotea*: "que los poetas tienen versos a dos luces, como los cantores de villancicos, que con poco que les muden sirven a muchas fiestas" (p. 407).
[549] Recordemos que el carácter polisémico del término *academia* sirvió para designar tanto academias como certámenes.

Todos ellos redactaban las reglas, los temas que se trataban (el llamado *cartel*), y las formas poéticas practicadas; también nombraban los jueces competentes. El vejamen, al que nos dedicaremos en las páginas siguientes, era leído por el secretario y por el fiscal.

El desarrollo del certamen era el siguiente: el director pronunciaba la *oración* o discurso de inicio. Después del discurso de apertura —que podía ser en prosa o, mayoritariamente, en verso[550]—, se llegaba a las *premáticas*, que siempre mostraban un tono humorístico. Se criticaban allí los lugares comunes de los poetas y de los dramaturgos: ningún poeta debería de usar palabras cultas, como *fulgores*, *libar*, *numen*, *imago*, *idilio*. No se mencionará el fénix, pero sí otras aves. A las premáticas seguían unos *memoriales* y *cédulas*, también cómicos. A continuación se recitaban las poesías presentadas, que trataban sobre temas festivos. La justa terminaba con el vejamen que, salvo excepciones, normalmente se redactaba en verso[551] y consistía en una serie de pullas contra cada uno de los poetas participantes, tanto por sus faltas intelectuales o morales como por sus defectos físicos.

EL VEJAMEN

Aunque el *vejamen* formaba parte de las academias, no podemos dejar de lado el estudio de este tipo de composiciones como elemento independiente y de importante influencia sobre las formas literarias burlescas posteriores.

El término *vejamen*, del latín *vexamen*, se encuentra con el mismo problema terminológico que el de las academias. *Vejamen* —al igual que la acción de *vejar* (con su variante *dar vejamen*) y *vejamista*, o encargado de realizar tal acción en certámenes y funciones literarias—, es registrado por el *Diccionario de Autoridades* como:

> una vaya ù reprehension satyrica, y festiva, que se dá à alguno sobre algún defecto particular, u personal, ò incluido en alguna acción, que ha ejecutado (*Aut.*).

Autoridades registra una segunda acepción que especifica más el término en su vertiente literaria:

---

[550] Villar Dégano (1993: 49).

[551] Hasta el Barroco tardío no se documentan vejámenes de justa en prosa. Cara (2001a: 270) explica que quizás la diferencia de presentación se base en un principio de comunicación. La prosa aguda sería más comprensible en el ambiente literario de las academias, mientras que el verso sencillo y reiterativo, construido bajo un armazón de anáforas, sería más comprensible para el público numeroso de las fiestas.

> En los certámenes, y funciones literarias el discurso festivo, y satyrico, en que se hace cargo à los poetas ú otros sujetos de la funcion de algunos defectos, ù personales, ú cometidos en los versos[552].

Se trataría, en términos generales, de una composición burlesca en la que se ataca a alguien o a algo y que, en principio, tendría un carácter eminentemente jocoso. El vejamen, que recoge conjuntamente una tradición culta y la tradición oral de la agresión verbal[553], tendrá una gran vitalidad a lo largo de aproximadamente un siglo, desde mediados del XVI hasta mediados del XVII. Dicha vitalidad se manifiesta en cualquiera de los tres ámbitos en los que se desarrolla: el claustro universitario, la academia literaria privada y la ocasión pública festiva de justas y certámenes[554]. En ninguna definición se hace una explícita mención de la forma ―prosa o poesía― en la que eran presentadas estas composiciones que, como veremos, será uno de los elementos diferenciadores entre los vejámenes de academia y los de grado.

En el Renacimiento, la práctica del vejamen se instaló en las universidades españolas en el acto final de concesión del doctorado y, desde allí, llegaría hasta los diferentes tipos de academias que surgieron en el siglo XVI y a las justas literarias que se celebraban en ocasiones especiales[555]. Cara (2001a: 274) habla de una conexión y contigüidad existente entre sus diferentes formas, la cual podría ser viable si tenemos en cuenta la convivencia de estos distintos tipos de vejamen en el tiempo.

Los vejámenes de grado, de academias y de justas o certámenes se completaban con un cuarto tipo, el *vejamen literario* o vejamen no contextualizado[556], que no tendría como fin su representación pública. Dentro de este último tipo de textos encontramos dos composiciones de Quevedo: El *vejamen que da el ratón al caracol*, fechado en 1606, y *vejamen a una dama*, posterior a 1623[557]. El destino no público de estos vejámenes puede ser la principal razón de que hayan llegado impresos hasta nosotros.

---

[552] Para otras acepciones de vejamen en lexicógrafos antiguos, véase Madroñal (2005: 31).
[553] Carrasco (1988: 53).
[554] Cara (2001: 27).
[555] Brown (1993: 235) muestra la génesis del vejamen de academia con una trayectoria que pasa por autores como Aristófanes, Menipo, Horacio, Virgilio, Petronio y Luciano y desde allí a las academias literarias italianas y españolas. Sin embargo, también se debe de tener en cuenta que las burlas entre poetas eran una constante ya en la poesía de cancionero del siglo XV. Se producirá, pues, una fusión de materiales y tradiciones.
[556] Término acuñado por Cara (2001a: 267).
[557] Cara (2001: 199 y ss.) estudia con detenimiento estos poemas.

Este último tipo supone un desarrollo del vejamen como género, ya que están desligados de cualquier academia, certamen u ocasión festiva, y también de cualquier contexto real. Aunque sus características no difieren en demasía del resto de los vejámenes estudiados —principalmente en su estructura burlesca, en el empleo de la caricatura anafórica y en su representación burlesca de la realidad—, sí hay una gran diferencia en cuanto al destinatario y al receptor, sea éste oyente o lector. Las diferencias presentadas son tales[558] que se alejarían en demasía de las otras tres especies de vejamen para llegar a ser un nuevo tipo de composición satírica o burlesca del Siglo de Oro[559]. Aquí vemos cómo el vejamen pierde su ámbito de producción para pasar a ser un subgénero independiente.

Veamos estos diferentes ámbitos. Los vejámenes de grado universitario serían quizás el punto de partida; en las academias también se utilizaron y, muy vinculados a ellas, se desarrollaron también en las justas literarias o concursos poéticos. En cada entorno el vejamen tendrá unas características particulares que tampoco serán respetadas de forma regular. Partiendo de estos lugares, el vejamen extenderá sus límites para llegar a desarrollarse con formas muy heterogéneas y con diferentes motivos de satirización.

El vejamen universitario o de grado presenta unas características que lo diferencian de alguna manera del vejamen de academia o del de justa. Una variante del vejamen sería el *gallo*[560] o vejamen específico de la facultad de Teología[561],

---

[558] En algunos casos, estas diferencias llevan a entender el término *vejamen* únicamente en el sentido de "acción vejatoria contra algo o alguien".

[559] El mismo Cara (2001:a272) pone en duda su propia afirmación: "Incluso cabe preguntarse si es lícito denominarlos vejámenes o si se trata más bien de formas generadas a partir de las relaciones fluctuantes entre géneros diferentes".

[560] No está muy clara la cronología del vejamen de grado. En los *Diálogos de apacible entretenimiento* (p.283-87), Gaspar Lucas Hidalgo introduce dos gallos supuestamente dados en Salamanca. Los primeros editados están fechados a partir del siglo XVII, aunque se sabe que en años anteriores ya era una costumbre en las universidades, y que el periodo de mayor profusión de este tipo de composiciones se extiende desde 1640 hasta 1730 (Brown, 1993: 236) y se prolonga hasta bien entrado el siglo XIX.

[561] Monreal (1878: 275) y Layna (1991: 159) establecen esta identificación. El *Diccionario de Autoridades* define *gallo* del siguiente modo: "llaman en las Universidades al que hace la oracion laudatoria del que se ha de graduar. Lat. *Gallus in coetu Universitatis*". El término extendió su significado hasta designar el acto en el que el *gallo* desplegaba su oración laudatoria. Covarrubias, en el *Tesoro de la lengua castellana*, bajo la entrada *gallardete*, muestra la diferencia de mesura entre el *vejamen* y el *gallo*: "remoquetes y dichos agudos que por fiesta se dizen unos a otros los maestros quando dan algún grado de doctor, porque se pican, aunque con mucha discreción y agudeza, porque lo demás es de los que con desautoridad y descompostura dan el vejamen". En los *Diálogos del apacible entretenimiento*, Gaspar Lucas Hidalgo denomina *gallos* a los textos burlescos y a las personas encargadas de presentarlos. En el caso del *vejamen* no había una interacción entre los presentes, y quizás sí hubiera una clara acritud o pérdida de compostura en lo que se decía. Esta compostura

aunque otros autores no marcan tal diferencia. En ambas acepciones formaría parte del proceso de nombramiento de doctor en las universidades que se documenta a principios del siglo XVI y llegará hasta el siglo XIX. El *gallo* se realizaba después de la gratulatoria, el reparto de guantes y la entrega de insignias, anillo, libro, bonete y borla[562]. Se trataba, por lo tanto, de creaciones para momentos muy puntuales y, posiblemente, sin una preconcebida idea de llegar a la imprenta. Esa es la razón por la cual la mayor parte de estas obrillas no han llegado hasta nosotros. El espectáculo de concesión del grado de doctor no consistía únicamente en el texto, que se podía presentar en prosa o en verso, sino que la música y los decorados también ayudaban a crear el ambiente carnavalesco[563].

El objetivo de estas composiciones era variado. Se lograba hacer más amena la ceremonia con esta parte jocosa y, por otro lado, se pretendía que los graduandos no se envanecieran ante la fastuosidad del grado de doctor[564]. Este segundo valor es presentado en 1572 por Juan López de Hoyos en la obra que escribió como recibimiento a la reina Ana de Austria. Sus palabras son también importantes porque vinculan estos actos con el *cursus triumphalis* romano, en el que el futuro *triumphator* era acompañado a lo largo del itinerario del desfile militar por un siervo que le advertía de sus defectos, el *memento mori*[565]:

> Por lo qual los Romanos quando davan aquella haura, e inmortal fama de triumpho /…/ En el mismo carro yva un esclavo que leyva diziendo sus defectos y faltas, y que se acordase que era un hombre /…/ De aquí huvieron vejámenes en las Achuelas, quando alguno se haze doctor o maestro, que le dicen públicamente sus faltas, para que entienda que no bastará aver triumphado de la ignorancia, aviendo recebido la borla y corona de la ciencia, si con esto no vela y estudia para ser triumphal con el nombre y con las obras. (196v-197v)[566].

---

también se pone en duda en documentos oficiales de la época que denuncian la excesiva libertad que iban acogiendo los *gallos*, como muestra Madroñal (2005: 89).

[562] Layna (1991: 159). Para una explicación detallada de la ceremonia del grado, véase Polo (2004: 132 y ss.).

[563] Diferentes autores han defendido la oralidad de los vejámenes y su importancia como representación teatral. Sin embargo, Brown (1993: 245-247) califica estas afirmaciones como simples especulaciones mínimamente corroboradas.

[564] Polo (2004: 139).

[565] Esta misma idea es presentada por Jímenez Patón en sus *Comentarios de erudición* (1628), que también abordan el uso del vejamen en la sátira romana. Véase el completo estudio de Madroñal (2005: 509 y ss.).

[566] Citado por Cara (2001: 43).

Del mismo modo, en un vejamen de 1642 de la Universidad de Granada[567]:

> Es el fin de los Bejámenes, según el Señor San Gregorio, humillar al Graduando, para que poniéndole sus faltas a la cara, no se ensoberbezca con la Dignidad a que aspira. Assí se practica oy en las más de las Universidades de España; y esto que parece cosa de mofa, está autorizadíssimo en las Universidades más Antiguas y en las primitivas Academias[568].

El vejamen de grado estaba enmarcado en una estructura de proceso acusatorio que respondía al esquema de un juicio ficticio. Este estaba divido en dos partes: en la primera se encontraba el vejamen propiamente dicho, en el que se hacía una semblanza jocosa a la que seguía una particular alabanza ofrecida por otro participante, normalmente en verso, que llevaba a buen lugar toda la crítica anterior. El cuerpo del vejamen se construía partiendo de una presentación, para después centrarse en la ponderación caricaturesca de los diferentes defectos personales —físicos, morales, de origen, profesionales— del doctorando. Seguía una ejemplificación y demostración de las burlas, y una crítica contra otros doctores del claustro o asistentes al acto. En algunos casos se recurría a la alegoría del sueño —mucho más usual en los vejámenes de academia— como elemento de distanciamiento personal respecto al vituperio.

El lenguaje en estas composiciones estaba repleto de agudezas y diferentes juegos de palabras. En palabras de Aurora Egido, "el estilo que tan bien dominaba Quevedo reina por doquier"[569]. Las fuentes de la mayor parte de sus recursos las encontramos en las florestas del siglo XVI, en el cuento tradicional y en la tradición oral. Se repiten el equívoco, las disociaciones, el refrán, las frases hechas, el chiste trillado y todo tipo de asociaciones burlescas comunes en la oralidad desde siglos

---

[567] Biblioteca Nacional de España (R. 10.995). Un volumen con ocho vejámenes sueltos con el siguiente índice: *Yndice de diferentes Bejámenes, y varios Papeles, que contiene este tomo tercero*. Aunque todos son posteriores a Quevedo, nos sirven para reconstruir las características principales de estos textos.

[568] *Laudatoria y Bejamen, que en la imperial Universidad de Granada se dio al Sr. D. Sebastián de Espinosa*…. Transcribo el texto presentado por Aurora Egido (1990: 311), perteneciente al vejamen séptimo de la colección, del año 1642. La mención de la soberbia y el "ensoberbecerse" del graduando se repite en las definiciones encontradas. Así se muestra en una de la primeras menciones del término, que aparece en el *Crotalón* (c1553-1556): "ser aquello como vexamen de doctor; porque aquel nuevo sacerdote no se ensoberbezca por ser de nuevo admitido" (Madroñal, 1994: 204). Jiménez Patón, en los *Comentarios de erudición*, escritos en torno a 1628, da una misma idea del fin del vejamen, ejemplificándolo con el caso de Adán: "Y habiéndolo graduado aquí de maestro y dotor, porque no se ensoberbezca le vejamina diciendo que si come del árbol de la ciencia del bien y del mal, que tiene de morir" (Madroñal, 2005: 508).

[569] Egido (1990: 322).

atrás, lo que muestra una marcada relación de estos divertimentos universitarios con el folclore.

Uno de los juegos de palabras más usado era el construido sobre los nombres propios caracterizadores de los doctorandos y doctores; se usaba para ello la deformación verbal, o incluso se partía de los nombres de los participantes y, mediante la derivación, se formaban neologismos caricaturescos que podrían haber tenido repercusión en la obra de Quevedo. Es importante recordar que el doctorando vejado respondía a toda una tradición de tipo cómico en la literatura: el estudiante[570].

Por otro lado, el hecho de que los textos se escribiesen para ser pronunciados en una ocasión especial los desproveyó de una elevada calidad literaria. Quizás tampoco los propios autores buscaban mucho más que llegar a una burla graciosa del doctorando —por lo tanto alejada de la sátira real— y provocar la risa en la audiencia presente en el acto. Esta presentación pública buscaba también sobresalir entre el resto de los participantes y asombrar con las creaciones ingeniosas, lo que favorecería el uso de las diferentes formas de agudeza.

La diferencia más notable entre el vejamen de justa y el de academia es el contexto privado[571] de ésta frente al contexto público de aquélla, vinculada a una fecha especial. Esto provoca que el vejamen de academia muestre unas características particulares, al ser presentado ante un círculo de conocidos. Por ello, quizás fuera necesario el conocimiento preciso de su contexto para la correcta interpretación de sus agudezas, cosa que no ocurría en las justas. Esto dificultaba la originalidad de los recursos utilizados[572]. En ambos, sin embargo, se producía el hecho común de la individualización y presencia de los vejados, lo que provocaba asimismo una actitud diferente respecto al uso de las técnicas satíricas, esto es, se usaban los recursos de la sátira de tipos pero con un objetivo claramente diferenciado.

Como hemos visto antes, hay teorías enfrentadas sobre el origen del vejamen de academia en lo que respecta a si tiene sus raíces en el vejamen universitario o de grado[573]. Se trataba de discursos o composiciones de índole burlesca que se

[570] Sobre este asunto véase Chevalier (1982: 1-17).
[571] Villar Dégano (1993: 56).
[572] Layna (1996: 49).
[573] Madroñal (2005: 79) habla también de una relación en dirección contraria, pues la disposición con "la prosa entreverada de versos que funcionan como sentencia de lo dicho" no aparece hasta el siglo XVII". Vemos, una vez más, la posibilidad de relaciones en los dos sentidos.

pronunciaban contra los que tomaban parte en ellas, y en donde se reprendía todo tipo de circunstancias. El vejamen de academia respondía a una estructura más o menos fija dentro de un marco y unas reglas que debían ser respetadas, y en las que cada participante representaba un papel previamente establecido: una presentación del vejamen con las dificultades que suponía para el fiscal su composición, alusiones directas jocosas a cada uno de los académicos (en algunos casos con el uso de un artificio de ficción, normalmente el sueño)[574], y un final con un efugio en el que se elogiaba a los asistentes por la audición de las críticas y, sutilmente, se les solicitaba el perdón. En las alusiones se realizaban agresiones verbales contra los otros participantes de una forma más o menos amistosa. Principalmente se criticaban características físicas y relacionadas con la incapacidad para desarrollar la creación literaria, aunque no faltan pullas contra la moralidad. Lope de Vega menciona algunos temas del vejamen: "sacábanse a colación en el tal vejamen los defectos, las faltas, caídas y demás imperfecciones de los vates participantes"[575].

El otro tipo de vejamen, el de justa literaria, se centra más en la crítica de las labores como escritor que soportaron los poetas presentes en las justas. Los motivos se circunscribían a las malas habilidades poéticas de los presentes, normalmente valiéndose de la impropiedad lingüística, del mal estilo en alguno de los poemas leídos o del hurto de composiciones. Aunque estas sátiras muestran un tono pausado, podrían llevar a problemas serios entre los poetas[576]. Este tipo de composición tuvo más relevancia a medida que fue avanzando el siglo XVII, a la vez que la afluencia de certámenes mostraba un sensible aumento, pasando a ser el centro de atención en este tipo de celebraciones[577].

Es evidente que los textos posteriores a la actividad literaria de Quevedo se valieron de numerosos recursos que nuestro autor utilizó en la prosa satírico-burlesca; pero quizás no se trate de un remedo quevedesco sino que, en muchos casos, el propio

---

[574] Véase Carrasco Urgoiti (1965: 100 y ss.) para una descripción detallada de la estructura del vejamen.
[575] Lope de Vega (*Lope de Vega en sus cartas*, p. 80).
[576] Madroñal (2005: 81) habla de una sátira suave, que provoca la risa del mismo satirizado y de los circunstantes, que no ofende a nadie en lo personal ni en lo que se refiera a sus capacidades. Tal vez esta afirmación conozca excepciones, teniendo en cuenta la documentación que atestigua verdaderos problemas en las lecturas de vejámenes de este tipo.
[577] Bergman (1975: 564) muestra la multiplicación de los vejámenes en las justas y certámenes, en donde pasa de ser la composición individual con la que se daba fin a los certámenes a convertirse en la parte más destacada del festejo.

Quevedo estaría siguiendo el cauce estilístico anterior a él y que ya aparecía en vejámenes anteriores a su producción escrita. Quevedo, al igual que la mayor parte de los autores del Siglo de Oro, pudo recibir ciertas influencias de academias y vejámenes en sus composiciones satírico-burlescas, especialmente en lo que respecta a los recursos burlescos de la caricatura. A ellos les añadiría su impronta personal, que elevaría la calidad de estos textos. Con posterioridad, teniendo en cuenta que el mundo de los vejámenes respiró los aires del conceptismo y sobrevivió a Quevedo, es normal que los fiscales se valieran de los más agudos autores de nuestra literatura al seleccionar sus juegos de palabras, sus equívocos, sus deformaciones del refrán, de la frase hecha o expresiones latinas —al igual que lo hacían con los ejemplos recopilados por Santa Cruz o Timoneda— y, por supuesto, Quevedo era el principal entre ellos. De nuevo nos vemos inmersos en la intrincada red de influencias literarias con múltiples direcciones: la tradición del vejamen pudo influir en un principio en Quevedo, y éste, a su vez, podría haber enriquecido el posterior desarrollo de estas composiciones.

Por lo tanto, después de este recorrido podemos ver que las huellas encontradas del contacto de Quevedo con academias, certámenes y vejámenes no permiten afirmar más que una relación circunstancial, y que las coincidencias de temas y formas son un paso más dentro de las modas de la época, que nos muestran hasta qué punto circulaban por esa España del siglo XVII, pero que no influyeron en Quevedo de una forma más importante que otras tradiciones. A su vez, las obras satíricas de nuestro autor, sea en prosa o poesía, pudieron haber servido de ejemplo o modelo a las posteriores actividades académicas o de vejamen, pero no más que todas las fuentes orales y tradicionales de las que hemos hablado en el capítulo precedente.

3. LA AGUDEZA EN LA PROSA SATÍRICO-BURLESCA DE QUEVEDO

3.1. PARODIA DEL TEXTO LEGAL: LA PRAGMÁTICA PARÓDICA

Arellano (2003: 223) indica que pocas fórmulas ofrecen mayores posibilidades que la de las prematicas para ridiculizar vicios o excesos. Evidentemente, el armazón provisto por este género es muy apto para la enumeración de vicios, y se adecua perfectamente al objetivo burlesco del autor. La prematica es «la ley o estatuto que se promulga o publica, para remediar algún exceso, abuso o daño que se experimenta en la República» (*Aut.*, *s.v. pragmática*)[578] y Quevedo transforma todos los elementos del género serio para cambiar la intención del texto. El remedio como objetivo desaparece para convertirse, en la mayor parte de los casos, en una exposición de motivos con un fin simplemente burlesco.

Aunque las fuentes ―o primeros ejemplos― de las parodias de leyes se rastrean ya en Grecia y Roma[579], se pueden encontrar razones de contexto histórico que justifiquen una crítica contra la multiplicación de prematicas oficiales en tiempo de Quevedo.

El fenómeno de las pragmáticas oficiales se desarrolló desde el siglo XVI, con la consolidación de la imprenta, y quizás se agudizó con el traslado de la corte a Valladolid a principios del siglo XVII y con el cambio de reinado tras la muerte de Felipe II[580]. Este desarrollo se observa en el número de prematicas, que ocupaban un tanto por ciento muy elevado de las publicaciones impresas de la época. Chevalier (1992: 76) se refiere a la manía reglamentaria de los estados modernos, y Arellano (2003: 223)[581] a la proliferación de estas leyes y ordenanzas en el reinado de los Austrias; ambos factores provocaron el auge de estas parodias. El género paródico sería, pues, una suerte de respuesta literaria al aluvión de textos oficiales. De todos

---

[578] *Autoridades* recoge las formas *pragmática* y *prematica*. El *Tesoro* de Covarrubias contiene la forma *pregmática*, que define como «la ley que se promulga, en razón de las nuevas ocasiones que se ofrecen en la república para remediar excesos y daños» (*Cov.*).
[579] Véase Cèbe (1966: 77-102 y 269-84).
[580] Astrana Marín (1945: 63) señala que Quevedo posiblemente se vio influenciado por la infinidad de pragmáticas que aparecieron y se fijaban en la puerta de Guadalajara y otros sitios.
[581] En estas mismas páginas, Arellano hace ver la adaptación de estas fórmulas jurídicas a la poesía burlesca, que se observa en el romance 743 de Quevedo: «Reforma de costumbres no importuna». Véase también Jauralde (1981: 30-31).

modos, la tradición de la parodia de textos jurídicos se observa ya en la época clásica y en la Edad Media.

Rey (2007: 15), en la introducción al segundo volumen de las *Obras completas en prosa*, considera la abundancia de premáticas paródico-burlescas. Ofrece como ejemplo el pasaje de *Guzmán de Alfarache*, tras la exposición de las «Ordenanzas mendicantes», donde se dice que los mendigos "tenían y guardaban otras muchas, no dignas de este lugar, las cuales legislaron los más famosos poltrones de la Italia, cada uno en su tiempo las que le parecieron convenientes: que pudiera ser otra *Nueva Recopilación* de las de Castilla"[582]. Sin embargo, Chevalier (1992: 76) no conoce otros ejemplos anteriores a las pragmáticas de Mateo Alemán y Quevedo excepto una pragmática de Juan Fernández de Heredia[583], autor que muere en 1549, aunque supone que otras debieron escribirse. De todos modos, este ejemplo en verso no sigue fielmente la estructura de las pragmáticas serias y tampoco respeta el léxico jurídico, aunque sí se repiten en él motivos de la sátira que se observan en las pragmáticas de Quevedo

Quevedo se muestra buen conocedor del género que usa como base para realizar la sátira[584], como atestigua la presencia en su biblioteca de al menos dos colecciones de pragmáticas[585]. La mayoría de las premáticas de Quevedo aparecen en su obra en prosa, aunque no faltan ejemplos en verso. Arellano (2003: 223) menciona el romance 743, "Reformación de costumbres no oportuna", que sigue la misma estructura de las premáticas.

La parodia, en el caso de las pragmáticas, respeta la forma del texto legal y saca a la luz diferentes motivos repetidos en su literatura satírico-burlesca; por otra parte, sería un modo de atacar a la nueva corte, pues sabida es la postura de nuestro autor contraria al traslado de la corte a Valladolid[586].

---

[582] *Guzmán de Alfarache*, I, 3, 2, p. 371.
[583] *Obras*, pp. 60-67.
[584] Azaustre (1999: 23) recuerda que como imitación burlesca de un género, autor o estilo, la parodia exige del escritor el perfecto conocimiento de los recursos definitorios del modelo al que se acerca jocosamente. Quevedo estaba, por lo tanto, en disposición de realizar la parodia literaria o lingüística. Para Jauralde (1998: 114), lo más importante es que en este tipo de obras se explaya la capacidad imitatoria de Quevedo, que busca como molde para sus burlas lo que está de moda, en este caso las nuevas premáticas o leyes que traía el cambio de reinado.
[585] Maldonado (1975).
[586] Alonso Cortés (1906: 56).

Si entendemos la parodia como combinación de imitación y diferencia textual en la doble vertiente de estilo y de contenido[587], hay que tener en cuenta que nuestro autor no parodia exactamente el estilo de los textos jurídicos, sino que sigue su estructura[588]. Por lo que respecta a los temas, aunque se encuentran ejemplos con un tema inapropiado para un texto legal, también se debe observar que numerosas pragmáticas reales tratan los mismos motivos que estas pragmáticas burlescas de Quevedo[589]. En los reinados de finales del siglo XVI y principios del XVII se disponen leyes para regular a los abogados, médicos, boticarios, cirujanos, barberos, coches, criados, escribanos, gitanos, hidalgos, joyas y dotes, etc.[590]

La parodia, en muchos casos, se encontraría en el carácter lúdico y no legal del escrito de nuestro autor, así como en los recursos de agudeza verbal y conceptual, ausentes en el texto legal. Se produciría así un cambio de contexto, que partiendo de un género y una estructura establecidos lo introduce en un marco y una intención diferentes. Es, por lo tanto, una inadecuación de la función del texto, que pierde el sentido de gravedad existente en su vertiente seria.

Las ediciones de la prosa satírico-burlesca de Quevedo muestran numerosos ejemplos de pragmáticas paródicas. Celsa García-Valdés (1993) reproduce ocho prematicas por orden cronológico: *Pregmática que este año de 1600 se ordenó*; *Prematicas destos reinos o Prematica de don Francisco de Quevedo*; *Pregmática de aranceles generales, por Don Francisco de Quevedo y Villegas, poeta de cuatro ojos*; *Prematicas del Desengaño contra los poetas güeros*; *Prematica del Tiempo*;

---

[587] Como ya se ha comentado en la introducción, entenderé el término *parodia* en su sentido más amplio de imitación burlesca de un texto serio ―sea esta imitación mediante cualquier tipo de modificación en el tema o en el estilo que disminuyan la dignidad del modelo parodiado―. En palabras de Rangel (1979: 151), mediante la parodia "se desvaloriza el contenido o la forma de una obra ya existente y escrita con un propósito serio o dirigido a fines estéticamente superiores". La definición de parodia lleva a la confusión desde la primera definición de Aristóteles. Se trata de un terreno poco firme que excede el propósito de este trabajo. A un primer problema como concepto relacionado con una denominación de género o como parte integrante de la retórica, se suman múltiples criterios de categorización y grados que no son muy útiles para aclarar sus usos en Quevedo. Para un estudio de la suerte del concepto parodia y sus posibles clasificaciones véanse Highet (1962: 103-107), Jump (1972: 18-39) y Genette (1989: 20 y ss.), todos orientados a diferenciar entre la parodia de tema y la parodia de estilo con algunas variantes.

[588] Véase Riesco Terrero (2004: 52-3). Normalmente siguen este esquema: título y cláusulas de encabezamiento, el cuerpo documental de leyes en el que se promulgan las prohibiciones, penas, sanciones y excepciones y el cierre o "escatocolo", constituido por las cláusulas finales de tipo cronológico y validativo.

[589] Arellano (2003: 223) advierte que no es raro que una prematica oficial y una parodia burlesca coincidan en los objetos de sus disposiciones.

[590] Véase el índice presentado en el volumen VI de *Novísima recopilación de las leyes de España*….

Premática que se ha de guardar para las dádivas a las mujeres de cualquier estado o tamaño que sean; *Pregmática que han de guardar las hermanas comunes o Premáticas contra las cotorreras*; *Premáticas y reformación de este año de 1620 años, hechas por don Francisco de Quevedo*. En la actualidad, las únicas sin dudas de autoría o versiones precedentes son la *Premática del Tiempo*, *Premática que se ha de guardar para las dádivas a las mujeres de cualquier tamaño o estado que sean*, *Pregmática que han de guardar las hermanas comunes* y las *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros*, obras que analizaré en primer lugar, dejando las obras de atribución dudosa para la parte final de esta sección.

3.1.1. *PREMÁTICA DEL TIEMPO*

La autoría quevediana de este opúsculo es generalmente aceptada[591]. Fue incluida junto a otras obras en ediciones impresas como *Sueños y discursos o desvelos soñolientos* (Barcelona, 1628) o *Enseñanza entretenida y donairosa moralidad* (Madrid, 1648). Algunos manuscritos presentan lo que parecen versiones iniciales del texto definitivo, por lo que *Premática del Tiempo* sería la versión final de la *Premática destos reinos*[592] y, posiblemente, también de la *Pregmática de aranceles generales*[593].

La datación depende de diferentes factores. Aunque la primera edición es la anteriormente citada de 1628, la inclusión de varios pasajes en *El sagaz Estacio*, obra de Salas Barbadillo, cuyo privilegio está fechado el 10 de octubre de 1613, nos lleva a pensar en una redacción anterior[594]. Por otra parte, la similitud de un párrafo de *Fastiginia* de Tomé Pinheiro da Veiga[595], escrita en 1605, con uno de los *ítemes* de esta premática podría suponer la redacción del opúsculo quevediano antes de esa

---

[591] Aunque Mérimée (1886) la puso en duda.
[592] Ya señalado por García-Valdés (1993: 26 y ss.).
[593] La *Pregmática de aranceles generales*, título del manuscrito 126 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, contiene cincuenta y cinco artículos, de los que los diecinueve primeros fueron incluidos en 1604 en el *Guzmán de Alfarache* II, 3, 1, de Mateo Alemán. La crítica tiene problemas para atribuirlos a Quevedo, a Alemán o a la tradición de los aranceles de necedades (Azaustre, 2007: 67). Véase también Rey (2007: 15). Será analizada al final de esta sección.
[594] Mérimeé (1886: 133-4). Hecho confirmado por la presencia de unas *Premáticas del Tiempo y Desengaño, de Don Francisco de Quevedo* en los folios 191-198 del manuscrito 287 de la Biblioteca Nacional de España, recopilado en 1614 (Azaustre, 2007: 67). Sobre las concordancias entre Quevedo y Salas Barbadillo, véase LaGrone (1942).
[595] Traducción de Narciso Alonso Cortés, p. 44.

fecha[596]. De todos modos, todavía no se ha concretado la datación de este opúsculo. Unánimemente se considera su redacción en la primera década del siglo XVII, cuando Quevedo compuso el grueso de las obras que parodiaban los géneros legales[597].

Si nos atenemos a la división presentada por García-Valdés, la obra contiene treinta y nueve *ítemes* presentados por el Tiempo[598], en los que se muestran la mayor parte de los personajes y tipos de la literatura satírico-burlesca quevediana. Sin embargo, este número podría no ser exacto, pues la disposición de los apartados del opúsculo no es fija y no todos los *ítemes* se corresponden con un párrafo independiente.

Respetando el esquema de los textos legales, la obra se abre con la presentación del juez, las razones de la premática y el mandato para que se cumplan sus disposiciones. Mediante una agudeza basada en el mote, donde el nombre común se utiliza como nombre propio, se introduce al Tiempo[599], descrito seguidamente con una enumeración en perífrasis con la preposición *de*[600] que parodia la sintaxis del lenguaje jurídico:

> Nos, el Tiempo, mayor maestro del mundo, heredero universal de los hombres, señor de todo, valentón de la muerte y de Consejo de Estado, juez de residencia en lo seglar y lo eclesiástico, y en todo asistente (p. 87).

A continuación se exponen la extensa razón de la premática y la orden de que se cumpla:

> Relación de los muchos y exorbitantes excesos que en diferentes cosas se cometen en la república del mundo; por mostrar nuestro buen celo, mandamos a todos nuestros justicias de cualesquier partes, so las penas desta premática, que guarden y cumplan todo lo en ella contenido (p. 87).

---

[596] Para el comentario de los fragmentos en cuestión, véase Azaustre (2007: 68).

[597] Véanse Jauralde (1983: 281 y 1998: 984), García Valdés (1993: 46) y Azaustre (2007: 68). Chevalier (1987) comenta las concordancias de equívocos de moda a finales del siglo XVI —y que se volvieron a popularizar entre 1610-15— con esta premática.

[598] Rey (2007: 15) encuentra una concomitancia con *La Hora de todos*, porque se delega en una entidad sabia el poner orden y justicia en los afanes de los hombres. El contraste entre ambas está en la actitud pesimista de Júpiter frente al optimismo del Tiempo. Por otra parte, la acumulación de personajes en una misma obra y el desorden en su aparición la vincularía a *Sueños y discursos*.

[599] Es muy habitual en los textos legales paródicos, donde se introduce respetando la disposición seguida en las pragmáticas serias de la época. De este modo aparecen nombres humorísticos en las presentaciones de las distintas leyes. Es evidente el vínculo de esta agudeza con la alegoría y la prosopopeya, orientadas en sentido burlesco: *la Razón* (*Pregmática de aranceles generales*), *el Desengaño* (*Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros*); *el Confiado de sí mismo* y *la Porfía*, *la Necedad* (*Origen y difinición de la necedad*); *la Buena Política, Curiosidad y Solicitud, la Diligencia, la Fama* (*Pregmática de aranceles generales*).

[600] Cfr. Spitzer (1978: 156), se trata de un esquema perifrástico muy usual en Quevedo.

De este modo, partiendo de unas premisas tan amplias, se dedican los distintos apartados a los tipos característicos de la literatura burlesca de la época. El tono de los apartados no es el mismo, aunque en general no hay una intención satírica muy marcada. Se presenta a los parásitos de la corte: poetas, astrólogos, escuderos, criados, entremetidos, genoveses, valentones, hidalgos, estudiantes, galanes, sufridos; a los representantes de la justicia, como corchetes y letrados, y a las profesiones relacionadas con la medicina: médicos, cirujanos y boticarios. Se incluyen los personajes o tipos moralmente decadentes: gorrones, viejos, viejas, mujeres pedigüeñas, ignorantes, necios, enamorados y similares; y otros motivos o tipos tradicionales en la sátira: ventas, barbas, bigoteras, canas, dones, apellidos usurpados, lenguaje, barberos, pintores, mercaderes, amigos, agraviados o incluso reyes y señores.

Las fórmulas introductorias usuales en los textos jurídicos se repiten en la mayor parte de los *ítemes*. Normalmente se sigue un esquema en tres partes (causa – mandato – pena), con un léxico usual en los textos jurídicos, donde abundan fórmulas como *porque, habiendo + participio, mandamos, so pena*. Sin embargo, no todos los *ítemes* responden a una estructura fija ni tienen la misma extensión. En algunos casos, la crítica consiste en una simple pincelada burlesca[601]; en otros, algunos elementos se extienden o especifican, o el motivo está más desarrollado[602]. También, se observan saltos bruscos entre los distintos temas.

Las ventas son el primer objetivo de la premática; como era común en la época[603], se califican por sus falsas actividades. El uso de sinónimos aclaratorios

---

[601] Dos ejemplos de este tipo: «Ítem, porque vemos que ya hoy día nadie dice "allá lo calló fulano", sino "así lo dijo fulano", ordenamos haya cátedra para callar, como las hay para hablar» (p. 95), «Ítem, mandamos a cualesquier justicias que prendan a todas y cualesquier personas que toparen de día o de noche con garabato, escala, ganzúas o ginovés, por ser armas contra las haciendas guardadas» (p. 95).

[602] La diferencia se observa en la misma extensión de los *ítemes*; vemos un ejemplo: «Ítem, porque los pintores son de suyo lisonjeros y que tienen por oficio enmendar las faltas de la naturaleza, y viendo que en sus hijos y hijas pierden esa habilidad, pues los hacen feos, mandamos que, pues desto no han sabido dar razón concluyente, pinten con fidelidad las damas que retrataren y sin la mano sobre el pecho; porque haciéndolo, les declaramos por gente vana y que se alaban a sí mismos, pues que es como decir que es la pintura "de buena mano" y buena "en mi conciencia". Y no guardándolo, mandamos les llamen lisonjeros y aduladores, y que no agrade el retrato a quien se lo mandare hacer» (p. 88).

[603] Quevedo repite esta critica en *Sueño del infierno*: "¿Venta aquí, señor, ni mesón? ¿Cómo queréis que le haya en este camino, si es el de la virtud?". También en el *Buscón*: "y llegamos a la media noche, poco más, a la siempre maldita venta de Viveros" (I, 4, p. 565). Arellano (2003: 278, n. 393) y Azaustre (2007: 87, n. 40) señalan otros ejemplos.

("robos y latrocinios") y el gusto por las agudezas con estructura simétrica (*ventas – hurtas*) son muy evidentes en este primer apartado:

> Primeramente, informado de los grandes robos y latrocinios que de ordinario se hacen en ventas, mandamos que nadie sea atrevido de aquí adelante a llamarlas ventas, sino hurtas, pues en ellas hurtan más que venden, so pena de que las haya menester el que a lo tal no obedeciere (p. 87)[604].

En el segundo *ítem* se critica a los gorrones, denominándolos mediante la animación de una parte corporal: "estómagos ventureros"[605]. La agudeza tiene su base nuevamente en el uso de la simetría y se manifiesta en una gradación que sigue la estructura de *participio* + *con* + *sustantivo* ("tratados con regocijo", "hospedados con diligencia", "admitidos con llaneza", para terminar con una elipsis que aglutina los participios precedentes, "con descuido y enfado"). Los juegos derivativo y paronomástico con *detenidos – tenidos*, *amigos* – y *enemigos*[606] colaboran también con esta estructura:

> declaramos que el primero día sean bien venidos, tratados con regocijo y hospedados con diligencia; el segundo, admitidos con llaneza; y el tercero, con descuido y enfado, y tan mal detenidos, que sean tenidos ya no por amigos, sino por enemigos de casa y de la hacienda. Otrosí, mandamos generalmente desterrar de nuestra república a todos los estómagos ventureros (p. 87).

La premática continúa con una serie de críticas: la afición de los barberos por las guitarras y los usuarios de bigoteras y bigotes; a ellas sigue la relación con los pintores, mediante un juego con la dilogía de *afeitar*:

> y que pues al quitar la barba llaman afeitar, y quitan por cada vez diez años (que es como pintar con lisonja y regalo), mandamos que de aquí adelante no los llamen barberos, sino pintores (p. 88).

En el caso de las bigoteras, se animalizan los usuarios con una mención recurrente del mundo de la caballería. Se usa para ello la agudeza por comparación: usar bigotera los equipara a los frenos de las caballerías y los hace peores que machos. Es significativo el empleo de una posterior aclaración, no siempre útil, que en algunos casos llega a debilitar la sutileza (Lida, 1980: 252). La semejanza se basa en

---

[604] En el texto de *Premática destos reinos*, el juego de palabras se completa del siguiente modo: "nadie se atreva a llamarlas ventas sino hurtas"(ed. de García-Valdés, p. 159).

[605] Perífrasis repetida en el *Buscón*: "y que por eso se iba a la patria común adonde caben todos y adonde hay mesas francas para estómagos aventureros" (II, 5, p. 611), que se conectaría también con la expresión "panzas al trote", usada también en el *Buscón*: "dos estudiantes fregones, de los de mantequilla, panzas al trote, andaban aparecidos por la venta para engullir" (I, 4, p. 565).

[606] Véase Schwartz (1986: 24-5).

elementos visuales: las bigoteras y los frenos tienen un cierto parecido en la forma, el material con el que son construidos y su colocación[607]. La comparación sobrepasa lo visual, llegando a relacionar negativamente, y por uso dilógico, al hombre con el *macho* ('hijo de caballo y burra o de asno y yegua'):

> porque el dormir los hombres con bigoteras es como *dormir con frenos*, les declaramos por *peores que machos*, pues éstos duermen sin ellos de noche, y aquéllos no (p. 88).

Ciertos hombres serán nuevamente comparados con el caballo enfrenado[608] por el parecido visual entre la embocadura del freno del animal —que transversalmente se le coloca en la boca— y el palillo que lleva el personaje. Se superpone así la imagen del caballo babeando por los efectos del freno a la del personaje caricaturizado. En la misma línea, los escuderos serían como "casi caballos" y se denigrarían hasta convertirlos en "ayos de hacas flacas y viejas", donde la agudeza se logra al fragmentar la palabra *lacayos* (*l-aca-ayos*):

> los que a las mañanas hacen traer el rosario al criado y andan toda la tarde enfrenados con el palillo y, al tiempo de hablar, por el embarazo de la madera, babean y rocían las barbas de los circundantes (p. 90).

> que a los tales les llamen caballeros chanflones, donados de la nobleza, o hacia caballeros o hacia caballos, y cuando mucho, como lacayos, se queden con el título de ayos de hacas flacas y viejas, y duerman siempre sobre pajas o sobre lana hedionda (p. 91).

Este último juego de disociación tiene ejemplos similares en esta obra:

> Asimismo declaramos que no dé a ninguna mujer *joya* ninguna, so pena de quedarse con el *jo* como bestia (p. 93).

> si *pasamanos* de oro o plata, que se vaya a casa de un platero a *pasar* las *manos* por todo esto a título de quererlo comprar, si tuviere dinero, o tomarlo si se lo dieren (p. 93).

---

[607] Véase Fernández-Guerra (1859: 354, n. 4) que anota la repetición de este motivo en *Casa de locos de amor*, refundición realizada por Lorenzo Vánder Hammen en algún momento atribuida a Quevedo: «Destos uno vi que de puro habe tenido los bigotes en pena y enfrenados toda la noche con su bigotera, como si fuera barquillo o gozque, y siendo peor que macho, que éste no duerme con freno, los traía a las estrellas; y el sombrero con la falda grande le servía como de dosel».

[608] Véase Schwartz (1983: 42-43), quien interpreta esta imagen del hidalgo pobre que, aunque no haya comido se pasea con el palillo para encubrir su miseria. La animalización con el empleo de *enfrenados* acentúa lo ridículo del tipo. Madroñal (2005: 146) menciona un vejamen de grado en la Universidad de Valladolid (c1550) que ya utiliza este tipo de metáfora burlesca para motejar al graduando: «Y no bastó la burla y justiçia de ayer, sino que oy os han traído otra vez a la vergüenza, ensillado y enfrenado».

En el vocablo *joya*, la disociación permite la utilización de la primera sílaba como término onomatopéyico *jo*[609] que sigue relacionando a los hombres con los equinos. En el último ejemplo se establece una disociación en el vocablo *pasamano*[610], que acerca la expresión a la frase hecha *pasar la mano por el cerro* ('halagar').

La crítica de los poetas, tema específico de las *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros*, se reitera en esta obra. La moda y profusión de la literatura morisca sirve como medio para la identificacón de sus autores como secta para la que se encuentra un posible conjuro, y, por otra parte, la consideración de los poetas como plaga, a causa de la multitud[611] de ellos, es vehículo para la consiguiente comparación con las langostas. Importa señalar la coincidencia de temas aludidos mediante símiles con las cuestiones de algunas pragmáticas serias. Así sucede con los problemas que provocan las plagas de langostas, acogidas a una legislación de Felipe II en 1593[612], pues varias leyes se promulgaron para la extinción de este insecto. Por otra parte, la degradación de los poetas se consigue mediante su cosificación por el verbo (*gastar*), mientras que la anterior comparación metafórica los animaliza al identificarlos con una plaga:

> Ítem, habiendo visto la multitud de poetas, con varias sectas, que Dios ha permetido por castigo de nuestros pecados, mandamos que se gasten los que hay y que no haya más de aquí adelante, dando de término dos años para ello, so pena que se procederá contra ellos conforme contra la langosta, conjurándolos, pues no basta otro remedio humano (p. 89).

En el último *ítem* de la obra se retoma el tema de los poetas jugando con la dilogía de *vena*: «vaso en el cuerpo del animal, largo y hueco, que sirve para contener y comunicar la sangre a todas las partes del cuerpo» (*Aut.*) o «metafóricamente se llama el numen poético» (*Aut.*). Se añade también una nueva animalización burlesca e identificación con los equinos, al mandar a los cirujanos que utilicen con los poetas la *ballestilla*, instrumento que se usaba para sangrar las caballerías:

---

[609] *jo*: «Voz de que se sirven los arrieros, gañanes y gente del campo, para que paren y se detengan las cabalgaduras» (*Aut.*, *s.v. cho*).
[610] *pasamano*: 'género de galón, o trencilla de oro, plata, seda, o lana, que se hace para guardar y adornar los vestidos y otras cosas'.
[611] La acumulación de poetas también es mencionada en *Sueño del infierno*: "No andan lejos de aquí los poetas; cuando volviéndome a un lado veo una bandada de hasta cien mil dellos en una jaula" (p. 323).
[612] *Novísima recopilación*, Libro VII, Título XXXI, ley 5, T.III, p. 165.

> Finalmente, visto que de ordinario andan muchos poetas enfermizos por tener tan gruesas las venas y tener necesidad de sangrarlas, mandamos a todos los cirujanos sea eso con ballestilla, si no quieren gastar las lancetas y caer de nuestra gracia (p. 107).

El concepto de *figura*[613] ('hombre ridículo') se relaciona mediante una antanaclasis con la perífrasis *alzar figuras*[614], usada por los astrólogos, y con las figuras retóricas de poetas y preceptistas. El tema, extensamente tratado en *Vida de Corte y oficios entretenidos en ella*, se presenta en este opúsculo en un largo *ítem* en el que se declaran por *figuras* a todos los que muestran una arrogancia ridícula[615]. En los hombres se critica toda muestra falsa o presuntuosa. En este variopinto paisaje también hay espacio para las mujeres, que son censuradas por el uso de afeites o por la presunción social de pasear en coche. Las agudezas se basan principalmente en dilogías y juegos de palabras por repetición, ya vistos en otros *ítemes*:

> declaramos que sean tenidos por figuras los que a nadie quitan la gorra, y más si es de puro arrogantes; los que dicen mal de todo, hablan adrede descuidos ignorantes para dar a entender están divertidos en negocios; los que no teniendo hacienda blasonan de gastadores; los que en tiempo de lodos pisan menudico, saludan a cuantas mujeres encuentran, aunque sean viejas y feas (p. 89-90).

> Y finalmente declaramos por figuras a todas las mujeres que, siendo hermosas o ya viejas, se pintan, y generalmente a todas las viudas que dan el lavar ropa, aunque sea a gente grave y de autoridad. Y mandamos sean comprehendidas con éstas y tenidas por figuras descorteses a las mujeres que el día que van en coche, y más si es prestado, desconocen a quien más las conoce, dándose más a conocer con eso (p. 90-91).

En el primer ejemplo se observa el juego con los diferentes significados de *lodo*, *pisar* ('despreciar') y *menudo* ('monedas de cobre que se traen en la faltriquera') que, partiendo de la frase hecha *sacar el pie del lodo*, se combinan para entenderse como 'despreciar monedas pequeñas en tiempo de aprietos'. En el segundo ejemplo,

---

[613] Véase *supra* n. 248.

[614] *alzar figuras*: «formar plantilla, tema u diseño en que se delinean las casas celestes y los lugares de los planetas y lo demás concerniente para hacer la conjetura y pronóstico que se intenta» (*Aut.*, *s.v. alzar*).

[615] El motivo se repite en otro *ítem* en la última parte de la obra: «Otrosí, damos por incapaces de razón a todos aquellos que, habiéndoles Dios hecho bien criados de persona, son mal criados de gorra y, deleitándose en ser descorteses, se consuelan con vivir malquistos» (p. 106). En este mismo apartado se censura el uso de fórmulas descorteses de tratamiento por abreviación, de ahí las perífrasis "regatones de cortesías" o "sisadores de excelencias": «Y asimismo declaramos por regatones de cortesías y por ladrones sisadores de excelencias, señorías y mercedes, a todos los que a los titulados dicen "vueselencia" en lugar de "vuesa excelencia", y "vusía" en lugar de "vuesa señoría", y a todos los demás "vuesarcé" en lugar de "vuesa merced"» (p. 106-107). Véase Pla Cárceles (1923) para la evolución de estas fórmulas de tratamiento.

además del tópico de las pinturas[616] en las damas, se alude a la exagerada costumbre de pasear en coche[617] mediante la *derivatio* del verbo *conocer*, que se repite en tres ocasiones con una variación en el prefijo ("desconocen") junto con el adverbio *más*. Ya Spitzer (1978: 149) había hecho notar el gusto de Quevedo por repetir una palabra que contenga un *leitmotiv*.

Los escuderos son comparados con la falsedad por su intento de usurpación de título; se les trata despectivamente con el diminutivo *hombrecillos* y con perífrasis que indican simulación o inferioridad. La *moneda chanflona*[618] es la «moneda mal formada, tosca y falsa» (*Aut.*), el *donado* era «el hombre o mujer seglar que se retira a los monasterios y casas de religión, para servir a Dios y a los religiosos» (*Aut.*). El motivo de la simulación de estatus social se repite en este mismo opúsculo con una crítica del uso del *don* —habitual en la sociedad y en la literatura[619] de la época— mediante la disociación del vocablo *donaire* y el uso dilógico de *dones*, entendido como "dádiva" o como "título honorífico". Termina el *ítem* con el motivo de la apropiación de apellidos[620] ilustres por parte de cotorreras y moriscos. En el último ejemplo, además de la recurrente combinación de armas con hidalgos, estudiantes y

---

[616] Ejemplos de este motivo se encuentran a lo largo de la obra de Quevedo en prosa y en verso. En el *Buscón*: «He aquí a la mañana amanece a mi cabecera la güéspeda de casa, vieja de bien, arrugada y llena de afeite, que parecía higo enharinado» (III, 8, p. 649); en *Sueño del infierno*: «Y veo una muchedumbre de mujeres, unas tomándose puntos en las caras, otras haciéndose de nuevo, porque ni la estatura en los chapines, ni la ceja en el col, ni el cabello en la tinta, ni el cuerpo en la ropa, ni las manos con la muda, ni la cara con el afeite, ni los labios con la color eran los con que nacieron ellas» (pp. 311-12); *La Hora de todos*: «Estábase afeitando una mujer casada y rica. Cubría con hopalandas de solimán unas arrugas jaspeadas de pecas; jalbegaba como puerta de alojería lo rancio de la tez; estábase guisando las cejas con humo como chorizos; acompañaba lo mortecino de los labios con munición de linternas, a poder de cerillas; iluminábase con vergüenza postiza, con dedadas de salserilla de color» (p. 616-17). Véanse Mas (1957: 34 y ss.) y Arellano (2003: 49 y ss.).

[617] El coche se había convertido en una obsesión en aquellos tiempos especialmente entre las mujeres, para poder ser vistas en una posición de distinción. En 1599, las Cortes pidieron al rey que restringiese el lujo en los coches y que se prohibiese su uso por parte de las mujeres madrileñas. Pinherio da Veiga comenta esta costumbre en su *Fastiginia*: "Circularían más de 300 coches con toda la bizarría de la corte, sin otro intento que ver y ser vistos y destraerse" (p. 57). Para la importancia de este tema véanse, entre otros, Monreal (1878: 99-129), Berumen (1952: 325), Deleito y Piñuela (1954: 251-274 y 290-293), Defourneaux (1983: 155-157) y Díaz-Plaja (1994: 51-64).

[618] Esta misma adjetivación aparece en el *Buscón*: «Entre nosotros nos diferenciamos con diferentes nombres: unos nos llamamos caballeros hebenes; otros güeros, chanflones, chirles, traspillados y caninos» (II, 6, p. 612).

[619] En el *Buscón*: «Sólo el *don* me ha quedado por vender, y soy tan desgraciado que no hallo nadie con necesidad dél, pues quien no le tiene por ante le tiene por postre, como el remendón, azadón, pendón, blandón, bordón y otros así» (II, 5, p. 611). Ejemplos con juegos dilógicos aparecen en *Sueño de la Muerte* (p. 405). El mismo juego por disociación se muestra en la *Fastiginia* (p. 212).

[620] También en *Premática que han de guardar las hermanas comunes* (pp. 126-27).

escribanos, se alude a la pérdida de su denominación al intentar aparentar rangos superiores:

> Ítem, ha parecido, habiendo visto las varias presunciones de medio escuderos y lacayos, atrevidos hombrecillos, que por verse que van delante y dejan atrás sus señores, como si fueran de más importancia (p. 91).
>
> que a los les llamen caballeros chanflones, donados de la nobleza, o hacia caballeros (p. 91).
>
> Ítem, habiendo advertido la multitud de dones que hay en el mundo (pues hasta el aire le tiene), y considerando que imitan el pecado original en no escaparse dél entre todos sino sólo Cristo y su madre, mandamos recoger los dones, y ya que los haya, sea en las manos y no en los nombres (p. 99).
>
> Asimismo declaramos que los Mendozas, Enriquez y Guzmanes y otros apellidos semejantes que las cotorreras y moriscos tienen usurpados, se entienda que son suyos, como el de Marquesilla en las perras, Cordobilla en los caballos y César en los extranjeros (p. 99).
>
> Y por cuanto se nos ha sido fecha relación que se ha perdido el nombre de los cuatro oficios más honrados de la república, conviene a saber: hidalgo, estudiante, arcabuz y escribano; porque los hidalgos se llaman caballeros; los estudiantes, licenciados; los arcabuces, mosquetes; y los escribanos o escribas, secretarios; mandamos que, pena de nuestra desgracia, cada uno tenga su título propio (p. 101).

En la premática, se critica también a los criados por sus ridículas posturas en las reverencias a sus señores. Se comparan sus movimientos con bailes[621] como el *guineo*[622]: «cierta especie de baile o danza que se ejecuta con movimientos prestos y acelerados, y gestos ridículos y poco decentes» (*Aut.*). La imagen se presenta con gerundios para lograr la impresión de ese ridículo escorzo, y se ve reforzada con una metáfora en la que se realiza una traslación de las funciones de partes del cuerpo[623]; así la charlatanería de los criados se encuentra en los pies a causa de sus exagerados movimientos. Schwartz (1983: 131 y ss.) define este tipo de metáforas como de relación de dos lexemas no solidarios en el sistema de la lengua. Están íntimamente

[621] Para referencias a bailes de la época véanse Monreal (1878: 59-96), Cotarelo y Mori (1911) y Deleito y Piñuela (1944: 67-86).
[622] Una danza asociada a los negros al igual que el *cumbé* o el *zarambeque*; quizás el *coliseo* sea otro tipo de baile popular o *baile de cascabel* (Azaustre, 2007: 92, n.61).
[623] Schwartz (1983: 160-67) ha estudiado este tipo de metáfora como entrecruzamiento de partes del cuerpo. El uso de este recurso es esporádico en las obras tempranas.

relacionadas con la ruptura de sistemas[624] y basan su concepto en una desautomatización de la frase hecha:

> inclinando con notable peligro y asco todo el cuerpo demasiado, y que, siendo mudos de boca, son habladores de pies de puro hacer desairadas reverencias, declaramos sea eso tenido por descortesía e irreverencia (p. 92).

Para indicar la pena a la que se les condena en el *ítem*, Quevedo se vale de la intertextualidad con el *Sueño del infierno*[625], pues dichos criados quedarían corcovados como el diablo que llevaba sastres al infierno[626]:

> queden, de puro hacer reverencias, más corcovados que el diablo que traía sastres al infierno (p. 92).

En algunos casos, los *ítemes* satirizan personajes o asuntos de mayor gravedad, como sucede con el desengaño de reyes y señores. Sin embargo, la intención satírica se debilita al jugar con la sencilla dilogía jocosa de *cubrirse* y *descubrirse*. En el otro ejemplo, cuando se critica la palabra de ciertos señores acerca de sus gastos, únicamente el declararlos por locos rompe el esquema serio del pasaje:

> Ítem, declaramos y desengañamos a todos los reyes y señores de este mundo que no piensen ser ellos los mayores de todos, porque éste sólo lo es el calor; delante de quien están ellos mismos y todos descubiertos, y delante de los reyes se cubren los grandes (p. 92).

> Ítem, declaramos por locos todos los mercaderes que, en cuanto a los plazos de las pagas que les debieren, hicieren, sin otro resguardo, confianza de la palabra de señores; y que sean comprehendidos debajo del mismo título los señores que no reparan en comprar a cualquier precio, fiados en que es largo el plazo de la paga, habiendo de saber que no hay cosa que llegue más presto que el plazo de una deuda; y se cumpla con éstos el refrán que dice: «Todos somos locos, los unos y los otros» (p. 95).

El tradicional motivo de las damas pedigüeñas, al que le dedica Quevedo expresamente las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, se muestra en el siguiente

---

[624] Diferentes recursos producen la sorpresa del lector al presentar una ruptura, tanto en el ámbito gramatical como en el semántico. Estos procedimientos se enmarcan en la esfera de la primera de las cualidades de la elocución: la *puritas*. Quevedo quebranta así las normas de la lengua para lograr sorprendentes efectos de estilo.

[625] «yo era recuero de sastres; iba por ellos al mundo; de traellos a cuestas me hice corcovado y cojo. He dado en la cuenta y hallo que se vienen ellos mucho más aprisa que yo los puedo traer» (*Sueño del infierno*, p. 287).

[626] Véase Chevalier (1982: 96). En las letras del Siglo de Oro, sastres y zapateros comparten un mismo destino, engañan, roban y se van enriqueciendo, pecados por los cuales han de ir a parar al infierno.

ítem[627]. Se juega con la polisemia del verbo *dar*, muy utilizada por Quevedo. El significado de *dar* se toma en su valor de 'donar, entregar', mientras que en las siguientes apariciones, utilizando el zeugma, se sirve del significado que adopta el verbo seguido de distintos sustantivos: *dar gusto* ('causar, ocasionar'), *dar buenos días y buenas noches, besamanos, favor* ('hacer, practicar, ejecutar la acción que significa el sustantivo'). En el segundo ejemplo, la frase *dar a perros*[628] se relaciona con "perrillos de falda":

> Ítem, porque hemos visto que en esto del *dar* y pedir hay varias trazas, para *dar* alivio a todas las bolsas y fáciles respuestas para toda mujer buscona y pedigüeña, declaramos que de aquí adelante nadie *dé* sino buenos días y buenas noches, besamanos, favor al que lo merece (con buenas palabras no más), lugar en las visitas y conversaciones y al superior, y gusto a todos en cuanto pudiere (pp. 92-3).

> y dar a perros a todas las taimadas que piden perrillos de falda, y más si han de ser con collares y cascabeles de plata (p. 93).

Seguidamente aparece una larga enumeración de agudezas mediante silepsis con condicionales. Esta atropellada estructura no sigue un esquema semántico fijo[629]:

> Y así, a la que te pidiere un manteo de *raso*, enséñale el del cielo azul y raso; si *terciopelo*, aféitate tres veces; si manto de *soplillo*, envíale los soplos de tus suspiros; si *banda*, dale la de los tudescos o que en entregarse a ti la tendrás de tu banda; si *liga*, la de Lepanto; si *pasamanos* de oro o plata, que se vaya a casa de un platero a pasar las manos por todo esto a título de quererlo comprar, si tuviere dinero, o tomarlo, si se lo dieren; si *perlas*, que ya ella misma es una perla y que con derramar lágrimas verterá cuantas perlas quisiere; si una *toca*, tócale un laúd o guitarra; si *rosario de cocos*, remítela a unas viejas ensartadas en coche, que como parecen micos, ésas le harán cocos al vivo; si *cadenas*, envíale a la de Marsella, que tiene gruesos eslabones, o a una cárcel o galeras; si *brincos* los de una dama; si *lienzos*, los de un muro; si *zapatillas*, y más si son de ámbar, excúsate con que es presente en profecía y que no sabes a cuántos puntos calza, y cuando mucho, para quitarte de ruidos, envíale las de las espadas negras; si *bocados*, que se vaya a un alano; y si comida, envíale por ante los de un coleto, capones de un facistol, gallinas de hombres cobardes, y, por postre, buñuelos de viento y nueces de ballesta (pp. 93-4).

En este pasaje se suceden equívocos verbales enhebrados por la conjunción condicional *si*, que posibilita una sucesión de agudos juegos de palabras orientados a negar burlescamente las peticiones de las mujeres. La enumeración condicional

---

[627] Azaustre (2007: 92, n. 66) considera las semejanzas de este *ítem* con el romance núm. 736 «Diéronme ayer la minuta».
[628] *dar a perros*: «irritarse uno mucho y casi con desesperación» (*Aut.*).
[629] Chevalier (1978) advierte que algunos de estos equívocos no son de creación quevediana y eran de uso corriente en algunas obritas que alcanzaron gran fama en los últimos años del siglo XVI.

presenta una serie de términos que contienen distintos recursos. Siguiendo el orden textual, encontramos una silepsis en *raso*, que en una primera acepción define el vocablo como petición que realiza la dama (‘tela de seda lustrosa, de más cuerpo que el tafetán y menos que el terciopelo’), para, seguidamente, buscar la sorpresa con una significación distanciada (‘cielo libre y desembarazado de nubes y niebla’). En *terciopelo* (‘tela de seda velluda y tupida’) se produce una disociación no explícita del término *tercio-pelo*, que permite la burla con “aféitate tres veces”. Otras silepsis encontramos en *soplillo* (‘especie de tela de seda muy ligera’ y ‘soplo, acción y efecto de soplar’); *banda*, que despliega tres significados distintos: ‘cinta ancha, adorno para embellecer’, ‘adorno de los oficiales militares que sirve para conocer de que nación son’ y ‘que favorece o sigue el partido de uno’ y en *liga* ‘cinta o banda de tejido elástico’ y ‘confederación de estados para defenderse de sus enemigos’. En *pasamanos* aparece una disociación que ya ha sido estudiada anteriormente[630]: ‘género de galón o trencilla y demás adornos’ y *pasa[r]-manos*. En esta enumeración, Quevedo conjuga con los juegos de palabras metáforas intencionadamente simples, identificando burlescamente a la mujer con una *perla* y con sus lágrimas. Un nuevo juego dilógico se da en *toca* (‘prenda de lienzo’ y ‘forma del verbo tocar’). Más compleja es la agudeza en la frase sustantiva *rosario de cocos*, que implica un cruce de varias expresiones figuradas, identificando metafóricamente *cocos* con *viejas* después de jugar con su dilogía (‘cada una de las cuentecillas que vienen de las Indias, de color obscuro, con unos agujeritos, de las cuales se hacen los rosarios’ y ‘figura fea o gesto semejante al de la mona para espantar a los niños’[631]). Siguen a esta otras silepsis: *cadenas* (‘adorno femenino’ y ‘gruesa serie de eslabones con función defensiva’); *brincos* (‘joyel pequeño que se usa colgado de las tocas’ y ‘movimiento que se hace levantando los pies del suelo con ligereza’); *lienzos* (‘pañuelo de lienzo, algodón o hiladillo’ y ‘porción de muralla’); *zapatillas* (‘zapato ligero’ y ‘forro de cuero con el que se cubre el botón de las espadas o floretes’); *bocados* (‘pastelillo’ y ‘mordisco’). Finalmente, y para cerrar esta enumeración, *comida*, donde los juegos de

[630] Véase *supra* p. 195.

[631] Schwartz (1973: 172) explica estos juegos y metáforas: “Las viejas son tan feas que parecen *cocos al vivo*, porque son de carne y hueso, y no objetos inanimados; la explicativa «que como parecen micos» precisa el motivo de la relación. Pero, además, *rosario de cocos* sugiere la idea de *ensartar*, porque un rosario es una serie de cuentas ensartadas, y aunque no aparece la palabra en la primera parte del texto, se retoma explícitamente en la frase *viejas ensartadas en coche*, que aclara el uso metafórico de *ensartar* ‘meterse en parte estrecha y apretada’, aquí el *coche*”.

palabras se dan en el desarrollo de los manjares presentados que, acompañados por una frase preposicional, descubren una segunda acepción: *ante* ('plato o principio con el que se empezaba una comida o cena'), *ante... de un coleto* ('piel adobada y curtida'); *capones* ('pollo castrado y cebado'), *capones de un facistol* ('eunucos' que cantaban el facistol de la iglesia); *gallinas* ('hembra del gallo' y 'persona cobarde'); *nueces* ('fruto del nogal') y *nueces de ballesta* ('hueso sujeto al tablero de la ballesta para afirmar o armar la cuerda').

Similar objetivo presenta otro *ítem* del opúsculo, referido a los galanes y galanes de monjas[632]:

> Ítem, sabiendo lo que estima un galán que se le caiga a su dama un guante para levantarle y tenerle por prenda, declaramos que no se le deja ella caer por hacerle favor, sino para que compre otros mejores (p. 101).

La crítica contra los galanes, los galanes de monjas y los amantes le sirve como base para la burla de las mujeres en otro *ítem* del opúsculo. La agudeza en la burla de todo tipo de mujeres (doncellas, casadas, viudas y solteras, grandes o pequeñas) parte del uso del *políptoton* del verbo *alabar*, que se repite en diez ocasiones y sirve para unificar y caracterizar al sexo femenino. Las doncellas no deben ser alabadas por no ser conocidas; las casadas sólo pueden ser alabadas por el marido que, en caso de hacerlo en público, manifiesta su intención de lucrarse de su esposa[633]; tampoco pueden ser alabadas las solteras que, mediante la paronomasia con el verbo *lavar*, encuentran en esa ridiculizada pureza y virginidad razón suficiente para no ser alabadas más[634]:

> Asimismo, sabiendo las locuras y encarecimientos, y aun a veces herejías, que dicen los amantes tiernos a sus damas cuando las requiebran y las alaban, ordenamos que nadie alabe a ningún estado de mujeres: no a las doncellas, sino

---

[632] En el *ítem* sobre los galanes de monjas la agudeza se estructura en la comparación: en primer lugar con los judíos por la espera del Mesías; seguidamente, en la dilogía del adjetivo *duro* que permite la comparación hiperbólica de los bizcochos secos con las ánimas de los avaros: «Otrosí, contemplando en los galanes de ciertas señoras, y atendiendo que ellos y los judíos se parecen en el esperar sin fruto, los mandamos desterrar por vagamundos; y si reincidieren, los condenamos a que, en lugar de los bizcochos blancos que habían de comer en sus casas, los coman en galeras, más duros que ánima de rico avariento» (p. 102). Véanse Mas (1957: 314) y Azaustre (2007: 102, n. 112).

[633] En *Vida de corte y oficios entretenidos en ella* se comenta esta acción: «Si se ofreciere tratar de su mujer, dicen que es una Magdalena penitente y que trae un áspero cilicio a raíz de sus delicadísimas carnes (para que las apetezcan los que lo oyen); que no sale de tal iglesia (para que la busquen en ella); que no es amiga de regalos (para que entiendan la han de pagar en dinero). Y así van pintando y exagerando sus virtudes» (p. 344).

[634] La agudeza en este caso se consigue mediante la repetición de dos vocablos similares fónicamente. Véase Schwartz (1986: 24-5) para la explicación de otros ejemplos en la obra del autor.

> que digan ellas mismas sus alabanzas, que lo saben mejor que nadie; ni a las casadas, que ésas sólo las ha de alabar su marido y a solas, porque en público sería señal que la tiene para vender; y menos a las viudas, que desas sólo lo sabe el marido difunto, y así, que aguarden vuelva del otro mundo, o a otro marido, para que las alabe; ni tampoco a las solteras, que a ellas ninguna necesidad hay de alabarlas, porque de puro lavadas están harto alabadas para siempre. Y finalmente mandamos que nadie alabe a mujer alguna por ser grande; que también alabamos por grande una cuchillada, y vemos que ninguno la quiere (p. 102-103).

Al recrear el tradicional chiste sobre el tamaño de la mujer, Quevedo recuerda el popular refrán[635] sobre la cantidad del mal en el siguiente ejemplo ya citado anteriormente:

> Y así nos pareció ordenar que no se usen mujeres grandes, por la honra de los maridos, pues vemos que en la más pequeña suele sobrar para todo un barrio; y sólo se da licencia para alabar las pequeñas, porque hay menos de mujer y, como dice el refrán, «Del mal, el menos» (p. 103).

La mujer adúltera es censurada mediante una agudeza en la que, partiendo de una ley que regulaba el uso de la seda[636], se prohíbe la duplicidad de maridos. Posteriormente, siguiendo el camino de la simulación, también se critica a las mujeres que falsean su virginidad[637]:

> Ítem, mandamos que no haya seda sobre seda, ni marido sobre marido; y que algunas mujeres, en nombre de doncellas, no se sirvan de lo que no son (p. 103).

En varios *ítemes* se trata el tema de los casados, centrándose en los "mal casados", cornudos y sufridos[638]. Para la burla de los cornudos se sugiere la necesidad de convertirlos en un oficio al que se acceda mediante examen. Éste es asunto central en *Carta de un cornudo a otro*, uno de cuyos pasajes tiene una clara relación con el de este opúsculo:

---

[635] Cfr. Correas (*Refranero general,* X, p. 171).

[636] En el *ítem* 5 de la legislación sobre los vestidos y trajes del año 1600 se trata el tema de la seda "que se pueda echar ribete de cualquier seda entre faxa y faxa, como no sea sobre la seda" (*Novísima recopilación*, Libro VI, Título 13, ley 1, T.III, p. 183). En el *ítem* 13 se prohíbe el uso de la seda por las mujeres públicas.

[637] En la *Premática que se ha de guardar para las dádivas a las mujeres de cualquier tamaño o estado que sean* (p. 144) se censura también esta costumbre.

[638] Para este motivo véanse Mas (1957: 113-20), Deleito (1987: 32-38 y 74-76) y Arellano (2003a: 66-69). La diferencia entre cornudo y sufrido puede basarse en el desconocimiento o conocimiento (también fingido desconocimiento) y aceptación del adulterio de la esposa. Nolting-Hauff (1974: 153-54) los considera sinónimos, con la variante de uso de los *sufridos* usada en las sátiras tempranas. Este tipo de marido consentidor tenía un reflejo en la realidad social. En 1566, Felipe II legisla la "Pena de los maridos que consienten á sus mugeres que sean malas de su cuerpo, ó las induzcan a ello" con penas que pasaban por la vergüenza pública y llegaban a galeras (*Novísima recopilación*, Libro XII, Título XXVII, ley 3, T. V, p. 423).

> Otrosí, sabiendo que esto de cornudo se va haciendo honra y granjería, y por no saberlo ser muchos de los que lo son, resultan grandes daños e inconvenientes en la república; por tanto, ordenamos que se haga oficio y que nadie sea admitido a él sin examen y aprobación, aunque sea comisario o platicante (p. 103).
>
> por lo menos no había de poder ser cornudo ninguno que no tuviese su carta de examen aprobada por los protocornudos y amurcones generales (*Carta de un cornudo a otro*, pp. 271-72).

En el caso de los sufridos, la agudeza se basa en un zeugma dilógico con el vocablo *voluntad*, entendido como *última voluntad* («voluntad expresada en el testamento» (*Aut.*)) y «amor, cariño, afición, benevolencia o afecto» (*Aut.*). Una nueva dilogía con el verbo *sufrir* ('soportar con paciencia un mal' y 'sostener un peso') relaciona a los sufridos con las piedras por su resistencia:

> Asimismo vedamos a todo marido sufrido el poder hacer testamento, porque no es justo tenga última voluntad en la muerte quien nunca la supo tener en vida. Y mandamos no le pongan después de muerto piedra sobre su sepultura, porque marido que supo sufrir tanto, él mismo se servirá de piedra (p. 104).

Siguiendo con los casados, Quevedo se sirve de nuevas dilogías con los sustantivos *dientes* y *hueso* para lograr la agudeza. El sentido de la frase hecha *mostrar dientes* ('rechazar u oponerse a lo que otro pretende o intenta') se sigue literalmente, permitiendo el juego con el verbo *roer* y la mujer llena de huesos (*mujer vieja o flaca*)[639]:

> Ítem, vedamos a todo hombre sin dientes el casarse, mayormente con mujer vieja o flaca, porque las mujeres el día de hoy son tan libres y soberbias, que aun a maridos que les muestran dientes no obedecen; y mal podrá roer (si ella es vieja o flaca) tanto güeso un hombre sin dientes (p. 104).

Otra forma de conseguir la burla es un chiste por contradicción, al presentar primero una falsa cualidad que tiene su correspondencia con una actitud contraria. Así, para hablar "en abono" de las mujeres se reconoce que dan éstas a los maridos "tres días o tres noches buenas", y se declara que "tres verdades dicen en su vida":

> Ítem, porque es bien dar algún alivio a los maridos y hablar en abono de las mujeres, declaramos que dan éstas a aquéllos tres días o tres noches buenas, que es la del desposorio, la primera vez que paren y cuando se mueren. Y asimismo, contra satíricos maldicientes que tratan a las mujeres de mentirosas, declaramos que tres verdades dicen en su vida: la primera, cuando dicen «¡Ay, qué loca me

[639] La asociación de las mujeres flacas con los huesos es también utilizada en *Premática que se ha de guardar para las dádivas a las mujeres de cualquier tamaño o estado que sean*: «Mujer flaca vale catorce maravedís; y si el que la goza tiene sarna, la debe dar cuatro cuartos por el aparejo que tiene de rascarse en sus huesos» (p. 143).

> levanté desta cabeza!»; la segunda, cuando al decirle el marido en la cama «Volveos acá», responde ella «¡En eso estaba yo pensando ahora !»; y la última, no querer comer delante del marido, diciéndole «¡Harto harta y cansada me tienen vuestras cosas!» (p. 104).

El *ítem* que critica a "cierto género de hombres entremetidos, negociantes, enfadosos y sin vergüenza" despliega una doble sátira al relacionarlos peyorativamente con otros tipos. Así, tras privarlos de todo oficio, se les da consentimiento para ser "sacristanes y mullidores de cofradías" y se desarrolla una burla basada en la tradicional cortedad de asturianos, navarros y vizcaínos[640] y en la falsedad de las "mujeres vendederas y regatonas":

> y sólo se les consienta, a falta de otros, que puedan ser sacristanes y mullidores de cofradías, y para alivio de la república y exonerarse dellos, se repartan por las montañas entre rústicos, y por las Asturias, Navarra y Vizcaya, para que estos pierdan alguna parte de su cortedad. Y a los que quedaren mandamos poner a la vergüenza en el mismo lugar y entre las mujeres vendederas y regatonas y de peso falso (p. 95).

Otros apartados presentan escasa cohesión con el resto del opúsculo, pues tratan más de costumbres o acciones no relacionadas con tipos o imágenes en concreto. En el segundo ejemplo, la agudeza se basa en la simple dilogía de la frase *tener muchas caras*, que significa "ser falso", y *no tener cara* o "ser apocado". En el último pasaje, la paronomasia juega con los significantes y significados de *hola*, interjección con que se llamaba a criados e inferiores y *oleado* ('el que recibe la extremaunción'):

> Ítem, porque vemos que ya hoy día nadie dice «así lo calló fulano», sino «así lo dijo fulano», ordenamos haya cátedra para callar, como las hay para hablar (p. 95).
>
> Otrosí vedamos los dos extremos: de tener muchas caras y el de no tener ninguna (p. 96).
>
> Asimismo mandamos que ninguno llame a nadie diciendo: «*Hola*, hombre honrado», porque nadie, mientras está vivo y sano es honrado con hola, porque

[640] Sobre este tema véase Herrero García (1928: 247-49 y 261-71) y Sánchez (1949: 405). La cortedad de los habitantes de esta procedencia era motivo común entre los autores del Siglo de Oro. Quevedo se burla de los vizcaínos también en *La culta latiniparla*: «No dirá "zapatilla de pocos puntos, ni calzo o tengo pie pequeño"; dirá: "tengo pie *lacónico*" o "calzo *vizcaíno*"» (p. 111) y en *Libro de todas las cosas* (p. 456).

> las honras se suelen hacer a un muerto, pero no a un *oleado*, que aún vive (pp. 100-101)[641].

La enumeración caótica se emplea para incluir a los genoveses en una serie que relaciona a diferentes instrumentos usados por los ladrones, criticando así sus acciones, como prestamistas, contra los bienes de la Corona española[642]. Del mismo modo, los médicos, cirujanos y boticarios también se incluyen en una enumeración de armas[643] por considerarse causas de muerte. Se trata de una asociación usada desde la antigüedad y muy repetida en nuestro autor[644], y constituye un método de degradación automática (Martinengo, 1967: 72-3). Además de los enemigos del cuerpo, distingue a los enemigos de la bolsa; son éstos los oficios relacionados con la justicia, vinculados tradicionalmente con el robo y la estafa como respuesta a una realidad social del momento[645]. La agudeza prosigue en el *ítem* siguiente, al considerar que sólo son verdaderos valientes los hijos de los profesionales anteriormente citados:

> Ítem, mandamos a cualesquier justicias que prendan a todas y cualesquier personas que toparen de día o de noche con garabato, escala, ganzúas o ginovés, por ser armas contra las haciendas guardadas (p. 95).
>
> Ítem, por las muchas iras, escándalos, destrucciones, muertes y venganzas que en bandos y parcialidades se suelen hacer, vedamos todas las armas aventajadas y dañosas, como son espadas, pistoletes, médicos, cirujanos, boticarios y necios, habladores y porfiados. Y declaramos por tres enemigos del cuerpo a los médicos, cirujanos y boticarios; y por tres enemigos de la bolsa a los escribanos, procuradores, corchetes o gitanos[646] (p. 97).
>
> Ítem, porque sabemos hay cierto linaje de valentones mutantes que sólo matan a quien se deja matar, mandamos que no pueda tener nombre de valiente quien no fuere o pretendiere ser hijo de médico, cirujano o boticario (p. 97).

---

[641] La paronomasia entablada entre *hola* y *oleado* es más expresiva si se tiene en cuenta que Quevedo escribía *hola sin h* (García Valdés, 1993: 223, n. 65).

[642] Cfr. Pike (1963). Herrero García (1928: 387-389) comenta la fama de los genoveses de usureros con escasos escrupulos. Quevedo repitió este motivo en el *Buscón*: «Topamos con un ginovés, digo con uno destos antecristos de las monedas de España» (II, 3, p. 601), *Sueño del juicio final* (pp. 237-38), *Sueño de la Muerte* (pp. 419-20). Véanse Arellano (2003b: 237-38, n. 177 y 419-20, n. 1106) y Azaustre (2007: 96, n. 87) para más ejemplos en la obra de Quevedo.

[643] Las pragmáticas sobre la legislación de armas, blancas o de fuego, se repitieron en 1564, 1591 y 1618 (*Novísima recopilación*, Libro XII, Título XIX, T.V, pp. 381-82). Véanse los índices de la *Novísima recopilación* (T.VI, pp. 23-4).

[644] Quevedo reiteró esta asociación en el *Buscón* (I, 3, p. 562); *Sueño del Juicio final* (215-16), *Sueño del infierno* (280); *Sueño de la Muerte* (391-92). Véanse Arellano (2003a: 80-84) y Azaustre (2007: 96, n. 89) para más referencias en la obra del autor y bibliografía sobre el tema.

[645] Más ejemplos en la obra de Quevedo: *Sueño del Juicio final* (pp. 213 y 215); *El alguacil endemoniado* (p. 267); *Sueño de la Muerte* (pp. 423-27) y *La Hora de todos* (pp. 652-57). Véase Azaustre (2007: 97, n. 93) para otros ejemplos en la obra poética.

[646] Alonso Veloso (2005: 234) relaciona este pasaje con las letrillas. Los gitanos eran considerados rateros y embaucadores (Sanz Allán, 1989: 134-5).

La mujer vieja es caracterizada con dos rasgos: su relación con la alcahuetería mediante la dilogía de *madres*[647], y los estragos que en ella causa el paso de los años. En este caso, se subraya la ausencia de dientes a través de una agudeza mediante un zeugma complejo, marcada por el contraste concreto/abstracto en la acepción de la frase preposicional que acompaña a *falta*. En el siguiente pasaje se burla de las canas (sin adscribir éstas a hombres o a mujeres) mediante un recurso de humanización de algo inanimado, "los trabajos"[648]:

> Ítem, por los muchos desórdenes que hay en estas cosas de mujeres, a quien por su edad pueden llamar madres, mandamos que todas las que fueren de treinta y ocho años a cuarenta, el no reírse en las ocasiones de gusto no se atribuya a falta de alegría sino de dientes (p. 97-8).

> Ítem, porque se nos han quejado los trabajos de que les echan las culpas de muchas canas, se declara que son años y mandamos que nadie los llame de otra manera (p. 99).

Para criticar a los hombres vagabundos se usa la antanaclasis combinada con el *políptoton*:

> Ítem, sabiendo las varias disimulaciones de los hombres vagamundos, mandamos que ninguno llame *picado* a lo que es roto, ni se *pique* nadie, mientras pierde en el juego, por celos de su mujer (p. 98).

También se compara a los amigos con la luna por su variabilidad e inconstancia, al igual que sucede con las fases menguantes y crecientes en el astro. Se establece así una relación simétrica mediante perífrasis:

> Ítem, porque hay grande falta de amigos verdaderos, y ya los más son como lunas con menguantes y crecientes, largos de palabras y breves de obras, declaramos que sean todos conocidos como dinero, cuyo valor se sabe antes de haberlo menester (p. 100).

A los oficios relacionados con la justicia (corchetes y letrados) se les dedican dos apartados. El *corchete* ('ayudante del alguacil'), identificado como soplón por sus falsas denuncias, es presentado a través de una serie de perífrasis descriptivas con la estructura *sust.* + *de* + *art.* + *sust.*. En todos los casos existe un valor despectivo que

---

[647] Véase Deleito (1987: 49). Los dueños o dueñas de las mancebías se llamaban *padres* y *madres*, respectivamente. Éstos respondían antes la justicia respecto al orden y tranquilidad en esos lugares y tenían plena autoridad sobre las empleadas.

[648] Véase Schwartz (1983: 36-37) y Blanco (2003: 140-41), que analizan este uso de la metáfora por un proceso de signo contrario en el que la predicación metafórica animiza a un objeto sin vida.

se logra mediante la animalización al llamarlo «gozque» de las prostitutas[649]. A ese rasgo se suman el diminutivo de *bufón*, que ya porta en positivo sentido peyorativo, y la cosificación con *trasto* y *puñal*, que tiene su correspondencia en otras partes del opúsculo donde diferentes tipos se asociaron a las armas. La comparación e identificación con el lobo continúa el proceso de animalización de estos personajes, y permite aplicarles las legislaciones sobre la caza de este animal[650]. Por último, la perífrasis eufemística final refrenda la crítica contra estos personajes al establecer una relación entre vida miserable y vela, pues acabar con una vida se correspondería con la metáfora *despabilar una vela*:

> Ítem, mandamos que el que matare corchete o soplón (gozque de las regatonas, bufoncillo de los tenientes, trasto de la república, que embaraza y no sirve, y puñal del demonio) o otro cualquiera ministro de los allegados a falso testimonio, le sea lícito desollarle y andar con el pellejo en las manos de los pleiteantes, para que le dé cada uno un tanto, como lo hacen los que tienen ganado con el que mata el lobo. Advirtiendo y mandando estrechamente a quien tal hiciere, que no diga viene de matar un hombre, sino de despabilar una vela de a dos que ardía en daño de muchos y se consumía entre sí misma (p. 104-105).

Algunos letrados son comparados con prostitutas y declarados por "patrones alquilados" y "abogados de los pleitos" y, dentro de un grupo en el que también se encuentran los médicos y los teólogos, se considera que el vulgo los valora más por su barba que por su ciencia[651], de ahí la perífrasis "graduarse de barbas":

> ordenamos que todos éstos, antes de ir a las universidades a graduarse de ciencia, vayan a casa de algún remendón de la naturaleza o a vivir algún tiempo entre los ermitaños a graduarse de barbas (p. 106).

Como es habitual, tanto en las pragmáticas serias como en las paródicas, el opúsculo se cierra con una fórmula de mandato de cumplimiento que termina con la firma de los mandatarios, con un juego onomástico burlesco. El Consejo es "de la

---

[649] *gozque*: «perro pequeño, que sólo sirve de ladrar a los que pasan u a los que quieren entrar en alguna casa» (*Aut.*). Schwartz (1983: 39-40) considera la metáfora poco original y, a causa de su aplicación indiscriminada, vacía de contenido de significación. Esta asociación se repite en *El mundo por de dentro*: «El escribano hacía la causa mientras el alguacil con los corchetes (que son podencos del verdugo que siguen ladrando) iban tras él y no le podían alcanzar» (p. 376).

[650] Carlos I legisló la solución para los problemas que el lobo causaba a los ganaderos en 1542 (*Novísima recopilación*, Libro VII, Título XXXI, ley 1, T.III, p. 651).

[651] Ya en el principio del opúsculo se comentaba que la barba era el atributo más estimado en el hombre. Es un motivo tradicional que llega desde la literatura clásica greco-latina. Varios ejemplos de *La Hora de todos* muestran la asociación de los letrados con las barbas: «Un letrado, bien frondoso de mejillas de aquellos que, con barba negra y bigotes de buces, traen la boca con sotana y manteo» (p. 652). Véase Schwartz (2003: 652, n. 393).

gruta", en alusión a los ermitaños mencionados cuando se burlaba de los oficiantes de la justicia graduados "de barbas"; está firmado por el "Licenciado Cisca", denominación peyorativa partiendo del significado del verbo *ciscar* ('defecar')[652]:

> Todas las cuales cosas mandamos guardar a nuestros justicias irremisiblemente con el rigor acostumbrado.
> Por mandado del Consejo de la Gruta, el Licenciado Cisca,
> Secretario (p. 107).

El opúsculo muestra una llamativa variedad de recursos de agudeza. El uso de fórmulas de textos jurídicos destaca en el comienzo y el final de la obra, donde la onomástica burlesca sirve como medio para determinar el texto parodiado. La sátira de determinados tipos y motivos, comunes en la literatura satírica, se logra con diferentes juegos de palabras, perífrasis y equívocos, guiados por una estructura sintáctica de texto legal.

3.1.2. *PREMÁTICA QUE SE HA DE GUARDAR PARA LAS DÁDIVAS A LAS MUJERES DE CUALQUIER ESTADO O TAMAÑO QUE SEAN*

La autoría de Quevedo está refrendada por su mención en el *Tribunal de la Justa Venganza*[653]. Un manuscrito del texto se conserva en la British Library (Ms. EG 567), y parece recoger una versión cercana a la mencionada por Fernández-Guerra (1852: 432)[654]. Otro manuscrito, impreso en las ediciones de Astrana Marín y Buendía, presenta una distinta extensión y estilo que comentaré posteriormente[655].

Fernández-Guerra (1852: 432, n. a) la considera escrita en el verano de 1609. Azaustre (2007: 133) da como única referencia la anterioridad al año 1635, fecha de la

---

[652] Cfr. Alonso Hernández, (1977: 204).

[653] Bajo el título de *Tasa de la herramienta del gusto*, el texto parece ser el mismo (Pérez Cuenca, 1991). Fernández Guerra (1852: 432, n. a) menciona una copia perteneciente a Tomás Antonio Sánchez bajo el título de *Tasa de las hermanitas del pecar*, con un error en el epígrafe, diciendo *hermanitas* en vez de *herramientas*.

[654] Texto que Fernández-Guerra no transcribe, como ocurre con otros opúsculos, por su falta de moralidad. Sin embargo, después de comentar su oscuro futuro, aprecia el estilo de la obra: "y harto manifiesta que nunca logrará correr en letras de molde. Sin embargo, pocos rasgos de Quevedo (si pudiera prescindirse de lo moral y provechoso al apreciarlos) iguálansele en novedad, en gracejo, en soltura y en ocurrencias y comparaciones felices".

[655] Citaré el texto de Astrana Marín por la edición de García-Valdés (1993). He preferido analizar la obra separadamente. En primer lugar tomaré el texto presentado en el manuscrito de Londres para después estudiar y observar similitudes y diferencias con el texto editado por Astrana Marín y Buendía. En *Obras completas en Prosa*, este texto se encuentra en el aparato crítico (2007: 768-769).

citada amonestación en el *Tribunal de la Justa Venganza*, aunque considera verosímil una redacción más temprana[656], al igual que otras obras de carácter burlesco.

En esta obra, bajo el armazón de una pragmática paródica se tasa la actividad de las prostitutas según su aspecto y características personales. Nuevamente la actitud de Quevedo está totalmente alejada de cualquier intención moral. La confrontación de cualidades y cantidades monetarias en cada uno de los apartados enfatiza la cosificación de las prostitutas en conjunto. El precio excesivamente alto y la codicia en el oficio de las prostitutas sirven como base para la obrilla, que se estructura de la siguiente forma: presentación de una prostituta con sus características, un consiguiente precio ridículo, y posterior justificación de ese precio mediante agudas comparaciones o explicaciones[657]. Martinengo (1967: 73-75) ha advertido que, en la serie de premáticas paródicas, Quevedo realiza una materialización del amor que ratifica la venalidad de la mujer como una constante a lo largo de su obra satírico-burlesca.

El uso de comparaciones y metáforas por semejanza, principalmente cosificaciones y animalizaciones, son los recursos principales de agudeza. El opúsculo se abre con una cosificación indirecta de la mujer que da sentido al concepto de tasación femenina. Primeramente, se compara con un *alabardero* o soldado que porta la *alabarda*[658]. En el segundo ejemplo se presenta una enumeración en la que la mujer se combina con instrumentos para combatir el calor. Las flacas sirven como *aparejo*[659] para aliviar los picores producidos por la sarna, y son señaladas para la Cuaresma por su parecido con el *cilicio*[660]. Las fregonas se equiparan con mercancías

---

[656] Así Jauralde (1983: 280) data la obra entre 1619 y 1626.

[657] Rey (2007: 17) señala que en las descripciones "lo extravagante e inédito revitaliza tipos habituales en la tradición literaria. Ese tono, a medio camino entre lo grotesco y lo ridículo, lo diferencia de Aretino, Fernando de Rojas, Feliciano de Silva o Francisco Delicado, por citar ejemplos culturalmente próximos".

[658] *alabarda*: «arma ofensiva, compuesta de hasta de seis a siete pies, en la cual está fijo un hierro de dos palmos de largo» (*Aut.*).

[659] Esta misma idea se encuentra en el poema "A una mujer flaca" (*POC*, núm 620): "Quien tan sin carne os viere, si no es ciego, / yo sé que dirá luego, / mirando en vos más puntas que en rastrillo" (vv. 13-15). La posterior relación con la Cuaresma está más clara en este mismo poema, donde se juega con la dilogía de *pasión*: "Bien sé que apasionáis los corazones, / porque dais más pasiones / que tienen diez cuaresmas, con la cara:" (vv. 31-33).

[660] *cilicio*: «vestidura corta, tosca, tejida de cerdas; por cuya aspereza la usan inmediata al cuerpo las personas penitentes» (*Aut.*).

al tener que descontar en su precio una *tara*[661] en *rata por cantidad*, haciendo un simple juego paronomástico con "tara" y "rata". En el último pasaje se comparan los precios de las doncellas con los remedios para aparentar serlo o los costes del proceso para demostrarlo:

> Primeramente, la mujer tan alta como fea (que es como acostarse con un alabardero) no vale nada (p. 139).
>
> Mujer blanca y rubia, para de camino y con necesidad vale veinte y cuatro maravedís y un paño[662]. Y mandamos que ellas ni las cantimploras ni los abanicos no se usen sino en verano, por ser frías y buenas para el tiempo (p. 141).
>
> Mujer flaca vale catorce maravedís; y si el que la goza tiene sarna, la debe dar cuatro cuartos por el aparejo que tiene de rascarse en sus huesos. Y destas tales señalamos para la Cuaresma por lo que tienen de silicio (p. 143).
>
> Y mandamos asimismo que, como carbón se le quita la tara, rata por cantidad, lo que pesaren los callos de las manos, cascarrias de las sayas y mugre de los muslos se les quite a ellas (p. 144).
>
> Las doncellas valen otro tanto como costaren las herramientas para parecerlo; y si fueren de las finas y probadas por el contraste de los virgos, valen lo que costare el descubrir y hallar una de las sobredichas (p. 144).

La explicación de los bajos precios[663] por los servicios de estas mujeres se realiza en último término, y siempre siguiendo la estructura con la preposición *por* (*por lo que*):

> La blanca o aguileña, conforme a lo que se vea, vale tres reales de verano; y si es gorda, por lo que suda se le quitan tres cuartillos y se le añaden en invierno por lo que abriga (p. 139).

Junto a la cosificación, varios pasajes llevan a cabo una animalización directa o indirecta de la mujer. Los pecados de la mujer roma son bracos, como los *perros bracos* que «tienen la nariz partida y algo levantada, el hocico romo» (*Aut.*). La mujer

---

[661] *tara*: «la parte de peso que se rebaja en los géneros o mercancías por razón de la caja, saco u cosa semejante en que vienen incluidos o cerrados» (*Aut.*). La misma idea aparece en la *Pregmática que han de guardar las hermanas comunes*: "Y porque sabemos la suma desorden que se ha introducido en vuestros alojamientos mandamos que nadie llame a vuestras posadas casas, sino tiendas, pues todas sois mercaduría" (p. 126).

[662] Quizás se hace una referencia a las *pecadoras del paño* (Alonso Hernández, 1979: 40), una posible creación de Quevedo para designar a prostitutas busconas del género de las *tapadas*, que se cubrían con un manto o toquilla en sus andanzas en busca de clientes.

[663] Respecto al complejo valor de las unidades monetarias de la época y su dependencia de la oscilación de los precios de los distintos metales en el mercado, véase Alcalá-Zamora (1989: 337-339).

roma se asocia también a los efectos de la sífilis en el rostro[664]. En el segundo ejemplo se establece un vínculo con el caballo, típico de la literatura satírica y fundamento de una manida alusión sexual femenina[665]; la alusión a los *borrenes* ('Almohadilla forrada de cuero que corresponde a los arzones de la montura') se relaciona con la hiperbólica delgadez de la dama:

> Mujer chiquita y roma vale un real en todo tiempo, porque hace los pecados bracos como perros (p. 141).
>
> Y las mandamos que en ningún tiempo se puedan ensillar si no es con sillas de borrenes, como postas y caballos saltadores, que no hagan mataduras y lastimen con sus huesos por lo mucho que se menean (p. 143).

Se puede observar que en la caracterización de las mujeres se parte de lugares comunes en las descripciones femeninas de nuestro autor y de la época. La idea de la mujer chiquita como mal menor, las mujeres gordas como excesivas[666], la mujer fea asociada con la discreción y la guapa con la bobería[667], la mujer flaca con la aspereza física, la suciedad de las fregonas[668] y las falsas doncellas[669].

El texto termina con una fórmula final tradicional en las pragmáticas:

> Todo lo cual mandamos se cumpla y ejecute, pena de incurrir en nuestra ira e indinación (p. 144).

---

[664] Aparece en el *Buscón* (I, 3, p. 558) y es tema repetido en la poesía de nuestro autor. Véase Arellano (2003: 514) que analiza el soneto "A una roma, pedigüeña además". El mismo tema se muestra en el poema "Romance de la Roma" (*POC*, núm. 803).

[665] En la *Pregmática que han de guardar las hermanas comunes*: «Asimismo mandamos que cuando las dichas hermanas os dejáredes ensillar, sea de brida o jineta, no deis lengua si no os la piden, so pena que os la morderán» (p. 125) y en *Papel de las cosas corrientes de la corte, por abecedario*: «Alcahuetas, más que picadores, al respeto de lo que se gasta más en su caballería» (p. 369).

[666] Pinheiro da Veiga censura a las mujeres gordas: "Porque mujeres coloradas o gordas son para la grosería y no para el halago del alma, porque ha de ser de carne y no de tocino; y por la misma razón que no harté del todo los ojos, antes con fijeza como delectación los dejé ávidos, y bañé con languidez el corazón; porque la gordura empacha, la delicadeza atrae y despierta el apetito" (*Fastiginia*, trad. de Narciso Alonso Cortés, p. 247).

[667] Esta idea aparece en *Libro de todas las cosas y otras muchas más* (p. 452-53). Véase también el *Buscón* (III, 7, p. 643). El mismo tema aparece en su poesía (*POC*, núm. 740).

[668] Véase Azaustre (2007: 143, n. 21), que ejemplifica la descripción de la fregona quevediana como mujer grande, gruesa y ruda con los poemas núm. 770, 795, 868 y especialmente 788, titulado "Pinta el suceso de haber estado una noche con una fregona", extenso romance en el que se comentan todas las características negativas de estas mujeres.

[669] A esta faceta se dedicaba la madre de Pablos: "Y lo menos que hacía era sobrevirgos y contrahacer doncellas" (*Buscón*, I, 7, p. 583). Las habilidades de Aldonza de San Pedro también se mencionan en el *Buscón* (I, 1, p. 551). Véase Arellano (2003: 48-9), que comenta la ausencia de este motivo en los sonetos, aunque señala que se trata de "un *leit motiv* fundamental de toda la poesía burlesca, y que funde las líneas básicas de la impudicia, la venalidad y fingimiento hipócrita, además de facilitar la aparición del tipo de la alcahueta". Azaustre (2007: 145, n. 25) da más ejemplos en la poesía del autor.

Este final no aparece en la edición de Astrana Marín, que deja el texto abierto para extenderlo con más *ítemes* que muestran unas diferentes características respecto al anterior y restan una continuidad al estilo del opúsculo. Por otra parte, esta edición no termina al modo del resto de las premáticas, las cuales normalmente se cierran con una fórmula usual en las pragmáticas serias.

Estas discordancias fueron advertidas por Azaustre (2007: 134), después de notar que no desentonan en cuanto al tema y siguen tasando distintos tipos de mujer: "No obstante, es necesario indicar algunas peculiaridades de esta sección de *ítemes*: la primera es que algunos de ellos no fijan un precio para el tipo de mujer, sino que más bien establecen obligaciones y condenas. La segunda es que los artículos finales no se refieren a tipos de mujer sino a partes de su cuerpo".

En principio, los temas siguen en esta "continuación" del opúsculo, aunque casi desaparecen las tasas que eran parte principal en el texto del manuscrito de Londres, mientras que aumentan las perífrasis descriptivas de los distintos tipos de mujeres. Las viudas que se dedican al negocio (*siglo*) son calificadas en un pasaje oscuro por una serie de perífrasis relacionadas con sus cualidades. Se juega con la dilogía de *talle* en referencia al cuerpo humano o a los vestidos; el cuerpo es de *requiem* por su vinculación con lo fúnebre y los difuntos, es decir, porque va vestida de negro o luto, en contraposición con el alma que es de *aleluya*[670], o sea, con un interiorizado júbilo. Asimismo, se critica a las viudas dueñas, ejemplo de la viuda alegre característico de la literatura satírico-jocosa del siglo XVII[671]:

> Mujer viuda que se fue a lo del siglo, con talle de bayeta, espíritu carmesí, cuerpo de «réquiem» y alma de «aleluya», manto transparente, monjil malicioso, tocas con cuidado y guantes de olor, vale ocho reales; y si es suspirona y quiso bien al que pudre, vale siete reales, porque ella cansa y el amigo la acompaña. Y si es de las viudas dueñas, gualdrapa por monjil y sobrepelliz por toca, vale diez reales de hivierno por lo que abriga haciendo pecados entapizados (p. 306)[672].

Del mismo modo, la mujer vieja también es descrita en una larga enumeración de perífrasis y comparaciones para expresar su vejez. El sintagma "rucia rodada"

---

[670] *aleluya*: «se toma por júbilo, contento o alegría» (*Aut.*). En *El mundo por de dentro*: "Oye; verás esta viuda, que por defuera tiene un cuerpo de responsos, cómo por de dentro tiene una ánima de aleluyas; las tocas negras y los pensamientos verdes" (p. 374).

[671] Véase Chevalier (1982: 86-95). Parece algo rebuscada la posible dilogía de *gualdrapa*, relacionada con la caballería pero que en lenguaje de germanía tenía la acepción de *alcahueta* (Alonso Hernández, 1977: 417 y 1979: 50).

[672] A partir de esta cita, sigo la edición de García-Valdés (1993).

designa «caballo de color pardo claro, que comúnmente se llama tordo» (*Aut.*, *s.v. rucio rodado*). A la común animalización de la mujer se puede añadir un juego de silepsis con el segundo elemento que lea *rodada* también referido al oficio de la prostituta que va de un lugar y de un hombre a otro. La mujer tiene experiencia para ser *pasante*, así se juega con los significados de este vocablo: avanzada de años, adornada de cabellos[673] y entrada en carnes. Finalmente, el verbo *cerrar* podría connotar un significado sexual de esta mujer que es *garnacha*: «dignidad o empleo del Consejero o Ministro que viste la garnacha» (*Aut.*):

> Mujer de esotra parte de cuarenta años arriba, rucia rodada, pasante como quínola, abultada de días, salmonada de cabellos y colchada de barriga, que ha un año o dos que cerró, la señalamos garnacha en el tribunal de la lujuria (p. 306).

Dos *ítemes* se refieren a las guapas y feas que cantan bien, tipos de mujer ya tratados en el opúsculo, sin agudezas destacables. La prostituta joven también es comparada con el caballo y, mediante un neologismo con un aumentativo, con el *gazapo*: «el conejillo tierno de no muchos días» (*Aut.*):

> A puta potrilla por domar y gazapitona, no se le dé nada, atento a lo que el hombre trabaja en enseñarla a dar gusto (p. 306).

El resto de la obra se centra en un repaso de las partes del cuerpo de la mujer, que se tasan en orden descendente con un valor no monetario:

> Cabellos rubios son mejores para traídos en el sombrero por favor que en la cabeza por hermosura. Vistos el día del Corpus[674] en balcón bien colgado y si fueren de oro, valen lo que el platero diere por ellos (p. 307).

> Nariz grande, entrelarga y puntiaguda, vale lo mismo que una *alquitara*; y a las que las tuvieren con *arzones y caballetes*, mandamos que las *envainen* para besar a sus galanes, porque no los ahoguen; y si son demasiado puntiagudas, las pongan *zapatillas* como a espada de esgrima (ed. de García-Valdés, p. 307).

> Boca pequeña y gorda, como no pida, se da por buena; y si es de buen aliento, vale once cuartos y una libra de peladillas (p. 307).

En el segundo ejemplo, la identificación de la nariz grande con una *alquitara* (‘aparato que sirve para destilar’) es sencilla[675], y se basa en la semejanza con el

---

[673] Quizás se refiera al habitual color rojo del tocado. Véase Deleito y Piñuela (1954: 187).
[674] Para la importancia del Corpus en la época, véase Corral (1999: 107-115).
[675] Véase el famoso soneto núm. 513 “A un hombre de gran nariz”: “Érase un hombre a una nariz pegado,/ érase una nariz superlativa,/ érase una alquitara medio viva,/ érase un peje espada mal barbado;” (Arellano, 2003: 374).

conducto largo que, colocado en la cabeza del recipiente, lleva el líquido destilado. Otro tipo de nariz sería la que tiene *arzones* y *caballetes*; los arzones son las partes que unen los dos brazos longitudinales del fuste de una silla de montar, mientras que los caballetes son las piezas de los guardarneses que sirven para colocar la silla de montar y proteger los fustes. Los últimos conceptos relacionan la nariz larga y puntiaguda con la espada: *envainar* y *zapatillas* ('forro de cuero con que se cubre el botón de hierro que tienen en la punta las espadas y floretes')[676]. De todos modos, no es difícil encontrar una segunda lectura de contenido sexual. En el último ejemplo se recuerda a la mujer como pedigüeña.

La obra termina de una forma abierta, sin la correspondiente fórmula de cierre de las pragmáticas serias, con un *ítem* que no tiene una conexión con los anteriores en el que se burla del físico de las irlandesas. Estas mujeres son comparadas con *cuartos chanflones*: «la moneda mal formada, tosca y falsa» (*Aut.*) y se las relaciona nuevamente con el mundo de las caballerías por las piernas *en cerro*[677]:

> Y porque han venido irlandesas, y de secreto hay golosos dellas que de noche las pasan a tiento, como cuartos chanflones, mandamos que las piernas en cerro y sin zapatos, reicalzas, valgan a real y cuartillo, y se llame limosna en vez de paga (p. 307).

Como se ha visto, comparación y metáfora son los recursos de agudeza más destacables en este opúsculo; la utilización repetida de la cosificación o animalización de la mujer es el medio para denigrarla burlescamente. Por otra parte, la obra pierde su unidad si le son sumados los *ítemes* añadidos por Astrana, que rompen el tono general de la obra tanto formal como temáticamente.

---

[676] Si bien es cierto que se produce una oposición entre las imágenes presentadas por las primeras metáforas (nariz con prominencia que la hace corva) y las segundas (nariz larga y puntiaguda), tal y como indica Schwartz (1983: 61), no se trata en este caso de una enumeración metafórica con segmentos de campos semánticos heterogéneos, pues todos los elementos se circunscriben al ambiente militar o de caballería (la proximidad del vocablo *caballetes* a *arzones* se consigue por medio de una distinta acepción más acorde al contexto).

[677] *en cerro*: «frase adverbial, que se dice de las caballerías, cuando están sin silla, ni otro aparejo» (*Aut.*).

3.1.3. *PREGMÁTICA QUE HAN DE GUARDAR LAS HERMANAS COMUNES*

Aparece atribuida a Quevedo en varios testimonios[678]. El epígrafe del manuscrito 3917 de la Biblioteca Nacional de España está titulado «Pregmática que han de guardar las hermanas comunes. De don Francisco de Quevedo». También se conoce con el título de *Premática contra las cotorreras*[679], encabezamiento del opúsculo en otros testimonios.

La datación de esta, como la mayoría de las prematicas, la sitúa como una obra de redacción temprana. De todos modos, la localización temporal no está bien delimitada, pues los críticos la fijan entre 1609 y 1626[680].

El uso del vulgarismo aparece ya en el título: *Prematicas contra las cotorreras*, pues *cotorrera* es un vocablo típico del marginalismo[681]. Junto con estas expresiones de bajos ambientes, es común en esta obra el uso de perífrasis metafóricas y frases descriptivas con posibilidades formativas muy variadas. Es habitual el remedo de la frase hecha o las relaciones metafóricas tanto icónicas como no icónicas[682]. Se llegan a mencionar: "cotorreras de bacía de plata", "cotorreras de Juanes de la Horta o de Sahún el Viejo", "pecadoras chabacanas y badeas", "cotorreras capuchinas", "cotorreras blasfemas", "mujeres de tornillos", "cotorreras montantes de a dos manos", "bullidoras del deleite", "monacillas del deleite",

---

[678] Véase Azaustre (2007: 111).

[679] *hermanas comunes* designa, al igual que *cotorreras*, a las prostitutas de baja calidad. Véase *mujer común* en Alonso Fernández (1977: 26 y 1979: 217).

[680] Sobre estas cuestiones véanse Fernández-Guerra (1852: 431), Astrana Marín (1932: XXII), Jauralde (1983: 278-81), García-Valdés (1993: 82-3) y Azaustre (2007: 111). Fernández-Guerra ajusta la escritura del opúsculo hasta el 1 de junio de 1609. Astrana Marín la considera posterior al *Memorial que dio en una academia pidiendo una plaza*, por la mención de la cofradía del Regodeo, y Jauralde la sitúa entre un grupo de obrillas escritas entre 1619 y 1626.

[681] *cotorrera*: Partiendo de *cotarro*, albergue de pobres, se forma *cotarrera*: "se describe a la prostituta de baja calidad que frecuenta los albergues de los pobres en busca de clientes" (Alonso Fernández, 1979: 56). A ésta se le añade la combinación con *cotorra*, hembra del papagayo que tiene la capacidad de aprender palabras y decir cosas sin sentido (Chamorro Fernández, 2002: 280), vinculando así a las prostitutas con hablar y joder, y *casa de conversación* con casa de prostitución. Véase Alonso Fernández (1977: 237-238). Rosal (1601) da una acepción distinta de *cotarro* o *cotorro*, que parte de *coto* y *cota*: «lugar vedado de cauto».

[682] Véase Schwartz (1983: 86-7). La relación metafórica icónica obliga al receptor a superponer la imagen de un rasgo físico-humano con la imagen de un objeto inanimado; en la relación no icónica la motivación de la metáfora no parece ser de una naturaleza icónica. Blanco (2003: 147) analiza el tipo de "metáforas" no icónicas como metonimias del efecto, consistentes en designar a un objeto por sus efectos inmediatos o remotos.

"lechuzas de nuestras bolsas", "polillas de nuestras vidas", "cáncer de nuestros gustos", cada una de ellas especificando sus especiales características.

El contenido del opúsculo reúne una serie de burlas sobre la actividad y las costumbres de las prostitutas[683] en forma de unas premáticas que tuvieron su versión seria en varias ocasiones. Un problema real de una actividad que intentó ser reglamentada por Felipe II en 1572 y 1575 y que no se solucionó ni con la pragmática del 1 de enero de 1623 de Felipe IV[684], que prohibía —aunque sin éxito— radicalmente la existencia de mancebías y casas públicas:

> Ordenamos y mandamos que de aquí en adelante en ninguna ciudad, villa ni lugar de estos reinos se pueda permitir ni se permita mancebía ni casa pública donde mujeres ganen con sus cuerpos, y lo prohibimos y defendemos y mandamos se quiten las que hubiere[685].

A esta crítica de la actividad cotidiana de las cotorreras, quizás sin mayores intenciones satíricas[686], se unen alusiones al origen y categoría de su clientela, entre los que se encontrarían representantes de la nobleza y de la iglesia.

Alfonso Rey (2007: 16) señala la deuda que este breve opúsculo tiene con varias tradiciones literarias. Los personajes alegóricos del arranque tienen un vínculo con los apólogos; la invocación a las prostitutas es un ejemplo de la literatura de definiciones, en boga en la poesía del siglo XVII y, por último, la regulación de la actividad de las prostitutas ofrece una muestra de la literatura prostibularia que fue cultivada por los autores del Renacimiento. A estas posibles influencias se añaden características propias del género de las pragmáticas serias.

La obra comienza nuevamente con el esquema típico de las pragmáticas serias. La presentación del juez como "Nos, el hermano[687] mayor del Regodeo"[688] conecta

---

[683] Rey (2007: 16) habla de una descripción "de modos de hablar, vestidos, aficiones, casas, onomástica, apodos e intimidades sexuales con una actitud de distanciamiento".
[684] *Novísima recopilación*, Libro XII, Título XXVII, Ley 7, T.V, p. 421.
[685] Deleito y Piñuela (1987: 58-60). La prostitución siguió en aumento en España a pesar de las pragmáticas reales. El mismo Felipe IV lo afirma en una nueva pragmática de 1661, en los últimos momentos de su reinado.
[686] Rey (2007: 17) hace un interesante comentario sobre este aspecto: "Cuando Quevedo vinculó la decadencia social a la lujuria y otros vicios inducidos por las mujeres, no se refirió exactamente a las prostitutas, mundo marginal, sino a las mujeres acomodadas, de modo similar a lo que hizo Juvenal en su sátira VI. En don Francisco no encontramos el tono severo que empleó Sebastián Horozco en el conocido poema que lleva por epígrafe *El auctor contra la multitud de las malas mujeres que hay en el mundo*, sino otro más propicio a la risa, porque la prostitución fue para él un mundo curioso, vivero de detalles cotidianos y aspectos sórdidos presentados bajo una luz irónica".
[687] El juego con las hermanas, hermanos y cofradía remite al mundo de la germanía, los pícaros, rufianes y gente de mal vivir (Alonso Fernández (1977: 208).

varios vocablos sobre la chanza y la burla que se incluyen al principio del texto. Este campo léxico tiene una correspondencia al final del opúsculo con el mundo del ruido, el alboroto y la algarabía, en un juego de onomástica vinculado a los firmantes del documento:

> Nos, el hermano mayor del Regodeo, unánime y conforme con los cofrades de la Carcajada y Risa: Salud, Dineros y Bobos (p. 121).

> Regente Trápala Trápala. Doctor Barahúnda.
> El licenciado *Bulla*. Doctor *Chacota*.
> Por mandado de sus señorías.
> Secretario: *Arbórbola* (p. 130).

Regodeo, carcajada, risa, trápala, barahúnda, bulla, chacota, arbórbola[689] son palabras relacionadas con el lenguaje de germanía. La repetición de *trápala* hace referencia a la acepción de "ruido acompasado del trote o galope de un caballo"[690]. Mucho más aventurada sería la dilogía del mismo vocablo: «cárcel» y «ruido de voces o movimiento descompuesto de los pies». Quevedo se sirve de alguno de estos vocablos en uno de sus bailes:

> Hoy la trompeta del Juicio
> de los bailes de este mundo
> al Parlamento los llama
> que en Madrid celebra el Gusto.
> La Trápala y la Chacota,
> la Hárbora y el Remusgo,
> la Carcajada y el Vicio
> quieren variar el rumbo.
> Los padres del Regodeo,
> el bureo de los guros
> para remudar de bailes,
> convocan los reinos juntos. (869: 1-13)[691].

---

[688] El término aparece también en el *Memorial que dio en una academia pidiendo una plaza* (p. 173) y *Carta a la rectora del Colegio de las Vírgenes* (p. 287).

[689] *trápala*: «ruido de voces o movimiento descompuesto de los pies» (*Aut.*); *barahúnda*: «confusión y ruido grande, estrépito, bulla y notable desorden y mezcla de cosas» (*Aut.*); *bulla*: «ruido causado del concurso de mucha gente en alguna acción o solemnidad» (*Aut.*); *chacota*: «bulla y alegría llena de risa, chanzas, voces y carcajadas» (*Aut.*); *albórbola (arbórdola))*: «vocería, algazara, bullicio y ruido» (*Aut.*).

[690] Entre otros, Alonso de Ledesma tiene un ejemplo en sus *Conceptos espirituales*: «Que por vos la mi señora / la cara de plata, /correre yo el mi cavallo / à la trapala trapala. / Es vn potro / mal domado / aqueste cuerpo bestial, / buela quando corre el mal» (ed. de Juliá Martínez, p. 38).

[691] Iventosch (1961: 26, n. 35) relaciona este pasaje con el uso del léxico de germanía en la onomástica. Alonso Veloso (2005: 249) comenta esta conexión de textos, al aprovechar denominaciones de ciertos bailes de época con un valor burlesco para caricaturizar a estos personajes.

Es recurrente la acumulación de apelativos en enumeraciones descriptivas burlescas, bien por gradación, bien por sinonimia. Las cotorreras son presentadas con una larga serie de nueve sinónimos que parodia su frecuente uso en los textos legales, especialmente en forma de perífrasis con frases sustantivas y preposicionales[692]:

> A vosotras las busconas, damas de alquiler, niñas comunes, sufridoras del trabajo, mujeres al trote, hembras mortales, recatonas del sexto, ninfas de daca y toma vinculadas en la lujuria; lo cual traducido en castellano, quiere decir cotorreras. (p. 121).

Como recurso de agudeza es destacable el remedo de la frase hecha. Partiendo de *panzas al trote* se relaciona a los gorrones que comen en casas ajenas[693] con "mujeres al trote"; además de este juego, se vincula a las cotorreras con el valor sexual del campo léxico ecuestre, que se seguirá a lo largo del opúsculo y es usual en la literatura satírico-burlesca y en Quevedo[694]. "Ninfas de daca y toma", donde *daca* es contracción de *da acá*, se puede entender con el valor sexual de los verbos *dar* y *tomar*[695]. La relación con el pecado mortal continúa en la mención del sexto mandamiento (*no fornicar*), que será repetida más adelante cuando se acusa a las "cotorreras blasfemas" de pecar también en relación con el segundo mandamiento —*no blasfemar*— al fingir el placer con sus clientes. En la condena se usa nuevamente el léxico de germanía con la expresión *perro muerto*: "negarse un cliente a pagar a la prostituta con la que se ha acostado":

> echan votos y por vidas —pecando más en el segundo que no en el sexto—, las condenamos a perro muerto (p. 125).

Las causas de estas prematicas no están alejadas de las que se mencionaron en las disposiciones de Felipe II, Felipe III y Felipe IV contra las mismas prostitutas y sus reglamentaciones para que no fueran confundidas con mujeres honradas:

> Habiendo advertido vuestras ceremonias, trajes, costumbres, posturas, ademanes y demasías (p. 121).

---

[692] Alonso Veloso (2005: 240) encuentra equivalencias en las jácaras.
[693] Se repite en el *Buscón* (I, 4, p. 565). Véase Azaustre (2007: 121, n. 16), que comenta otros ejemplos en la obra de Quevedo. Seguidamente las califica como "concubinas en casas de solar conocido, con perpetuos guadamecíes" (p. 122). El pasaje es oscuro; García-Valdés (1993: 331, n. 14) señala que *casa de solar conocido* era una expresión que se solía aplicar a la investigación de limpieza de sangre y suponía un sello de hidalguía o de ser y descender de cristianos viejos.
[694] García-Valdés (1993: 330, n. 4) añade el significado de *al trote* en su valor de "sin asiento ni sosiego" para calificar a este tipo de mujeres.
[695] Véase Azaustre (2007: 121, n. 18) para ejemplos de Quevedo en contextos referidos a las cotorreras.

> lo cual os mandamos obedecer para diferenciaros de la gente honrada, so pena de la nuestra gracia (p. 122).

Los quince *ítemes* critican directamente con fórmulas de mandato ("os mandamos", "vos mandamos", "también nos pareció mandaros", "vos apremiamos", "nos plugo ordenar", "nos pareció mandar") diferentes actitudes de las cotorreras. Normalmente la obligación se centra en la rebaja de presunción y finura en las diferentes costumbres de este tipo de mujeres. A continuación se indican algunos casos.

Ante la prohibición de sofisticados recursos para perfumar el aliento, se les da únicamente licencia para el uso de medios más humildes como el anís no elaborado ("en calzas y jubón"), regaliza y romero, más indicados para sus usuarias y para los destinatarios de esos hálitos:

> os mandamos que no gastéis pastillas de boca, alcorzas ni azahares para sahumar vuestro aliento. […], os damos licencia que lo incenséis con anís en calzas y jubón —y no confitado—, regaliza y romero: cosa barata que, para beso al vuelo de gente bahúna y con hambre, basta (p. 122).

El uso de la prefijación aparece en el segundo *ítem*, en el que se juega con los significados de *despechugadas* ("con los pechos descubiertos") y *apechugar* ("estrechar entre los brazos y el pecho") para criticar el escote de las cotorreras[696]. La agudeza en este procedimiento se logra al enfrentar dos acepciones, normalmente muy distanciadas, en vocablos con una misma base derivativa. Sería, de este modo, una agudeza por repetición combinada con el *políptoton* o la *derivatio*. En la mayor parte de los casos, se manipula la significación de la palabra reiterada, formando de esta manera un juego por equívoco o antanaclasis:

> Otrosí vos mandamos que no vayáis a los actos públicos y holguras con valonas ni despechugadas –pues vivís de apechugar con todos—, sino atacadas de gaznate, a diferencia de las cotorreras de bacía de plata como barberos (p. 122).

La "cotorrera de bacía" también alude a la exposición de los pechos o el escote por parte de algunas prostitutas. La bacía era un vaso de metal que usaban los barberos para mojar la barba de los clientes en el afeitado; en el borde tiene una abertura en forma de media luna para que la barba entre en ella. También podría

---

[696] Este mismo juego de *annominatio* por variación en los morfemas derivativos con los significados es usado en otro pasaje de esta misma obra: "Ítem. Que habiendo visto que algunas, con poco temor de Dios y de vuestras conciencias, habéis dado en traer hábitos de Alcántara, Santiago, Calatrava y San Juan, sin haber consejo de *órdenes* de gente tan *desordenada*" (p. 128).

relacionarse con la idea de *pelar* y *rapar* que en germanía significaban robar, o hacerlo de forma disimulada[697], técnica típica de las busconas (Alonso Hernández, 1977: 594 y 656). Recordemos que las rameras «pelan los mancebos» (*Cov.*).

La crítica a lo ostentoso en las prostitutas sigue en los siguientes apartados. Se les prohíbe el uso y exhibición de telas refinadas como *catalufas*, *tafetanes* o vestir de gala ("vestir leonado")[698], ya que se trata de "pecadoras chabacanas y badeas"[699]. En consecuencia, se recomienda algo más acorde con su alcurnia: los *arambeles* o el *guadamecí*, ya mencionado en la introducción del opúsculo, que a su vez sirve para construir una sencilla agudeza por repetición con los diferentes significados de *cuero*[700], material con el que está construida esta prenda. La segunda acepción de *cueros* no está del todo clara, aunque podría vincularse con los *borrachos*, acepción en el léxico de germanía para aquel vocablo. Además, a la dilogía de *cueros* 'pieles curtidas de animal' y 'cuerpo humano' se le podría añadir la acepción obscena de 'vulva'[701]:

> Ítem. Vos mandamos que en vuestras posadas no seáis atrevidas a colgar cosas de seda, como catalufas y tafetanes, sino guadameciles, por ser de cueros y salir de vuestros cueros y ganarlos vosotros mostrando los vuestros (p. 123).

La cosificación de las cotorreras se lleva a término cuando son comparadas con espadas. El valor de las prostitutas estaría en su procedencia. Juan de la Horta y Sahagún el Viejo eran conocidos fabricantes de espadas de la época que se enfrentan a las "genoviscas de media taujía" (de interpretación complicada aunque remite a lo extranjero[702]):

---

[697] En esta misma obra Quevedo usa el término "pelar moscateles y tontos" (p. 125), es decir, engañarlos.

[698] La última parte del pasaje en el *ítem* cuarto es oscura: "vestir leonado, rosa seca, ni calzar media naranjada, traer monos de pata ni de revelación; y ellos, airones de pedrería". Los colores de la ropa se asociaban a la vestimenta de la gente más rica, pero no se entiende el sentido de "monos de pata ni de revelación". La explicación aportada por García Valdés (1993: 334, n. 39), aunque tampoco ve claro el sentido, refiere a la prohibición de ir acompañada por hombres de figura y vestimenta ridículas. Los colores citados eran comunes en las vestimentas de la época. Azaustre (2007: 124, n. 36) menciona ejemplos en la *Fastiginia* de Pinheiro da Veiga: "Don Juan de Tassis, otro vestido completo con su gualdrapa, más lujoso todo que el primero, que fue bordado de oro sobre tela de plata leonada" (trad. de Narciso Alonso Cortés, p. 101, también en las páginas 105-107 y 132.33).

[699] Cfr. Alonso Hernández (1979: 46) que apunta la creación de Quevedo de "pecadora badea", como prostituta de baja calidad, de poco precio.

[700] Véase Azaustre (2007: 123, n. 32) para el mismo uso en la poesía de Quevedo.

[701] Véase Alzieu *et al*. (1984: 131).

[702] Azaustre (2007: 123, n. 34).

> Y esto susodicho os mandamos guardar so graves penas, y fasta en tanto que vos fagamos cotorreras de Juanes de la Horta o de Sahagún el Viejo, a diferencia de otras genoviscas de media taujía (p. 123).

La idea de que las mujeres sigan unas costumbres más humildes prosigue haciendo mención de su indumentaria[703] y mandando conductas de "cotorreras capuchinas", donde el adjetivo las califica como pobres[704]. La agudeza prosigue con el juego dilógico de un vocablo relacionado directamente con candil: *mechas*, entendiendo éstas como «torcida de algodón, hilo o trapo que se pone en la lámpara, velones o candiles» (*Aut.*) o «clavo de hilas torcidas que meten los cirujanos en las heridas o llagas» (*Aut.*). Esta última acepción aludiría a las enfermedades sexuales por el contexto en el que se hace mención de las llagas y las bubas venéreas. A ello podría añadirse quizás la significación obscena de *pene*[705]. Se observa, pues, cómo partiendo de un adjetivo identificador se desarrolla todo el armazón de agudeza:

> Como cotorreras capuchinas, vistáis remendado y durmáis en el suelo y os alumbréis con candil, pues por vuestras llagas y bubas entendéis más de mechas que de pabilos (p. 124).

También se alude a la crítica situación económica de España al mencionar la falta de los galeones portadores del oro desde las colonias americanas, que recuerda la necesidad de metales preciosos ya mencionada en las *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros* (p. 13). Las prostitutas no deben despreciar las monedas a causa de un futuro incierto, bajo la pena de ser aposentadas durante la vejez en el hospital que, por otra parte, es destino bastante común de las veteranas prostitutas[706]. Ese futuro es tan incierto que se hace un chiste por exageración, pues la esterilidad de los años tendrá consecuencias a corto plazo:

> que se tiene por cierto que con la falta de galeones y esterilidad de los años vendréis a valer a mendrugo dentro de tres meses (p. 125).

---

[703] El mismo tema de la indumentaria es tratado en otro de los *ítemes* cuando trata el uso de los hábitos de ciertas órdenes. En un pasaje algo oscuro permite a las cotorreras vestir únicamente el hábito de Juan Manco. La cruz tao, conecta el apellido Manco, a los bufones y a las cotorreras: "Y sólo os permitimos el de San Juan Manco con el brazo de arriba menos —lo cual se llama tao— que, pues sirve de sobrescrito a los bufones, bien puede ser cubierta de las cotorreras" (p. 128). Véase Azaustre (2007: 128, n. 63) para la explicación de este pasaje.

[704] *capuchinas* se relaciona con la orden mendicante de San Francisco de los capuchinos, caracterizada por el hábito remendado, dormir en el suelo o el iluminarse con candil. Todas ellas, son costumbres austeras de una orden que llevó la regla seráfica hasta sus extremos.

[705] Cfr. Alzieu *et al.* (1984: 196-97).

[706] Deleito y Piñuela (1987: 48).

La premática sigue refiriéndose a la falta de educación en el trato con nobles y señores o a la arrogancia de las cotorreras "que bajan de Sevilla en cueros". El juego nuevamente parte de la dilogía de *cueros* (ropas) y *en cueros* (desnudas, "como nacieron") y "se venden por mendigas y envergonzantes"[707]:

> Asimismo nos plugo ordenar por las exorbitantes arrogancias de las cotorreras que bajan de Sevilla en cueros, […], sino que confiesen que vienen como nacieron y se venden por mendigos y envergonzantes (p. 125).

Tampoco las cotorreras se libran de la animalización. Cuando se comparan con los caballos y su lenguaje (*ensillar, andar a la brida, jineta*) toman el valor sexual que ya se observa en el comienzo del opúsculo (recordemos "mujeres al trote"), y al final de la obra con el "Regente Trápala Trápala":

> Asimismo mandamos que cuando las dichas hermanas os dejáredes ensillar, sea de brida o jineta, no deis lengua si no os la piden, so pena que os la morderán. Vos vedamos la palabra «Tómalo mi vida», pues nunca dais nada, haciendo el dicho oficio sólo por quitar (p. 125).

La avaricia femenina también persiste en este género de mujeres, y los juegos con los verbos *dar*, *tomar* y *quitar* se repiten en el opúsculo. Se juega siempre con las diversas acepciones de cada uno de ellos; en este caso, el contenido sexual del verbo *tomar*. Por otro lado, lo único que *da* la cotorrera es la lengua, y esto le queda vedado.

La usurpación de tratamiento y nombres de antigüedad y abolengo se trata en los dos siguientes *ítemes*[708]. En primer lugar, se prohíbe el uso de *señora* y, en el caso de que se conviertan, se toma como medida el uso de *hermana*, recordando la costumbre de la Cuaresma de procurar apartarlas del mal camino y llevarlas al convento de Arrepentidas, situado en la madrileña calle de Atocha[709]. Además de hacerse pasar por señoras, se dedicaban a hurtar apellidos de alto linaje[710], actitud para la que el autor busca alternativas; también era corriente el uso de hábitos por parte de estas mujeres públicas[711]:

---

[707] Véase Alonso Hernández (1977: 325 y 1979: 42). La *envergonzante* es como la persona obligada por la necesidad a pedir limosna pero sin ser un mendigo, y también la buscona que pide fingiendo vergüenza. En *La pícara Justina*, la pícara se autocalifica de esta misma manera en el Prólogo-sumario.

[708] Ya en el *Ítem* sexto se comentaba el defectuoso tratamiento de la prostitutas hacia los señores: "no llaméis a los títulos por sus estados" (p. 125). Véase *supra* n. 686.

[709] Véase Deleito y Piñuela (1987: 51).

[710] Rasgo al que alude Quevedo en la *Premática del Tiempo* (p. 99).

[711] En 1575, Felipe II promulga una ley que prohíbe a las mujeres públicas tener criadas menores de cuarenta años de edad, escuderos o usar hábitos religiosos, almohadas y tapetes en las iglesias

> Por el conocimiento y distinción de la cortés equivocación de los nombres que hurtáis —como Silvas, Carvajales, Mendozas y Ramírez y otros—, mandamos que ninguna sea osada a afanar sus carnes sin nombre postizo de los antiguos, como doña Elvira Mozo (que es la que mandó el sello real de las cotorreras), la Tronera, la Interesable, Pío Quinto, Jergón de Carne, Sangre Lluvia, la Virgen Loca y otras así de gloriosa memoria (p. 126-7).

> Ítem. Que habiendo visto que algunas, con poco temor de Dios y de vuestras conciencias, habéis dado en traer hábitos de Alcántara, Santiago, Calatrava y San Juan (p. 128).

Se incluye una serie de nombres propios caracterizadores, que bien podrían ser de invención quevediana. En algunos de ellos, el artículo femenino indica el origen vulgar del personaje. La significación no presenta mayor complicación en la mayoría de los casos. En *Pío Quinto*, se hace una alusión al nombre del Papa que prohibió y persiguió la prostitución en el siglo XVI. En este caso, por lo tanto, se hace uso de la onomástica inversa[712], pues un nombre real es el que propicia el efecto burlesco.

A la obscenidad se alude indirectamente mediante eufemismos y perífrasis cuando se habla del "engendrador" (órgano sexual) y la costumbre de portarlo con excesivo vello. Quevedo construye la agudeza mediante una perífrasis y una comparación. En la amonestación se identifica esta parte del cuerpo con ermitaños y letrados (unos reconocidos por sus largos pelos y otros por sus simbólicas barbas), y en el mandato con los galeotes (a los que se rapaba). Los sustantivos *ermitaños* y *galeotes* se usan como predicativos, regidos por el verbo *traer*, añadiendo así la técnica de animización de lo material[713]:

> sabiendo vosotras que trayendo aforrado el engendrador en felpa larga y no corta es aliño virtuoso de mujeres, habéis dado en traer los dichos engendradores ermitaños con más barbas que un letrado, os mandamos que, so pena de chamusquina, los traigáis galeotes, rapados a navaja por el buen ejemplo (p. 127).

Como norma habitual en Quevedo, el objetivo de sus burlas no se circunscribe únicamente al tema de sus opúsculos; en este caso, las prostitutas. En el *ítem* decimotercero, se critican las costumbres sexuales nefandas de los italianos, más

---

(*Novísima recopilación*, Libro XII, Título XXVI, Ley 6, T.V, p. 421). Véase también Deleito (1987: 51) que anota la costumbre de estas mujeres de asistir con hábitos y escapularios a procesiones y funciones de iglesia.

[712] Cfr. Iventosch (1961: 31, n. 47) notó la referencia irónica, al dar a la prostituta el nombre del Papa.

[713] Véanse Martinengo (1967: 75-76) y Spitzer (1978: 148).

concretamente de los genoveses[714]. Las prostitutas tendrían que protegerse ante el ímpetu de estos; al hablar de "enrejar" traseros o colocar "carlancas", se cosifica o animaliza a la cotorrera. El pasaje termina con dos nuevas perífrasis identificadoras: *mujeres de tornillos*, donde se sustituye el primer elemento de la frase *soldados de tornillo* ('desertores')[715], y *cotorreras montantes de a dos manos*, las cuales aluden a las costumbres adquiridas por su estancia en Italia:

> a las de vosotras que habéis estado en Italia y vuelto de allá, os mandamos poner enrejados en los traseros o carlancas en las asentaderas, como perros de ganados, dándoos por mujeres de tornillos —que os vólveis de todos los lados—, asimismo por cotorreras montantes de a dos manos, y mandamos que la que de vosotras estuviere amancebada con ginovés, puede tener otro galán español sin dar celos, pues cada uno trabaja en su barrio (p. 127).

Finalmente, las cotorreras se relacionan con el diablo, Pedro Barahona[716], definido por una serie de perífrasis que recuerdan el vino y el color oscuro del demonio[717]:

> don Pedro Barahona, caballero prieto, cofrade tinto de los que hacen nuestra cofradía aloque, hombre de carnes enlutada, hocicos góticos, verdugo belfo de la dicha cofradía. Y hase de entender que, por esto y por cofrade tapetado (p. 129).

En el ejemplo anterior, *prieto* se refiere «al color muy oscuro y que casi no se distingue del negro» (*Aut.*), *aloque* es una «especie de vino cuyo color es rojo subido», y *tapetado* el «color obscuro o prieto» (*Aut.*). Los *hocicos góticos* y *verdugo belfo* inciden en rasgos comúnmente asociados con la fisonomía de los negros, en cuanto a las dimensiones de sus narices[718] y labios respectivamente.

---

[714] Herrero García (1928: 366-68 y 391) comenta esta tradicional opinión de los italianos y, especialmente, de los nativos de Génova. Véase Azaustre (2007: 127, n. 60) para más ejemplos en la obra quevediana.

[715] En las *Prem*á*ticas del Desengaño contra los poetas güeros* se lee: «ni hagan pensamientos de tornillo que, mudado el nombre, se vuelven a todas las fiestas» (pp. 16-7).

[716] García-Valdés (1993: 340, n. 100) y Azaustre (2006a: 16 y 2007: 128, n. 65) apuntan los vínculos de este nombre con el diablo, al ser tradicional en los campos de Barahona (Soria) que hicieran sus juntas las brujas bajo la presidencia del diablo en forma de macho cabrío; a este se le puede añadir el significado de *Pedro*, que en germanía toma la acepción de 'vestido de pelo que usaban los ladrones nocturnos' (Alonso Hernández, 1977: 592).

[717] Alonso Veloso (2005: 244) cita la conexión con ciertas jácaras, aunque lo enmarca en el ámbito del consumo del vino.

[718] Quevedo usa esta denominación *gótica* ("grande") en otras obras para referirse a las mujeres gallegas y a las espaldas de Alejandro Magno (Azaustre, 2007: 128, n. 67): «Muy góticas de facciones» (*POC*, 749, v. 141), «muy menudo de facciones / y muy gótico de espaldas» (*POC,* 745, vv. 95-96). En *La Hora de todos*: «Detrás venía como fregona la Ocasión, gallega de *coram vobis*, muy gótica de facciones» (p. 585).

Se remata el opúsculo con el usual advertimiento y tres nuevas perífrasis sobre las cotorreras:

> Mándase esto pregonar porque no pretendáis ignorancia vosotras, lechuzas de nuestras bolsas, polillas de nuestras vidas y cáncer de nuestros gustos, reservando de toda nota la autoridad de la madre Vallejo, por otro nombre la Mirla Cacica de las encubridoras y archicelestina en nuestros reinos y fuera dellos (p. 129).

Las cotorreras son *lechuzas*, lo que recuerda la nocturnidad de sus correrías[719]. Por otra parte, *lechuza* tenía en germanía el significado de ladrón de poca categoría que roba por la noche[720]. La palabra *cáncer* juega con la dilogía: «la corrupción de las buenas costumbres, que arraigada corrompe y envenena todo lo demás que hay en el sujeto» (*Aut.*) y "prostituta"[721]; el "gusto" sería el "trato ilícito o la relación de las prostituta con su cliente", aunque sólo está documentada en nuestro autor[722]. El sustantivo *polillas*[723] fue usado en este sentido por Quevedo y otros autores de la época:

> Somos susto de los banquetes, polilla de los bodegones, cáncer de las ollas y convidados por fuerza (*Buscón*, II, 6, p. 612)[724].

> Son polilla
> de las bolsas y manzilla
> y cánçer de cortesanos
> tan cruel, que no ay çirujanos
> que lo curen en Sevilla
> ni aun en Roma; (Cristóbal de Castillejo, *Diálogo de mujeres*, p. 157).

La autoridad se reserva para la "madre Vallejo"; el apellido de la regente de la mancebía —que comúnmente se llamaba "madre"— implica un juego con el sustantivo *vallejo*, ya que *valle* en germanía tenía el significado de mancebía o burdel[725]. El sufijo *–ejo* tiene carácter despectivo, y formaría así una variante de

---

[719] Alonso Hernández (1979: 41-42) comenta las asociaciones de las prostitutas con el búho y la lechuza, en este caso ejemplificando con la poesía de Quevedo. Azaustre (2007: 129, n. 71) advierte la tradicional asociación de la lechuza con el robo, pues la lechuza se bebía el aceite de los candiles.
[720] Alonso Hernández (1977: 477 y 1979: 88).
[721] La asociación de *cáncer* con prostituta es posible por el juego de palabras con los términos del Zodíaco (Alonso Hernández, 1977: 168 y 1979: 30).
[722] Alonso Hernández (1977: 425 y 1979: 26).
[723] *polilla*: «metafóricamente vale lo que menoscaba o destruye insensiblemente alguna cosa» (*Aut.*).
[724] Véase Blanco (2003: 147-48) para la explicación de estas metáforas.
[725] Alonso Hernández (1977: 769).

burdelejo[726]. La jefa de las cotorreras, la "Mirla Cacica", recuerda el pájaro asociado al color negro al que obligaban ordenanzas como la de mancebía de 1621[727]. También podría tratar de relacionar las anteriores alusiones con la negritud de Pedro Barahona. El prefijo *archi-* junto a sustantivos indica supremacía o superioridad; Quevedo lo utiliza aquí para resaltar las cualidades negativas de estas celestinas: (*archicelestina*).

Al final de esta obra se introduce el párrafo plagado de nombres propios caracterizadores, ya comentados en relación con la onomástica humorística del comienzo del opúsculo[728].

Las perífrasis metafóricas y el remedo de la frase hecha constituyen los recursos más sobresalientes para lograr la agudeza en esta burla de las prostitutas y sus clientes. La animalización, que ya se ha observado en *Premática que se ha de guardar para las dádivas a las mujeres de cualquier estado o tamaño que sean*, y la onomástica burlesca también son medios de degradar a las cotorreras.

Como hemos visto, este opúsculo no destaca ni por el número de procedimientos ni por la agudeza lograda con ellos. Quizás la utilización del mote sea lo más destacado en un texto que cuenta también con ejemplos aislados de juegos verbales, remedos y comentarios metalingüísticos de frases hechas.

3.1.4. *PREGMÁTICA DE ARANCELES GENERALES*

Se trata de una obra con numerosos problemas de atribución y composición de su texto. Conservada en un solo manuscrito (Biblioteca de Menéndez Pelayo, núm. 126, fols. 1-10), aparece mencionada por el *Tribunal de la Justa Venganza*, en 1635, con el título *Premáticas y aranceles generales.* Asimismo, los diecinueve primeros apartados se incluyen en el *Guzmán de Alfarache* II, 3, 1, de Mateo Alemán, como *arancel de necedades*[729].

---

[726] Véase Alonso Hernández (1979: 233); el *burdelejo* sería el "prostíbulo de poca importancia por el pequeño número de pupilas que trabajan en él".

[727] Estas ordenanzas disponían que las mujeres públicas llevasen medios mantos negros. Por eso las llamaban damas de medio manto, para diferenciarlas de las damas honradas que llevaban manto entero. Así escribía el francés Brunel refiriéndose a Madrid: "Van con velos negros, y los repliegan sobre el rostro" (Deleito y Piñuela, 1987: 44 y ss.).

[728] Véase *supra* p. 218.

[729] También aparece en un pliego suelto de 1615, *Arancel de necedades y descvydos ordinarios*, bajo autoría de Mateo Alemán. Sobre esta cuestión y la posibilidad de que no fuera concebida unitariamente véanse Gili Gaya (1945), García-Valdés (1993) y Azaustre (2007).

La datación de la obra tampoco es segura aunque parece ajustarse a los primeros años del siglo XVII, posiblemente antes de 1604, cuando parecen haber sido escritas bastantes pragmáticas paródicas de nuestro autor. Y es anterior a la *Premática del Tiempo*, obra que parece ser la versión final del texto.

Contiene cincuenta y cinco *ítemes*. Los treinta y siete primeros forman una unidad que pertenece a la tradición de las genealogías y aranceles de necedades (Azaustre, 2006: 19), y el resto coincide con la *Premática del Tiempo*[730].

El opúsculo comienza con la presentación, mediante el mote, del autor alegórico de las leyes —*la Razón*— y el reparo de costumbres como causa de su promulgación. Este párrafo inicial se acoge al lenguaje judicial estereotipado, con aposiciones, sinónimos, repeticiones y fórmulas fijas:

> acordamos y mandamos dar y dimos esta nuevas leyes a todos los nacidos y que adelante nacieren, por vía de hermandad y junta, para que, como tales y por Nos establecidas, las guarden y cumplan en todo y por todo, según aquí se contienen y so las penas de ellas (p. 164-5)[731].

Seguidamente, y continuando con la técnica del motejar, se designa a los jueces, al fiscal y al mullidor de la citada hermandad: *la Buena Política, Curiosidad y Solicitud, la Diligencia, la Fama*.

En los artículos siguientes se despliega una burla inocente, y sin mayor intención, de una serie de costumbres que se asemejan a los apartados de *Origen y difinición de la necedad*[732]. En cada uno de los *ítemes* se presenta una costumbre censurable y la pena designada para ella. En su mayor parte son actitudes cotidianas inútiles [733], necedades sin consecuencia que, de alguna manera, definen a sus autores como locos: hablar solo, caminar asentando los pies por los ladrillos, ciertas técnicas en los juegos, etc.. Estos personajes resultan calificados con algunas expresiones

---

[730] Azaustre (2006: 20-21) ha señalado la homogénea sintaxis de este grupo de *ítemes* y propone dos posibilidades para explicar el texto recogido por el manuscrito. Todos comienzan con la fórmula "los que" o similar, que reúne el comportamiento de cada tipo y prosigue con su consiguiente condena. Igualmente García-Valdés (1993: 37).

[731] Cito por la edición de García-Valdés, *Prosa festiva completa*, Madrid, Cátedra, 1993.

[732] García-Valdés (1993: 164, n.2) sugiere la posibilidad de que *Origen y difinición de la necedad* sea anterior a esta pregmática por la alusión del autor a estas "nuevas leyes".

[733] Véase García-Valdés (1993: 36), que comenta la abundancia de necedades orales y mímicas donde se censura la repetición inconsciente de palabras o gestos vacíos de contenido.

despectivas o de cofradía: *precitos, encomendados, profesos, hermanos ya profesos, necios* o, en el grado mayor de necedad, como *modorros*[734].

En algunos casos, la amonestación se entrecruza con motivos tradicionales de la literatura burlesca utilizados repetidamente por Quevedo. Así ocurre con las alusiones al peligro de las ventas y venteros, a los honorarios de médicos, boticarios y barberos[735], a los mercaderes, a la afición al pecado nefando de los italianos o al lenguaje culto. El último ejemplo recuerda el tema de los sufridos por la alusión a signos del Zodíaco como portadores de cuernos:

> Los que, yendo caminando, preguntan a los pasajeros cuánto queda hasta la venta o si está lejos el pueblo, por parecerles que por ello llegarán más presto, les condenamos en las misma pena, dándoles por penitencia la del camino y la que van haciendo con los mozos y las mulas y venteros; lo cual se ha de entender teniendo firme propósito de enmienda (pp. 167-68).
>
> Los que yendo caminando, en las ventas o mesones por donde pasaren, hurtaren a los venteros o mesoneros cualquier género de hurto, o en la cuenta que hicieren les echaren de clavo alguna cantidad, los absolvemos, damos por libres y facultad para que lo puedan continuar sin que por ello incurran en pena alguna (p. 174).
>
> Los que sirviendo a alguna dama la llevaren en casa del mercader y mandaren que se le dé todo cuanto pidiere, los mandamos remitir con los incurables y mandamos se tenga mucha cuenta con ellos, porque corre muy gran riesgo su cabeza (p. 175).
>
> como si no fuera más caro un médico, un boticario y un barbero todo el año en casa, curando las enfermedades que los malos mantenimientos causan, condenámoslos en desgracia general de sí mismos, declarándolos como los declaramos, por profesos; y los mandamos que no lo hagan o que sean por ello castigados de los curas, sacristanes y sepultureros de su parroquia, más o menos conforme al daño (p. 169).
>
> Los que, estando en el mismo juego, habiendo descubierto el contrario flux, primera o cincuenta, fueren con mucho cuidado a mirar la carta que les venía, y haciendo primera o otra cosa de buen juego lo publicaren y fueren mirando, los declaramos por necios de cosa juzgada y por sospechosos en el pecado nefando, pues las traseras no valen sino en Italia (p. 176).
>
> Empero, si aquel entretenimiento no lo hicieren para dar en sus casas lugar o tiempo a lo que algunos acostumbran por sus intereses para ver el signo de Tauro, Aries y Capricornio (p. 170).
>
> Los que escribiendo cartas o billetes, por mostrar que tiene sutil ingenio, escribieron palabras o vocablos no usados, les condenamos a que si en ellos

[734] *modorro*: «inadvertido, ignorante, que no hace distinción de las cosas» (*Aut.*).
[735] Los profesionales de la medicina entran en una relación paralela con curas, sacristanes y sepultureros, en un vínculo tradicional a través de la muerte.

> enviaren a pedir alguna cosa de que tengan mucha necesidad de ella, no se la invíen por no entendidos (p. 173).

Los recursos de agudeza no son muy abundantes. Hallamos algunos juegos verbales por repetición, como los siguientes ejemplos sencillos de *derivatio*:

> Los que cuando el reloj toca la hora preguntan cuántas da, siéndoles más fácil y decente contarlas, lo cual procede las más veces de humor colérico abundante, mandamos a los cuales que tengan mucha cuenta con su salud (p. 168).

> Los que habiendo poco que comer y muchos comedores se divierten a contar cuentos, gustando más de ser tenidos por lenguaces (p. 169).

El remedo de frases hechas se usa para ridiculizar a un personaje. Sobre la frase *cara de vaqueta*[736] se forma "necio de vaqueta", expresión a la que siguen las perífrasis despectivas "terciopelo de dos pelos" y "fondo en tonto":

> Los que llevando zapatos negros o blancos, ya sean de terciopelo de color, para quitarles el polvo que llevan [o] para dar lustre, lo hicieran con la capa (como si no fuera más noble y de mejor condición y costosa), por limpiarlos a ellos la dejan a ella sucia y polvorosa, los condenamos por *necios de vaqueta*, y siendo noble[s], por de terciopelo de dos pelos, fondo en tonto (p. 170).

Otra forma de agudeza es el comentario metalingüístico del modismo, que lleva a cabo una crítica explícita del cliché a través de la desviación de su significado recto. En el segundo ejemplo, Quevedo censura el uso de la frase hecha *No hay más Flandes* (por ser tierras muy fértiles y abundantes) para encarecer algo:

> Los que, habiéndose pasado algunos días que no han visto a sus conocidos, cuando acaso se hallan juntos en alguna parte, se dicen el uno al otro: «¿Vivo está vuesa merced?» «¿Y vuesa merced en la tierra?», no obstante que sea encarecimiento, los nombramos por hermanos, pues tienen otras más propias maneras de hablar, sin preguntar si está en la tierra vivo el que nunca fue al cielo y está presente. Y les mandamos poner a los tales una seña admirativa y que no anden sin ella por el tiempo de nuestra voluntad (p. 171).

> Los que estando en alguna conversación de regocijo dicen: «No hay más Flandes», por encarecimiento de gusto, les condenamos a que sean desdichos en presencia del hermano mayor y hermandad, pues hasta ahora no hemos visto de aquellos estados cosa de entretenimiento sino ojos sacados, tuertos o brazos quebrados y piernas (p. 175).

Ciertas metáforas típicas por animalización resultan muy similares a las que aparecerán en la *Premática del Tiempo*[737]:

---

[736] *cara de vaqueta*: «que tiene poca vergüenza y no se le da nada de lo que le reprehenden u advierten» (*Aut.*).

> Los que las noches de verano y algunas en el invierno se ponen con mucho espacio, pasean sus corredores y patios, en ventanas o en algunas otras partes *ensillados y enfrenados*, y de las nubes y el aire fueron formando figuras de sierpes, de leones y de otros animales los declaramos por hermanos (p. 169).

El resto de *ítemes*, como hemos comentado, siguen en casi su totalidad el esquema y temas presentados en la *Premática destos reinos*, y se repiten, aunque con algunos cambios textuales y de orden, en la *Premática del Tiempo*.

3.2. OBRAS SATÍRICO-BURLESCAS DE CRÍTICA LITERARIA

Otro conjunto de estas obras tempranas se centra en la crítica de diversos motivos lingüísticos y literarios. La primera es la *Prem*á*ticas del Desengaño contra los poetas güeros*, compuesta alrededor de 1605. Se trata, al igual que las sátiras tratadas en el apartado anterior, de una nueva parodia de un texto legal. En este caso, un personaje alegórico ―el Desengaño― intenta regular la república literaria de la época. Como advierte Rey (2003: XXIX), el autor muestra ya un evidente distanciamiento de las corrientes literarias del momento, "contemplada desde la irónica perspectiva de quien percibe el agotamiento de muchos recursos, tantas veces repetidos".

Cuento de Cuentos y *La culta latiniparla* fueron publicadas entre 1623 y 1633, un periodo en el que Quevedo mostró un interés especial por este tipo de cuestiones[738]. Cada una de las obras centra su sátira en dos cuestiones relacionadas con la *puritas* y la *perspicuitas*: por un lado, el abuso de vulgarismos y frases hechas; por otro, los excesos del lenguaje culto (*obscuritas*).

En *Cuento de cuentos* se critican las expresiones del habla coloquial que están desgastadas a causa de su abuso. La reacción de Quevedo contra el cultismo se

---

[737] «porque el dormir los hombres con bigoteras es como dormir con frenos, les declaramos por peores que machos, pues éstos duermen sin ellos de noche, y áquellos no» (*Premática del Tiempo*, p. 88), «los que a las mañanas hacen traer el rosario al criado y andan toda la tarde enfrenados con el palillo y, al tiempo de hablar; por el embarazo de la madera, babean y rocían las barbas de los circunstantes» (*Premática del Tiempo*, p. 90).

[738] Cfr. Azaustre (2001: 82). Ya en 1623 compuso el *Comento contra 73 estancias que don Juan Ruíz de Alarcón ha escrito…*; también el *Discurso de todos los diablos*, publicado en 1628, muestra un enfrentamiento entre el poeta de los cultos y el de los pícaros; el estilo culto se parodia en la *Aguja de navegar cultos*, parte final de *Libro de todas las cosas*, impreso en 1631; finalmente, en 1633 fue publicada *La Perinola*, una invectiva contra el *Para todos* de Juan Pérez de Montalbán. En la dedicatoria de su edición de las poesías de Fray Luis de León, Quevedo también arremetió contra el uso del lenguaje culto.

produce una década después de la publicación del *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora, epicentro de toda la controversia contra el culteranismo. Quizás la tardía respuesta de Quevedo en *La culta latiniparla* se deba a la coincidencia con un momento de gran éxito y difusión de la obras del autor cordobés, tras la publicación conjunta de la poesía de Góngora, en la edición de López de Vicuña publicada en 1627, y, en 1629, el *Polifemo* comentado por Salcedo Coronel[739].

3.2.1. *PREMÁTICAS DEL DESENGAÑO CONTRA LOS POETAS GÜEROS*

La obra no presenta problemas respecto a su autoría. Se encuentra de forma independiente en un manuscrito de la Real Academia de la Historia (Ms. 9/764. Colección Salazar, ff. 196-201). Jauralde (1981: 32) considera que la letra de este manuscrito puede ser de la segunda mitad del siglo XVII, y confirma la autoría de Quevedo por la cita en el *Tribunal de la justa venganza* y por la mencionada inclusión en el *Buscón*.

Quizás fue leída en alguna academia[740], pues responde a las características de las composiciones académicas, ya que imita la forma de un paródico texto legal. Está también integrada en el *Buscón* II, 3 con leves modificaciones textuales. En el relato picaresco se comenta que estas premáticas habían sido escritas con anterioridad:

> Yo le supliqué que lo dejase, poniéndole por delante que, si los niños olían poeta, no quedaría troncho que no se viniese por sus pies tras nosotros, por estar declarados por locos en una premática que había salido contra ellos de uno que lo fue y se recogió a buen vivir (*Buscón*, II, 2, p. 592).

Las dudas respecto a la datación del *Buscón* no permiten concretar una fecha para esta premática. Parecería que fue escrita a principios del siglo, con el resto de las obras tempranas de Quevedo[741].

---

[739] Véanse Collard (1967) y Roses Lozano (1994) que estudian, respectivamente, el contexto de la nueva poesía y la polémica del culteranismo.

[740] Mérimée ve una imitación de esta premática en las introducidas por Luis Vélez de Guevara en el tranco X del *Diablo Cojuelo* en una supuesta academia sevillana: "Il insère même l`une des compositions lue devant les membres de l`Académie de Séville. C`est une *Pragmatique sur les Poètes*, qui paraît directement imitée de celle de Quevedo" (1886: 139). Estas premáticas aparecen con leves diferencias en la "Academia burlesca", reunida en el palacio del Buen Retiro en 1637 (Morel-Fatio, 1878: 608-84).

[741] Véase Jauralde (1981: 32 y 33), que justifica esta datación (entre 1600 y 1608) por las características similares a otras obras de hacia 1600 y por su inclusión en el *Buscón*. García-Valdés

La obra se inicia con un título marcadamente paródico por el uso del léxico vulgar en el adjetivo "güeros". Sigue el estilo típico en los textos serios de este género. El texto versa sobre la proliferación de poetas, un tema repetido en la época hacia el que muchos autores, como Lope de Vega y Cervantes, también dirigieron sus dardos[742]. En ella se hace una burla de los convencionalismos literarios en la poesía. Los recursos principales de agudeza se basan en la desautomatización de los tópicos poéticos, especialmente de las metáforas y del concepto de amor petrarquista ―de los poetas "que todo el año idolatran mujeres"―, que normalmente son entendidos en sentido recto. Partiendo de la ruptura de la metáfora automática se crean sutiles comparaciones y perífrasis.

Las prematicas comienzan presentando al legislador con un autoritario plural mayestático "Nos", que «se usa para denotar la autoridad o mando cuando la acción del verbo es propia, aunque sea en singular, especialmente los Reyes, Príncipes o Prelados» (*Aut.*). El legislador se denomina "el Desengaño", personaje alegórico que se convierte en recurso de agudeza en la censura contra los malos poetas y sus costumbres. El mote ―el nombre común se utiliza como nombre propio― es muy habitual en las pragmáticas paródicas, donde se presenta respetando la disposición seguida en las pragmáticas serias de la época. De este modo aparecen nombres humorísticos en las presentaciones de autores alegóricos de las distintas leyes: *el Tiempo* (*Premática destos reinos* y *Premática del Tiempo*), *la Razón* (*Pregmática de aranceles generales*), *el Desengaño* (*Prematicas del Desengaño contra los poetas güeros*). Es evidente el vínculo de esta agudeza con la alegoría y la prosopopeya, orientada en sentido burlesco.

Tras la presentación se indican las causas por las que estas prematicas se hacen necesarias, y se promulga cada una de las leyes. A lo largo del opúsculo se hace uso del léxico jurídico[743] para referirse a la falsedad de los poetas y del lenguaje, algo a lo que también se aludió en *La culta latiniparla*. Se observa una gradación en el campo

---

(1993: 177, n. 52) menciona su anuncio en la *Premática de aranceles generales*. Sin embargo, Fernández-Guerra las supone escritas en Madrid en 1613 (1852: 437, n. a).

[742] Jauralde (1981: 93, n. 93) afirma el indudable parentesco de este opúsculo ―ya apuntado por Fernández-Guerra (1852: 437, n. a) y Astrana Marín (1945: 63)― con los "Privilegios, ordenanzas y advertencias que Apolo envía a los poetas españoles", incluidos al final del *Viaje al Parnaso* cervantino (1614), parafraseando en tono más suave y elaborado el papel quevediano: «Es el flagelo de poetas memos, / y echará a puntillazos del Parnaso / los malos que esperamos y tememos» (II, vv. 310-2).

[743] Véase Martínez Ortega (1999: 179), que comenta la proliferación e importancia de esta expresión ya desde la Edad Media. Sirve para «notar la razón que se va a dar de alguna cosa» (*Aut.*).

del engaño; así, el juez es el "Desengaño" de la mayor parte del mundo que "olvidada de nuestras verdades, ha dado en seguir la falsa seta de los poetas". Las voces relacionadas con este campo semántico se repiten a lo largo del opúsculo. Consecuentemente, la deuda con la pila del agua bendita es debida a la necesidad de confesión ante tanta mentira:

> Ítem. Advertimos que la mitad de lo que dicen lo deben a la pila del agua bendita por mentiroso, y que sólo dicen verdad en decir mal unos de otros (p. 14).

Una de las características de los textos legales es el uso de la sinonimia[744], generalmente con una función de aclaración o especificación del significado. Los sinónimos pueden aparecer unidos por coordinación copulativa o disyuntiva, aunque también se observan ejemplos de asíndeton. Asimismo, son usuales los casos con gradación semántica. Para calificar al sustantivo *poetas*, Quevedo se sirve de dos sustantivos que funcionan como adjetivos, los cuales, con el significado desplazado, fijan su acepción al igualarse en su valor metafórico:

> ha dado en seguir la falsa seta de los poetas *chirles y hebenes* (p. 11).

Los poetas están vacíos como las uvas *chirle* y *hebén*, con presencia pero carentes de sustancia, y metafóricamente adoptan el valor de cualquier cosa de poco o ningún valor[745].

Del mismo modo, el políptoton verbal o el empleo culto de preposiciones son otros ejemplos de lenguaje jurídico[746]. *Autoridades* indica que la preposición *so* « hoy se usa en las pragmáticas y escrituras» y ofrece el ejemplo de Quevedo en la *Pragmática del Tiempo* para la construcción *so+art.*[747]:

> por último y eficaz remedio de nuestros reinos nos plugo *ordenar* y *ordenamos* estas prematicas, y las mandamos guardar a todos, *so* las nuestras iras y penalidad de nuestra desgracia (p.11).

---

[744] Martínez Ortega (1999: 53 y ss.).

[745] Fernández-Guerra (1852: 437, n. b) señala el significado de *chirle* como "estiércol del ganado lanar". En el *Buscón*, Quevedo calificó con estos dos sustantivos —y con el adejtivo *güero*— a los hidalgos: «unos nos llamamos caballeros "hebenes"; otros "güeros", "chanflones", "chirles", "traspillados" y "caninos"» (II, 3, p. 612).

[746] Cfr. Martínez Ortega (1999: 21). El empleo de la preposición *so* dejó de ser común en el lenguaje habitual en el siglo XVI, reduciéndose a un uso en el lenguaje formulario eclesiástico y judicial.

[747] La forma más usual del empleo de esta preposición es *so+pena*: «so pena de callar un mes el poeta que tal hiciere» (p. 15), «so pena que los ternán por abogados a la hora de la muerte» (p. 17).

Seguidamente se desarrollan diez *ítemes* que destacan por su brevedad en comparación con otras prematicas. Para introducir cada apartado se usan fórmulas aditivas que ya existían en el español medieval: *demás, allende, asimismo* u *otrosí*, este último el más utilizado en los siglos XIII y XIV[748].

Comienza el primer *ítem* con una construcción con gerundio típica de los documentos jurídicos, y que se usa de forma repetida en la presentación de las causas; veamos algunos ejemplos:

> Por lo cual, *atendiendo* a que este género de sabandijas que llaman poetas…, *viendo* que todo el año idolatran mujeres (p. 11).
>
> Ítem. *Advirtiendo* los grandes bochornos que hay en las caniculares coplas de los poetas del sol (p. 12).
>
> Ítem. *Habiendo* considerado que esta infernal seta de hombres condenados a perpetuo concepto (p. 13).

Ya hemos visto que las construcciones con sinónimos también son usuales en el lenguaje jurídico:

> Son nuestros prójimos y cristianos, aunque malos (p. 11).

Cristiano significa «lo mismo que hermano, o próximo» (*Aut.*), y partiendo de esta sinonimia se juega con la dilogía del vocablo al calificarlos como *malos cristianos*: «denota que el que profesa la religión de Cristo no vive arreglado a ella» (*Aut.*).

Si en un principio se critica a los poetas por idolatrar a las mujeres[749], la visión negativa de éstas prosigue cuando agudamente se compara a los poetas con mujeres públicas. Se identifican estos dos tipos al sustituir el sustantivo en la frase *mujeres públicas y cantoneras*[750], valiéndose de un nuevo ejemplo de sinonimia con los adjetivos. En este caso se sigue un esquema paródico muy utilizado, *parodia fraseológica + como + elemento parodiado*. Su grado de dificultad es muy dispar, ya que depende de la relación entre el núcleo y el adyacente[751]:

---

[748] Cfr. Martínez Ortega (1999: 91).
[749] En el *Ítem* noveno, se produce la situación inversa: «Declaramos y mandamos tener entre los desesperados que se ahorcan y despeñan —y como tales que no los entierren en sagrado— a las mujeres que se enamoran de los poetas a secas» (p. 15).
[750] Cfr. Alarcos García (1955: 24).
[751] Cfr. Azaustre (2001: 85).

> mandamos que la Semana Santa recojan a los poetas públicos y cantoneros, como a malas mujeres, y que los prediquen para convertirlos; y para esto señalamos casas de arrepentidos, que, según es su dureza, no las estrenarán (p. 11).

Partiendo de una semejanza entre las mujeres públicas y los malos poetas (la venta de sus "productos" por las calles, de esquina en esquina), se conectan estos elementos hasta que el comparado sobrepasa al término de comparación. Así, se ordena la *predicación* para convertirlos, y se les destina a las *casas de arrepentidos*, como si de prostitutas se tratase[752]; aunque se advierte que los poetas no estrenarán dichos lugares a causa de su terquedad, muy superior a la de las prostitutas que finalmente se arrepienten de sus faltas.

La comparación también se desarrolla cuando los poetas son identificados con locos partiendo de la dilogía de *juicio*: «Se toma por el estado de la sana razón, como opuesto a la locura o delirio» (*Aut.*), y *juicio universal* o *juicio final*: «El que Cristo ha de hacer de todos los hombres en el día tremendo del fin del mundo» (*Aut.*)[753]:

> Habiendo advertido que han remetido todos el juicio al valle de Josafat, mandamos que anden señalados en la república y que a los furiosos los aten, concediéndoles previlegios de locos para que en cualquier travesura, llamándose a poetas, como prueben que lo son, no sólo no les castiguen por lo que hicieren, sino les agradescan el no haber hecho más (p. 14).

Los poetas han perdido la razón, por lo que pueden ser tratados como locos: señalados en la república (costumbre usada también con prostitutas y personajes marginales[754]) o atados como los furiosos. La parodia de la frase *iglesia me llamo*[755], sirve para equiparar a los poetas con el delito o pecado de sus acciones.

---

[752] "La autoridad pública vela por la salud moral de las prostitutas: les está prohibido ejercer su oficio durante la Semana Santa. Además, durante la Cuaresma, son invitadas oficialmente a arrepentirse: son conducidas a una iglesia, donde el predicador les da un hermoso sermón sobre la Magdalena; después baja del púlpito y les presenta el crucifijo diciendo: «Ved al Señor; besadlo.» Si alguna de ellas lo hace, es enviada a un convento de muchachas arrepentidas; pero la mayoría aparta la vista para volver a su «trabajo»" (Defourneaux, 1983: 216). Véase Jauralde (1981: 94, n. 3) para más datos sobre esta costumbre y otras referencias en las obras de Quevedo.

[753] Este mismo motivo tradicional del poeta falto de juicio aparece en el *Buscón*: "si los niños olían poeta, no quedaría troncho que no se viniese por sus pies tras nosotros, por estar declarados por locos en una premática que había salido contra ellos de uno que lo fue y se recogió a buen vivir" (II, 2, p. 592) y *Sueño del juicio final*: "Y aunque en casa de un poeta es cosa dificultosa creer que haya juicio aunque por sueños" (p. 211).

[754] Véase Jauralde (1981: 95, n. 8) que menciona la costumbre de señalar a diversas minorías étnicas, religiosas o sociales para su identificación. La señalización se realizaba de diversas maneras, en el caso de los mendigos, existía el mendigo "reconocido" con una licencia que lo distinguía de los pobres vocacionales. Las prostitutas tenían un atuendo especial dispuesto por las reglamentaciones con el fin de no ser confundidas con las mujeres honestas. Véanse Defourneaux (1983: 210-16) y Fernández Álvarez, 1989: 178-220).

Después de las causas, cuya relación se extiende en un largo periodo[756], sigue el mandato y la pena impuesta en caso de falta de cumplimiento. La resolución se expresa con el verbo en voz activa y se repetirá en cada uno de los *ítemes*: *mandamos, ponemos, declaramos*.

La crítica a la admiración de la amada se centra en los tópicos poéticos del petrarquismo. Los *ítemes* segundo y cuarto parodian este estilo. La identificación metafórica de la amada con el sol[757] pierde ese sentido para llevarlo al significado recto, como simple productor de calor. El léxico siguiente prosigue el juego en las voces *bochorno-caniculares*[758] y la sencilla identificación con las *pasas*, «uva seca, o enxuta al sol» (*Aut.*):

> Advirtiendo los grandes *bochornos* que hay en las *caniculares* coplas de los poetas del sol, como *pasas* a fuerza de los soles que gastan en hacerlas (p. 12).

El ataque continúa contra los tópicos literarios de los poetas y emplea el mismo recurso de agudeza: el lenguaje poético entendido en sentido literal. Así sucede al identificar los poemas con *franjas*[759] por su contenido de metales preciosos, parodia que fue común en el Siglo de Oro[760]. Se añade una sutil alusión a la decadencia del contexto histórico del poeta, entendiendo *siglo* en su acepción local

---

[755] *iglesia me llamo*: «frase que usan los delincuentes, cuando no quieren decir su nombre» (*Aut.*). En este caso la parodia de la frase no lleva asociada una explicación. Otro ejemplo de este recurso lo vemos en esta misma obra: «ni hagan pensamientos de tornillo que, mudado el nombre, se vuelvan a todas las fiestas» (p. 17). En este ejemplo se juega con la frase *soldados de tornillo*: «se llama también la fuga, que hace el soldado de su regimiento» (*Aut.*). Los pensamientos también podían fugarse de un lugar a otro. El recurso es usado también en *Pregmática que han de guardar las hermanas comunes*: «a las de vosotras que habéis estado en Italia y vuelto de allá, os mandamos poner enrejados en los traseros o carlancas en las asentaderas, como perros de ganados, dándoos por mujeres de tornillos ―que os vólveis de todos los lados―» (p. 127).

[756] Cfr. Azaustre (2003: 14, n. 19), que advierte la costumbre en el estilo legal del periodo circular o *peribolé*.

[757] La crítica se dirige hacia la proliferación de las metáforas con el sol en los poetas culteranos. Para referencias en la poesía, véase Azaustre (2003: 12, n. 9 y 10). Por otra parte, Quevedo recurre a este tipo de metáforas en su poesía seria, aspecto estudiado por Fernández Mosquera (1999: 126-43).

[758] La palabra *caniculares* ya se había acomodado, traslaticiamente, para calificar a los malos poetas (Jauralde, 1981: 94, n. 4).

[759] *franjas*: «la guarnición tejida de hilo de oro, plata, seda, lino o lana» (*Aut.*).

[760] En *Sueño del infierno*: «¡Pues qué es verlos cargados de pradicos de esmeraldas, de cabellos de oro, de perlas de la mañana, de fuentes de cristal, sin hallar sobre todo esto dinero para una camisa ni sobre su ingenio!» (pp. 324-25). Véase Jauralde (1981: 95, n. 6). García-Valdés (1993: 186, n. 15) y Azaustre (2003: 13, n. 13) comentan la reiteración de esta parodia en varias obras de Cervantes ―utiliza el mismo juego de sentido en *Novela del licenciado Vidriera*― y dan más ejemplos en la obra de Quevedo. Martinengo (1967: 112-16) adscribe este uso satírico a la crítica contra los culteranos. Cacho Casal (2003a: 232) considera esta gracia de origen italiano, concretamente en una carta de Pietro Aretino dirigida a Giangiacopo Lionardi, publicada en el primer tomo de sus *Lettere* (1538).

(‘mundo’) o temporal, y una referencia bíblica a la estatua erigida por Nabuco (*Daniel*, II, 31-35; III, 1):

> Y por cuanto el siglo está pobre y necesitado de oro y plata, mandamos que se quemen las coplas de los poetas, *como franjas viejas*, para sacar el oro y plata que tienen, pues en sus versos hacen sus ninfas de todos metales, como estatua de Nabuco (p. 13).

Se observa en estas prematicas una relación directa con *La culta latiniparla*[761], pues la influencia de este tipo de lenguaje poético rebuscado sobre las mujeres entroncaría con la crítica de la mujer culta. En el siguiente pasaje, la maldad de las damas cultas se recuerda mediante la alusión al pecado original y a la “roña de poesía” que los cultos les han contagiado. Los poetas, en una satírica descripción, son “despedazadores y tahúres de vocablos”, reiterando el rasgo de falsedad y engaño. Este tipo de metáforas de relación de dos lexemas no solidarios las conecta íntimamente con la ruptura de sistemas:

> Habiendo considerado que esta infernal seta de hombres condenados a perpetuo concepto, despedazadores y tahúres de vocablos, han pegado la dicha roña de poesía a las mujeres, declaramos que nos damos por desquitados, con este mal que les han hecho, del que nos hicieron en Adam (p. 13).

La crítica de los géneros literarios también sale a relucir al comentar un cambio de actitud ante los gustos. De la poesía y novela morisca se pasó, aunque con algún rastro de aquella, a la literatura pastoril[762], y ambas llegaron a proliferar hasta la saciedad. Nuevamente, la burla se centra en romper el significado metafórico de algunos tópicos para mostrar la artificiosidad del estilo, a la que sigue la parodia del retiro bucólico[763]:

> Advirtiendo que después que dejaron de ser moros (aunque guardan algunas reliquias), se metieron a pastores todos, por lo cual los ganados andan secos de beber sus lágrimas, la lana chamuscada del fuego de sus amores y tan embebecidos en su música que no pacen, mandamos que dejen el tal oficio; y a los amigos de soledad les señalamos ermitas, y que los demás, por ser oficio alegre y de pullas, se acomoden en mozos de mulas (p. 14-15).

---

[761] La idea de infierno también se repite en *La Culta Latiniparla*, así como la de perpetuidad: “Es vuestra merced adevinanza perene” (p. 98), “Hilván perpetuo de dislates” (p. 117).

[762] Las críticas de Quevedo contra la literatura morisca y contra la pastoril se observan en muchas de sus obras y coincide con otros autores de la época. Cfr. García-Valdés (1993: 188, n. 21) y Azaustre (2003: 14-15, n. 20).

[763] Véase Azaustre (2003: 15, n. 21) para ejemplos del motivo en obras de la época.

Otra de las acusaciones tópicas contra los poetas es el plagio, que también aparece en estas cortas prematicas. En la pena que se les impone se alude agudamente a la suciedad de estos personajes, idea común en la época[764]:

> Por estorbar los insolentes hurtos que hacen, mandamos que no se pueden pasar coplas de Aragón a Castilla ni de Italia a España so pena de callar un mes al poeta que tal hiciere, y si reincidiere, de andar un día limpio (p. 15).

El destino de las innumerables composiciones poéticas llega a la imagen escatológica, una burla en gradación en la que el último destino de los poemas es todavía más indigno[765]:

> Demás de esto, advirtiendo la innumerable multitud de sonetos, redondillas, etc., que han manchado el papel, mandamos que los que por sus deméritos escaparen de las *especerías* vayan a las *necesarias* sin apelación (p. 16).

El último *ítem* es el más largo y destaca sobre la concisión del resto. Tras la acusación contra ciegos, farsantes y sacristanes como aficionados a esta poesía[766], se acumulan distintos convencionalismos literarios y actitudes por parte de los poetas: los finales con casamiento y las malas fuentes de los argumentos en "los de comedias"[767]; los ambientes moriscos[768] y la mala recitación en los de ciegos, y el mal uso de los juegos de palabras, el repetido empleo de los nombres Gil y Pascual y los "pensamientos de tornillo" en los de villancicos[769]. Se termina la enumeración con el conocido abuso de la mitología en todos los tipos de poetas, muy frecuente en el

---

[764] Cfr. Herrero García (1977: 241-42) y García-Valdés (1993: 189, n. 26).

[765] Quevedo también lo comenta en el *Libro de todas las cosas*: «Y sobre todo tendrás en tu estudio libros grandes, aunque sean de solfa o caballerías, que hagan bulto, y algunos procesos, aunque los compres de las especerías» (p. 460) y en las *Gracias y desgracias del ojo del culo*: «Más, volviéndonos al culo, ¡Qué de firmas de grandes señores ha iluminado! ¡Qué de libros de hombres doctos ha gastado!» (p. 518). Véanse Jauralde (1981: 96, n.10), García-Valdés (1993: 189, n.30 y 434, n. 99) y Azaustre (2003: 16, n. 23) para más ejemplos en la obra de Quevedo.

[766] Cfr. Jauralde (1981: 96-97, n. 11). Esta idea se muestra en el *Buscón* (III, 9) cuando Pablos vende sus poemas a enamorados, sacristanes y ciegos.

[767] Azaustre (2003: 16, n. 27) espiga dos ejemplos más en *Sueño de la Muerte* y en el *Buscón*.

[768] Jauralde (1981: 97, n. 14) indica que se refiere al tipo de romance recogido en colecciones como el *Romancero Judeo-español*.

[769] «Pero advirtiendo, con ojos de piedad, que hay tres géneros de gentes en esta república tan sumamente miserables que no pueden vivir sin los tales poetas, como son ciegos, farsantes y sacristanes, permitimos que haya algunos oficiales desta arte conocidos, los cuales tengan carta de examen del cacique que fuere en aquellas partes, limitando a los de las comedias a que no acaben en casamientos ni hagan las trazas con papeles y bandos, y a los de ciegos que no subcedan los casos de Tetuán, y que para decir "la presente obra" no digan "zozobra"; y a los de villancicos que no jueguen del vocablo ni metan más en ellos a Gil ni a Pascual, porque se quejan; ni hagan pensamientos de tornillo que, mudado el nombre, se vuelven a todas las fiestas» (pp. 16-7).

Renacimiento y con la llegada del Barroco[770]. Una alusión a los abogados es la amenazante pena para los poetas en el juicio final:

> so pena que los ternán por abogados a la hora de su muerte (p. 17).

La obra se cierra nuevamente con una fórmula usual en las pragmáticas serias, en la que se recuerda la obligatoriedad de cumplir las leyes y las penas que conllevará no hacerlo:

> Todas las cuales cosas mandamos guardar a nuestras justicias inviolablemente con el rigor acostumbrado (p. 18).

La agudeza en esta obra tiene su base en los recursos paródicos de género. A la desautomatización de las convenciones literarias, los tópicos poéticos y las metáforas se añade un agudo uso de las constantes en el género parodiado. Así, el uso del mote, el léxico jurídico, la sinonimia y el políptoton verbal, junto con el empleo culto de diferentes tipos de palabras, se combinan para conformar el tono satírico-burlesco del opúsculo.

3.2.2. *CUENTO DE CUENTOS*

La autoría de Quevedo está confirmada por su presencia, junto al *Discurso de todos los diablos*, en una edición aprobada por Ramón Roviroll en el año 1628[771] y su inclusión en *Juguetes de la niñez*, edición autorizada por el propio autor en 1631. Quevedo reconoce como suya esta obra en los preliminares de *Juguetes*, escritos en 1629:

> Y porque no padezcan las demasías del hurto que han padecido los demás papeles, saco de nuevo el de *La culta latiniparla* y el *Cuento de Cuentos*, en que se agotan las imaginaciones que han embarazado mi tiempo. Tanto ha podido el miedo de los impresores, que me ha quitado el gusto que yo tenía de divulgar estas cosas.

La obra está dedicada a don Alonso Messía de Leyva, canónigo toledano y secretario del Conde de Niebla, cuya relación con Quevedo está probada, pues sirvió

---

[770] Keeble (1969: 86) considera las obras de un pequeño grupo de poetas andaluces y valencianos como primeros signos de la irrespetuosa actitud ante la mitología clásica en la segunda mitad del siglo XVI. De todos modos, la representación satírico-burlesca de los dioses ya se dio en Grecia y Roma. Así se observa, por ejemplo, en el *Diálogo de los dioses* de Luciano.

[771] Cfr. Jauralde (1998: 519). Posteriormente se editó dos veces en Barcelona, una en Zaragoza y otra en Valencia, todas ellas en 1629.

de testaferro en los asuntos relacionados con la Torre de Juan Abad[772] y colaboró en la edición de *Juguetes de la niñez*[773]. Fue Quevedo quien le dio autorización para enmendar el texto como consecuencia de los problemas puestos por la Santa Inquisición tras ser denunciada la obra en 1630[774]. En la versión corregida del opúsculo se pierde la visión crítica dirigida contra el estamento eclesiástico. El método utilizado para neutralizar la sátira fue el cambio de título en los oficios eclesiásticos de los personajes: convirtiendo a la abadesa en pupilera, al vicario en licenciado, a la monja en tía y al fraile o bigardo en bribón y fregona. Una pérdida que quizás le resta una intención de conjunto al texto previo, que dejaba en mal lugar tanto a los oficiales de la justicia (alguaciles y escribanos) como a los representantes de la iglesia.

La obra está datada al final de la carta dedicatoria de varias ediciones —incluida la impresión de *Juguetes de la niñez*—, con fecha del 17 de marzo de 1626 en Monzón, y la referencia a la "jornada de Aragón" se corresponde con el viaje real que hizo Felipe IV a esas tierras para celebrar cortes[775]. Fernández-Guerra (1859: 397) nota que en ese mismo año apareció impresa en Huesca[776]. Se conservan tres manuscritos, uno de la Biblioteca de Menéndez Pelayo en Santander (Ms. 116, ff. 32-37), otro en la Real Academia de Historia (Ms. 9/798) y el tercero en la Biblioteca de El Escorial (Ms. 8c III. 33)[777].

Poco tiempo después de su publicación tuvo una contestación en la *Venganza de la lengua española contra el «Cuento de cuentos»*, obra con supuesta autoría de Don Juan Alonso de Laureles, que parece encubrir al calificador del Santo Oficio Fray Juan Ponce de León[778]. Publicado en Huesca en 1629[779], este opúsculo le recrimina a Quevedo especialmente la burla que hace de los representantes de la iglesia.

El tema de la obra es la censura del abuso de muletillas y frases hechas. El interés de Quevedo por la cuestión de los modismos está demostrado a lo largo de toda su obra satírica; aparece como un tema recurrente en el que desarrolla un

---

[772] Cfr. Jauralde (1998: 171 y 418).
[773] Véase Jauralde (1998: 554 y 594-96).
[774] Messía de Leyva explica esta cuestión en los preliminares de *Juguetes de la niñez*.
[775] Véase Jauralde (1998: 503-16) y Azaustre (2003: 21).
[776] Véase Azaustre (2003: 22, n. 6). La existencia de esta edición parece poco probable.
[777] Para estas cuestiones, véase Azaustre (2000 y 2003: 22 y ss.).
[778] Véanse Sánchez (1949: 538) y García-Valdés (1993: 99).
[779] Astrana Marín (1945: 361) considera falseado este lugar de impresión, siendo más probable la publicación en Madrid.

constante juego paródico con las formas fijas de la lengua. En tres obras se critica este tipo de expresiones: la *Premática de 1600*, opúsculo de dudosa autoría en el que se censuran los refranes; en una también problemática versión de *Origen y difinición de la necedad*[780], y en el presente *Cuento de cuentos*, donde la parodia de estas expresiones se convierte en tema central. En el *Sueño de la Muerte* y en el entremés de *Los refranes del viejo celoso* aparecen series de expresiones fijas del habla tratadas de una forma burlesca. Igualmente en *La Hora de todos*, la *Ocasión* elabora una tarabilla mediante frases hechas que "Tiene repartidas la necedad por los hombres estas infernales cláusulas":

> ¿Quién dijera?; no pensaba; no miré en ello; no sabía; bien esta; qué importa; qué va ni viene; mañana se hará; tiempo hay; no faltará ocasión; descuideme; yo me entiendo; no soy bobo; déjese deso; yo me lo pasaré; ríase de todo; no lo crea; salir tengo con la mía; no faltará; Dios lo ha de proveer; más días hay que longanizas; donde una puerta se cierra, otra se abre; bueno está eso; qué le va a él; paréceme a mí; no es posible; no me diga nada; ya estoy al cabo; ello dirá; ande el mundo; una muerte debo a Dios; bonito soy yo para eso; sí, por cierto; diga quien dijere; preso por mil, preso por mil y quinientos; todo se me alcanza; mi alma en mi palma; ver veamos; dizque; y pero; y quizás (*La Hora de todos*, pp. 590-91).

Fernández-Guerra[781] (1859: 398) advierte el probable modelo del *Cuento de cuentos* en una especie de mosaicos literarios en los que se presentaba un juego de rompecabezas, "incrustando en ingeniosas fábulas o chistosos diálogos ahora muletillas de la conversación, ahora proverbios vulgares, ya dísticos famosos, ya frases castellanas o latinas afortunadas". Un antecedente se encuentra en las cuatro *Cartas en refranes* de Blasco de Garay (1545), aunque únicamente las dos primeras son de este autor y sólo la primera cuenta con una disposición en refranes. Nolting-Hauff (1974: 205-206), por su parte, sugiere la posibilidad ―aunque después muestra sus evidentes diferencias― de que Quevedo se hubiera inspirado en la historia del pastor Lope Ruiz y la pastora Torralba que cuenta Sancho Panza en el *Quijote* (I, 20), en la cual Cervantes ironiza también sobre el habla popular. Menos fiable es la postura de Croce, que propone como posible fuente de Quevedo *Lo cunto de li cunti*, obra de Giambattista Basile, fundador de la *Academia de los ociosos* a la que perteneció nuestro autor. Aun con la correspondencia exacta en los títulos, esta

[780] Se trata del manuscrito 125 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander.
[781] De la misma opinión es Azaustre (2003: 43, n. 32).

suposición se puede poner en entredicho a causa de la datación de la obra del autor italiano[782].

La expresión *cuento de cuentos* se recoge en el *Diccionario de Autoridades* con dos acepciones de multiplicidad: una con valor aritmético y otra en su significado de relación de noticias o "historia enredada"[783]. A ellas debe unirse el valor de "chisme", que proporciona el mismo diccionario:

> *cuento de cuentos*: Ter. Arithmético. El número que se produce por la multiplicación de un cuento por otro: y se expressa con la unidad y doce ceros.
>
> Se llama tambien una relacion ò noticia, en que se mezclan otras varias, que hacen perder el hilo de la principal: y se suele aplicar tambien à algúnos negocios mui dificiles de poner en planta, por lo enredados que están. Entre las obras de Quevedo hai una que intitula Cuento de Cuentos.

En el *Cuento de cuentos* lo parodiado es el modismo, toda muestra de coloquialismo (muletillas, frases hechas y voces de germanía) y, en menor medida, algunos refranes[784]. Sin embargo, el efecto conseguido por Quevedo fue contrario al esperado. Si su censura se proponía eliminar estas formas fijas del lenguaje, fue esta misma obra la que les dio autoridad en el futuro[785].

Son las "vulgaridades rústicas"[786] que aglutinan todas las expresiones automatizadas del habla coloquial, además de algunos errores o rupturas del sistema lingüístico, los aspectos que se comentan en la dedicatoria. Todos son calificados como elementos empobrecedores del habla:

---

[782] Cfr. Azaustre (2003: 43, n. 32). Croce afirmaba que pudieron existir relaciones personales entre ambos autores y que la obra de Basile, aunque fue publicada en 1634, podría haber sido escrita en 1615. Juárez (1990: 43-44) muestra opiniones totalmente contrarias, pues considera imposible que la fuente de Quevedo sea el autor italiano. En opinión de esta estudiosa, dicha influencia tendría aún menos lógica si se considera la mediocridad de la obra de Basile.

[783] Así definida por Alfonso Rey (2003: XXX).

[784] La diferencia entre modismo y frase hecha es muy sutil. El *DRAE* da la siguiente definición del *modismo*: «Expresión fija, privativa de una lengua, cuyo significado no se deduce de las palabras que la forman», mientras que una frase hecha se trata de una frase inalterable y de uso común que puede presentar o no una sentencia a modo de proverbio. Según estas definiciones la diferencia entre ambas, y así lo entenderé, se basa en su valor significativo aisladas de toda lexicalización.

[785] Véanse Fernández-Guerra (1859: 399), García-Valdés (1993: 102-03), Candelas (2004) y Álvarez de Miranda (2007).

[786] Schwartz (1987: 65-67) habla de una doble vertiente en el sentido de *vulgaridades*: por un lado la extracción social baja o marginada; por otro, el campo semántico vulgar —el tabú, lo sexual, lo escatológico—. El adjetivo *rústicas* asocia nuevamente este tipo de lenguaje a la clase social baja; por lo tanto, la propuesta es erradicar del habla de las clases educadas todo este tipo de expresiones. Hay una gradación que parte de las voces de germanía, se extiende a todo tipo de marginalismo y llega al coloquialismo. La bajeza de este lenguaje es repetida en el opúsculo: «Y para ver cuál mendiguez está reducida la lengua española» (p. 42).

> Donde se leen juntas las vulgaridades rústicas que aún duran en nuestra habla, barridas de la conversación (p. 37).

Este preliminar parece orientar el opúsculo más hacia la lengua oral que hacia la lengua escrita. Son expresiones "barridas de la conversación", con la posible dilogía de *barrer*: "recoger" pero también "limpiar", calificando estas formas como inmundicia, idea que utilizará posteriormente. Este mismo concepto de oralidad se observa en repetidas ocasiones a lo largo de la Dedicatoria. Así ocurre cuando se refiere a las voces de difícil fonética; se juega allí con el sentido figurado del verbo *escupir*[787] para expresar la dificultad de pronunciación de estas palabras:

> Considere vuestra merced el buen talle destas voces, que se nos hacen reacias en la lengua y no las podemos escupir (p. 42).

Sin embargo, posteriormente Quevedo hace una alusión a su presencia en la lengua escrita cuando comenta el uso de estos vocablos:

> que no tienen desvergüenza para deslizarse en una historia y entremeterse en un sermón, y están ya tan halladas que pocas plumas las desdeñan (p. 42).

Por lo que se puede leer en el texto, si Quevedo se centra en la lengua oral o en la lengua escrita es algo también discutible. No se puede dudar de que la mayor parte de estas formas correrían de boca en boca en la lengua oral de la época. Sin embargo, también habían llegado a la lengua escrita, y Quevedo en este opúsculo se refiere a estas dos vertientes. Así que, más que de carácter oral[788], sería mejor caracterizarlo como lenguaje popular, término que permite una completa comprensión del fenómeno.

La vitalidad de este tipo de lenguaje es algo llamativo a lo largo del siglo XVII. Casares (1950: 219) advirtió el desarrollo "casi anormal" de estas formas en los escritores del Siglo de Oro. Jauralde (1981: 42-43) da una idea del modismo como unidad típica de una época que evolucionó en la lengua. Desde este fenómeno evolutivo se llega al abuso por un trasvase de los modos de habla que circulaban a través de la conversación en todas las capas sociales. Se trataba de un estilo

---

[787] *escupir*: «metafóricamente vale desechar alguna cosa, despreciarla y echarla de sí, no haciendo aprecio de ella, por ser vil y sucia» (*Aut.*).
[788] Ynduráin (1955: 104) habla de "entidades idiomáticas, tomadas en su carácter inmutable, fijo, de la lengua oral".

conversacional que estaba lleno de vulgarismos y se alejaba del lenguaje refinado[789]. Lo que hace Quevedo es parodiarlo por acumulación ridiculizadora[790] pues, obviamente, aunque el lenguaje automático de las frases hechas fuera una constante social, no podría llegar a los extremos de la historia de la viuda presentada en el *Cuento de cuentos*.

Un factor que se debe tener en cuenta es la consideración que en aquella época se tenía sobre este tipo de lenguaje. El aprecio erasmista del Renacimiento por los refranes es un hecho constatado en las innumerables colecciones y misceláneas que se publicaron durante ese periodo. Los refranes eran valorados y calificados como "evangelios pequeños"[791], y los dichos como "sabiduría popular". Se produce un cambio de actitud en la apreciación de frases hechas y refranes entre el Renacimiento y el Barroco[792]. Si en el Renacimiento se valoraban y recopilaban en innumerables colecciones, en el Barroco hay una "reacción antipopularista, que se polariza en la repulsa de la frase hecha y de toda otra entidad idiomática fija de tono coloquial"[793], surge entonces una nueva actitud relacionada con ideas neoestoicas que delimita social e ideológicamente, y por tanto critica, el uso de estas expresiones. Menéndez Pidal (1991: 179) nota que, entrado el siglo XVII, crece la antipatía por la lengua cotidiana y, casi al mismo tiempo que el *Cuento de cuentos*, se escribe otra obra que censura igualmente los tópicos lingüísticos, *El perro y la calentura*, nacida de la pluma de Pedro Espinosa y en la que se critican este tipo de expresiones por su falta de decoro.

Una cuestión de relevancia, y ya tratada por la crítica, es el posible uso contradictorio por parte de Quevedo de las mismas estructuras exentas de un sentido

---

[789] Menéndez Pidal (1991: 181).
[790] Azaustre (1999: 24).
[791] Quevedo utiliza esta calificación de los refranes, quizás con el uso del diminutivo en un sentido despectivo, en el *Libro de todas las cosas y otras muchas más*: «Podrás alegar al "cierto jurisconsulto" y "al otro"; y algún refrancito, que al fin son "evangelios abreviados"» (p. 460). Gracián en *El Criticón* pone en boca de Andrenio la misma apreciación para seguidamente criticar el uso presentándolos en una enumeración de *ítemes*: «—¿Cómo puede eso ser—replicó Andrenio—, si están hoy tan recibidos, que los llaman Evangelios pequeños?» (*Obras completas*, III, crisi VI, p. 920). En la *Agudeza y arte de ingenio* (Disc. LVII) advierte del peligro de caer en la vulgaridad haciendo un mal uso de los refranes. Cervantes, en el *Quijote* presenta la siguiente definción: «—Paréceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la mesma experiencia, madre de las ciencias todas» (I, XXI., p. 223), definición que coincide con el prólogo de Mal Lara en su *Philosofía Vulgar*. Sobre este tema, véase Iventosch (1980: 17-18).
[792] Arellano (2003: 190-91).
[793] Ynduráin (1955: 130).

burlesco tanto en contextos serios como satíricos[794]. Quevedo no utiliza este tipo de fórmulas de manera acusada y, como hizo notar Ynduráin (1955: 110), cuando lo hace denuncia su inconveniencia o le da un nuevo giro al desarticular su forma. Se podría utilizar el mismo argumento que en el caso de la crítica del lenguaje culto: Quevedo critica el abuso pero no el uso de unas formas que deambulaban repetidamente —y en algunos casos vacías de sentido— en la lengua oral y en la lengua escrita.

Estas formas también pueden tener una función para caracterizar el estilo de un texto o la alcurnia de un personaje, por lo que tendría sentido su inclusión en obras de carácter humorístico o en la caricatura de tipos de baja condición. Así ocurre en el *Buscón*, obra en la que se usan para imprimir un tono y un contexto[795]; lo mismo en la poesía burlesca, donde la mayor parte de ejemplos son modificados agudamente[796]. Otra finalidad posible es el simple juego de ingenio tomando como base la acumulación de estas expresiones en la lengua oral y escrita.

El opúsculo está dividido en dos partes claramente diferenciadas: una Dedicatoria[797] y una parte central —el "Cuento de cuentos" propiamente dicho—, en la que se desarrolla una historia de enredo amoroso articulada con este tipo de lenguaje parodiado. Se observa de esta manera, como advierte Rey (2003: XXX), un prólogo teórico y un relato en el que se llevan a la práctica las expresiones censuradas previamente.

En la carta dedicatoria a don Alonso de Messía de Leyva se exponen la cuestión y el propósito de la obra. En el primer párrafo se critica la falta de pureza en la lengua y su forma remendada de múltiples orígenes[798]. Quevedo se sirve para ello de un símil:

> La habla que llamamos castellana y romance tiene por dueños todas las naciones: los árabes, los hebreos, los griegos. Los romanos naturalizaron con la vitoria

---

[794] Véase Nolting-Hauff (1974: 208), que comenta este uso en *Sueño de la Muerte*. Schwartz (1987: 55-57) ha estudiado esta cuestión desde el punto de vista de la crítica social.
[795] *Buscón* (III, 8).
[796] Cfr. Arellano (2003: 192-93).
[797] Martinengo (1967: 129-30) únicamente valora esta dedicatoria y le resta interés al relato del *Cuento de cuentos*.
[798] En la *España defendida*, IV, aparece este mismo símil sobre las raíces de la lengua española, incluido aquí en una obra de intención seria: "Llamo lengua de España la que mezclaron con la suya los romanos, penos y moros". Véase Schwartz (1987: 62-3) que comenta las ideas de Bernardo de Alderete presentadas en *Del origen y principio de la lengua castellana o romance que hoy se usa en España*, obra publicada en 1606.

> tantas voces en nuestro idioma que la sucede lo que a la capa del pobre, que son tantos los remiendos que su principio se equivoca con ellos (p. 37).

Es llamativo que, aunque posteriormente se censuren diversas expresiones y muletillas[799], en algunos momentos del prólogo se haga alarde de su uso[800].

Seguidamente Quevedo critica a los etimologistas a los que, con una perífrasis, tilda de "linajudos de vocablos". Se alude burlescamente al *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias, obra publicada en 1611, donde abundaban tales propuestas etimológicas. El tema es igualmente censurado en el capítulo III de *España defendida*[801], donde se reprende la falta de veracidad en las conclusiones de estos estudiosos:

> En el origen della han hablado algunos linajudos de vocablos que desentierran los huesos a las voces, cosa más entretenida que demostrada y dicen que averiguan lo que inventan. También se ha dicho tesoro de la lengua española, donde el papel es más que la razón, obra grande y de erudición desaliñada (pp. 37-8).

La crítica anterior cobra sentido al notar el elogioso trato que recibe el refrán en la obra de Covarrubias y la frecuencia de arriesgadas hipótesis sobre el origen de voces y expresiones[802]:

> Con ninguna cosa se apoya tanto nuestra lengua como con lo que usaron nuestros pasados, y esto se conserva en los refranes, en los romances viejos y en los cantarcillos triviales, y assí no se han de menospreciar, sino venerarse por su antigüedad y sencillez; por esso yo no me desdeño de alegarlos, antes hago mucha fuerça en ellos para provar mi intención (*Cov.*, *s. v. argolla*).
>
> *Civil*: el hombre apocado y miserable; de *ce*, que acrecienta la sinificación, y de *vil*; que valdrá muy vil (*Cov., s. v. cevil*).

---

[799] Son censuradas, entre otras: «mire lo que le digo», «¡voto a Dios que se lo dije de pe a pa!», «erre a erre», «no dar a uno una sed de agua», «hacer bailar el agua delante», «yo le dije dos por tres», «vino en un santiamén», «lo escogieron a moco de candil», «le trae sobre ojo», «tener sangre en el ojo», «hablen cartas y callen barbas», «verse y desearse», «poner pies en pared», «andar la barba sobre el hombro», «diome un remoquete», «llevar la soga arrastrando», «ni teme ni debe», «no me lo harán creer cuantos aran y cavan», «bazo cagado», «todo está en un tris», «las tres ánades, madre» (pp. 38-42).

[800] Schwartz (1987: 62) advierte que el discurso metalingüístico de este párrafo aprovecha sintagmas coloquiales y populares que podrían incluirse en el repertorio de frases hechas censuradas.

[801] «No porque commigo puedan algo las etymolojias, que las más vezes son obra del injenio, i no testimonios de la berdad, gasto en la razon del nombre despaña este capítulo solo» (*España defendida*, III, p. 36).

[802] Para Ynduráin (1955: 129) podría tratarse también de algún tipo de inquina de carácter personal entre los dos autores. Jauralde (1981: 150, n. 4) cree que las noticias y curiosidades varias que están insertadas en el *Tesoro* pudieron provocar el comentario de Quevedo. De la misma opinión es García-Valdés (1993: 389, n. 5). Dominique Reyre (2006:L-LI), en su prólogo al *Tesoro de la lengua castellana*, señala el concepto distinto de la etimología en la época de Covarrubias, en la que se combinaba la consideración lingüística de la voz con el estudio enciclopédico de lo que designaba.

En el último párrafo de la dedicatoria se proclama agudamente el objetivo de la obra, que nuevamente se dirige hacia el lenguaje oral. Las ideas de "rascar el lenguaje", "espulgar" y "asco de nuestra conversación" vinculan este código lingüístico a la inmundicia. Se repiten las intenciones que ya había expresado anteriormente con los verbos "barrer" y "escupir"[803]:

> Yo, por no andar rascando mi lenguaje todo el día, he querido espulgarle de una vez en esta jornada donde yo sólo no tengo qué hacer. Y en este cuento he sacado a la vergüenza todo el asco de nuestra conversación, que si no tuviera donaire ni mereciera alabanza, no carece de estimación el trabajo en rehacer tan extraños desatinos. Ahora va este papel haciendo lugar a obra más de veras, en que trataré —ni sé si tan docto como desvergonzado— que ni sabemos deletrear nuestra cartilla, ni razonar con la pluma (p. 43).

Muchas son las propuestas de los críticos respecto a esta cuestión. Ynduráin habla de la "voluntad de evitar lo trivial"[804]. Price hace notar que el significado real de las frases aparentemente vacías de sentido es un tema frecuente de la prosa satírica temprana y muestra un interés moral en el autor[805]. Para Müller, la crítica parte de entender este lenguaje como "el poso idiomático de las flaquezas nacionales, síntoma de decadencia nacional, inercia hecha lenguaje, indecisión, hipocresía, corrupción y atraso parasitario en la sociedad española de entonces"[806]. Nolting-Hauff no se aleja demasiado de la visión anterior, y la considera una postura racional frente a la falta de lógica en la expresión idiomática y la pereza y falta de voluntad que implican el hacer uso de estos modismos[807]. Jauralde (1981: 43) y Schwartz (1987: 57) observan una crítica social provocada por la pérdida de diferenciación entre las distintas clases. Quizás la voluntad primordial de nuestro autor sea el alarde de ingenio que subyace bajo todo este conjunto de cuestiones políticas, sociales e ideológicas.

Primeramente, la crítica de Quevedo se dirige contra dos vicios contrarios a la *puritas*: el barbarismo y el solecismo como desviaciones de la corrección del discurso. En consecuencia, se ocupará en las siguientes líneas de los vocablos gramaticalmente incorrectos y de las construcciones sintácticas viciosas. Algunos de estos aspectos son

---

[803] Schwartz (1987: 61-62) considera la relación discursiva *vulgarismos-asco* como índices de una actitud ideológica. Igualmente considera la instancia consecutiva de condena mediante el sintagma *sacar a la vergüenza*: «poner algún delincuente en público, desnudo de medio cuerpo arriba, o con algún disfraz para afrentarle» (*Aut.*).
[804] Ynduráin (1955: 111).
[805] Price (1964: 174).
[806] Müller (1978: 232).
[807] Cfr. Nolting-Hauff (1974: 206-207).

el uso del artículo masculino en los vocablos femeninos que comienzan con vocal *a*[808], la doble negación del español o la utilización del participio pasado como adjetivo que rompe la lógica gramatical[809]:

> Ninguno ha escrito gramática, y hablamos la costumbre, no la verdad, con solecismos: «el alma», decimos; y supuesto que «el alma bueno» no se puede decir: «el», que es artículo masculino, ha de ser «la», y pronunciar «la alma» (p. 38).
>
> «No quiero nada» peca en lo de las dos negaciones, y debe decirse «quiero nada» (p. 38).
>
> «Mal hablado» llaman al que habla mal, habiéndole de llamar «mal hablador» (p. 38).

La parte más extensa de la dedicatoria se centra en la parodia de los modismos. Se basa, principalmente, en una burla del sentido figurado de la frase mediante el comentario metalingüístico del sentido recto o a través de la dilogía de algunos elementos. El fin es desvirtuar el empleo del modismo al mostrar su falta de sentido lógico. Sin embargo, la burla de estas expresiones no se centra en su utilización en inadecuados contextos. El objetivo no es la falta de decoro, sino lograr el chiste sencillo a través del sentido recto de la expresión. Veamos algunos ejemplos:

> «*Mire lo que le digo*» decimos todos por «óigame», pues no se parecen los ojos a las orejas (p. 38).
>
> Encarece uno su verdad y dice: «Yo se lo dije dos por tres». Y decir «dos por tres», ¿quién negará que no es decir una cosa por otra? Había de decir «Yo le dije dos por dos». Pues uno que encareciendo su diligencia, dice que «vino en un santiamén»; ¡deben de tener los santiamenes gran paso! Y los que para encarecer su prudencia dicen que «lo escogieron a *moco de candil*»; ¡miren qué juicio tendrá un moco de candil para escoger! (p. 38).
>
> Un enfadado que dice a otro que «*le trae sobre ojo*» es, con perdón, llamarle nalgas; que para decir que le atiende lo propio era «traer los ojos sobre él». Y el blasón tan presumido de «tener sangre en el ojo», más denota almorranas que honra; y pierdo doblado si lo juzgan los pujos. «Hablen cartas y callen barbas», sin haber quien haya oído decir de las barbas esta boca es mía, aun cuando las calean y las rapan (pp. 38-9).
>
> «*Llevar la soga arrastrando*» dicen que es la mayor desdicha. Yo he llevado arrastrando sogas, y hallo que es peor que la soga lleve arrastrando al hombre (p. 41).

---

[808] Quevedo defendió nuevamente este uso en los preliminares a su edición de las poesías de Francisco de la Torre (p. 177).

[809] Sánchez (1949: 541) señala el poco éxito del uso del participio de presente, que sería la secuencia gramatical lógica. De forma contradictoria, Quevedo seguirá la norma en algunos de sus manuscritos.

En la mayoría de los casos la agudeza es bastante sencilla. Dilogías aparecen en *mirar*, *moco* u *ojo*[810] —esta última, muy frecuente en Quevedo—. Todas ellas pierden su sentido de conjunto para hacer surgir su doble significado burlesco. En el resto de los ejemplos la parodia se basa en el sentido figurado de las expresiones.

En otros casos, la agudeza burlesca tiene su base en un error en la disociación de la voz (*moji-gato*)[811] o en la falsa etimología de un vocablo, *remoquete* ('golpe', 'apodo'), que vincula moco y catarro mediante una disociación de lexema y afijos (re-moco-ete):

> ¡Qué de hombres se hacen «mojigatos»!, y nadie sabe qué son estos *gatos moji* (p. 40).
>
> «Diome un remoquete» es dádiva de catarro (p. 40).

Las interjecciones onomatopéyicas son criticadas mediante la explicación de los contextos en los que se encuentran. En el segundo ejemplo, la agudeza se basa en la relación entre el valor onomatopéyico de la voz *tris* y el que tiene en la locución adverbial *en un tris*[812]:

> ¿Hay cosa tan mortal como «*zas*»? Más han muerto de zas que de otra enfermedad; no se cuenta pendencia que no digan: «Y llega y *zas y zas*, y cayó luego» (p. 41).
>
> No es el mundo tan grande como «*un tris*»: «todo *está en un tris*», y no hay dos trises; «*estaba en un tris*», «estuvo toda la ciudad *en un tris*», «todo el reino *estuvo en un tris*». ¡Y espantaranse de que la fenis sea una, siendo el *tris* uno siempre! (pp. 41-2).

Tampoco se libran de la burla las palabras rimadas y de complicada dicción, que normalmente parten de onomatopeyas o de alteración desde un mismo sufijo[813]:

> «zurriburri», «a cada triquete», «traquebarraque», «zis, zas», «cipizape», «abarrisco», «irse a chitos», «chichota», «con sus once de oveja»[814], «trochimoche», «cochitehervite» (p. 42)[815].

---

[810] *a moco de candil*: «bien examinado, como el huevo que se escoge a la luz del candil, que descubre si es fresco» (*Cov.*); *sangre en el ojo*: «es ser hombre de valor» (*Cov.*).

[811] Azaustre (2003: 40, n. 16) considera posible en este caso una crítica etimológica, teniendo en cuenta el posicionamiento del autor sobre esta cuestión a lo largo de la dedicatoria. Covarrubias le da dos orígenes distintos: uno de *mizigato*, y corrompido mogigato; y otro de *mogate*, que significa el baño que cubre alguna cosa, nombre arábigo (Fernández-Guerra, 1859: 401).

[812] *en un tris*: «frase con que se significa la proximidad de que suceda contingentemente alguna cosa, especialmente de riesgo o peligro» (*Aut.*).

[813] Aunque no todas entrarían en esta clasificación. Veáse el estudio de Morawski (1927), donde se hace un intento de clasificación de estas formas, y las anotaciones de Seijas en Fernández-Guerra (1859: 402, n.), Sbarbi (1877, VIII, 98-99), Sánchez (1949: 545-6) y Azaustre (2007: 42, n.30).

En el relato principal del *Cuento de cuentos*, la agudeza de Quevedo se muestra a través de una historia enhebrada mediante un sinnúmero de expresiones fijas que previamente fueron censuradas en la Dedicatoria. El abuso de este tipo de expresiones es criticado a través de una paródica hiperutilización que muestra la extrema dificultad de intelección causada por su exagerada frecuencia. Además de esta ridiculización, se consigue una demostración de la agudeza quevediana al engarzar una historia sin valerse de prácticamente nada más que esas propias expresiones[816]. Elementos que funcionan en la conversación o en los textos como simple relleno se convierten en el *Cuento de cuentos* en la parte central de su armazón compositivo.

El relato cuenta los sucesos previos a la boda de una moza viuda tras haber estado encerrada en un pupilaje ―o en un convento en las versiones anteriores a *Juguetes de la niñez*― y en su casa[817]. La disposición se basa en el modelo de un género jocoso del siglo XVI, el centón de refranes y frases hechas. En opinión de Schwartz (1987: 60), la historia "es obviamente una reconstrucción paródica de los relatos populares, por lo tanto, cualquier lector puede percibir la distancia que existe entre la voz del autor y la voz del narrador".

Las expresiones utilizadas para desarrollar este argumento se pueden reducir a cinco tipos. Destacan sobremanera las frases hechas y los modismos. Casi en mismo número se presenta una acumulación de palabras, fórmulas y modismos rimados a los que, como hemos visto, ya dedicaba unas líneas en la Dedicatoria. En menor medida, Quevedo también se burla del uso automático de vulgarismos, interjecciones y latinismos.

---

[814] *con sus once de oveja*: «dar a entender que alguno se entromete en lo que no le toca, o en lo que no es llamado ni solicitado» (*Aut.*). Sbarbi (1877: 99) define el uso de esta frase mediante su uso en Andalucía, «persona que se da a entender mansedumbre y humildad fingida», para ello se basa en el número de letras ―once― de la palabra *mansedumbre*. Este mismo autor da una explicación numérica similar para las frases *estar en sus trece*, con base en las trece letras de *determinación*: «y estábase en sus trece diciendo que, si le hacían, habían de ir rocín y manzanas con todos los diablos» (p. 58) y *echarlo a doce*, doce letras de *desbarajuste*: «El licenciado, que vio la barahúnda, echolo a doce» (p. 61).

[815] La voz *traquebarraque* es censurada en el romance de Gabriel Lasso de la Vega "En estas cortes de pide", publicado en 1601. Véase Chevalier (1992: 85).

[816] Cfr. Azaustre (1999: 42). Por otra parte, esta doble intención de burla y demostración de ingenio es una constante en la mayor parte de la prosa burlesca.

[817] Cfr. Azaustre (1999: 39-54), para una explicación exhaustiva del argumento y sus dificultades. Véanse también las interpretaciones de Francisco de Paula Seijas en la edición de Fernández-Guerra (1859) y Sbarbi (1874) en el volumen VIII del *Refranero General Español*.

Las sistematizaciones sobre este tipo de lenguaje no son muy útiles para el objeto de este análisis, sobre todo porque el propio Quevedo no hace ningún tipo de diferenciación y lo mezcla cuando escribe esta obra[818]. La obra reúne todo tipo de léxico fijo y estructuras automatizadas, desde su forma más abreviada en la onomatopeya hasta la más extensa del refrán.

La idea de la doble agudeza por significación erótica de ciertos términos dilógicos en el léxico de germanía, es quizás el punto más discutible y controvertido de la obra. Al no ser lectores de la época, el contexto presentado ante esta lectura es totalmente distinto. El recurso a los diccionarios o vocabularios de la época no parece muy apropiado, pues en muchos casos las acepciones fueron determinadas únicamente con la autoridad de los propios textos de Quevedo[819]. De todos modos, aun considerando como posible esa doble significación, tampoco existe demasiada regularidad y cohesión en su presentación a lo largo del texto. En algunos pasajes se observa una línea argumental en la cual parecen hallarse puntos en común que descubren un juego con las acepciones de los modismos o perífrasis tradicionales, pero en otros aparecen de forma aislada o sin ningún elemento que sirva para calificarlos como muestras de agudeza:

> Era la pupilera mujer de chapa y no amiga de carambolas, y el licenciado persona *de tomo y lomo*. La moza, que vio esto, *viene y toma* (p. 47).
>
> la pupilera, que *tenía pulgas*, soltó la tarabilla y la dijo rasamente que ella era mujer de *sangre en el ojo* y que con ella no había cháncharras máncharras (p. 49).

Se puede sostener, por las explicaciones de los ejemplos de la Dedicatoria, que en algunos casos el valor erótico del texto está plenamente justificado; sin embargo, en otros parece excesivamente forzado. En las descripciones de algunos personajes se encuentra un juego que lleva a vulgarizar su origen o características con su doble significación metafórica. Así sucede con la descripción de la familia del mozo —padre, madre y dos hijos—, la viuda moza o la pupilera, que no son tratados de forma positiva. La extracción baja de los protagonistas se enfatiza a través del uso de variados modismos:

---

[818] Ynduráin (1955: 104) colocó bajo la etiqueta de "frases hechas" a todas estas formas censuradas. Sin embargo, la acepción del término "frase" no parece el más adecuado para designar las estructuras lingüísticas censuradas. Si se busca un denominador común, quizás es mejor servirse de la designación de "fórmulas automatizadas —tanto en su estructura, como en su sentido— de la lengua".

[819] Véanse los trabajos indicados en la n. 31.

> Digo, pues, que en Sigüenza había un hombre cabal y machucho, que dizque se decía Menchaca, *de muy buena cepa*. Estaba casado con una mujer, y esta mujer era *mujer de punto* y *más grave que otro tanto* (p. 43-44).
>
> Era viuda y su marido —como digo de mi cuento— murió, y dizque se tuvo barruntos que ella le *había dado con la del martes* (p. 45)[820].
>
> Era la pupilera *mujer de chapa* y no amiga de carambolas, y el licenciado persona *de tomo y lomo*. La moza, que vio esto, viene y toma y ¿qué hace?; y sin más ni más, como quien no quiere la cosa escribe a su galán, que ya *andaba con la mosca* (p. 47).
>
> que se guarde del diablo, que ahora es todo tortas y pan pintado, y que todo esotro es *andarse por las ramas*, y que por mal término no hay *hacer carrera* conmigo; que le veré la boca a la pared y no le daré una sed de agua (p. 70).
>
> «Yo callaré ahora, mas yo les *daré en caperuza*». «Cada uno mire por el virote» (p. 73).

A la comentada onomástica burlesca y al irónico uso del adjetivo *machucho* ('sosegado, juicioso') sigue la frase hecha *ser de buena cepa*, parodiada en varias ocasiones por Quevedo. El sentido recto de *cepa* ('tronco de la familia o linaje', 'vid de donde brotan los sarmientos') permite la asociación con el vino y los borrachos. El padre se hacía acompañar por una *mujer de punto* ('persona principal y de distinción') que, en germanía, puede tener la acepción de 'prostituta, quizá referido a la prostituta de una cierta categoría, cara'[821]. La viuda a su marido *le dio con la del martes*: «frase vulgar, que vale lo mismo que zaherir o burlar de alguno» (*Aut.*), expresión que también podía tener el significado de 'tachar a alguien de cornudo'[822]. Con *mujer de chapa* ('persona íntegra'), Quevedo se sirve del significado de *chapa* como 'juego' para relacionarlo con otro que se menciona seguidamente, la *carambola*, en la que entrarían distintos sentidos dilógicos relacionados con el engaño; en conjunto, *mujer de chapa* constituye un calificativo irónico en relación con la catadura del personaje. El licenciado era *de tomo y lomo* lo que, por dilogía, podría entenderse como persona

[820] En la misma obra aparece un ejemplo similar, acompañado con un posible sentido figurado del vocablo *ceja*: "El alguacil gritaba como un descosido, viendo que la mozuela le había dado entre ceja y ceja con la de marras" (p. 64).
[821] Cfr. Alonso Hernández (1977: 642 y 1979: 44). En *Autoridades* se menciona su posible uso jocoso.
[822] Cfr. Sbarbi (1877: VIII, 100-101) y Azaustre (2003: 46, n. 50). Seijas, en la edición de Fernández-Guerra, anota otro posible significado: «parece que se alude a que la mujer de quien va hablando, dio yerbas o tósigo a su marido» (1859: 405, n.).

que tomaba y engordaba[823]. Este rasgo tendría su correspondencia con la moza que *tomaba* y con el galán que *andaba con la mosca*, que en lenguaje de germanía significa 'borrachera'. *Andarse por las ramas* se vincula con las rameras pues «vivían fuera de los muros de las ciudades en unas chozuelas que cubrían con ramas, de donde se dijeron rameras» (*Cov.*); *hacer carrera* ('conseguir algo de alguien') en germanía significa 'el acto de joder', 'el tiempo que dura el coito'. *Virote* puede encerrar una simbología fálica en su significación «un hierro largo inxerido en la argolla, que echan en el cuello al esclavo fugitivo» (*Cov.*), este término tendría una correspondencia con la voz *caperuza*, también con un posible sentido sexual.

En los siguientes casos, es posible que estas caracterizaciones aporten también un sentido erótico. Las segundas lecturas de diferentes frases hechas se enlazan para reflejar las cualidades de cada uno de los personajes:

> Pues, como digo, yendo y viniendo días, la pupilera, que *tenía pulgas,* soltó la tarabilla y dijo rasamente que ella era mujer *de sangre en el ojo* (pp. 48-9).
>
> La pupilera se *hacía carne* llorando de ver el mormullo y la tabaola que habían metido en su casa. El hermanillo, por desmentir espías, la empezó a traer la mano sobre el cerro. Y en éstas y otras cata qué hace el diablo: hétele el padre, sin más ni más (pp. 50-1).
>
> la hija, que *olió el poste* y hendía un cabello en el aire, escurrió la bola temiendo que el padre la menearía el zarzo: qué hace sino vase a chitos (p. 53).
>
> Mas viendo la mozuela que el bribón la *daba en el chiste*, estúvose acorrucada por excusar dimes y diretes (p. 57).
>
> «¡Gentil chichirrote!; danle una moza como mil relumbres, hija de sus padres, más rubia que las candelas, que no sabe lo que se tiene, hecha de cera, que le viene de molde, ¿y hácese de pencas? ¿para qué es tanto lilao? sino a ojos cegarritas déjese de recancanillas y cásese, pues le *viene muy ancho*» (pp. 59-60).
>
> «¡Tras que me venga muy ancho ando yo! Déjenme que lo *meteré todo a la venta de la zarza*, y volveremos las nueces al cántaro (p. 60).

Al carácter vivo e inquieto que describe *tener pulgas* se añade un sentido obsceno como 'estar sexualmente excitado'[824]; en *tener sangre en el ojo*, la segunda lectura se basa en la significación literal del sustantivo *ojo* —'culo'— ya utilizada en la Dedicatoria. El valor de *hacerse carne* puede encubrir la identificación de la carne

---

[823] Así se ejemplifica en *Autoridades* con un fragmento de Quevedo. En el léxico de germanía *tomar* significa "joder" y *lomar* "dar", posibilitando los juegos con los conocidos significados de este último verbo (Alonso Hernández, 1977: 487 y 740 y 1979: 228).

[824] Cfr. Alzieu *et al.* (1984: 104): "Corazón una pulga me come./ ¡Ay! matámela si sois hombre.".

con la prostitución. En *oler el poste*, además de la tradicional imagen del pícaro no es aventurado suponer una acepción erótica de la locución por la sinonimia con *columna*[825]. La expresión *dar en el chiste* ('acertar'), se presta a una más oscura significación mediante la sinonimia con la expresión *dar en el clavo*, y la consiguiente metáfora de *clavo*. *Venir muy ancho* ('más de lo que él merece') podría tener aquí el otro sentido apuntado por Alonso Hernández (1977: 41): "Ancho alude también al coño, sobre todo el de las prostitutas o de las no doncellas, en el sentido de que, por carecer de virgo, es más ancho o abierto de lo que fuera menester en la idea de alguien que pretende mantener relaciones sexuales con vírgenes y, en consecuencia, esperaba encontrarlo estrecho". En el último de estos ejemplos, *meter a la venta de la zarza* ('confundir un asunto intentando resolverlo a voces') puede hacer referencia al hospital donde se curaban las enfermedades venéreas con agua de zarza[826].

En otros casos, las dilogías o dobles lecturas parecen excesivamente rebuscadas, y resulta harto difícil determinar si realmente era ésta la intención de Quevedo. La lista de ejemplos podría ser interminable teniendo en cuenta la variedad de eufemismos utilizados por los autores cuando se trataban estos temas. Sirvan como muestra los siguientes:

> Allí fue ella, que el compañero, viendo que andaban a pescuezo, le *dio un pan como unas nueces* sin irle ni venirle (p. 56).
>
> El pobre no chistó ni mistó, y volviese dado a perros y jurando que le había de *dar su recado* (p. 57).
>
> Pues vea aquí vuestra merced que, si no es por la viuda, el licenciado paga el pato con todo su *apatusco* (p. 61).
>
> Él no dijo esta boca es mía, y tieso que tieso. «Ahí me las den todas —decía el bribón—, que *en manos está el pandero*» (p. 66).
>
> El hijo decía que él *había hecho cala y cata* del negocio y que le habían de soñar; que por qué y por qué, no teniendo ella cojijos, habían de obligarla a que las apeldase (p. 71).
>
> Mas no se le quedó por corta ni mal echada, y como tomó el negocio a pechos dijo: «A mí se me quedaba en el *tintero* lo mejor» (pp. 74-5).

La lectura erótica del primer ejemplo tendría su origen en la disociación de la frase hecha *dar un pan como unas nueces*: «castigar a uno con palos y golpes; y se

[825] Cfr. Alzieu *et al*. (1984: 210).
[826] Cfr. Alonso Hernández (1977: 796-97).

traslada a: decirle pesadumbres» (*Correas*). *Pan* y *nueces* tenían en germanía los significados de *coño* y *testículos* respectivamente[827]. A la frase *dar el recado*: «ir reprehendido, castigado o lastimado considerablemente» (*Aut.*), le encuentra García Valdés (1993: 401, n. 77) una segunda lectura sexual no absolutamente justificada. *Apatusco*: «adorno, arreo y compostura» (*Aut.*) podría tener una interpretación menos honrosa[828]. En la alusión al refrán *en manos está el pandero que le sabrá bien tocar*[829], se podría encontrar una diferente interpretación si se modifica el sentido de *pandero*, que puede tener el significado de coño[830]. La frase *hacer cala y cata* podría tener también un obvio sentido sexual[831]. En el último ejemplo, la dilogía de *tintero* permitiría un valor en su acepción en germanía como 'coño'[832].

El segundo tipo de expresiones censuradas está constituido por voces y fórmulas rimadas, asociadas comúnmente al habla coloquial. La estructura paródica por acumulación se muestra repetidamente a lo largo de todo el opúsculo. La lista de voces simples es muy extensa: *machucho, pintiparados, chisgarabís, tracamundanas, alharaquienta, zalagarda, traquebarraque, trochimoche, arremuescos, dingolondangos, zangamanga, mequetrefe, cipizape, barrumbada, zurriburri, chirrichote, chichota, zacapella, cochitehervite, chacarrachácarra, tabalada, zorrocloco, mazacote, zarracaterías*[833].

Aunque estos vocablos pueden aparecer de forma aislada, en algunos casos la burla se enfatiza al presentarlos asociados mediante una estructura copulativa. En el primer ejemplo se vinculan dos palabras relacionadas en significación con el alboroto. En el segundo caso se trata de sustantivos con una significación gestual, aunque, como advierte Azaustre (2003: 49, n. 86), al tratarse de voces de creación expresiva no tienen una significación fija:

> que atase él bien su dedo y se riese de toda la *zalagarda y traquebarreque* (p. 48).

---

[827] Cfr. Combet (1969: 248-50), Alonso Hernández (1977: 577) y Alzieu *et al.* (1984: 153, n. 13).
[828] García-Valdés (1993: 403, n. 90) basa la lectura erótica apoyada en el romance *A Marica la chupona*: «Dicen que el signo de Cáncer / el apatusco las masca; / y a melón se le condena, / por no decir a tajadas» (*POC*, 695: 37-40).
[829] *en manos está el pandero que le sabrá bien tocar*: «que se puede fiar algún negocio u otra cosa de alguna persona, por la seguridad que se tiene de su habilidad y capacidad, y que se conseguirá con todo acierto» (*Aut.*).
[830] Cfr. Alzieu *et al.* (1984: 211 y 270).
[831] Cfr. Alzieu *et al.* (1984: 211).
[832] Cfr. Alzieu *et al.* (1984: 87 y 155).
[833] Para el significado de estas voces véanse las notas de la edición de Fernández-Guerra (1859), García-Valdés (1993) y Azaustre (2003).

> Ella se resolvió en decirla que para qué eran tantos *arremuescos y dingolondangos* (p. 49).

Del mismo modo, la lista de modismos rimados es igualmente extensa: llámese como se llamare, ni por esas ni por esotras, hilo a hilo, iba y venía, de pe a pa, erre a erre, tantos y cuantos, hacer y acontecer, en justos y en verenjustos, de tomo y lomo, sin más ni más, quisiese que no quisiese, a tontas y a locas, yendo y viniendo, cháncharras máncharras, éstas y éstas, ni roso ni velloso, ni piante ni mamante, sin decir oste ni moste, venir mano sobre mano, a la tal por cual, a diestro y siniestro, sin irle ni venirle, entrar de hoz y de coz, ni chistar ni mistar, dimes y diretes, de ceca a meca, el oro y el moro, a toca no toca, ni temo ni debo, dello con dello, vistos ni oídos, cala y cata, ras con ras, papo a papo. La mayor parte de estas formas son muy usuales en la obra satírico-burlesca de Quevedo. En algunos casos, nuevamente se presenta una acumulación deliberada para realzar el efecto burlesco:

> Ella se cerró de campiña, y así estuvieron *erre a erre* muchos días hasta que el padre, que ya estaba atufado, le dijo que por *tantos y cuantos* que había de *hacer y acontecer*, ver veamos si han de ser tijeretas, y en *justos y en verenjustos* dio con ella en una recolección (pp. 46-7)[834].

> y el licenciado persona *de tomo y lomo*. La moza, que vio esto, viene y toma y ¿qué hace?; y *sin más ni más*, como quien no quiere la cosa escribe a su galán (pp. 47-8).

> como se vio señor de argamandijo no hacía más de a trochemoche escribirla billetes y más billetes, y ella leer que leerás *a tontas y a locas*. Pues como digo, *yendo días y viniendo días*, la pupilera, que tenía pulgas soltó la tarabilla (pp. 48-9).

> Y en *éstas y éstas* cata qué hace el diablo: hételo el padre, *sin más ni más* (p. 51).

> Esto fue el diablo, que empezó a decir (y ahora es y no acaba) que no había de dejar *roso ni velloso, ni piante ni mamante* (p. 53).

> «Oste, puto, mas a mí no se me da un ardite, que *ni temo ni debo* y al cabo habrá *dello con dello*» (p. 67).

Quevedo también utiliza el vulgarismo para subrayar la procedencia popular de este tipo de expresiones. Dentro del cuerpo del "cuento de cuentos", el uso del vulgarismo se une al resto de recursos para la caracterización de alguno de los personajes. De esta forma, Quevedo emparenta este lenguaje vulgar con el refrán y el

---

[834] A su vez, el modismo *en justos y en verenjustos*, «con razón o sin ella» (*Aut.*), es vulgarización de la frase latina *justum vel injustum*. Se llega a esta forma partiendo de una evolución errónea del modismo.

modismo, que se estaban asentando en el lenguaje de las distintas clases sociales. La dificultad de distinguir entre vulgarismos y coloquialismos en el mismo texto muestra esta confusión de formas en los diferentes niveles lingüísticos. Ello asimila las distintas formas y denota bajeza de estilo.

En los pasajes abajo citados se muestra la contracción vulgar de *dicen que*: *dizque*[835]. Otras voces vulgares son *envedijar*: «metafóricamente vale enzarzarse y empelotarse unos con otros riñendo» (*Aut.*); *tabaola*: «confusión de voces, cuando hablan muchos a un tiempo y sin orden» (*Cov.*); y *bahúna*, que se refiere a una «cosa vulgar, ordinaria, baja, despreciable, soez y ruin» (*Aut.*):

> Digo, pues, que en Sigüenza había un hombre muy cabal y machucho, que *dizque* se decía Menchaca (p. 44).
>
> Era viuda, y su marido —como digo de mi cuento— murió, y *dizque* se tuvo barruntos que ella le había dado con la del martes (p. 45).
>
> La mozuela, que era sacudida, casi casi estuvo para *envedijarse* con ella y levantar una cantera de todos los diablos (p. 49).
>
> La pupilera se hacia carne llorando de ver el mormullo y la *tabaola* que habían metido en su casa (p. 50).
>
> El bergantón le dijo dos por tres que mentía y, si no lo ha vuesa merced por enojo, se tornaban a *envedijar* y andar al pelo (p. 61).
>
> En esto estaban, a toca no toca, cuando a la sacapella que traía la gente *bahúna*, vino un alguacil en un santiamén y un escribano en volandas respahilando, y dijeron que de atrás los traían sobre ojo, y que no dejarían de embocar la moza en la cárcel por todos los haberes del mundo (p. 62)[836].

Restan por comentar las dos últimas formas criticadas en el *Cuento de cuentos*: las interjecciones y los latinismos. Dos casos de interjecciones y onomatopeyas fueron ya analizados en la Dedicatoria[837]. En otros pasajes se censura la forma *sus*, que era una «interjección para alentar, provocar o mover a otro a ejecutar alguna cosa prontamente o con vigor» (*Aut.*)[838]. Las otras formas son *tris* (*tris*

---

[835] Covarrubias lo califica como «palabra aldeana, que no se debe usar en corte». Véase Azaustre (2003: 44, n. 35) para el comentario de esta forma en obras de Quevedo y otros autores.
[836] La frase hecha *en volandas*, al igual que la antes mencionada *traquebarraque*, se critica en el romance "En estas Cortes se pide", de Gabriel Lasso de Vega, publicado en 1601. Cfr. Chevalier (1992: 85).
[837] Véase *supra* p. 250.
[838] Covarrubias da una explicación más extensa de la procedencia del significado: «palabra antigua, vale *supra*; y de allí *suso*, (…). Desta palabra *sus* y *suso* usamos cuando queremos dar a entender se aperciba la gente para caminar o hacer otra cosa» (*Cov.*).

tras: "la acción de llamar, tomada del sonido de la aldaba al golpearla"), *zas*, la variante *zas candil* ("golpe repentino, o acción impesada y pronta o sin reflexión"), *chitón* ("Interjección que se usa para imponer silencio"), *run run* ("rumor, está tomado del ruido que se percibe lejano, confuso, ininteligible") y *oste*:

> Ello se ha de contar, y si se ha de contar no hay sino *¡sus!*, manos a la obra (p. 43).
>
> díjola: «Aquí no hay sino *¡sus!* y alto a casar, que estás son habas contadas» (p. 74).
>
> Estuvo *en un tris* de suceder una de todos los diablos (pp. 45-6).
>
> Y viendo el pelotero, llevósela el padre a su casa porque no se metiese en dibujos. Y en llegando, *tris tras* a la puerta (p. 52).
>
> «¿Qué es abarrisco? ¿en mis barbas?», dijo el padre; y *zas*, llego a punto crudo el licenciado cuando andaban el cipizape (p. 52).
>
> El pobre padre no hacía sino *chitón*, como entendía el busilis (p. 53).
>
> y dijo que no le cagasen el bazo, que no era barro casarse y que él no se había de casar a medio mogate, no más de llegar y, *zas candil* aosadas que lo entiendo todo (p. 59).
>
> y que, aunque no importaba un bledo, bastaba el *run run* y el que dirán y que si no estorbaba era fuerza que el alguacil llevase una tunda de coces (p. 66).
>
> Oyó el padre lo que trataban y dijo: «*Oste*, puto», mas a mí no se me da un ardite (p. 67).

También la utilización burlesca de latinismos sirve para mostrar su inadecuación en el habla. La agudeza se basa en el marcado contraste textual de expresiones latinas procedentes de la *Biblia* o del derecho canónico, en la utilización conjunta del cultismo con el vulgarismo, o en la deformación vulgar de expresiones y términos latinos. Todos estos usos producen una fuerte ruptura del decoro.

Los ejemplos de latinismos no son muy numerosos, pero se pueden espigar algunas muestras. *Busilis*[839] podría derivar de un error en la disociación de la expresión latina *in diebus illis*. La forma de *bóbilis bóbilis* pudiera ser un latinismo burlesco desde *vobis* (*DCECH*). *Hablar adefesios* es quizás una deformación vulgar

[839] *busilis*: «palabra inventada, aunque muy usada del vulgo o en el estilo jocoso o familiar: y significa el punto principal en que consiste alguna cosa que a primera vista no se entiende ni se percibe. El origen de esta voz es dificultoso; pero parece que puede deducirse de un ignorante que, dándole a construir estas palabras latinas *In diebus illis*, construyó diciendo *In die* en el día y, no pudiendo pasar adelante, dijeron de él, o él dijo de sí, que no entendía el busilis» (*Aut.*).

de *hablar ad Ephesios*, 'hablar a los que no nos entienden, ni entendemos', que dio pie a la posterior identificación con cualquier cosa extravagante. En *in puribus* se observa una vulgarización de la expresión *in puribus naturabilis* ('en estado natural'). Y finalmente con *me fecit* se parodian las inscripciones latinas que se grababan en las espadas de Toledo precedidas del nombre del artesano[840]:

> El pobre padre no hacía sino chitón, como entendía el *busilis* (p. 53).
>
> Replicó el hijo: «Ni yo me dejo agraviar en el blanco de la uña, y esta casa no es como quiera, y míreme a la cara; ¿qué quería? ¿llevarse de *bóbilis bóbilis* mi hacienda? Antes dejaré hacer trizas. Y advierta que no somos todos unos, y me mataré con mi padre en dos paletas y me haré añicos» (p. 63).
>
> El padre le dio una linda tragantona con el dote: encajole todos cuantos cachibaches tenía en casa; y si se quejaba, decía que hablaba *adefesios* y que no se gobernase por su caletre, que se quedaría *in puribus*, que era un maníaco (pp. 75-6).
>
> «Libertad *me fecit*», dijo el hermanillo. Y con esto se fueron todos a la deshilada con muy grandes cojijos, sin respetar el *coram vobis* del padre, que daba gracias a Dios de ver acabada tan grande carambola (p. 77).

Después de analizar la obra, se puede observar que el resto de los recursos de agudeza, tan comunes en la prosa satírico-burlesca de Quevedo, aparecen en el *Cuento de cuentos* en contadas ocasiones. Obviamente, resultan eclipsados por las limitaciones impuestas por este lenguaje lleno de fórmulas fijas que no permite muchas libertades al escritor.

Aún así, pueden señalarse algunos casos. Uno de ellos es el ya comentado símil en la presentación del opúsculo para identificar despectivamente el idioma español con los remiendos de la capa del pobre; otro, el usual juego con las barbas y la inteligencia. En el último ejemplo se observa una agudeza por semejanza visual entre el que lleva la barba sobre el hombro y la imagen del cordero portando la cruz o la bandera y el escorzo de su figura en el Agnus Dei[841], además de una relación de la frase *verse y desearse* con el mito de Narciso:

---

[840] Véase García-Valdés (1993: 411, n. 131), que comenta la utilización de esta forma en otras obras de tono festivo.

[841] *agnus dei*: «unos pedazos de cera blanca, amasados por el papa con polvos de reliquias de santos: métese la cera entre dos formas, que la una tiene abierta a cincel la forma de un cordero con la inscripción *Agnusdei*» (*Aut.*).

> Los romanos naturalizaron con la vitoria tantas voces en nuestro idioma, que la sucede *lo que a la capa del pobre*, que son tantos los remiendos que su principio se equivoca con ellos (p. 37).
>
> ¿Hay cosa como ver a un graduado con *más barbas que textos* decir enfurecido?: «¡Voto a Dios que se lo dije de pe a pa!» (p. 38).
>
> «Verse y desearse» no pasó de Narciso. «Poner pies en pared» no sirve de nada: yo lo he probado viéndome en trabajos, como oía decir: «no hay sino poner pies en pared»; y sólo sirve de trepar y dar de cogote. «Andar la barba sobre el hombro», quien lo tuviere por buen consejo lo pruebe y andará hecho corderito de Agnus Dei (p. 40).

Igualmente, en el grueso del relato se encuentran, además de las comparaciones que forman partes fijas de los modismos, algunas sencillas comparaciones con *más...que* —muy frecuentes en la prosa satírico-burlesca—. En el primer pasaje, la exageración se establece entre el cabello de la moza y las *candelas*[842]. En el segundo caso, la sencilla comparación cromática no necesita mayor explicación:

> ¡Gentil chichirrote! danle una moza como mil relumbres, hija de sus padres, *más rubia que las candelas*, que no sabe lo que se tiene, hecha de cera, que le viene de molde (p. 59).
>
> Púsose el bribón *más colorado que unas brasas* y dijo que, llevado por bien, harían dél cera y pabilo (p. 61).

Un ejemplo —no muy claro— de onomástica burlesca aparece al principio del opúsculo para caricaturizar a uno de los personajes. Azaustre (2003: 44, n. 36) considera la posibilidad de un matiz burlesco en la forma *chaca*, o bien una deformación paródica del apellido esperable de un hidalgo, quizás Mendoza:

> Digo, pues, que en Sigüenza había un hombre muy cabal y machucho, que dizque se decía *Menchaca*, de muy buena cepa (p. 44).

Por último, otro recurso repetido es el diminutivo, que con un valor despectivo refuerza la descripción presentada mediante los modismos:

> El otro *hermanillo*, que se venía al husmo, se hizo mequetrefe y faraute el negocio (p. 50).
>
> El *hermanillo*, viendo que andaban al morro, votó a tal y a cual que todo lo había de llevar abarrisco (p. 52).

---

[842] *candelas*: «la vela de cera, la cual por medio de la mecha que tiene dentro de algodón o lino, arde poco a poco, hasta consumirse» (*Aut.*).

> El *hermanillo*, por desmentir espías, la empezó a traer la mano sobre el cerro (p. 50-51).
>
> Yo la aseguro que ha caído la *viudica* en el mes del obispo (pp. 51-2).
>
> La *mujercilla*, que ya tenía asomos del negocio, más engolondrinada que otro tanto, empezó a hacer aspavientos y dijo que todo era así al pie de la letra (p. 72).

Como se ha podido comprobar a lo largo del análisis de este opúsculo, Quevedo demuestra conocer ampliamente el lenguaje coloquial y los modismos. Además de mostrar su hábil ingenio para lograr engarzar expresiones características de este tipo de lenguaje, el relato muestra el vacío de significación que se presenta con su abuso.

3.2.3. *LA CULTA LATINIPARLA*

Esta obra no presenta problemas respecto a la autoría de Quevedo. El propio autor la reconoce como suya en los preliminares de *Juguetes de la niñez*[843]:

> Y porque no padezcan las demasías del hurto que han padecido los demás papeles, saco de nuevo el de *La Culta Latiniparla* y el *Cuento de cuentos*, en que se agotan las imaginaciones que han embarazado mi tiempo. Tanto ha podido el miedo de los impresores, que me ha quitado el gusto que yo tenía de divulgar estas cosas.

La primera edición fue impresa en Valencia en 1629[844]. Esta fecha, anterior a la versión reelaborada para su publicación de *Juguetes de la niñez*, es la que Jauralde (1981a: 142-43) propone para su redacción[845]. García-Valdés considera que su fecha se podría adelantar algún tiempo y situarse hacia 1627 o 1628[846], si existiera una relación entre la muerte de Góngora y la escritura de esta obra.

---

[843] Como hacen notar García-Valdés (1993: 113-115) y Azaustre (2003: 81).

[844] *Catecismo de vocablos para instruir a las Damas hembrilatinas*, Valencia, Miguel de Sorolla, 1629. No dispone de tradición manuscrita conocida. A esta edición le siguió el año siguiente la publicada por Pedro Vergés en Zaragoza. Véase Jauralde (1981: 39), García-Valdés (1993: 112-115) y Azaustre (2003: 81 y ss.) para un estudio de las diferentes ediciones. La versión utilizada para este trabajo sigue la edición publicada en Madrid en el año 1631 incluida en *Juguetes de la niñez*, que presenta variantes respecto a la impresión valenciana, también estudiadas en la edición de García-Valdés (1993: 543-552). Jauralde (1981a: 143) fue el primero que señaló que esta versión suponía una reelaboración estilística.

[845] Jauralde (1981: 39) la sitúa cercana a la publicación de otras sátiras antigongorinas que se produjeron poco después de la muerte del autor cordobés.

[846] Cfr. García-Valdés (1993: 113). La datación de la obra se debate en torno al significado de la mencionada advertencia preliminar de Quevedo en *Juguetes de la niñez*: "saco de nuevo el de *La Culta latiniparla*…", según se entienda "de nuevo" como "por primera vez" u "otra vez". Aunque *Autoridades* parece optar por el significado de "novedad", no da una solución al problema pues parece aceptar las dos acepciones en los ejemplos presentados.

Enmarcada dentro del grupo de obras de crítica lingüística-literaria, se trata de un ataque a las damas cultas presentado en forma de catecismo paródico[847] que, por extensión, encubre una sátira anticulterana[848]. Como hemos visto, el tema de las mujeres cultas tiene ya fuentes en la literatura clásica, con Juvenal como representante más destacado, y fue una constante en el siglo XVII[849]. Del mismo modo, la crítica anticultista que hace frente a los autores que no se acomodaban a la *perspicuitas* aristotélica[850] también tiene antecedentes en el siglo XVI, con ejemplos en autores como Baltasar del Alcázar o Barahona de Soto[851].

De todos modos, es Góngora quien potencia esta corriente literaria y logra que penetre en la vida social, en las conversaciones de damas y galanes y en un uso exagerado por parte de sus seguidores. Esta es la razón por la que las críticas se centran frecuentemente en la burla del uso de latinismos y palabras afectadas más que en las obras literarias o sus autores (Alonso, 1961: 89).

Quevedo lleva a cabo la sátira del culteranismo tomando como referencia el sexo femenino, lo que la funde con la tópica sátira de la mujer[852]. Aunque los ataques van dirigidos generalmente a la lengua culta, que se podría ver igual de afectada en ambos sexos, se observa en varios momentos de este opúsculo que el blanco es la mujer. Aún así, es evidente la sátira lingüística escondida bajo el disfraz femenino[853].

La culta latiniparla se relaciona con la otra obra de la prosa satírico-burlesca que censura el lenguaje estereotipado: el *Cuento de cuentos*. En ambos textos, lo que critica Quevedo es la falta de originalidad y la repetición constante[854], sea del

---

[847] Al igual que en la *Aguja de navegar cultos*, se presenta como un recetario para expresarse de manera culta: "Quien quisiere ser culto en solo un día, / la jeri (aprenderá) gonza siguiente:" (p. 465) y en *La culta latiniparla*: "Con que en muy poco tiempo, sin maestro, por sí sola, cualquier mujer se puede espiritar de lenguaje y hacerse enfadosa como si toda su vida lo hubiera sido" (p. 104).

[848] Profeti (1984: 144) habla de un objeto parodiado —la mujer culta— y de un meta-referente —el cultismo—.

[849] Estos motivos pueden rastrearse en otras tradiciones y autores como, por ejemplo, la literatura burlesca italiana (Cacho, 2003a: 302) o Lope de Vega, que también escribió sobre este tema en *La dama boba*. Véase Deleito (1954: 43-7), que señala ejemplos de Calderón, Tirso y Zabaleta.

[850] Cfr. Buceta (1921: 178-180).

[851] Cfr. Alonso (1961: 87-90).

[852] Collard (1967: 21-22) encuentra en la crítica a los cultos de Quevedo una raíz xenófoba: "es posible interpretar la agresión de Quevedo contra los cultos como antagonismo contra los conversos". Igualmente Profeti (1984: 157) encuentra un rastro de polémica antijudaizante.

[853] Profeti (1984: 155) da un paso más en el juego satírico: "La explosión de la hostilidad, que se halla a raíz de cualquier juego de humor, como nos ha enseñado Freud, se verifica aquí con más fuerza, porque quien utiliza este lenguaje reprochable es un ser condenable por su naturaleza misma: la mujer".

[854] Para el caso específico de Góngora y la repetición de cultismos y fórmulas sintácticas, véase Alonso (1961: 113 y 135-37).

cultismo o del modismo, que llegan a vaciar el contenido del mensaje y hacerlo incomprensible. La crítica se concentra en la acumulación de estas voces en el lenguaje, en su abuso. Y es precisamente este abuso llevado al límite del que se burla Quevedo en este opúsculo focalizado en el lenguaje culto[855].

Por otra parte, aunque es de todos conocida la controversia de Quevedo con los autores que multiplicaban los cultismos, es obvio que su postura no era contraria a su utilización —como se demuestra en su propia obra[856]—, sino que se dirigía contra un uso incorrecto que conllevaba el vicio de la *obscuritas*[857].

La ponderación de formas inapropiadas o exageradas de las expresiones y voces cultas, combinada con un amplio repertorio de recursos, le sirve a Quevedo para mofarse y dar una imagen grotesca de este estilo oscuro.

La culta latiniparla está dividida en varias partes[858]. En ellas sobresalen algunos de los recursos de agudeza aunque, como en el resto de sus obras, Quevedo logra combinarlos hábilmente entre sí. A los esclarecedores títulos, principal y secundario sigue: una presentación en la que se da noticia del compositor del tratado y a quién va dirigido, una *Dedicatoria*, el *Prólogo* al lector, un *Lampión* o guía que introduce al *Disparatario*. Este constituye la sección central (*cultigracia*), en la que se enmarca el recetario de voces y frases cultas y una parte final que, paradójicamente, se denomina *Incipit culti gratia*; en ella se representa a la dama la tarabilla para expresarse siguiendo un laberinto de ocho palabras como culmen del uso de tales recursos cultos. Seguiré su organización en el análisis de los diferentes recursos de agudeza.

---

[855] Azaustre (1999: 24) hace esta misma valoración sobre los sonetos que critican el lenguaje culto.

[856] Merimée (1886: 329) apunta el gusto de Quevedo por el cultismo: "Quevedo n`a donc point vu le danger le plus sérieux qui menaçait les lettres; sa critique se trompe d`adresse. Il a signalé quelques accidents, mais le véritable mal, il ne pouvait le combattre efficacement, par cette raison que lui-même en êtait atteint autant sinon plus que tout autre". Véase también Nolting-Hauff (1974: 202-204).

[857] Véase Rey (1995: 146): el uso desacertado del cultismo conduce, por un lado, a la trivialidad, que atenta contra la selección artística y, por otro, a la confusión, que vulnera la exigencia de claridad.

[858] Para Profeti (1984: 147), "un primer nivel de parodia determina ya la organización exterior de la obra, que parte de la puesta en discusión de la forma misma del tratado, con todo su conjunto de aparatos: título, dedicatoria, prólogo, etc.. Se trata de un típico fenómeno de producción intertextual, pero aquí no hay una relación directa con un texto determinado, sino con un «tipo» genérico de producto literario".

En el propio título de la obra ya se juega con el lenguaje mediante neologismos, sean estos por composición[859] o por la formación de géneros:

> La *culta latiniparla*. *Catecisma* de vocablos para instruir a las mujeres cultas y *hembrilatinas*[860] (p. 94)

Se califica *La culta latiniparla* como *catecisma*[861], una creación mediante género analógico al formar el femenino de "catecismo", donde el vocablo se adecua a la dama culta a quien se dirige este recetario de voces. El uso del término *catecismo* para designar esta obra también aludiría a la instrucción de las normas de fe en personas consideradas infieles[862]. Aunque podría tratarse, simplemente, de un recurso humorístico que coloca un término serio como *catecismo* en un contexto jocoso como es este opúsculo.

Otro recurso escogido consiste en unir en una sola palabra el esquema *sust.* + *adj.* o *adj* + *adj.*. Así se observa en el neologismo *hembrilatina*, en este caso formado por la unión de *hembra* y *latina*. Éste entra en un juego bimembre con "latina" al formar *latini-parla* y *hembri-latina*[863]. En *culta latiniparla*, la composición se forma mediante la unión de un sustantivo y un verbo. El vocablo *latiniparla* constituye la primera parodia del lenguaje culterano que Quevedo desarrollará a lo largo de la obra. Para criticar un exceso de extranjerismos o *verba peregrina*, Quevedo crea este término cuyo significado equivaldría a 'que habla latín'. Hay que destacar que este vocablo, que se repite tres veces en el texto, no desempeña la misma función en todos

---

[859] Azaustre (2003: 106, n. 71) propone la posibilidad de otro ejemplo de parodia por composición en el siguiente pasaje del opúsculo: "Al escudero llamará «manípulo»" (p. 106), donde *manípulo*, estaría compuesto de *mani* ("mano") y *plere* ("llenar"), haciendo alusión al carácter pedigüeño de los escuderos. Las lecturas más simples partirían de la idea del escudero como "estandarte" o "tropa" que acompaña al señor. Asimismo, la sección *cultigracia*, denominada con este sustantivo parodia la voz *verbigracia* ('ejemplo'), por ello, toma el sentido de 'ejemplo culto'. Alarcos García (1955: 10-1) ha estudiado este ejemplo.

[860] Alarcos García (1955: 19) explica, de forma bastante complicada, la significación de esta nueva palabra, del siguiente modo: "*hembri-latina* 'latina en cuanto a lo hembra', es decir, 'latina de nombre', puesto que hembra es lo mismo que *femina*, y *femina* vale en latín lo que mujer en castellano".

[861] En la edición de Valencia de 1629 no aparece este género analógico y se lee *catecismo*. Fernández-Guerra (1859: 418) apunta que los libreros flamencos vuelven a enmendar erróneamente el neologismo en la edición de Bruselas de 1660.

[862] *catecismo*: "instrucción de los artículos de la fe católica y demás cosas sagradas pertenecientes a la doctrina cristiana" (*Aut.*). La acepción de *catecismo* como "Obra que, redactada frecuentemente en preguntas y respuestas, contiene la exposición sucinta de alguna ciencia o arte" es reciente en el *DRAE* (su primera aparición con este significado se registra en 1869). Por otra parte, el texto de Quevedo no sigue una presentación en secuencia de preguntas y respuestas, aunque el comienzo de la sección *cultigracia* (con oraciones condicionales) produce un efecto parecido.

[863] Gariano (1984) enmarca este tipo de composición en el molde del genitivo somático. Hay varios ejemplos en la obra de Quevedo (*calvicasada*, *caricuaresma*, *bolsicuerdo*, *putidoncella*, *hominicaco*).

los casos. En su primera aparición se puede entender la función como adjetivo[864]: "culta *latiniparla*"; en el último ejemplo nos adentraríamos de nuevo en la onomástica burlesca, pues tomaría el valor individualizador del nombre propio sumado a *Tal*, vocablo que aplicado a un sustantivo da a entender que aquel sujeto es poco conocido del que habla o de los que escuchan, a lo que se podría añadir un matiz despectivo:

> Hilván perpetuo de dislates sin salir de las ocho palabras en todas materias, cuando la doña Tal *Latiniparla* (p. 117).

Prosigue la agudeza por derivación en el vocablo *disparatario*. La imitación parte del esquema *sust.* + *-ario*, sufijo que denota 'colección', por lo que se podría identificar con una 'colección de disparates'[865]. Como se puede observar, se cita la palabra base del esquema imitado, *vocabulario*, aunque en este caso no presentaría ninguna dificultad discernir la parodia:

> Lleva un *disparatario* como vocabulario para interpretar y traducir las damas jerigonzas que parlan el Alcorán macarrónico, con el laberinto de las ocho palabras (p. 95)[866].

Desde estas primeras frases se observa el desarrollo de la agudeza léxica, al recurrir a un campo semántico sutilmente satírico en el que unos vocablos remiten a otros. El sustantivo *Alcorán*[867] asocia el estilo de la culta a la religión musulmana y a la herejía, vínculo que tendrá continuidad a lo largo del texto con otras palabras relacionadas con la religión (y centradas específicamente en el acto de la excomunión: *Anatema, a mata candelas, paulina*), o de origen árabe como *algarabía*: «es propiamente la lengua de los alárabes o algárabes, que quiere decir gente que vive hacia el poniente» (*Aut.*).

La derivación se repetirá a lo largo de la obra, especialmente con el prefijo *des-*, con el cual se crean neologismos buscando una sinonimia en el carácter privativo del prefijo, lo que provoca un efecto similar a la *lítotes* gongorina. En el

---

[864] Cfr. Rothe (1982: 457). Sin embargo, también es posible entenderla como núcleo de la frase sustantiva, en el que el adjetivo *culta* es el adyacente.

[865] *Autoridades* recoge la voz *disparatario* con el significado de «conversación, discusión o tratado lleno de disparates y cosas fuera de propósito» y lo ejemplifica con este texto.

[866] En la edición de Fernández-Guerra estas líneas se presentan antes del cuerpo del texto, y el cierre también está diferenciado antes del *incipit culti gratia*.

[867] *alcorán*: «recopilación o libro en que se contienen los falsos ritos y muchas ridículas leyes y ceremonias de la abominable secta de Mahoma» (*Aut.*). Este sustantivo combinado con *macarrónico* presentaría un caso de "anomalía semántica" por la relación entre el árabe y el latín-romance (Otaola, 1984: 188).

primero de los ejemplos, el autor habla de *acertar dos verdades*: el prefijo *desollada* significa «sin olla», pero *Autoridades* también recoge el significado de «despellejado» como participio de *desollar*, que aplicado a la dama culta enlazaría con las descripciones femeninas típicas de Quevedo. Otra posibilidad sería la de entender la voz como «descarado, libre, arrufianado, y que no tiene vergüenza ni empacho» (*Aut.*). En el segundo ejemplo, la soltería o viudedad de las dueñas las presenta como *deshombradas*[868]:

> y para decir «no como olla», dirá «*estoy desollada*», y podrá acertar con dos verdades (p. 108).
>
> A las dueñas llame «funestas»; y si al epíteto pusieren pleito los cipreses, en tanto que lo juzgan las lentejas, llamaralas «*deshombradas*»[869] (p. 110).

Quevedo también se aprovecha de las posibilidades de la sufijación en la palabra *culta*, agotando todas sus posibilidades:

> y considerando con el pujo que los enamorados en romance deletrean lo *culterano* de las damas, que ahora hablan nublado y retazos de *quis vel qui* (pp. 100-101).
>
> Ninguna *culterana* de todos cuatro vocablos (p. 108).
>
> antes la buena *cultosa* reviente de sed que diga «barquillos» y «aloja» (p. 111).
>
> Y porque si dura la visita o conversación mucho suele acabarse a algunas cultas la *cultería*, y tienen conversación remendada de lego y docto (p. 116).
>
> Y con volver a «lo cierto es», que es coyuntura de todos los desatinos, y sembrar la plática de «ansí es», irá la buena *culterana* salpicando de necedades por dondequiera que hablare (p. 117).

En tres de los ejemplos encontramos sencillos neologismos con base en la palabra *culto* y los sufijos *-ano/-ana*, que aportan el significado de 'natural, partidario o secuaz'. Aunque Alarcos García no lo considera neologismo y lo introduce entre las palabras pertenecientes al esquema objeto de parodia, el hecho de que en el *Diccionario de Autoridades* aparezca como «voz inventada y jocosa» quizás permita

---

[868] Otro ejemplo de este recurso, comentado más adelante: "Si hubiere de mandar que la compren un capón, o que se le asen, o que se le envíen (que es lo más posible), no lo nombre por escusar la compasión de lo que le acuerda; llámele «desgallo» o «tiple de pluma»" (p. 105).

[869] En este ejemplo se introduce como alegoría un pleito por la propiedad de las *funestas*. El léxico relacionado con la muerte o la tristeza se repite para caracterizar a la dueña: *funestas, cipreses, lentejas*. Las lentejas eran símbolo de la templanza, aunque en este ejemplo son usadas, como en los *Sueños*, como símbolo de la tristeza (ed. de Arellano, 1991: 378, n. 349). Véase Azaustre (2003: 110, n. 103) para la explicación de los motivos en este pasaje y otras referencias en la poesía de Quevedo.

incorporarlo a este grupo. En los siguientes pasajes se usan los sufijos *–osa* y *–ería*[870], que aportan, respectivamente, la significación de abundancia y la pertenencia a un gremio o profesión:

Otro tipo de neologismos son los formados por remedos de los esquemas de formación adjetival o verbal a través de diferentes afijos, como el adjetivo *apesamado* (‘el que recibe los pésames’):

> Y si el viudo o *apesamado* consiente, se dirá «manes» con sus «sidéreas sedes» y su polvillo de «parcas» (p. 114).

El vocablo *jerigonza*[871] («por extensión todo aquello que está oculto o dificultoso de entender») es utilizado por nuestro autor para adjetivar un sustantivo. El cambio de categorías gramaticales[872] es, especialmente en la formación de frases sustantivas, uno de los recursos básicos de la agudeza en Quevedo. Sobre la base de este vocablo, nuevamente extrae de las dos primeras sílabas el significado completo del sustantivo *jerigonza* (*jeri-*: ‘oscuridad’) y lleva a cabo una sustitución en el resto[873]:

> y compadeciendo de que a las hermosuras legas, por justos juicios, se les haya revestido en el cuerpo tan extraña *jerihabla* (pp. 100-101).

La última frase del texto de presentación cuenta con un enigma, *el laberinto de las ocho palabras*, que no tiene su explicación hasta el final del opúsculo. Esta estructura quizás tendría que ver con el gusto de Quevedo por la disposición simétrica[874], y sirve para remarcar la ininteligibilidad del texto satírico.

---

[870] Véase Alarcos García (1955: 17-8).

[871] Covarrubias lo define como “un cierto lenguaje particular que usan los ciegos con que se entienden entre sí. Lo mesmo tienen los gitanos, y también forman lengua los rufianes y los ladrones, que llaman germanía”. Herrero García (1930: 336-342) considera que este término fue bautizado por Lope para su uso despectivo. Quevedo lo repite en el poema de la *Aguja de navegar cultos*: “Quien quisiere ser culto en un solo día / la jeri (aprenderá) gonza siguiente” y en varios poemas (Véase Azaustre 2003: 95, n.3 para más referencias a este vocablo).

[872] Otaolo (1984: 187) le llama “anomalía gramatical” (lo que Chomsky denomina “desviaciones que violan las reglas de categorización”), a la que habría que sumar una “anomalía semántica” en la frase sustantiva, pues se combina *dama* (‘mujer noble de calidad distinguida’) con *jerigonza* en su acepción de ‘dialecto o modo de hablar que usan los gitanos, ladrones y rufianes’.

[873] Otros ejemplos de este tipo de composición desde los sustantivos *verbigracia* y *pluscuamperfecto*: “*cultigracia*” (p. 104), “y en *pluscuam culto* dirá: «traigo el eco del malo rizado»” (p. 107). Gariano denomina este tipo de composición calcomanías léxicas (1984: 324).

[874] Spitzer (1978: 173) señala un gusto por la simetría tanto en los motivos como en la construcción de la frase.

La onomástica burlesca aparece en el autor ficticio del tratado: "Aldrobando Anathema Cantacuzano" (p. 96), claro ejemplo del *locus a nomine*. Fernández-Guerra (1859: 418 n.) le resta valor al nombre de *Aldobrando*, posiblemente relacionado con la familia florentina de los Aldobrandini, mientras que en el caso de *Anathema* y *Cantacuzano* encuentra el uso burlesco de los términos, que anota del siguiente modo:

> Viénele el Anatema por las execraciones y aterradoras palabras que acompañan la excomunión mayor, y el Cantacuzano (sin tener parentesco alguno con Juan Cantacuceno, usurpador del imperio de Constantinopla, aunque hecho a su semejanza este nombre) vale tanto como aquel que canta estribillos sin ningún sentido de significado, a la manera de cuz, cuz, zarabullí de la veracruz, ridiculizado en *El entremetido, la dueña y el soplón*[875].

También es notable el uso de la repetición fonética. En este caso, la sonoridad repetida del sonido *an*, en los nombres y apellidos (Aldrob*an*do *An*athema C*an*tacuz*an*o) sirve para reforzar la expresividad de los tres nombres propios[876], aunque acaso podríamos adentrarnos también en derroteros de interpretación escatológica en la voz Cantacuzano. A la onomástica burlesca le siguen, para describir la educación y lugar de nacimiento del autor del tratado, una usual enumeración metafórica con yuxtaposición que introduce el motivo de la oscuridad, y una evidente alusión a la obra de Góngora[877]. Con el esquema *adj.* + *prep.* + *sust.* y el uso de la frase hecha "a oscuras" se consigue una aguda gradación simétrica de estas expresiones vinculadas semánticamente ("graduado en tinieblas" ― "docto a

---

[875] Jauralde (1981: 133, n 1) advierte que podría tratarse de Francisco de Campuzano, médico real del que se conservan algunos pinitos poéticos. E incluso referirse al autor del mismo nombre, M. Cantocuzeni, que acababa de publicar *In canticum canticorum Salomonia expositio* (Roma, 1624). Zappala (1990: 34) es de diferente opinión: «Quevedo will reflect this reservation about the Byzantine culture in his *Alguacil endemoniado* ―"Más herejes nos ha dado Bizancio que Mahoma"― and in "Aguja de Navegar" where he introduces the Byzantine name Cantacuzenos ―"Aldobrandino Anatema Cantacuzano"― as fictional author».

[876] Véase Alarcos (1982: 248), que estudia la expresividad fónica en la lírica de Quevedo. El valor de los rasgos fónicos, que carecen de entidad significativa, puede aumentar el grado de expresividad cuando se tiende voluntariamente a la repetición. La importancia expresiva se consigue cuando la reiteración está vinculada a un bloque de contenido. Este uso se observa en la onomástica del *autor* del *disparatario*, que se repetirá en la dama culta.

[877] Como veremos, la oscuridad será una línea sobre la que discurrirá el tratado anticulterano. Con respecto a la alusión a Góngora, véase el completo estudio de Roses Lozano (1994: 9-65) sobre la recepción de las *Soledades*.

escuras")[878]. Además de señalar de manera burlesca la formación culta del autor del tratado, se juega con su lugar de nacimiento al aludir al poema gongorino[879]:

> Graduado en tinieblas, docto a escuras, natural de las Soledades de Abajo (p. 96).

El mismo recetario está dirigido a "Doña Escolástica Polyanthea de Calepino, señora de Trilingüe y Babilonia" (p. 96). Encontramos varios vocablos que de nuevo se refieren a la oscuridad y también a la erudición aparente, haciendo referencia a disciplinas (*Escolástica*), obras (*Polyanthea*)[880] o autores específicos. El lexicógrafo italiano Ambrosio *Calepino*, por ejemplo, fue autor de un diccionario multilingüe muy consultado en la época. *Trilingüe y Babilonia* hacen alusión a la mezcla de lenguas, habitualmente censurada en las retóricas como causa de *obscuritas*[881]. Al igual que ocurría con el compositor del *disparatario*, de nuevo se ve la repetición fonética en el nombre y apellidos de la persona a la que está dirigido, mediante el uso de la consonante lateral y la vocal *i* en los tres sustantivos (Escolástica Polyanthea de Calepino) y en el grado de señora (de Trilingüe y Babilonia).

Tras la presentación del tratado se encuentra la *Dedicatoria*. En esta se define a la dama culta mediante el uso múltiple de comparaciones, siguiendo sus diferentes estructuras: *más…por…que por*; *tan…, y tan…, y tan…que*; *más…que*; *tan…como si*. Normalmente se utiliza un segundo término de la comparación relacionado con la dama pero de naturaleza distanciada con respecto al primero; términos lingüísticos como *circunloquios* y *nominativos* se vinculan así a otros cotidianos como *moños* y *galanes*.

La acumulación de comparaciones a través de un campo léxico acotado ―en este caso, el vocabulario literario― produce un efecto de intensificación burlesca; este efecto se ve ayudado por una estructura sintáctica de periodo extenso, que se inicia dirigiéndose a la dama con un "Siendo vuestra merced". *Circunloquios, sinécdoques, cacofonías, hipérboles, nominativos* son recursos característicos que utiliza la dama

---

[878] La *obscuritas* es uno de los vicios de la elocución y el motivo de la oscuridad es una constante en las críticas contra el estilo culto. Quevedo lo repite a lo largo de su obra, especialmente en el *Entremés del casamentero* (*BAE* 17, p. 307).

[879] Repitió este uso burlesco en su poesía: sus soledades le escribe, / sin estilo *Soledad*, / y como no vacia Auroras, / no le dice «¡Culto va!» (*POC*, 681, vv. 33-36).

[880] *poliantea* es una "recolección o agregado de noticias en materias diferentes y de distintas clases" (*Aut.*).

[881] Véase Fernández-Guerra (1859: 418) y Azaustre (2003: 96n). La censura de la mezcla lingüística entra dentro del terreno del *barbarismo*.

culta[882], a las que se añaden alusiones a autores u obras. Antonio de Nebrija se introduce con el adjetivo *nebrisense*, para seguidamente hacer una alusión a su gramática al jugar con la expresión "tener arte"[883]. Teófilo Folengo, más conocido como Merlín Cocayo, autor popular del latín macarrónico, es mencionado mediante la creación del adjetivo *merlincocaica*[884], que acompaña en comparación al nombre Merlín:

> Siendo vuestra merced *más* conocida *por* los circunloquios *que por* los moños, de *tan* lindas sinécdoques y cacofonías, *y tan* airosa de hipérboles *y tan* nebrisense de palabras *que* tiene *más* nominativos *que* galanes; y siendo la dama de *más* arte (de Antonio) *que* se ha visto, *más* merlincocaica *que* Merlín (p. 97).

Quevedo se vale paradójicamente de una aguda utilización del objeto de burla, que muestra la dificultad de su intelección:

> obligación le corre al más *perito*[885] (y no es fruta) de encimarla en los precipicios *inaccesos* de otra, si no tan *sidérea* estimación aplaudida, si bien de menos *trisulca* pena (Plauto sea sordo), dirigiéndola este candil para andar por las prosas lúgubres (pp. 97-8)[886].

Este y otro pasaje resultan de lectura difícil, aunque siempre se puede intentar encontrarles un sentido lógico[887]. En el caso de "y no es fruta" o "Plauto sea sordo", la explicación de la *lectura* correcta entre paréntesis puede servir para solventar una interpretación complicada, para hacer algún tipo de alusión o para producir el efecto jocoso de una primera interpretación obvia que tendría un contenido claramente

---

[882] Martinengo (1967: 122) califica el uso de este léxico para describir a la culta "come ingrediente di processi metamorfici".
[883] El *arte* de Nebrija es, por antonomasia, el tratado de gramática latina publicado en 1481, *Institutiones gramaticae.*
[884] Utilizado por Quevedo en otros poemas (*POC*, 834, v. 9; 841, v. 89).
[885] En otro ejemplo se vale de un falso diminutivo para formar un mal chiste con una falsa relación de significados: "obligación le corre al más *perito* (y no es fruta) de encimarla en los precipicios inaccesos" (p. 97). Gariano (1984: 322) lo denomina "pseudodiminutivo".
[886] En este texto se hace una burlesca exaltación del lenguaje de la dama para, seguidamente, presentar la obra como *candil* que ilumine el habla de la dama culta. Para el sentido de este párrafo, véase Azaustre (1999: 38-39). Sobre esta misma cuestión, aunque no centrado en el lenguaje de las damas, escribe Arias Montano: "Nec nimis auriculis credas, examina uulgi / Te fallent, nam saepe solet noua nomina uulgus / Et modo composita praegrandi admittere plausu" (*Rhetoricorvm libri qvattvor*, III, 1057- 1060).
[887] Véase Azaustre (2003: 97, n.16) para un intento de explicación. El texto podría tener dos lecturas según sea interpretado como *inaccesos de otra estimación aplaudida* o *encimarla de otra estimación aplaudida*. En cualquiera de los casos, la intención última de Quevedo es la dificultosa interpretación, obviamente conseguida.

burlesco[888]. La lectura de *pena* se modifica con los términos entre paréntesis que aluden a la obra *Peno* de Plauto, jugando con la frase hecha *el diablo sea sordo*, que muestra extrañeza por una expresión, y la relación de *trisulca* con las tres lenguas de la obra del autor latino.

La descripción se compone de estructuras copulativas o yuxtapuestas dispuestas simétricamente. Así se observa en las repeticiones de "Es vuestra merced" con algunas variaciones, o en el uso de verbos como *ser* / *tener* / *poder* y oscuras frases sustantivas:

> *Es vuestra merced* adevinanza perene, y *tiene* enigma lluvia, y *pueden* a su menor visita examinar ordenantes. *Es vuestra merced* más repetida por su estilo que el susodicho: aquel hidalgo que no deja descansar renglón en los procesos. *Son vuestra merced* y la algarabía más parecidad que el freír y el llover (p. 98).

Después de definir a la dama como "adevinanza perene" y dotarla de "enigma lluvia" ―nueva frase sustantiva con esquema *sust* + *sust* en el que se hace un remedo de la frase *sangre lluvia* (menstruación)[889]― la descripción prosigue con más comparaciones que se combinan con una acumulación burlesca de lectores muy diversos ("yo y un obispo armenio y dos gitanos…"), que tienen en común la excepcional capacidad para descifrar un texto que por momentos tiene la oscuridad del más complejo oráculo:

> Es vuestra merced *más* repetida *por* su estilo *que* el susodicho: aquel hidalgo que no deja descansar renglón en los procesos. Son vuestra merced y la algarabía *más* parecidas *que* el freír y el llover. Un papel suyo leímos ayer yo y un obispo armenio y dos gitanos y casi un astrólogo y medio doctor. Íbamos por él *tan* a escuras *como si* leyéramos simas (p. 98).

En este pasaje las comparaciones se basan en asociaciones complicadas. La repetición en el estilo se asocia con el término *susodicho*, que normalmente se repite en las líneas de los juicios refiriéndose a algo ya mencionado antes, aludiendo así a la repetición de fórmulas en el lenguaje judicial. La comparación en plural de la dama culta y la algarabía se enfatiza al equipararlas con la relación entre el *freír y el llover*,

---

[888] La explicación de las agudezas es muy repetida por Quevedo. En algunos casos es útil para discernir o decantarse por una lectura, pero en muchos ejemplos es del todo innecesaria. Otros ejemplos en esta obra: "el arrope llamará «crepúsculo de dulce» o «abrigue sabroso», que «arrope» y «abrigue» todo es uno, y dígalo en invierno" (p. 107); «dirá: «dame llegó», que «llegó» y «vino» todo es uno y no se disfama el gaznate (p. 107).

[889] Quevedo utilizó la agudeza con esta frase en una de sus jácaras: Esperma lluvia / os aviso que es bellaca enfermedad, / porque un züardo estreñido / menos vierte y dura más (*POC*, 864: 81-84).

comparación que se basa en un parecido de sonido entre las dos acciones[890]. La última exageración enfatiza la oscuridad de la culta al introducir la lectura *simas*[891]. Como se puede ver, la reiteración de un campo semántico es muy usada por Quevedo, y el léxico relacionado con la oscuridad se multiplica de manera burlesca[892]. De este modo se encuentran en el texto ejemplos de todas las categorías de palabras. A las ya comentadas *tinieblas* y *escuras* habría que añadir *lúgubres*, *simas*, *logobrecerse*, *boca de lobo*[893], *noche*, o palabras que indirectamente tendrían relación con este tema al servir para iluminar esa oscuridad: *candil*, *linterna*, *lampión*[894].

También se utiliza el campo semántico de los exorcismos (*conjuramos*, *exorcismos*, *lanzamos los obsoletos*[895], *bendiciones*) para caracterizar a la dama culta. Es habitual recurrir al campo de la herejía o la posesión diabólica para hiperbolizar rasgos negativos; en este caso, la confusión endiablada de su lenguaje. A su vez, se

---

[890] Quevedo lo usó también en *Sueño de la Muerte*, y posteriormente Agustín de Salazar y Torres: "Donde algo se freía. / Preguntaba el vecino si llovía / y fuele respondido / Que el freír al llover es parecido" (*BAE*, 42, p. 223).

[891] Martinengo (1967: 117) interpreta la materialización de la dama como un paisaje nocturno por el que es necesario discurrir provisto de candelas.

[892] Quevedo, en una carta dirigida al Conde-Duque incluida en los *Preliminares literarios a las poesías de Fray Luis de León*, hace un comentario sobre la oscuridad del lenguaje: "La locución esclarecida hace tratables los retiramientos de las ideas, y da luz a lo escondido y ciego de los conceptos. Esto mandaron con imperio los que escribieron artes de poesía, y escribieron desta suerte los que tienen el imperio de los poemas. Y en todas lenguas, aquellos solos merecieron aclamación universal, que dieron luz a lo obscuro, y facilidad a lo dificultoso; que oscurecer lo claro es borrar, y no escribir; y quien habla lo que otros no entienden, primero confiesa que no entiende lo que habla" (*Obras Completas*, pp. 128-29). Esta censura del cultismo aparece igualmente en una de las anotaciones que hizo en su ejemplar de la *Retórica* de Aristóteles: en ella, acusa a Góngora y Paravicino de ocultar la pobreza de contenido con la oscuridad de estilo. En *La culta latiniparla* se repite esta idea de la ininteligible oscuridad: "que con esto, Dios delante, no la entenderá nadie, ni aun ella se entenderá, y gastará lenguaje hermafrodito. Y si dijeren: «ya te entiendo», será Santantón y no culta" (p. 103). La frase sustantiva con el sustantivo adjetivado critica el lenguaje categorizándolo como hermafrodita, algo no definido y digno de vituperio si seguimos la primera definición de *hermafrodita*: «traen los autores varias opiniones del motivo, o causa para esta monstruosidad, y por extensión se dice de otras cosas» (*Aut.*). Para las distintas interpretaciones de *Santantón* en el pasaje, véase Azaustre (2003: 103, n. 59). Parece más correcto adscribir este término a la dama culta, si se respeta la concordancia en tercera persona del singular. Si alguien entendiera el lenguaje de la dama, perdería la calificación de culta y se parecería más a San Antón como patrón de los animales (que son necios). Véase también Correa (1961: 53) que da otros ejemplos de la relación entre *culto* y *oscuro*, uno de las cuales, espigado de los *Asuntos Predicables para los tres días de Cuaresma* de Fr. Diego Niseno, es muy ilustrativo: "Por eso el otro para decir que una noche era *muy escura*, decía que era *muy culta*, y llegando a pedir dos paños de diferentes colores, uno claro y otro oscuro, pidió azul castellano y *verde culto*, esto es, azul claro y *verde oscuro*". Igualmente, en la parte final de la "Epístola X" de sus *Cartas Philologicas*, Francisco Cascales apunta críticamente la oscuridad de Góngora (Cfr. Roses Lozano, 1994: 95).

[893] *boca de lobo*: «expresión común y vulgar para significar la noche que es muy obscura, como suelen ser las de invierno» (*Aut.*); «oscuro como boca de lobo» (*Cov.*).

[894] *lampión*: «especie de farol o lámpara grande» (*Aut.*).

[895] En *lanzamos los obsoletos* hay un remedo de la frase "lanzar los espíritus": «exorcizar, conjurar, echarlos y arrojarlos con exorcismo aprobados por la iglesia» (*Aut.*).

combina con léxico relacionado con el acto de excomulgar: *a matar candelas*, *a mata candelas*: «frase vulgar con que se explica la última lectura de la excomunión» (*Aut.*), *paulina*: «la carta o edicto de excomunión que se expide en el Tribunal de la Nunciatura u otro pontificio» (*Aut.*):

> y así le *conjuramos* y a poder de *exorcismos* se descubrieron dos medios renglones que iban en hábito de Pacuvios, y le *lanzamos los obsoletos* como los espíritus. Mil Tucídides eché a vuestra merced como *bendiciones*, que discurre tan a matar candelas que la podemos llamar discreta paulina (p. 99).

Se observa en el ejemplo anterior el uso burlesco de dos autores de estilo complicado para subrayar este rasgo en el lenguaje de la dama culta. Con "hábito de Pacuvios" se hace alusión al escritor romano Marco Pacuvio, que fue acusado por Cicerón de faltar a la *puritas*. Las bendiciones son en forma de Tucídides, historiador griego y autor de la *Historia de la guerra del Peloponeso*, que destacaba por un estilo complicado[896].

Seguidamente se enfatiza negativamente la caracterización de la dama al equipararla al infierno o al diablo, mediante una frase procedente de la *Biblia* (*a porta inferi*[897]) o al definirla como *princesa de las tinieblas*. Una gradación y degradación que nos ha llevado con la dama desde el paisaje oscuro ―mostrado como un movimiento con el verbo *ir*: "Íbamos por él tan a escuras" (p. 98), "no se puede ir por su conversación de vuestra merced sin linterna" (p. 99)―, hasta la excomunión y la demonización[898]:

> Si vuestra merced, escribiendo tan *a porta inferi*, acaba de logobrecerse, dirá que su lenguaje está como una boca de lobo, con tanta propiedad como una mala noche, y que no se puede ir por su conversación de vuesa merced sin linterna (p. 99).

---

[896] La explicación aportada por Martinengo (1967: 1117-18) es totalmente opuesta: "si noti la materializzazione del nome di Tucidide, un autore limpido e succoso, *usato* qui come aspersorio per esorcizzare gli scritti tenebrosi". Sin embargo, Tucídides fue considerado un autor de comprensión complicada en contraste con Jenofonte, historiador de estilo más sencillo. Es, por lo tanto, como apunta Gariano (1984: 329) una bendición antifrástica. Por otra parte, es interesante el uso de números redondos como medio de exageración, especialmente *mil* (Spitzer, 1978: 152).

[897] "desde la puerta del infierno". Lexicalización de pasajes bíblicos: «Ego dixi: In dimidio dierum meorum vadam *ad portas inferi*» (Isaías, 38, 10); también en *Mateo*, 16, 18: "Et ego dico tibi, quia tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam, et portae inferi non praevalebunt adversus eam". Jauralde (1981: 135, n.11) y García Valdés (1993: 445-46, n. 17) anotan este ejemplo en el *Guzmán* II, 3, 2: «Porque aquel de quien se hizo confianza, encubre y calla la contraescritura, quédase con todo y va el difunto a *porta inferi*».

[898] En el comienzo del Disparatorio se presenta éste como un método en el que "cualquier mujer se puede espiritar de lenguaje".

> Aurora Dios a vuestra merced y la saque de *princesa de las tinieblas*, que es relativo del demonio[899], pues es príncipe dellas (p. 99).

Aparece después otra expresión perteneciente a las fórmulas de documentación de los textos eclesiásticos: *Pridie idus*[900]. Su uso agudo se basa en aplicarlas a un contexto donde se trata de considerar negativamente el lenguaje culto como oscuro y merecedor de excomunión:

> Vale, en culto, no en testado de escribano[901]. *Pridie idus*. Ya entiende vuesa merced; y si no, haga cuenta que se oye (pp. 99-100)

En la Dedicatoria al lector, éste se adjetiva con *claro, diáfano, chirle, transparente y meridiano*. La burla se produce con el adjetivo *chirle* ('sin sustancia')[902], por ser lector de un lenguaje oscuro en la forma pero mínimo en los contenidos, que además usa un "lenguaje tapido" y "a buenas noches", en un remedo de la expresión *dejar a buenas noches*: «Vale en sentido metaphórico dexar burlado a alguno y también se extiende a significar apurar de tal manera alguna cosa, que no quede nada» (*Aut.*).

El texto continúa con una sintaxis en periodo extenso en el que se vale de formas no personales (gerundios y participios que marco en cursiva) y de un uso exagerado de perífrasis (principalmente frases sustantivas) para describir las razones de la obra y subrayar el lenguaje alambicado de las cultas. No faltan tampoco latinismos ("*quis vel qui*") y neologismos ("jerihabla"), acompañados de nuevas alusiones a la falta de claridad ("hablan nublado") o a la oscuridad ("clamistas de la noche") que se repetirán a lo largo del opúsculo:

> *Doliéndome* de ver aporreada la blandura de los requiebros[903] en conchas de latines de acarreo, y los ruegos enamorados con el silicio de gramaticales cerdas; y *considerando* con el pujo que los enamorados en romance deletrean lo culterano

---

[899] En este ejemplo, nuevamente, es llamativa la obvia aposición aclaratoria (*príncipe de las tinieblas* / *relativo del demonio*). Cfr. Azaustre (2003: 99, n.31) para otros ejemplos del demonio con este sentido.
[900] *Pridie idus*: la víspera del *idus*, una de las tres partes en que se divide el mes para los romanos. Las otras partes eran las *kalendas* y las *nonas*. Era fórmula antigua para fechar documentos eclesiásticos (Sánchez, 1949: 532).
[901] El juego con la doble significación de la palabra *vale* es aclarado con una aposición. En primer lugar —en culto— designaría «voz latina usada en castellano, para despedirse en estilo cortesano, y familiar: y significa, Dios te dé salud» (*Aut.*) y en "testado de escribano": «Se llama también el papel, u seguro, que se hace a favor de otro, obligandose a pagar alguna cantidad de dinero» (*Aut.*).
[902] Adjetivo también usado despectivamente en las *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros* (p. 11) y en *Sueño de la Muerte* (ed. de Arellano, p. 386).
[903] La "blandura de los requiebros" contrasta con la dureza de la *concha* de *latines de acarreo*.

> de las damas, que ahora hablan nublado y retazos de *quis vel qui*[904]; y *compadecido* de que a las hermosuras legas, por justos juicios se les haya revestido en el cuerpo tan extraña jerihabla; y *viendo* que los clamistas de noche, al son de campanilla dicen (pp. 100-101).

Tras los motivos se da la resolución de escribir el *lampión* para iluminar tal oscuridad. A ella se refiere ahora con dos frases sustantivas (mediante el esquema *sust.* + *sust.*) en las que se recurre al mundo animal ―las aves nocturnas― para describir la oscuridad y razones de estas damas: "palabras murciélagos" y "razonamientos lechuzas"[905]. Ambos sintagmas contrastan con los "clarísimos de Venecia"[906]:

> por todas estas cosas he resuelto de fabricarte este *lampión* contra *palabras murciélagos* y *razonamientos lechuzas*. Todo debajo de la corrección de los clarísimos de Venecia, y no es pulla. (p. 101).

La siguiente parte comienza con unas instrucciones para la dama que use el tratado. La burla se basa en aconsejarle que recurra a diferentes autoridades para justificar su sapiencia[907], para después burlarse de su cultura al jugar con dos frases alejadas de esa idea. Los críticos serán *de faldriquera* al relacionarse con los *huevos de faldriquera*[908], mientras que los autores son *de falda* como los *perrillos* así

---

[904] *quis vel qui* es frase que alude a la dificultad de los estudiantes en el aprendizaje del latín. El refrán "Si no fuera por *sum es fui*, y *quis vel qui*, gramático saliera yo de aquí" es registrado por Correas. Aunque normalmente el concepto se establece entre el latinismo y el contexto y produce un efecto de sorpresa por ruptura del decoro, en este caso el uso del latinismo cumple una función paródica del uso por exageración (por otra parte, se trata de una expresión latina utilizada ya en el habla popular).

[905] Cfr. Otaola (1984: 191). Es otro caso de "anomalía gramatical y semántica" por cambio de categoría y por la combinación de rasgos humanos y no humanos en la aposición *sust.* + *sust.*. El ejemplo ya fue citado cuando se trataron las sustantivaciones de sustantivos mediante aposición de otro sustantivo.

[906] *clarísimo*: especialmente en Venecia «renombre y título honorífico» del que se extrae su significado recto como superlativo de *claro*.

[907] En el mismo párrafo, de forma directa o introducidos como parte de alguna frase (en ciertos casos, de forma anómala) encontramos a Platón, Aristóteles (El Estagirita), Homero, Plutarco, Tertuliano, Plinio, Escalígero, Mussato y Casaubón. Véanse las notas de la edición de Azaustre (2003: 102) para la caracterización de todos los autores adscritos a la dama culta. Habla también de alabar la "fatiga de los ultramarinos", que puede hacer referencia a los sabios extranjeros. Fernández-Guerra (1859: 420) considera a los sabios italianos y alemanes. La posibilidad de una interpretación erótica con referencia al mar quizás sea excesiva (*Alzieu et al.*: 1984: 214 y 284). Otro ejemplo en la obra "Si se ofreciere decir: «no vengo apercebida», dirá: «vengo inerme», y encomiéndese a Vegecio" (p. 110); para decir que no se viene prevenido, se usa "inerme" (que *Autoridades* ya acepta en su uso metafórico como «desprevenido o desarmado de razones») y se aconseja el encomendarse a Vegecio, historiador de finales del siglo IV conocido por sus *Epitoma rei militaris*, que recomendaba al principio de su obra trabajar con cuidado y perseverancia. Azaustre (2003: 110, n.103) propone otra posibilidad con la idea de este autor como autoridad para la construcción de fortalezas comentada por Curtius (1955: 84).

[908] *huevos de faldriquera*: «composición de hiemas de huevos conservadas en azúcar, de que se hacen unos bocados o bolillas, con baño de azúcar por encima» (*Aut*.).

llamados[909]. La explicación en ambos casos se construye con el adverbio de modo *como*:

> tendrá *críticos de faldriquera* como huevos, y *autores de falda* como perrillos (p. 102).

La confrontación de la dama culta con las labores femeninas tiene lugar al enfrentar el acto de bordar vainicas con la actividad intelectual:

> Y cuando las otras digan que *hacen vainicas*, si le preguntaren qué hace, diga que *comentarios, notas y escolios* (p. 102).

La estrategia prosigue aludiendo a los dos estados primarios que diferencian los sexos: la menstruación y el embarazo. La agudeza se logra al vincular el campo léxico de dichos estados femeninos con adyacentes o predicados que se refieren a la actividad intelectual. El sustantivo *achaques* acompañado de la frase preposicional ("de varias lecciones") aleja la acepción de 'regla o menstruo de las mujeres', pero ésta es retomada al seguir con la idea de la preñez que se asocia a la búsqueda de erudición de la dama culta:

> Tenga *achaques* de varias lecciones; y si estuviere *preñada*, se le antojen Escalígeros crudos (p. 102).

El uso del calambur también facilita los juegos burlescos al relacionar realidades en teoría muy distanciadas. En el primer ejemplo, la agudeza aparece vinculada a la disociación[910] *lava-ti-cana*, *la Vaticana*:

> Y si le preguntaren que con qué se *lava*, responda que con algo de *la vaticana*, que, aunque no es a propósito, es culto (p. 103).

> Sólo en el *pedir* han de *gastar* vuesas mercedes claridad infinita, porque el *dar* es rudo y no traduce ni gasta otro comento que el de *Noé* (pp. 103-104).

Fernández-Guerra (1859: 420) supone el calambur *lava-ti-cana* aludiendo a la vejez de la dama, al que se podría superponer el sentido recto de la *Biblioteca*

---

[909] *perrillos de falda*: «el perrillo pequeño y regalado, a quien se da este nombre por que las mujeres lo quieren tanto, que los tienen regularmente encima de sus faldas» (*Aut.*).

[910] Otro ejemplo de disociación para referirse a coche: "Debe decir: «auriga, pon el *pasacalles*», que aunque va a riesgo de una arrebatiña de barberos, es mejor voz a pagar de mi prosa" (p. 109). La disociación está en *pasa-calles*, que provoca una silepsis entre la acción de los coches y la pieza musical, última acepción que permite la atracción de los barberos por su tradicional gusto por las guitarras.

Vaticana[911]. En el último ejemplo, la base está en el juego con los verbos *pedir*, *dar* y *gastar* —tan utilizados por Quevedo en las *Cartas del Caballero de la Tenaza*— y la disociación del nombre propio Noé, que sugiere el *no he* ("no tengo"). El tema de las damas pedigüeñas se reitera en el siguiente pasaje, con el verbo *enviar* entendido como dar, y reforzado burlescamente por la aposición "que es lo más posible" entre paréntesis:

> Si hubiere de mandar que la compren un capón, o que se le asen, o que se le envíen (que es lo más posible), no lo nombre por escusar la compasión de lo que le acuerda; llámele «desgallo» o «tiple de pluma»[912] (p. 105).

Tras unas líneas que encierran varias alusiones a la situación "endemoniada" de la dama y se cierran con un formulario "y es probado"[913], da comienzo el *Disparatorio*. Esta es la parte principal del tratado, y sigue, en mayor o menor medida, la estructura de unos mandamientos a modo de catecismo. Las fórmulas para introducir estos consejos tienden a cierta regularidad: *a* + *frase nominal*, condicionales con *si*, mediante el adverbio temporal *cuando* o finales con *para* + *infinitivo*. La agudeza en este apartado llamado *Cultigracia* se basa principalmente en el uso de arriesgadas perífrasis y en la condensación de cultismos[914] léxicos y latinismos de cierto uso, y otros cultismos léxicos y semánticos menos frecuentes. A la vista de los recursos utilizados, se podría encontrar también la agudeza precisamente en la selección de conceptos poco meritorios o ingeniosos. Agudezas muy sencillas y no efectivas, combinadas en algunos casos con agudezas verbales, reflejan una imagen caricaturesca del lenguaje culto.

---

[911] Fernández-Guerra (1859: 420, n.) propuso esta disociación como referencia a la vejez de la dama. Azaustre (2003: 103, n. 56) comenta la posible alusión a la Biblioteca Vaticana, que explicaría la posterior frase "aunque no es a propósito, es culto". La Biblioteca fue muy conocida por los eruditos del siglo XVII.

[912] Otro ejemplo de agudeza por derivación con el prefijo *des*-, usado repetidamente en esta obra. La falta de atributos del capón hace de él, en la búsqueda de la dama culta del eufemismo para el castrado (*capón*), un *desgallo*. En "tiple de pluma" se identifica al gallo con los cantores castrados, algo común en los poemas eróticos del Siglo de Oro (Alzieu *et al.*, 1984: 185-94) y también recogido en las distintas misceláneas (Azaustre, 2003: 105, n. 67).

[913] Esta estructura aparece también en el *Libro de todas las cosas* (p. 415). Para Plata (1999: 235) presenta una influencia del poeta galés John Owen (1564-1628), en uno de cuyos epigramas se prueba algo absurdo por obvio y se termina con esta coletilla.

[914] Alonso (1961: 109) indica que muchos de los cultismos usados en las críticas anticultistas no son palabras de uso frecuente en el siglo XVII, sino que debieron ser introducidas en las burlas para caricaturizar este tipo de lenguaje. Determinar el límite entre lo que es una reproducción de un uso real o mera caricatura sería casi imposible.

Como se puede ver, los temas de la sátira quevediana son una constante en sus obras satírico-burlescas. Si la parte anterior terminaba con una crítica contra la mujer pidona, ésta comienza con una burla del matrimonio, utilizando como vía al marido:

> A su marido, por el hastío que causa el tal nombre, le llamará «mi *quotidie*», «mi siempre»; y a él se le deja su «sempiterna» a salvo para cuando nombre su mujer (p. 104).

Los tópicos contra la mujer continúan en esta sección de la obra. Distintas perífrasis reflejarán a la mujer vieja, los afeites y la crítica contra otras formas de esconder la edad y el aspecto natural. Para denigrar el aspecto de la culta y la dueña se relacionan el habla y la voz con los dientes, como parte indispensable para su logro. En el último ejemplo se hace alusión a la falsedad (*mentirosa*, *embeleco*) en la apariencia de la dama, y se juega con la dilogía de *muda*: «cierta especie de afeite o untura, que se suelen poner las mujeres en el rostro» (*Aut*.) y «muy silencioso o callado» (*Aut.*):

> Si la culta fuere vieja, como suele suceder, para no decir a la criada que la afeita: «Macízame de pegotes de solimán estas quijadas y los carcabuezos de las arrugas», dirá: «*Jordáname*[915] estas cavidades cóncavas». Y si hubiere de mandarla que la tiña la greña de canas, la dirá: «*peléame esos siglos cándidos, escuréceme esas albas*» (p. 109).

> Si llegare a mandar que por falta de dientes la llenen la boca de chitas forasteras, dirá: «Fulana, *empiédrame la habla*, que tengo *la voz sin huesos*» (p. 109).

> Si fuera moza, aunque tenga cara de bruja que de puro untada vuele por las chimeneas, no ha de decir que se afeita; dirá: «*vengo bien mentirosa de facciones*». Y para decir que se pone mudas en las manos, dirá: «*yo traigo con calladas los diez embelecos*» (p. 109).

También la silepsis ―combinada con el cultismo― se convierte en un medio apropiado para parodiar el culteranismo. En el primer ejemplo de los abajo citados se establece una sencilla silepsis en el marco semántico de *velas* (la dilogía se halla de forma indirecta[916] en el sustantivo *moco*) que se manifiesta con más claridad en la lectura de la primera redacción, en la que se le añade el paréntesis "(por no decir

---

[915] Se forma un neologismo con raíz en un esquema de formación verbal: *Jordán*, *jordanar.* Tradicionalmente se consideraba que las aguas del río Jordán tenían propiedades rejuvenecedoras; metafóricamente se extiende su significado hasta «Qualquier cosa que remoza o rejuvenece» (*Aut.*). Quevedo lo utiliza en su poesía para burlarse de un viejo que se teñía la barba (*POC*, 653, vv. 24-25 y 692, vv. 17-20).

[916] Se puede ver en el texto que el juego dilógico puede tener varios grados: la dilogía de un vocablo o la dilogía de un término asociado a otro vocablo.

moco)"; *moco* es el «excremento pituitoso, o superfluidad del celebro, que sale por las membranas de la nariz» (*Aut.*) y «el licor derretido de las velas, que se va cuajando, pegado a ellas» (*Aut.*); con "excita esplendores" se usa uno de los cultismos censurados por Quevedo en varios poemas que parodiaban el estilo culto[917]. En el segundo ejemplo, el juego dilógico se articula en el cultismo de *ola*, *unda*, que se hace palpable teniendo en cuenta la utilización sin *h* de la interjección habitual para llamar a los criados. Como se puede observar, el logro de la agudeza en estos dos casos se basa en el uso propio o impropio de la letra *h*: *hola*, *unda*, *hundir*, así como en la paronomasia verbal entre el latinismo *unda* y el verbo *hundir*. La dilogía de *gota* en el tercer ejemplo está en las acepciones de 'pequeña cantidad de un líquido' y 'enfermedad de las articulaciones'. Se aprovecha esta doble significación para utilizar un sinónimo no dilógico del término (*podagra*) que provoca la hilaridad al no encajar en su contexto:

> Si se ofreciere decir que despabilen las *velas*, dirá: «Suena catarro luciente, excita esplendores, pañizuela de corte» (p. 104).
>
> Cuando llamare a las criadas, no diga: «¡hola, Gómez!», «¡hola, Sánchez!», sino: «¡*unda* Gómez!», ¡*unda*, Sánchez», que «*unda*» y «ola» son lo propio, y ellas, aunque no lo entienden en latín, lo obedecen en romance, pues lo hunden todo (p. 105).
>
> Y, porque la palabra «gota» es muy facinorosa y para los oyentes abunda de cosquillas, si se ofreciere decir: «denme una *gota* de agua» o «denme dos *gotas* de vino», diga: «denme una *podagra* de agua» o «denme dos *podagras* de vino» (p. 105).
>
> Cuando la preguntaren: «¿cómo va vuestra merced?», por no responder con nota de ¡agua va! y la palabra fregona «al *servicio* de vuestra merced», dirá: «estoy a vuestra merced oficiosa y afecta» (p. 106)[918].
>
> Al *arrope* llamará «crepúsculo de dulce» o «abrigue sabroso», que «arrope» y «abrigue» todo es uno, y dígalo en invierno (pp. 106-7).
>
> «Dame *vino*» no lo dirá, sino, cultivando la embriaguez, dirá: «dame llegó», que «llegó» y «vino» todo es uno y no se disfama el gaznate (p. 107).

---

[917] Cfr. Azaustre (2003: 104, n. 64), que además de señalar estos poemas (*POC*, 534, v. 2, 672, v. 53, 680, v. 98), también observa su uso en algunos poemas serios. La doble vertiente en el uso del cultismo es una característica de Quevedo. Véanse los trabajos de Pozuelo Yvancos (1979: 354-57), Rey (1995: 139-46) y Arellano (2003: 186-90). En su estudio, Rey habla del "latinismo semántico" y del rechazo del abuso del cultismo cuando se trata del uso banal, algo que se observa también en la *Aguja de navegar cultos*.

[918] Véase Deleito (1953: 128); la exclamación *¡Agua va!* servía como aviso para los transeúntes antes de arrojar las inmundicias por ventanas y balcones.

En el primero de los pasajes siguientes, la onomatopeya utilizada para el reclamo de los cerdos (*coch*) sirve para presentar una nueva dilogía. La dilogía de *arrastrar*[919] permite el juego con el significado de «llevar a la horca o patíbulo al condenado» (*Cov.*). También se juega con dos sustantivos relacionados con la costumbre de frecuentar las alojerías[920]; *aloja* puede entenderse como la forma del verbo *alojar* y como «bebida que se compone de agua, miel, y especias» (*Aut.*, *s.v. aloxa*); del mismo modo, las *suplicaciones* ('barquillo estrecho') sirven para establecer una clara dilogía con *preces* 'versículos tomados de la Sagrada Escritura para pedir a Dios el socorro'. Finalmente, en el último pasaje se juega con el sentido del vocablo *veinticuatro*: «regidor en los ayuntamientos de algunas ciudades de Andalucía» (*Aut.*)[921]:

> Ninguna culterana de todos cuatro vocablos ha de llamar al *coche* «coche» porque no la respondan los regüeldos o los cochinos. Debe decir: «auriga, pon el pasacalles» (pp. 108-9).
>
> En las visitas no dirá: «*arrastra* esa silla», que es ajusticiarla, dirá: «aproxima requiem», sin temor de los responsos (p. 111).
>
> Si se ofreciere pedir: «quisiera *aloja* y barquillos», antes la buena cultosa reviente de sed que diga «barquillos» y «aloja». Dirá: «traigan vive y rumores de oblea»; y si hubiere *suplicaciones* llámelas «*preces* volubles» (pp. 111-12).
>
> Al veinte y cuatro de Sevilla o de otra parte, «el señor dos docenas», y es cuenta cabal (p. 113).

Como hemos dicho, el recurso principal en esta obra es la perífrasis llevada a la exageración. En el primero de los siguientes ejemplos se relaciona el periodo menstrual con el color rojo y, partiendo de ello, con el mismo color de los festivos en los calendarios[922]. La olla es la *madre* ('causa, razón') del mediodía (*meridiana*)[923].

---

[919] Cfr. Azaustre (2003: 111, n. 109), que señala otro ejemplo de Quevedo en *La Hora de todos* (p. 727).
[920] Véase Deleito (1953: 159-62).
[921] Otros ejemplos: "Pide el médico el pulso, o otra cosa alguna persona; no se ha de decir: «tome vuestra merced», ni esta maldita voz se oiga en boca de hembra; «tome» digan ellos, y la cultísima dirá «*aprehenda*» o «*accipia*»" (p. 113-14). Es posible que la dilogía del verbo *tomar* le dé un sentido sexual al pasaje. Véanse Alzieu *et al.* (1984: 40 y 96) y Azaustre (2003: 114, n.124) para otras referencias en el Siglo de Oro y en Quevedo. «Estoy *con fábricas*» dirá, por no decir cámaras (p. 115); en este caso, juega con la dilogía de *cámaras*: «aposento interior y retirado donde regularmente se duerme» y «se llama también el excremento del hombre».
[922] Por otra parte, el adjetivo *purpúreas* fue muy usado por Góngora en su obra poética. Véanse Alonso (1961: 111) y Azaustre (2003: 106, n. 72).
[923] En este caso también existe un juego con la frase "demonios meridianos", chiste tradicional utilizado en el Siglo de Oro (Chevalier, 1978: 79). Quevedo lo repite en el *Libro de todas las cosas*:

En el tercer ejemplo es interesante el logro de la agudeza mediante la enumeración continua de burdos circunloquios para expresar "frío de nieve" ('bebidas enfriadas con nieve')[924]; la progresión en el juego llega hasta el ridículo. En el último pasaje citado, *claras* significa una parte del huevo, pero también es antónimo de oscuras y, por lo tanto, de la oscuridad de expresión; así, la dama culta se referirá a ellas con la lítotes "no cultas", que provoca el chiste al aparecer en un contexto referido al huevo[925]:

> Para no decir: «estoy con el mes» o «con la regla», se acordará de que las fiestas de guardar se escriben con letra colorada y dirá: «*estoy de guardar*»; y si el interlocutor es graduado, dirá: «*tengo calendas purpúreas*» (p. 106).
>
> A la olla llamará «*la madre meridiana*» (p. 108).
>
> Para decir: «yo gusto de beber frío de nieve», dirá: «bebo con armiño de frío, con requesones de agua, con vidrieras de diciembre, con algodón llovido, con pechugas de nubes», que puede remudar frasis es limpieza (p. 108).
>
> Para decir «traéme dos huevos, quita las claras y trae las hiemas» dirá: «Traéme dos globos de la mujer del gallo, quita las *no cultas* y adereza el remanente pajizo» (p. 114).

La disociación del sustantivo *dimoño* en la forma verbal *di* y el sustantivo *moño*[926] (que por ser postizo queda en herencia de las difuntas) facilita las diversas posibilidades del chiste. El *moño* casi es *dimoño* y, por lo tanto, *casidiablo*. Por otra parte, el *moño* es *dimoño* sin *di*, la forma del verbo decir; *dimoño* sin decir, luego "diablo mudo":

> Al *moño* en culto llamará «herencia», pues queda de las difuntas; y en pluscuam culto dirá: «traigo el eco del malo rizado» o «el enemigo *sin di*», pues «*dimoño*» es el enemigo y, en quitándole el «di», es «moño», *diablo mudo*; y también le llamará «el *casidiablo*», y advierta no resbale y le llame «el cachidiablo de pelo» (pp. 107-8)

"Viernes: es buen día para huir del acreedor y de la ejecución y de la embestidura meridiana de las panzas al trote" (*Libro de todas las cosas*, p. 448).

[924] El consumo de bebidas frías fue una costumbre alimenticia común en el siglo XVII. Véase Deleito (1953: 162-166).

[925] Otro ejemplo de lítotes: "A las medias llamará «*no enteras*»" (p. 113), la media es «la vestidura de la pierna desde la rodilla abajo. Llamóse así por ser la mitad de la calza que cubre también el muslo» (*Aut.*). Quevedo parodiará el culteranismo utilizando esta figura, muy del gusto gongorino.

[926] Quevedo utiliza repetidamente los moños de forma burlesca. En esta misma obra los usa para lograr una agudeza por comparación: "Siendo vuestra merced *más* conocida *por* los circunloquios *que por* los moños" (p. 97). También en su poesía (*POC*, 522, vv. 7-8, 691, vv. 5-8) y en *La Hora de todos* (p. 585).

A lo largo de toda la obra se abusa de las adjetivaciones inesperadas con adjetivos semánticamente distanciados. Los cambios léxicos y la amplificación textual dificultan la inteligibilidad del texto y evidencian la banalidad del lenguaje culto. Así, en el primer ejemplo se identifica una parte de la denominación del tipo de nudo, *ciego*, con la característica tradicional del rezo en los ciegos[927]. El estilo lacónico era «breve, conciso y compendioso» (*Aut.*), y los vizcaínos fueron tradicionalmente calificados por su cortedad y objeto de burla por muchos autores en el Siglo de Oro[928]. Para conseguir la agudeza y mostrar el simulado conocimiento de la dama culta también es útil el uso burlesco de la mitología[929]; éste se logra al enfrentar a dioses del viento (Eolos y Céfiro) con algo tan bajo y lejos del decoro como las ventosidades. En el último pasaje, la agudeza está en la identificación como "adorno" de *toca* y *adjetivo*: la adjetivación estaba considerada como el «ornato de la oración» (*Aut.*)[930]; de ahí que "mal adjetivada" equivalga a "mal tocada":

> "Al nudo ciego llamará «*nudo rezante*»" (p. 105).
>
> No dirá «zapatilla de pocos puntos, ni calzo o tengo pie pequeño»; dirá: «tengo pie *lacónico*» o «calzo *vizcaíno*» (p. 111).
>
> Por no decir «tengo ventosidades», dirá «tengo *Eolos*» o «*Céfiros infectos*» (p. 113).
>
> Para no decir: «vengo mal tocada», dirá: «vengo mal *adjetivada*» (p. 112).

Quevedo también adjetiva a través de otro sustantivo, normalmente con la estructura *sust.* + *de* + *sust.*. En algunos casos hay una relación de imagen ―por el parecido visual de la perífrasis con la palabra―, pero en la mayor parte de los casos nos hallaremos ante un sentido metafórico destinado a ridiculizar la elevación del lenguaje culto al aplicarlo a realidades cotidianas o incluso groseras. En el segundo ejemplo se denomina el chapín[931] ('chanclo de corcho utilizado por las mujeres') a través del material con el que está construido (*posteridades de corcho, adiciones de*

---

[927] Comentada por Quevedo en el *Buscón*: «y rezaba más oraciones que un ciego» (I, 6, p. 577) y en su poesía (*POC*, 684, vv. 9-12, 851, vv. 89-90, 859, vv. 47-48).
[928] Quevedo repite esta burla en el *Libro de todas las cosas* (p. 456) y en su poesía (*POC*, 790, vv. 37-40), donde comenta que estos son cortos en el hablar. Herrero García (1928: 261-71) nota la "cortedad general" atribuida a los vizcaínos.
[929] En el Renacimiento el uso de la mitología se había convertido en una fuente monótona de recursos.
[930] *Autoridades* recoge "adjetiva bien": «el que compone con elegancia la oración» (*Aut.*).
[931] Véase Azaustre (2006: 25) para más ejemplos del retrato de la mujer subida en chapines en la poesía y en la prosa de Quevedo.

alcornoque) o por su implicación en la estatura de quien las usa, *tara de la persona* (porque ha de descontarse de la altura) o *ceros de la estatura* (pues el chapín tiene un valor cero sumado a la talla)[932]. En el siguiente pasaje, mediante un eufemismo de *turma*: («testículo o criadillas» (*Aut.*)) se logra la agudeza al desarrollar dos acciones con verbos relacionados como *empreñar* (la dama no usa *turmas*, luego no se empreña) y *castrar* (al eliminar las *turmas* la expresión pierde sus atributos). En otra agudeza, se sustituye la voz habitual *antes* («el principio o principios que se sirve en la comida» (*Covarrubias*)) por la perífrasis *rudimentos de la mesa*, que pretende hinchar la expresión y, a la vez, el sustantivo usual (*postres*) por la rebuscada perífrasis *contera del mazcar*[933]. En el último ejemplo aparece una perífrasis que se sirve del significado de *ojeriza* como "enojo" y *cala* en su sentido de 'entrar en algo'[934]. Azaustre (2003: 115, n. 139) señala el juego de *derivatio* con *ojo*, referido al lugar por donde se introduce la jeringuilla y el juego por disociación de *parti-culares*:

> Al queso, «*cecina de leche*» (p. 105).
>
> A los chapines llamará «posteridades de corcho», «adiciones de alcornoque», «tara de la persona», «ceros de la estatura» (p. 110).
>
> Al pastel llamará "*pícaro de masa*" (p. 112).
>
> Suele ser forzoso pedir un guisado o un pastel de turnas y, por no empreñar la prosa, se irá castrando la palabra de esta manera: «denme un *pastel de virilidades*» o «hágase hombre el guisado» (p. 113).
>
> Los «rudimentos de la mesa» se han de llamar los antes; y los postres, «la *contera del mazcar*» (p. 114).
>
> A la melecina o jeringa llamará «*ojeriza de azófar*»; y a la cala, «*entremetida en cosas particulares*» (p. 115).

En el *Disparatorio*, sección de *La culta latiniparla* donde se elabora un recetario de frases y vocablos complejos para instruir a la dama *culta*, aparecen numerosos cultismos sustituyendo a diferentes palabras, junto a otros recursos culteranos llevados a grados exagerados que provocan la consiguiente parodia. Ya en la comentada "dedicatoria" encontrábamos una hiperutilización del cultismo y el latinismo para denigrar paródicamente a la dama: *sidérea*, *trisulca pena*, *lúgubres*,

---

[932] Esta misma agudeza se encuentra en *Papel de las cosas corrientes en la corte*: «Necios con almagre de discretos, porque a su lado como ceros, se acreditan» (p. 379).
[933] *contera*: «por translación lo que se añade al fin de alguna cosa no material» (*Aut.*).
[934] *cala*: «la tienta del cirujano, con que va penetrando la herida y no la profundidad» (*Aut*.).

lobreguecerse, etc.[935]. Este rasgo se prolonga en el *Disparatorio* con ejemplos más o menos rebuscados[936]: *quiditativo*, *planicies*, *oficiosa*, *afecta*, *adiecta*, *palestra*, *estupor*, *supinidades*, *dubia, estrépito*, *pira*[937], *cándidos*, *frustrar*, *ingredientes*, *onusto*, *intonso*, *mesticia*[938].

El valor cómico del latinismo es evidente cuando se adscribe a una realidad que no le corresponde[939]. En esta obra, el *latinajo* sirve para mostrar la falsedad, simulación e ignorancia de conocimientos de la dama culta, que utiliza las expresiones fuera de lugar y de forma inapropiada. Como advierte Arellano (2003: 186-87), el cultismo es un constituyente natural de la lengua poética de la época y de Quevedo, y no tiene mucho valor significativo su uso aislado o regular. Es el grado de imprevisibilidad o, muy especialmente, la técnica de la enumeración caótica de cultismos lo que le da valor y constituye el armazón paródico. Este procedimiento llega a su cumbre en la conocida tarabilla de la dama culta, que posiblemente muestre su agudeza precisamente en la extrema oscuridad y dificultosa inteligibilidad[940]:

> Aunque ceda el descrédito, es galante la fineza si aplaudida anhela; si bien emular es desaseo de poca sazón, así mas no deja de ser galante por fino. Y lo cierto es así, que no se está de buen aire en el descrédito; así por aplausos de la emulación, así cedida a los esfuerzos desacreditados en lo galante de mejor aire, si bien desacreditan esforzados así (p. 117).

---

[935] Véase Alonso (1961: 95-108), quien presenta una lista de los cultismos gongorinos. La mayor parte de estas voces era usada en las obras culteranas.

[936] En algunos casos son simplemente sinónimos algo forzados respecto a la palabra de uso común: "«Está *inmediata*», para decir «está cerca»" (p. 112), "Por no decir: «estoy *al cabo*», dirá: «ya agonizo», y Dios la oiga" (p. 112), "«circundada» dirá, no cercada" (p. 113), "«Soy poco fausta», por «soy poco dichosa»" (p. 113). O en un empleo inapropiado: Por no decir «me acaba», dirá «vuestra merced me *estrangula*», y es cosa muy lucida (p. 113). "Por no decir: «antes es apretado de bolsa que dadivoso», dirá: «vuestra merced antes es *estítico* de bolsa que *diurético*»" (p. 115). *Al cabo*: «por último, al fin» (*Aut.*).

[937] También usado en el poema "Quien quisiere ser culto en un solo día", de la *Aguja de navegar cultos* y en un poema en el que se burla del estilo culto (*POC*, 534, v. 3). Blecua (1981: 527, n.) advierte que el uso de estos vocablos tiene su razón en la publicación de las *Soledades* de Góngora.

[938] Para la documentación de estos y otros testimonios como cultismos, véase Herrero Ingelmo (1994).

[939] Arellano (2003: 183) habla de la posibilidad de que en los ambientes estudiantiles de Alcalá y Salamanca fuera cotidiano el empleo humorístico de un latín corrompido.

[940] Azaustre (2003: 117, n.148) considera la posibilidad de un sentido, no muy claro, del parlamento de la dama culta: "aunque no sea de muy buen gusto, conviene el fino galanteo si lleva a buen puerto", pues así sucede en los poemas de varios autores que parodian el lenguaje culto. Sobre esta cuestión, véanse Profeti (1984: 153-54) y Azaustre (1999: 23-40), que advierte sobre la cuestión de pensar que Quevedo construye siempre tarabillas sin sentido, y que en ese sinsentido se halla la censura. Por otra parte, quizás encontrarle un sentido a esta tarabilla sería frustrar la agudeza del pasaje de Quevedo, que intenta, y consigue, parodiar la oscuridad.

Veamos otros pasajes que muestran claramente el recurso de la condensación de cultismos, aunque no de forma caótica:

> En los pésames ha de encadenarse la palabra «*singultos*» por sollozos, «*atros*»[941] por lutos, «*sarcófago*» por sepultura. La palabra «*sepelido*» no se olvide. Y si el viudo o apesarado consiente, se dirá «*manes*», con sus «*sidéreas* sedes» y su polvillo de «*parcas*» (p. 114).

> Encomiéndasele mucho, aunque no venga a propósito, estas palabras: «*lenta*», «*intestina*», «*palumbe*» y, sobre todo, «*patíbulo*» y «*truculento*»[942] (p. 115).

> Si hablare de predicadores, llámelos «*metódicos*», «*provectos*», «*eruditos*», «*facundos*», «*invectivos*» y «*hiperbólicos*» (p. 115).

La parodia de la frase hecha también sirve para burlarse del lenguaje afectado. En este ejemplo se juega con la expresión *de todos cuatro costados*, expresión que designaba la nobleza en la línea de los abuelos de una persona. También se observa una agudeza por onomatopeya de *coche*[943]. En el segundo ejemplo se parodian fórmulas del lenguaje legal o religioso; en primer término se rompe la estructura de *Dios te ayude*: «expresión de urbanidad que se dice al que estornuda» (*Aut.*), aunque también podría vincularse a *Dios te guíe*. La agudeza se consigue mediante la adecuación al tema del opúsculo y al combinarlo con la segunda parodia de la frase hecha, *Que el diablo te lleve*, que insiste en los valores de la dama culta:

> Ninguna culterana *de todos cuatro vocablos* ha de llamar al coche «coche», porque no las respondan los regüeldos o los cochinos (p. 108).

> Si así lo hiciere, el *latín la ayude*; y si no, *el romance la lleve*. Amén (p. 117).

En la última parte de la obra se retoma y se da la explicación del *laberinto*[944] *de las ocho palabras*. Se trata de un remedio que la dama "culta" podría usar para poder ocultar su desconocimiento. Un medio para poder expresarse de una forma culta con un limitado número de recursos. Quevedo se burla de esta mujer en un agudo párrafo:

---

[941] *atro* es uno de los cultismos citados por Alonso (1961: 109) como no común en la lengua del siglo XVII. La agudeza se encuentra en emplear cultismos que raramente se utilizaban para lograr así su parodia.
[942] Cfr. Azaustre (2003: 115, n. 133) para la explicación de estas voces.
[943] La onomatopeya es un derivado de *¡coch!*, empleada en muchas lenguas para llamar al cerdo (Corominas). Quevedo repite esta agudeza en la poesía (*POC*, 582, vv. 15-16; 753, vv. 33-36; 770, vv. 69-72).
[944] El sustantivo *laberinto* alude a la complejidad de la lengua culta y fue usado para censurar este tipo de lenguaje por varios autores. Véase Azaustre (2003: 116, n. 142), que cita el *Antídoto* de Jáuregui contra las *Soledades* y las *Cartas filológicas* de Cascales.

> Y porque si dura la visita o conversación mucho suele acabarse a algunas cultas la cultería, y tienen conversación remendada de lego y docto, y se quedan a buenos romances como a buenas noches se ha de valer del laberinto de las ocho palabras que nunca se acaban (p. 116).

Los recursos de la dama se pierden rápidamente, quedando su conversación *remendada* y *a buenas noches*, en el doble sentido de "quedando sin lograr lo que pretendía" o "quedarse a oscuras, abandonado".

Para solucionar los "remiendos", el autor propone el *hilván* de ocho palabras[945]:

> «Si bien», «ansí», «de buen aire», «descrédito», «desaseada», «cede», «aplaudir», «anhelar» (p. 116).

Otras voces se añaden como *aforro* que arreglaría los problemas del lenguaje, sin salir así del campo léxico del *coser*:

> «Galante», «fino», «sazón», «emular», «lo cierto es», «esfuerzos», «ejemplo», «aunque» (p. 116).

En el *incipit culti gratia* aparece la tarabilla ya vista anteriormente, círculo de palabras ininteligible y sin fin. Como la dama culta, es una "adivinanza perenne" para que vaya "salpicando de necedades por dondequiera que hablare" (p. 117).

Como hemos visto, la mayor parte de los recursos utilizados por Quevedo en esta obra tienen como denominador común la acumulación, cuando no el exceso grotesco, como métodos para criticar y ridiculizar el lenguaje culterano. Los procedimientos son múltiples: formación de neologismos extravagantes mediante composición, derivación y afijos, acumulación de cultismos y perífrasis fuera de lugar, dilogías, comparaciones, parodias de frases hechas y fórmulas, ruptura del decoro. *La culta latiniparla* se convierte así en una caricatura de este estilo que, por lo tanto, tendrá como premisa la deformación por exageración de lo que hay de reprobable en el objeto burlado, que en este caso es el mismo exceso.

---

[945] Alonso (1961: 89, n.1) comenta que estas voces apuntan a giros o frases de uso entre las damas y galanes que gustaban de este tipo de lenguaje afectado, puesto que solo unos cuantos vocablos de la lista se pueden considerar latinismos cultistas. Este mismo autor advierte que las críticas de la época se dirigían a dos tipos de afectación en el lenguaje ―el simple lucimiento de ingenio común en la sociedad y la verdadera lengua cultista―; sin embargo, Quevedo ataca a las dos a par, confundiendo estas dos vertientes (Alonso, 1961: 111). Todas las palabras pertenecen al lenguaje culto de la época y fueron censuradas por diferentes autores contrarios a ese estilo; véanse Alonso (1961: 51 y 96-110), Menéndez Pidal (1991: 178 y 191-92) y Herrero Ingelmo (1994-5: 111-12, 271-72). Azaustre (2003: 116, n. 143) muestra algunos ejemplos de esta censura en Quevedo y otros autores.

3.3. PARODIA DE CARTAS Y MEMORIALES

3.3.1. *CARTAS DEL CABALLERO DE LA TENAZA, DONDE SE HALLAN MUCHOS Y SALUDABLES CONSEJOS PARA GUARDAR LA MOSCA Y GASTAR LA PROSA*

La obra, sin duda de Quevedo, aparece en las ediciones de *Sueños y discursos* y de *Sueños y discursos o desvelos soñolientos* y en *Juguetes de la niñez*. El *Tribunal de la Justa Venganza* (p. 1160) también censura el opúsculo, e incluso el mismo Quevedo se da el sobrenombre de *El Caballero de la Tenaza* en la *Carta del viaje a Andalucía*, dirigida al marqués de Velada[946].

La fecha de redacción parece ser temprana. Fernández-Guerra (1852: 453, n. *b*) la sitúa en torno a 1600. Astrana Marín (1932: XV) anota que, por su estilo cuidado, no puede ser anterior a 1606, cuando la Corte vuelve a Madrid, lugar donde cree que fue escrita la obra. Por su parte, Jauralde (1983: 280-1; 1998: 275-76) piensa en una redacción posterior, quizás en 1613. García-Valdés (1993: 65) la considera compuesta en los primeros años del siglo XVII y Azaustre (2007: 211) comenta que la precisión de la fecha de redacción no es tarea fácil, pues las numerosas menciones de la obra no son siempre seguras[947]. La obra sería anterior a 1617, por la alusión que se hace a ella en el romance que el Duque de Lerma escribió a Quevedo en el otoño de ese año.

Se conservan cuatro manuscritos[948] y numerosas ediciones del opúsculo que no contienen el mismo número de cartas[949]. Veintidós son comunes en las diferentes ediciones, que se amplían hasta treinta si se añaden siete cartas que «faltaron de imprimir». Estas siete cartas no presentan unidad de tema con el resto de las epístolas

---

[946] Cfr. *Epistolario completo*, pp. 114 y 116.

[947] En la biografía de Tarsia aparece la primera referencia cronológica: una carta de un monje llamado Fray Benito Bernardo de Morales, que tampoco es fiable. Azaustre (2007: 211 y ss.) estudia esta cuestión.

[948] Se trata de los Ms. 3706, ff. 329r.-330v. y Ms. 9073, ff. 290r.-307v. de la Biblioteca Nacional de España y los Ms. 134, ff. 14v.-18 y Ms. 136, ff. 14-16 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander.

[949] Véanse García-Valdés (1993: 60-4) y Azaustre (2007: 214-216). En el análisis seguiré la última redacción impresa, la de *Juguetes de la niñez* ―editada por Azaustre (2007)―, que contiene veintidós cartas.

—aunque sí entre ellas—[950] ni responden al objetivo que el autor anticipa en el primer párrafo de la obra (el aviso para los *descuidados de bolsa*). En este grupo se describe más el retrato de la pedigüeña como prostituta que el enfrentamiento entre la codicia de la mujer y la tacañería del hombre.

La obra parece tener su origen en una «broma culta, un alarde ingenioso concebido inicialmente para circular en un medio restringido»[951] que, de ser una simple descripción caricaturesca de un tacaño, terminó siendo un relato epistolar entre el tacaño y la pidona[952]. El tema de la mujer codiciosa y ladrona tiene raíces clásicas y ejemplos en la literatura española desde el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera hasta el *Libro intitulado vida política de todos los estados de mugeres*, obra de Fray Juan de la Cerda publicada en 1599[953]. Arellano (2003: 60) afirma que el tema de la mujer venal y su antagonista, el caballero de la Tenaza, es «verdadera creación de Quevedo»; para Mas (1957: 150), se trata de un «théme majeur de la satire de Quevedo».

Quevedo le dedicó a este tema el entremés *El Niño* y *Peralvillo de Madrid*[954], además de varias poesías[955]. En muchas de estas obras se combina la sabiduría de las mujeres para hacerse con el dinero con una visión negativa de la relación amorosa, coincidiendo así con el tema de *Capitulaciones matrimoniales*.

El opúsculo, por lo tanto, trata burlescamente el tema del hombre tacaño y su defensa ante las mujeres pedigüeñas[956]. A su vez, el tema principal se ve enriquecido

---

[950] Azaustre (2007: 220-1) trata el problema de la autoría de estas cartas, que en cualquier caso, pertenecen a otra fase de redacción de la obra. A García-Valdés (1993: 61 y 64), la autoría de estas cartas le parece bastante segura.

[951] Cfr. Rey (2007: 20).

[952] Anota Rey (2007: 20) que «si se confirmase que el apunte inicial dio paso años después a un relato más elaborado, se reafirmaría la hipótesis de que Quevedo sintió por sus obras burlescas el suficiente aprecio como para retocarlas y ahondar en sus posibilidades literarias».

[953] Véase Schwartz (1989: 634-6), que analiza algunos pasajes de estas obras y remarca la tradición clásica de los motivos y su correspondencia en la obra de Quevedo. Como ya hemos mencionado, Merimée (1886: 142) menciona *El arte de conservar el dinero en la bolsa* (Salamanca, 1591) y el tratado *Della famosísima compagnia della Lesina, dialogo, capitoli e ragionamenti…* (Orvieto, 1600 y anteriores).

[954] En cierto modo, también *La destreza*.

[955] Los sonetos "diálogo de galán y dama desdeñosa" (*POC*, 586) —claramente relacionados en tema con las cartas once y quince—, "Arrepentimiento de la amistad que había tenido con una mujer a quien había dejado" (*POC*, 626) o "Lición de una tía a una muchacha, y ella muestra cómo la aprende" (*POC*, 722). Véase Arellano (2007: 62-63), que hace alusión a otros poemas de la obra burlesca de Quevedo.

[956] Aunque también presenta un ejemplo de los pedidores masculinos, que pondera más la figura del protagonista.

por ciertas críticas y personajes secundarios, técnica que hemos observado repetidamente en el conjunto de la obra satírico-burlesca de Quevedo.

La estructura de la obra se articula en varios apartados: dos prefacios, en los que se parodian las dedicatorias y se dan una serie de consejos para "salvar su dinero", y una tercera parte que contiene las «Epístolas», la cual es la más extensa del opúsculo.

En las epístolas no hay un intercambio con envío y respuesta —sólo la carta nueve contiene una respuesta por parte de la mujer—, sino que el hombre muestra detalladamente su tacañería y le reprocha a la mujer su codicia y su interés únicamente por los valores materiales, razón por la que desatiende el amor verdadero. Veamos un ejemplo en la epístola once, que muestra claramente estas características:

> Si vuestra merced me quiere a mí, ¿qué tengo yo que ver con vestidos, joyas y dineros, que son cosas mundanales y de vanidad? Y si quiere a mis doblones, ¿por qué no habla verdad y, como en los papeles me llama «mi vida», «mi alma», «mi corazón», «mis ojos», me llame «mis reales», «mis doblones», «mis talegones», «mis bolsas»? Vuestra merced crea que para mí no hay facción buena si no es de balde: que aun las más baratas las tengo apenas por razonables. Lo que cuesta es feo, y no hay donaire donde hay pedidura (p. 236)[957].

Aunque existen algunos personajes secundarios, los dos personajes principales del opúsculo son sin duda el tacaño y la pedigüeña. Ambos son caracterizados a través de las cartas. En palabras de Rey (2007: 21):

> Aunque en el Caballero de la Tenaza no hay más interlocutor que el personaje masculino, sus palabras también van perfilando gradualmente a la amante, quien adquiere a ojos del lector los matices de un personaje que habla y actúa. Es éste un rasgo técnico habitual en la poesía jocoseria de Quevedo, experto en el arte de esbozar al narratario sin ponerlo en escena.

El título, *Cartas del Caballero de la Tenaza, donde se hallan muchos y saludables consejos para guardar la mosca y gastar la prosa*, presenta al protagonista mediante la onomástica burlesca. La denominación de caballero representa una parodia de las órdenes de la época[958] al acompañarla de la voz *tenaza*, que aisladamente o junto a numerosas frases y construcciones representa la firme sujeción y dificultad de desprenderse de algo: *hacer tenaza*, *ser menester tenaza*. La idea de los

---

[957] La representación del tacaño en sus relaciones con el sexo opuesto lo lleva a la castidad: «porque yo tengo la castidad por logro, y soy pecador de lance. Y lo mío fuera suyo, si no tuviera una lujuria que se precia de miserable» (p. 242). Véase Azaustre (2007: 236, n. 91) para más referencias al amor gratuito en la obra burlesca de Quevedo.

[958] Cfr. Arranz (2005: 246).

consejos saludables se enfrenta a la idea de guardar la *mosca*[959], forma de designar al dinero en el lenguaje de germanía y de los maleantes. Este uso del vulgarismo y léxico de germanía entra en clara relación con el tema y categoría de los personajes.

Los recursos de agudeza en la obra muestran una evidente variedad. El núcleo desde el que parten la mayoría de las técnicas es el juego con los verbos que versan —en su sentido recto o metafórico— sobre los dos centros de acción de los protagonistas: la tacañería masculina (el *no dar*) y la codicia femenina (el *pedir*). La mayor parte de estas voces se enlazan con distintos valores dilógicos[960]. Las perífrasis metafóricas descriptivas y el remedo de frases hechas completan los medios ingeniosos del autor.

La dedicatoria «A los de la guarda» incide ya en el sentido de la obra, que tiene como objetivo advertir a un destinatario múltiple, los "descuidados de la bolsa", para que "restriñan las faltriqueras". En este párrafo se presentan ya los juegos dilógicos que se convertirán en una constante a lo largo del texto. Se concentra la agudeza en el equívoco entre los campos semánticos de los verbos *dar* y *guardar*, silepsis ya documentada en textos anteriores al nacimiento de Quevedo[961]. La oposición *guardianes-datarios* se combina con una especie de calambur. En este mismo pasaje, el zeugma facilita la dilogía del verbo *dar* y la construcción *dar en* —en su acepción más obscena—. En el segundo ejemplo, la antanaclasis del verbo *guardar* sirve para crear un chiste sobre la tacañería del protagonista, chiste que se ve reforzado por la sintaxis en retruécano. En su primera aparición, *mandar* tiene el significado de 'cumplir aquello a lo que se está obligado' (*días de guardar*), mientras que en la segunda el significado es 'no gastar':

> y que procuren antes merecer el nombre de *guardianes* que el de *datarios*; y el *dar* sea *en* la mujeres, y no *a* las mujeres (p. 225).
>
> y sea su abogado el Ángel de la Guarda, que con razón se llaman días de *guardar* los días que son de fiesta, y todos son de fiesta para *guardar* (p. 225).

El repetido uso de la onomástica burlesca al comienzo de alguna de las obras también aparece en este prefacio:

---

[959] Cfr. Hernández y Sanz (2002: 341).
[960] Arellano (2003: 61) considera la riqueza del campo léxico de la rapacidad, que junto con el de los cornudos es «el principal de la poesía satírico burlesca de Quevedo».
[961] Cfr. Chevalier (1992: 48-9).

> para que así merezcan el nombre de cofrades de la Tenaza de *Nihildemus* o *Nequedemus*, que hasta ahora se decía *Nicodemus* por el poco conocimiento desta materia. Y sea su nombre de todo enamorado *Avaromatías* (llámese como se llamare, aunque no se llame Matías) (p. 225).

En el primer caso hay una combinación de la onomástica con la paronomasia y la disociación. La referencia a *Nicodemus*[962], el senador que ayudó a bajar a Cristo de la cruz arrancándole los clavos con unas tenazas, sirve para relacionarlo con el nombre del protagonista del opúsculo y crear las formas latinas *Nihildemus* y *Nequedemus*. En ellas se combina el subjuntivo del verbo *dare* latino con las negaciones *nihil* y *neque* antepuesta ('no dar nada'). El distinto valor de los significantes en castellano y en latín o griego también permite el juego onomástico. Así, en castellano *Matías* designa un nombre propio; en griego es el participio de *aoristo* del verbo *aprender*, con lo que la palabra designaría por asociación 'aprender a ser avaro' (Schwartz, 1987: 40). Por otra parte, la identificación de *Avari-Matías* como nombre "de todo enamorado" muestra una clara alusión al poeta Macías *El Enamorado*[963].

El segundo preliminar, titulado «Ejercicio cuotidiano que ha de hacer todo caballero para salvar su dinero a la hora de la daca», presenta una serie de consejos que tiene como característica principal no estar orientada hacia la defensa de la dama pidona sino que, en masculino, advierte sobre el peligro de los embestidores y pedigones, de la presencia en la mesa de pegote, moscón o gorra, amigos de la comida en casa ajena. El uso paronomástico de la *derivatio* establece la relación entre *comezón*[964] y *comedor*[965], tomado éste en el sentido figurado de 'gorrón'. La perífrasis dilógica *cuchillos de los tenedores* describe a estos personajes; en ella, la silepsis de *tenedores* ('cubierto de la mesa' y 'el que tiene o posee alguna cosa') añade mayor expresividad al uso metafórico de *cuchillos* («la persona o cosa que destruye o fatiga demasiado» (*Aut.*)):

---

[962] *Correas* define la frase *las tenazas de Nicodemus*: «usan de esta semejanza en cosas dificultosas de sacar».
[963] Quevedo repite estas agudezas en la obra poética. En el poema "volvió a replicar don Francisco" se lee: «Tenaza de Nicodemus / no fue con vos comparable, / ni el propio Abarimatías / ni el propio Francisco Abari» (*POC,* 680, vv. 65-68).
[964] *comezón*: «picazón en alguna parte del cuerpo, que desazona y molesta mucho por ser vehemente» (*Aut.*).
[965] *comedor*: «El que come. Ordinariamente se entiende del que come más de lo regular, o mucho» (*Aut.*).

> «¡Bendito sea Dios!, que me da comezón y no comedores», considerando que los convidados en las mesas son cuchillos de los tenedores (p. 226).

Los consejos que deben seguirse se organizan en cuatro momentos del día: *levantarse*, *comer*, *acostarse* y *dormirse*. La idea de "conjurar el dinero" (que conlleva la de 'exorcizar') y la bendición se combinan con la idea del *dar* como actividad pecaminosa, y ello se logra mediante expresiones del acto penitencial religioso. Los tipos de pecado (por palabra, obra o pensamiento) se enfrentan a *dar*, *prestar* y *prometer* en una yuxtaposición de negativas que refuerza el propósito de no ceder algo. En el segundo pasaje citado, se reitera la antanaclasis con la forma *dar en* ('empeñarse en ejecutar o no alguna cosa'):

> y ofrezco firmemente de *no dar ni prestar ni prometer* por palabra, obra ni pensamiento (p. 226).

> «solamente un *dar* me agrada, / que es *dar en* no *dar* nada» (p. 226)[966].

La imagen del *talegón vacío* se compara a la calavera que se colocaba en la cabecera de la cama, y ésta se relaciona con la bolsa vacía del perdedor:

> Al irse a acostar, antes de dormir, se llegará al talegón vacío que tendrá colgado a la cabecera de su cama por calavera de los perdidos (p. 228).

La bendición en el acto de acostarse sirve para jugar con la voz *desnudar*, mediante un políptoton verbal que se sirve de las acepciones de este verbo: «quitar el vestido o ropa» (*Aut.*) y «metafóricamente significa quitar a alguna cosa lo que le es conveniente para su subsistencia, comodidad o lustre» (*Aut.*). El pasaje se completa con una dilogía del adjetivo *suelto* en el sentido figurado de 'desenvuelto, desprendido' y la modificación de la frase hecha *a sueño suelto* («sin cuidado alguno» (*Aut.*)) que se explica en la posterior subordinada causal:

> Y empezando a dormir dirá: «Bendito seáis vos, Señor, que habéis permitido que me *desnude* yo y que no me haya *desnudado* otro antes». Y no dormirá a sueño suelto porque no se le desperdicie nada (p. 228).

---

[966] Este mismo juego se repite en otra de las epístolas: «¡Mire qué aliño para animarme a dar sobre sus arracadas! Si vuestra merced *da en* pedir, yo *daré en* no *dar*; y con tanto, *daremos* todos» (p. 245). La utilización del *políptoton* verbal juega con las acepciones del verbo; así, en las primeras apariciones *dar* toma el significado de la locución *dar en* ('empeñarse en ejecutar o no alguna cosa') y en la tercera el de 'donar', para presentar una última y ambigua acepción que establece un vínculo entre las anteriores. También se encuentra en la letrilla "Si la prosa que gasté" (*POC*, 658).

Antes de las «Epístolas» se encuentra un apartado titulado «Triaca de embestimentos masculinos» que, al contrario que las cartas posteriores, tiene como blanco satírico el sexo masculino. Se trata de un remedio[967] para las acciones de los *embestidores* antes mencionados. En un pasaje denso, se disponen una serie de consejos dirigidos al Caballero de la Tenaza para poder librarse de los pedidores y sortear las acciones de éstos mediante la mentira[968]. Una metonimia de los hombres y las mujeres ―designados respectivamente por *barbas* y *tocas*― sirve para equipararlos en número:

> Es cierto que piden *tanto las barbas como las tocas*, y ha parecido conveniente anticipar el remedio (p. 228).

Entre la acumulación de recursos retóricos encontramos expresiones procedentes del léxico relacionado con la marginalidad. En los siguientes pasajes se forman esquemas verbales que sugieren el engaño y la forma de evitarlo: en *desjarretar la bribia*, *bribia* es el «arte y modo de engañar con buenas palabras, halagando y alegrando a uno» (*Aut.*); en *atragantar embelecos* se observa una predicación inventada con *embelecos*[969] para librarse del *pedidor de avenida y repentino*. Se establece, además, una relación entre los dos verbos (*desjarretar* y *atragantar*), que portan el significado de 'sortear y salir al paso de las posibles trampas':

> Y luego grandes ofrecimientos, que eso es *desjarretar la bribia* (p. 229).
>
> Esto se llama *atragantar embelecos* (p. 229).

Dentro de las agudezas en la formación de palabras, es importante destacar el aprovechamiento de la derivación; un ejemplo de ello es la presencia del diminutivo, lo que incrementa las connotaciones satírico-burlescas. En el primer ejemplo se forma el diminutivo para referirse a los balcones alquilados para ver los espectáculos de toros y cañas[970]; en el segundo, el adjetivo *honrado*, acompañado del diminutivo *terminillo*, refuerza la carga irónica:

---

[967] *thriaca*: «metafóricamente vale remedio de algún mal prevenido con prudencia, o sacado del mismo daño» (*Aut*.).
[968] Véase Arranz (2005: 248) para la cuestión pragmática de la mentira en esta obra.
[969] *embelecos*: «embuste, fingimiento engañoso, mentira disfrazada con razones aparentes» (*Aut.*).
[970] Costumbre que también censura directamente en esta obra. Lo hace también en *Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos*. Las corridas de toros y los juegos de cañas

> ¿*Ventanicas* para ver toros y cañas, mi vida? ¿Qué más toros y cañas que vernos a ti pedir y a mí negar? (p. 231).
>
> No es posible sino que cuando vuesa merced me empezó a querer me contó el dinero, porque, a la propria hora que se acabó la bolsa, espiraron las finezas. No me ha querido un real más, mi alma. ¡Honrado *terminillo* ha tenido! (p. 238-9).

El aumentativo enfatiza las cualidades negativas de los personajes, como sucede en *pedigones*, *bellaconas* o *tomona*, donde se observa el gusto por el uso del sufijo *–on, -ona*[971]:

> «Yo me alegro, aunque soy Caballero de la Tenaza, porque me han dejado dormir los embestidores y *pedigones*; y ofrezco firmemente de no dar, ni prestar, ni prometer, por palabra, obra ni pensamiento (p. 226).
>
> *Bellaconas*, ¿qué ha sido esto? Yo echo de ver que para convertiros no hay otra cosa como sacaros un gastado. Todas os habéis vuelto a Dios en viéndome sin blanca (p. 240).
>
> La *tomona* se quiere hacer dadivosa de la otra vida (p. 241).

Los juegos con los verbos *dar* y *tener* se repiten en múltiples posiblidades. En el primer pasaje, además de dobles sentidos de frases y refranes, se observan simples juegos de palabras a través de falsas etimologías. Se articula una especie de falsa *derivatio* con voces que comienzan con la sílaba "da" (*dados-Dante-dátiles*) y sencillas dilogías entre *tener* y *ser tenido* ('estimado, apreciado'). En el segundo ejemplo, otras expresiones juegan con distintas acepciones de *dar*, como *dar pascuas*, *amagar y no dar*[972] y *dar la hora* —donde se compara al tacaño con el reloj de sol—; el pasaje continúa con las acepciones de *señalar* como 'indicar' o 'dar una señal'[973]:

> Y entre los dichos caballeros siempre se ha de jugar a *tengamos y tengamos*; no se ha de jugar a los *dados*, ni se ha de leer en el *Dante*, ni se han de comer *dátiles*, ni han de saber otro refrán sino «quien guarda, halla». Y con esto y con aquello, y sin dar nada, aquí *tendrán y serán tenidos*, y allá será lo que Dios quisiere, como lo demás (p. 230)[974].

(una recreación de los torneos medievales) estaban siempre presentes en las celebraciones de Madrid del siglo XVII (Deleito, 1944: 89-159). Véase también Azaustre (2007: 231, n. 58).

[971] Véase *supra* p. 383. El empleo de estos sufijos aumentativos también se observa en *Vida de corte y oficios entretenidos en ella*.

[972] *dar pascuas*: «anunciar felicidades» (*Aut*., *s.v*. *dar*); *amagar y no dar*: «juego que usan los muchachos para su diversión […]. Úsase también como frase, para dar a entender que se desea en el culpado la enmienda sin llegar al rigor del castigo» (*Aut.*).

[973] *señal*: «parte del precio que se anticipa en cualquier concierto» (*Aut.*).

[974] En la forma "tengamos y tengamos" parece haber un juego con la frase *tener y tengamos* «se usa para persuadir a la máxima seguridad en lo que se trata» (*Aut.*) o una parodia de la frase legal *tened y*

> Permítase *dar pascuas, y no aguinaldo*. Y en los días de feria damos licencia que, en las tiendas, Platería, calle Mayor, el verdadero Caballero de la Tenaza *amague y no dé* (p. 229)[975].

> Y al fin ha de tener costumbre de reloj de sol, que *muestra* y no *da*; y si se alargare y señalare, sea con la sombra y no con otra cosa (p. 230).

El apartado más extenso del opúsculo lo constituyen las veintidós «Epístolas del Caballero de la Tenaza». Como hemos comentado, con excepción de la carta nueve están dirigidas a la dama pedigüeña. En cada uno de los epígrafes se responde a la pidona con circunstancias que describen las características del tacaño y su rechazo a las embestidas de la dama. Una lucha, en palabras del autor, similar a la de cañas y toros en la que ambos compiten y galantean por su dinero:

> ¿Qué más toros y cañas que vernos a ti pedir y a mí negar? (p. 231).

> cuando pensé que éramos yo el amante y vuestra merced la querida, hallo que somos competidores de mi dinero y galanes (p. 236).

En estas cartas los recursos de agudeza son recurrentes. Una primera característica es el irónico tratamiento de cortesía en su comienzo. La dama pedigüeña es tratada de "señora", "vuestra merced", "señora mía", "mi vida", "bien mío", "mi bien", "mi alma", "reina mía", "hija", expresiones que tienen su contrapunto en perífrasis denigratorias.

En los ejemplos se observa el distinto trato reservado para estas mujeres. En el segundo, el motivo entronca con el tema de la crítica y burla de la mujer, de la que aquí se censura la costumbre de los afeites y su repetida identificación con el diablo[976] —a través de un género analógico del sustantivo *infierno* se logra la concordancia con el sustantivo *hembra*—. En el último pasaje, se parodia el tópico de los ojos de la dama en la poesía amorosa. Los efectos mortales de los ojos son deformados

---

tengamos. Quevedo la usa en repetidas ocasiones en su obra para hacer referencia a la codicia. Véanse Price (1963: 81-82), Arellano (2003: 483) y Azaustre (2007: 230, n. 48[bis]).

[975] Véanse Deleito (1953: 190-4) y Azaustre (2007: 229, n. 47) para más datos y bibliografía sobre estas calles madrileñas. El cento comercial de Madrid en el siglo XVII se encontraba en la calle Mayor. La zona principal de esta calle, desde San Felipe hasta la calle de la Amargura, estaba ocupada por los joyeros, denominada "Las Platerías".

[976] En esta misma obra: «En gracia me cae lo de que "demos a Dios parte de nuestra vida"; ¡y qué vida para dar parte della sino a Lucifer!» (p. 241); la alusión al diablo también sirve para remarcar este vínculo: «no quiero dar picón al diablo con vuestra merced» (p. 244) Igualmente, se identifica el infierno con la casa de la tía de la dama: «Lo demás sea pleito pendiente para el purgatorio, si cuando desta vida vayas se te hiciere camino por allí; porque si vas al infierno, yo desisto, que no me está bien ponerte demanda en casa de tu tía» (p. 241).

grotescamente a través de una hipérbole degradante que los identifica con *matadero* y *rastro*, lugares destinados al sacrificio de animales para el abasto del pueblo. De esta manera se representa grotescamente la metáfora tradicional amorosa, al reducir la muerte del alma a lexemas animalizadores. Las frases preposicionales "de las ánimas" y "de las bolsas" concretan los efectos negativos de la codicia de la dama pedigüeña[977]:

> que son todos los modos de despedir picaronas bergantas (p. 230).
>
> Infierna hembra, diabla afeitada (p. 240)[978].
>
> si sus ojos de vuestra merced son el matadero de las ánimas, son el rastro de las bolsas (p. 243).

Los juegos dilógicos con verbos como *querer*, *dar*, *pedir, tomar* o *guardar*[979] siguen repitiéndose a lo largo del texto. En el segundo ejemplo, *pedir* se entiende en su acepción de «querer, desear o apetecer» (*Aut.*). En el siguiente, se juega con la dilogía de la frase hecha *dares y tomares*[980]: «contestaciones, debates, alteraciones y réplicas entre dos o más personas» (*Aut.*) y, en sentido recto, 'dar y recibir'. La utilización de *pendencias* y *pacífico*, voces relacionadas con el sentido figurado de la expresión, aclara la anterior agudeza:

> Díceme vuestra merced que me quiere tanto que querría que no tuviese pesadumbre. Señora mía, déjeme tener vuestra merced y sea lo que fuere, que aun no querría que me quitase pesadumbres (p. 231).
>
> Cuanto más me pide vuestra merced, más me enamora y menos la doy (p. 231).
>
> Señoras mías, lo que vuestras mercedes llaman amores no son sino pendencias, *dares y tomares*; y yo soy pacífico, y no quiero tener *dares y tomares* con nadie (p. 232).

---

[977] Schwartz (1983: 86-8) analiza el último ejemplo como metáfora de "relación no icónica". La metáfora se origina en un juego irónico con una imagen poética y no puede ser descodificada sin este dato extratextual.

[978] Ejemplo referido cuando se trataron las adjetivaciones mediante sustantivos.

[979] En un párrafo de la obra se enumeran los imperativos de petición de la dama: «*dame*, *tráeme*, *cómprame*, *envía*, *muestra*» (p. 242).

[980] Véanse Alonso Veloso (2005: 231-33) y Azaustre (2007: 232, n. 68). El motivo es repetido en la obra de Quevedo.

El verbo *dar* también sirve para la identificación de la *hermana* pedigüeña con una *campana*. Esta agudeza se basa en la sencilla silepsis de la voz *dan, dan* entendida como 'onomatopeya del sonido de la campana' y 'forma del verbo dar'[981]:

> ¿Qué diré de la bendita de tu hermana? Que en viéndome se volvía *campana*, y no se le oía otra cosa que *dan, dan* (p. 240).

Las acepciones del verbo *guardar* se contraponen con *el dar* (o su sinónimo *enviar*). La agudeza entra así dentro del marco de la antítesis, al establecer una oposición de ideas en el contexto. Mediante este procedimiento, la agudeza se logra al crear una oposición no esperada entre elementos de algún modo vinculados, o al jugar con un contraste reiterado a lo largo del texto. El primer ejemplo se sirve nuevamente del Ángel de la Guarda[982]; en el siguiente, el pronombre de complemento directo en la segunda oración descubre los dos valores del verbo *guardar* (*guardar el secreto-guardar la merienda*). Finalmente, en el último ejemplo se juega con un nuevo significado de este verbo: «observar y cumplir lo que cada uno está obligado» (*Aut.*):

> Y persuádase vuestra merced que a mí y al rey nos ha dado Dios dos Ángeles de Guarda: a él para que acierte, y a mí para que no dé (p. 231).
>
> Escríbeme vuestra merced que le envíe de merendar y que guarde secreto. Yo lo guardaré de manera que ni salga de mi boca ni entre en la de vuestra merced (p. 233).
>
> Vuestra merced haga cuenta que no me ha pedido nada, que yo hago la misma, porque no hallo otro camino de guardar los mandamientos y hacerlos guardar, sino guardando mi dinero de vuestra merced (p. 243).

El uso de la dilogía puede extenderse a otras palabras relacionadas semánticamente o con otra intención satírica. En el primer pasaje abajo citado, la agudeza se observa en la silepsis del verbo *ensancharse*: «ponerse grave, afectar señorío» (*Aut.*) y «agrandar, extender, dilatar, hacer una cosa mayor de lo que es» (*Aut.*). Este último sentido parte del uso en contraposición de los verbos *fruncir* y *reunir*, el adjetivo *angosto* y la imagen de entrar en un canuto de alfileres. En el segundo ejemplo, además de su sentido recto, se sugiere el metafórico de *preñada*[983],

---

[981] Aunque Schwartz (1983: 82) no descarta una implicación visual de la metáfora: una mujer con guardainfantes muestra forma acampanada.
[982] Esta alusión bíblica fue censurada por el *Tribunal de la Justa Venganza*: «es contra el común sentir de los teólogos, porque a ningún hombre particular se le dio más que un ángel para guarda suya y no para el fin que él dice» (p. 1160).
[983] *preñada*: «se toma por lleno o cargado» (*Aut.*).

suponiendo la carga que consigue la dama tras sus continuas peticiones. En el último pasaje encontramos juegos dilógicos con el vocablo *padre* en sus dos acepciones: «el que engendra o procrea otro su semejante en su especie» (*Aut.*) y «los religiosos, sacerdotes y ancianos, en señal de veneración y respeto» (*Aut.*, *s.v. padres*):

> Díceme vuestra merced que no me ensanche, porque me pide y se obliga y me trata como de casa. ¿Eso se teme vuestra merced, reina mía? ¿No aguardará a ver lo que hago? ¿Ensancharme tenía, mi bien? Ahora lo verá, que me he fruncido y reunido de manera que puedo voltear en un cañuto de alfileres, de puro angosto (pp. 242-43).
>
> Díceme vuestra merced que está preñada, y lo creo, porque el ejercicio que vuestra merced tiene no es para menos (p. 245).
>
> Señora mía, si yo quisiera ser *padre*, en mi mano ha estado hacerme fraile o ermitaño: no soy yo ambicioso de crías (p. 245).

Veamos otros ejemplos dilógicos en antanaclasis:

> Y porque no me *suceda* lo que *sucede* a los que se casan, no quiero tener quien me *suceda*; y perseveraré en este humor hasta que haya órdenes de redimir casados, como cautivos (p. 244).

En el anterior pasaje se juega con las acepciones del verbo *suceder*: «vale acontecer algo impensadamente» (*Aut.*) y «entrar en lugar de otro o seguirse a él» (*Aut.*). El rechazo del matrimonio por parte del tacaño se muestra en la negativa a tener descendientes[984]. La agudeza se completa con una comparación que equipara a los casados con los cautivos y recomienda que sean liberados, al igual que los cautivos lo eran por las órdenes religiosas que se ocupaban de su rescate[985].

La dilogía también se usa para formar equívocos partiendo de frases hechas. En el siguiente pasaje se combinan los valores del verbo *volver* con un ejemplo de figura etimológica: *visiones*-*vi*. En otro de los ejemplos se establece una correspondencia entre la frase *estar como vendido*[986] y la pedigüeña, que se representa como *comprada*; con ello se la acerca nuevamente al oficio de mujer pública. En el

---

[984] Azaustre (2007: 244, n. 138) considera la posibilidad de que este pasaje pueda hacer referencia a la tópica codicia de los herederos, que Quevedo recreó en *Discurso de todos los diablos*: «Y al instante que firmé el testamento, la tierra, a quien mandé mi cuerpo, tuvo gana de comer, mi hijo de heredar, mi mujer de monjil, mi criado de lágrimas y vestido, mi amigo de acordarse; y todos andaban dados al diablo» (*Discurso de todos los diablos*, pp. 526-27).

[985] Cfr. Azaustre (2007: 244, n. 137). A fines del siglo XII se fundó la Orden Trinitaria de Redención de los Cautivos y, a comienzos del XIII, la Orden de Nuestra Señora de la Merced, que tenían como misión colaborar en el rescate de cautivos.

[986] *estar como vendido*: «frase, que vale estar mortificado o desazonado en la compañía o conversación de los que son de contrario sentir, o extraños y desconocidos» (*Aut.*).

último pasaje se imita explícitamente la frase *a malas lanzadas muera* para exagerar el daño causado por las tías:

> Ríñeme vuestra merced porque no he vuelto a su casa, y es porque no he vuelto en mí de las visiones que vi el otro día (p. 233).
>
> En conclusión, yo *estaba como vendido*, y vuestra merced *como comprada* (pp. 233-34).
>
> A malas tías muera, que es peor que a malas lanzadas, cuando mudare de propósito (p. 236).

La agudeza verbal, con la paronomasia como recurso principal, se repite en algunos casos combinada con otros recursos dilógicos. En el siguiente ejemplo se muestra un caso de *traductio* (repetición acusada de un vocablo) con la paronomasia en *parezco-padezca*. En el último se juega ―mediante una nueva *traductio*― con la dilogía del verbo *tomar*: «aprehender o concebir alguna cosa según el afecto que domina» (*Aut*.) y «comprar» (*Aut.*):

> Cuéntanme que me hallaron mil faltas, y que todo se les fue en apodarme y reírse, y que decían que *parecía* esto y *parecía* estotro, y que *parecía* al otro. Yo confieso que lo *parezco* todo, como mi dinero no *padezca* (p. 232).
>
> Dios sabe lo que lo siento; pero las niñerías son tantas que aun para *tomadas* de memoria son muchas: mire vuestra merced qué harán para *tomadas* por dinero (p. 237).

Dentro de estos juegos de palabras también se debe incluir el retruécano. En el primer ejemplo, Quevedo se sirve de los significados de *orden*[987] para mostrar la agudeza en *niñas mendicantes sin orden*. La posterior identificación de las pedigüeñas con los tejedores es oscura; Azaustre (2007: 241, n. 117) parte del significado de *tejer* ('metafóricamente componer, ordenar y colocar con método y disposición una cosa') para mostrar la extrañeza del caballero al encontrar las *niñas mendicantes sin orden*, pues se parecen a los tejedores. Sin embargo, el autor no explica la razón de dicho parecido, que podría encontrarse en el ordenado proceso de tejer. En el segundo ejemplo se desarticula la frase hecha *no haber más que pedir*[988] con una expresión en la que el verbo *pedir* se entiende en su sentido recto:

---

[987] *orden*: «la religión aprobada por el Sumo Pontífice, cuyos individuos viven debajo de las reglas establecidas por su fundador» (*Aut.*) y «concierto y buena disposición de las cosas» (*Aut.*).
[988] *no haber más que pedir*: «frase con que se explica la perfección de alguna cosa, y que no le falta nada para llenar el deseo» (*Aut.*).

> Señora mía, yo bien entendí que había *órdenes mendicantes*, pero no niñas *mendicantes sin orden*. Para mí una mujer pedigüeña es lo propio que un tejedor (p. 241).
>
> ¡Bueno me hallo yo, que había escrito a mi tierra a un amigo cómo me había encontrado mi ventura en Madrid con una muchacha tan hermosa y tan linda que *no había más que pedir*, y ahora he descubierto en su condición que cada día *hay que pedir mucho más*! (p. 242).

En el marco de la agudeza verbal también se encuentran ejemplos de *derivatio*. En el primero de los abajo citados se juega con la dilogía del verbo *llevar*. Se subraya la cómica resistencia del caballero ante las peticiones insistentes de las damas y su disponibilidad para tener relaciones fuera del matrimonio. En el segundo pasaje, la *derivatio* parte de la repetición del vocablo *marido*, a la que se suma la formación de un género analógico en *marida* y la presencia del verbo *maridar*[989]. Finalmente, se usa el verbo *tragar* en su sentido de «creer o consentir alguna cosa inverosímil o incierta por engaño» (*Aut.*) y se sugiere su significado usual ('comer') con las oraciones "no como hijos como Saturno" y "antes muera de hambre":

> Y díceme vuestra merced que la *lleve* estas niñerías y la vaya a ver, y yo no hallo camino para *llevar* ni sé por dónde van los que *llevan* (p. 237).
>
> Si vuestra merced me quiere para mientras *marida*, o como para *marido*, o para entre *marido*, aquí me tiene corriente y moliente (p. 244).
>
> Y desengáñese vuestra merced, que yo no he de *tragar* este hijo, porque no como hijos como Saturno, ni lo permita Dios; y antes muera de hambre que tal *trague* (p. 245).

También es de notar el uso de algunas yuxtaposiciones en estructuras simétricas. Así, cuando se critica a la mujer que intenta conseguir beneficio de los embarazos[990] se usan tres frases hechas: *a diestro y a siniestro*, *a troche y moche* y *a Dios y ventura*[991], todas con una similar estructura y con significados parecidos:

---

[989] En un pasaje precedente del texto, Quevedo crea el neologismo *maridear*: «Maridee por otra parte, que yo he determinado morir ermitaño de mi rincón» (p. 244).

[990] Véase Huerta Calvo (1995: 70-1). El motivo del embarazo ―real o fingido― se repite en los entremeses: «Y a éstos, quando se fueron, les di a entender que quedava preñada, que soy gran mujer de fingir bómitos, que me toman desmayos, y quitárseme la gana de comer» (*Entremés primero de Bárbara*).

[991] *a diestro y a siniestro*: «frase con que se explica el modo de proceder de alguno sin elección ni reparo ni distinción de personas, por todas partes y a todos lados» (*Aut.*); *a troche y moche*: «disparatada e inconsideradamente, sin reparo ni consideración alguna» (*Aut.*); *a Dios y ventura*: «cuando nos arrojamos a lo dudoso en confianza de que Dios nos ayudará, y podrá haber buena suerte» (*Correas*).

> Lo que importa es empreñarse a diestro y a siniestro, parir a troche y moche y echarlo a Dios y a ventura (pp. 245-46).

En el marco de la metáfora es recurrente la utilización de algunos verbos relacionados léxicamente, como *morder*, *comer, cenar, pacer, mondar, roer, chupar, desaparecer, desainar*, en algunos casos valiéndose de la acumulación de acciones por yuxtaposición. Todos ellos representan la idea de consumir al hombre a través de las solicitudes de la mujer:

> Vuestra merced muerda de otro enamorado, que para mí peor es verme comido de mujeres que de gusanos, porque vuestra mujer come los vivos, y ellos, los muertos (p. 231).
>
> ¡Pesia tal! ¿No basta haberme comido y cenado, sino quererme merendar? (p. 233).
>
> Dos meses, tres días y seis horas ha que vuestra merced y dos viejas, tres amigas, un paje y su hermana me pacen de día y de noche, de que estoy desvaído y seco (p. 233)[992].
>
> Déjenme vuestras mercedes si son servidas, y saque yo libre siquiera mi cuerpo, y comeranme a medias vuestra merced y la sepultura: que estaré en el purgatorio, y aun no seguro (p. 233).
>
> Después de haberme mondado el cuerpo, roídome los huesos, chupádome la bolsa, desparecídome la honra, desainádome la hacienda (p. 239).
>
> mientras que tuve qué dar y me duró el granillo, el tiempo fue pecador, no hubo vecinas, tu maldita y descomulgada tía, que agora gruñe de día y de noche, entonces de día me comía y de noche me cenaba y, con aquellos dos colmillos que sirven de muletas a sus quijadas, pedía casi tanto como tú con más dientes que treinta mastines (p. 240).

El último de los ejemplos arriba citados reúne varias agudezas. Por un lado, en la descripción de la vieja es indicativo el exagerado tamaño de los colmillos, que muestra su agresividad en las acciones anteriores y, de algún modo, desarrolla la animalización presentada con el verbo *gruñir*. Por otro lado, y tratándose de la descripción de una *vieja*, las *muletas* podrían hacer alusión al maltrecho cuerpo de la *tía*[993]. Además, Quevedo se sirve de una comparación hiperbólica por cuantificación

---

[992] En este pasaje se observa un caso de acumulación de elementos; un ejemplo similar aparece en *La culta latiniparla*: «Un papel suyo leímos ayer yo y un obispo armenio y dos gitanos y casi un astrólogo y medio doctor. Íbamos por él *tan* a escuras *como si* leyéramos simas» (*La culta latiniparla*, p. 98).

[993] Schwartz (1983: 61) afirma: «el enunciado metafórico focalizado en *colmillos=muletas*, con supresión de un clasema 'animado' en el primer lexema o concepto profundo refuerza la hipérbole, en caso de que hipérbole no genere predicación metafórica; aquí se confunden los límites de una y otra figura. El resultado es obviamente producir una imagen grotesca por lo inesperado de la relación». La

al comparar la dentadura de la dama con la de treinta mastines; a la hora de pedir, los dos dientes de la vieja tía casi alcanzan a los de la sobrina.

La animalización de la pedigüeña se repite en el texto. Es común la representación de su rapacidad mediante dientes, uñas o garras[994]:

> Vuestra merced vuelva los dientes y las uñas a otra parte (p. 242).

La respuesta ante alguna de las acciones anteriores es el *no dar*, que se relaciona, en algunos casos, con el ayuno. En el segundo ejemplo también se aprecia un nuevo caso de *derivatio* en *servidores-servida*:

> Adios, hija. Hoy, día de ayuno (p. 231).
>
> Ayune vuestra merced un día a sus servidores, si es servida (p. 233).

La disociación de algunas formas será otro medio para caracterizar a la pidona. En el siguiente ejemplo, la segmentación de la frase *pasteles hechizos* permite describir a la mujer como una bruja:

> ¡Miren dónde fue a hallar que pedir pasteles hechizos! Que aunque a mí me es fácil enviar los pasteles y a vuestra merced hacer los hechizos, he querido suspenderlo por ahora (p. 231)[995].

Las exageradas peticiones de la mujer se realzan también mediante la acumulación de acciones, una acumulación o *congeries* que presenta valores amplificadores con intención burlesca.

> pues una misma cosa me la ha sabido pedir cada día, dos meses arreo, por ocho o nueve billetes y por diferentes modos (p. 234).
>
> Seis días ha que besé a vuestra merced las manos, aunque indigno, y en este tiempo he recibido tres visitas, un recaudo, dos respuestas, cinco billetes, dos toses de noche y un monteado en San Felipe (p. 237)[996].

---

caricaturización de la vieja representada sin dientes es un motivo repetido en la obra de Quevedo. Veánse Schwartz (1986: 159-90 y 1989) y Arellano (2003: 51).

[994] Véanse Mas (1957: 152-59), Schwartz (1989: 631), Arellano (2003: 61) y Azaustre (2007: 242, n. 122). La voz *uña* en germanía tenía la acepción de «destreza para hurtar» (*Aut.*).

[995] Véanse García-Valdés (1993: 276, n. 40) y Azaustre (2007: 231, n. 57) que comentan el sentido de *pasteles hechizos* como los hechos por encargo, por lo que se les suponía algo más de calidad. También podría haber un remedo de *naipes hechizos* ('naipes preparados para hacer trampas'), pues *naipes* tiene también en el léxico del marginalismo la significación de 'llevar a la trampa' (Alonso Hernández, 1977: 432 y 587).

[996] Véase Azaustre (2007: 237, n. 84) para una posible explicación del significado de "monteado en San Felipe". Se trataba de un convento situado en la entrada de la calle Mayor de Madrid donde se encontraban multitud de rufianes y gente de baja calaña.

Otra forma de mostrar agudamente la defensa del tacaño ante las peticiones de la dama es el uso humorístico de fórmulas de despedida. En estos casos, se produce una inversion de la función de estas expresiones de cortesía para mostrar ese rechazo:

> Yo, señora, con las palabras querría declarar mi voluntad, y no con la bolsa: «El tiempo es santo; la demanda justa; yo, pecador: mal nos podemos concertar»; «No hay qué dar», «Dios la provea», «Vaya con Dios», «Cierto que no tengo», que son todos los modos de despedir picaronas bergantes (p. 230).

Las fórmulas de despedida propias de la epístola también sirven para mostrar agudeza. A los juegos dilógicos y verbales con el usual *guardar* se añaden otros recursos. En el primer ejemplo, se pondera el valor de lo dicho en la carta al señalar una fecha perdurable. En el segundo, es deseo del autor que Dios otorgue salud al receptor de la carta, pero no bienes materiales. Al llegar al lugar de redacción, el verbo *estar* facilita el juego con su sentido recto de localización y con la frase *estar en su juicio*. En otro de los pasajes, se observa un juego que parte de la frase hecha *de casa en casa*[997], la cual, mediante su uso disociado, se relaciona con la datación de la carta ("por fecha") y no con intenciones o promesas de ofrecer ("no por oferta"). En el último caso encontramos una *traductio* combinada con la *derivatio* en *guarde-guardoso-guarde*:

> Madrid, todos los meses, y cada día y cada hora que me hablare (p. 230).
>
> Dios dé a vuestra merced salud y vida (p. 231).
>
> De ninguna parte, porque los que no envían no están en ninguna parte; sólo están en su juicio (p. 231).
>
> Dios guarde a vuestra merced, y yo lo que tengo (p. 232).
>
> De casa, entiéndalo vuestra merced por fecha, y no por oferta (p. 233).
>
> Fecha en el otro mundo, porque ya me juzgo con los muertos. No pongo a cuántos, por no contar días a quien aguarda dineros (p. 237).
>
> Nuestra Señor la guarde a vuestra merced, aunque temo que es tan enemiga de guardosos, que aun Dios no querrá que la guarde (p. 242).
>
> Doyme por respondido; y a más ver y menos pedir (p. 242)[998].
>
> Guarde Dios a vuestra merced, y a mí de vuestra merced (p. 245).

---

[997] *de casa en casa*: «lo mismo que de puerta en puerta, o andar mendigando» (*Aut.*).
[998] Schwartz (1987: 43) analiza este pasaje, en el que observa que la frase antitética final es sugerida por el saludo tradicional.

Otro de los recursos utilizados para producir una agudeza es la parodia del modismo. En el primero de los ejemplos abajo citados, se desarticula la frase hecha *concertadme allá esas medidas* ('referencia a cosas disparatadas o incongruentes')[999] mediante la sustitución de términos para burlarse de las peticiones de la dama. En el segundo pasaje, se toma como base la frase *el diablo sea sordo*[1000], para formar una nueva expresión con el sentido figurado de «insensible o desentendido a las persuasiones, consejos o avisos» (*Aut.*). El remedo de la frase hecha presenta el estado de sordera que el hombre aplicará a su bolsa, personificando a ésta. Del mismo modo, se juega con la frase *tomar el cielo con las manos*[1001], que se aplicaría al proverbial rechazo del matrimonio:

> Mujer que tal piensa y tal escribe, ¿qué aguardas para asir de un garabato y andarse a hurtar almas del peso de San Miguel? ¡*Concertadme esas razones*! (p. 239)[1002].
>
> La bolsa sea sorda desde hoy en adelante (p. 243).
>
> Yo no quiero tomar mi matrimonio con mis manos, ni estoy cansado de mí ni enfadado con mis vicios (p. 244).

Frases hechas y silepsis se combinan en varias ocasiones. En el ejemplo siguiente, la voz *prenda* deja su sentido de «alhaja que se da o entrega para la necesidad de alguna deuda o contrato» (*Aut.*) y toma su acepción recta ('cualquiera de las partes que componen el vestido y calzado') para así poder relacionarse con la frase hecha *dejar en carnes* ('desnudo o mal vestido') y con la capa, calzones y jubón del caballero, que tiene que dejar en prenda sus ropas hasta quedar casi desnudo. En el segundo ejemplo, la oposición de la frases hechas *sobre prendas* y *debajo de llave* lleva a interpretar las posteriores predicaciones en uno de sus sentidos rectos: *humilde* ('bajo, cercano a la tierra') y *altanero* ('de alto vuelo, como el halcón y otras aves de rapiña'). Se desarrolla el juego de palabras con la repetición de preposiciones, adverbios de localización o verbos de movimiento (*sobre, debajo, bajar, subir*). Al

---

[999] Quevedo utilizó esta frase en varias ocasiones. Véase Azaustre (2007: 239, n. 104).
[1000] *el diablo sea sordo*: «frase con que explicamos la extrañeza de alguna cosa escandalosa e indigna de decirse, o el deseo de que no suceda alguna cosa que se teme» (*Aut., s.v. sordo*).
[1001] *tomar el cielo con las manos*: «frase que denota la cólera o ira grande que se ha recibido que se ha recibido por alguna pesadumbre» (*Aut.*, *s.v. cielo*).
[1002] En la *Perinola*: "Yo no sé que hortelano de los infiernos consultó que le dijo que el azufre era yerba; y luego cita el poema de Santiago el Verde, y a Rodiginio y Plinio: *concertáme esos azufres y esos verdes*" (p. 478). Sobre la explicación de este y otros remedos véase Alarcos García (1955: 32-36).

mismo tiempo, el dinero se animiza con adjetivos como *humilde*, *altanero*, o con la locución *ser amigo de.* Por su parte, el uso de los verbos de movimiento conlleva entender los adjetivos *grave* y *leve* en sus acepciones de 'pesado' y 'liviano'[1003]. La relación entre los calificativos presenta una segunda adjetivación que estaría cerca de la lítotes:

> Y ya que el diablo le ha dicho a vuestra merced que se acabó la mosca, quiérame sobre prendas hasta que me deje en carnes, y favorézcame unos días sobre la capa, calzones y el jubón (p. 239).
>
> Ducientos reales me envía vuestra merced a pedir *sobre prendas* para una necesidad; y aunque me los pidiera para dos, fuera lo mismo. Bien mío y mi señora, mi dinero se halla mejor debajo de llave que sobre prendas; que es humilde y nada altanero ni amigo de andar sobre nada; que como es de materia grave y no leve, su natural inclinación es bajar y no subir (p. 245).

La última de las despedidas parece cerrar la correspondencia y da fin a las *Cartas del Caballero de la Tenaza*:

> Y alumbre Dios a vuestra merced con bien. Y si se le antojare algo, sea lo primero no acordarse de mí (p. 246).
>
> Fin del Caballero de la Tenaza y de sus epístolas (p. 246).

Como ocurre en el resto de la obra satírico-burlesca, existen otros blancos secundarios de la sátira además de la dama pedigüeña. Ya hemos comentado la censura de la fiesta de toros y el juego de cañas. Partiendo de ésta, y a través de un retruécano, se identifica a los maridos como cornudos mediante la comparación con los toros. En el segundo pasaje, nuevamente se hace mención del *sufrido* o marido que consiente la infidelidad de la esposa, personaje al que Quevedo le dedica *Carta de un cornudo a otro intitulada "El siglo del cuerno"*:

> Dala al diablo, que es fiesta de gentiles, y todo es ver morir hombres que son como bestias, y bestias que son como maridos (p. 232).
>
> Dígame, reina, ¿qué paciencia o sufrimiento me ha columbrado, que me codicia para marido? (pp. 243-44).

[1003] Schwartz (1983: 101) estudia estas predicaciones y la conexión de dos lexemas antitéticos (*humilde-altanero*), con uno de ellos en negación para reforzar el sentido absoluto del enunciado. El texto continúa con otro equívoco en la voz *prendas*, «se llaman las buenas partes, cualidades o perfecciones, así del cuerpo como del alma, con que la naturaleza adorna algún sujeto. Y así se dice que es hombre de prendas» (*Aut.*): «Vuestra merced me crea que yo no soy hombre de prendas y que estoy arrepentido de lo que he dado sobre vuestra merced» (p. 245).

La burla del matrimonio, que se enmarca dentro de la sátira contra la mujer, se desarrolla en la epístola veinte. Mediante una perífrasis, la petición de matrimonio se identifica con la extremaunción y supone, por lo tanto, la muerte del marido:

> pues siendo la extremaunción de las pediduras el casamiento, a falta de otra cosa me pide vuestra merced palabra de matrimonio (p. 243).

En el siguiente ejemplo la crítica se dirige hacia la vieja desdentada y el judío tacaño; a este último se hace alusión mediante la referencia al olor a perros[1004] y la condena a ser quemado:

> Hame caído en gracia lo que dijo con un diente y media muela la señora Encina: «¡Qué caraza de estudiantón!, ¡y qué labia! Hiede a perros, y no se le caerá un real si le queman» (p. 232).

La pedigüeña es representada con unas características cercanas a la prostitución en el siguiente pasaje[1005]. El número de sus clientes se exagera al ubicarlos por todos los lugares del mundo. El afán de riquezas se condensa en la metonimia (antonomasia vossiana) "Julios y Octavios", que contrasta con la pobreza del estudiante que escribe la carta. No es de extrañar que a la pidona le interese *hablar dineros* y *escupir reales*:

> Señora mía, por curiosidad se puede ir a su casa, mas no por amor, porque se ven en ella todas las naciones, lenguas y trajes del mundo. ¿Qué figura quiere vuestra merced que haga un estudiantón entre Julios y Octavios, hablando dineros y escupiendo reales? (p. 233).

Muy relacionada con la prostitución están las alusiones a la sífilis, las *tías* o a las *madres*, que en léxico de germanía representaban a las prostitutas y a las alcahuetas encargadas de la mancebía[1006]. Dos chistes identifican a *tías* y *madres* como males del tacaño; son espíritus malignos de los que sólo podrá librarse por medio del exorcismo[1007]:

> De aquí adelante, por estos parentescos, para enamorarme pienso mirar más en una mujer lo que no tiene que lo que tiene, pues quiero más que tenga bubas que tía, y giba que madre; que aquellos males se los tiene ella, y estos otros yo. Y si

---

[1004] *perro* era voz usada en la época para referirse a moros y judíos.
[1005] Recordemos que las epístolas restantes acercan esta identificación de la pidona.
[1006] Véase Alonso Hernández (1977: 496-7) y Deleito (1987: 49).
[1007] En *La culta latiniparla* se repite esta acción ante el lenguaje culto: «y así le *conjuramos* y a poder de *exorcismos* se descubrieron dos medios renglones que iban en hábito de Pacuvios, y le *lanzamos los obsoletos* como los espíritus» (*La culta latiniparla*, p. 99).

> acaso los tuviere por mis pecados, no le hablaré hasta que le haga sacar las parientas como los espíritus (p. 235).

Tampoco queda indemne el gremio de los sastres, tipo comúnmente satirizado en el Siglo de Oro, a los que se hace alusión cuando se comenta el aprendizaje de la pedigüeña en las artes del latrocinio:

> Sin duda te pusieron a deprender conciencia en casa de algún sastre (p. 241).

He dejado para el final el comentario de la epístola nueve, única carta puesta en boca de la mujer. Ésta tiene una correspondencia en la respuesta del tacaño. El recurso más usado por la mujer es nuevamente la dilogía, como se observa en los siguientes pasajes:

> Presto ha descubierto vuestra merced la hilaza y la condición que tiene, como hombre al fin, y más mudable que todos. […]. Así le guarde Dios que haga de las suyas, aunque esto no es menester encomendárselo (p. 234).

> Diéronse vuestras mercedes tanta prisa a pelarme, que no sólo mostré la hilaza, pero los huesos. No puedo negar a vuestra merced lo de ser mudable, pues no he tenido cosa en mi casa que vuestra merced no me la haya mudado a la suya con la facilidad que sabe. […]. Noramaza empezaré a hacer de las mías, cuando estoy deshecho de las suyas (p. 235).

Se juega con la dilogía de *hilaza* en los dos pasajes. Cuando se refiere a la dama significa «manifestar los bastos y bajos principios, por más que se procuren disfrazar» (*Aut.*, *s.v. descubrir*). Cuando el caballero afirma que *mostró la hilaza* se refiere al 'forro, relleno'[1008], y se corresponde con la doble acepción de *pelar*, con el significado de «quitar con engaño, arte o violencia los bienes a otro» (*Aut.*) y 'mondar o quitar la piel, la película o la corteza a algo'. La ponderación de la acción de pelar en su sentido figurado parte de una hipérbole de su sentido recto, pues no sólo pelaron la hilaza el caballero sino que llegaron a sus huesos. Un nuevo uso de la silepsis se encuentra en el verbo *mudar*, que en la respuesta tiene el sentido de 'cambiar de lugar algo', mientras que en la epístola de la pidona significa 'ser inconstante'. En el final de la carta del tacaño hay una respuesta a la despedida de la mujer en la que se juega con la *derivatio*: *hacer-deshecho*.

Después del análisis, se observa en este opúsculo una rica variedad de recursos de agudeza. Destacan los juegos con las formas y posibilidades dilógicas de verbos

[1008] Cfr. Azaustre (2007: 235, n. 81).

como *dar*, *pedir*, *querer*, *tomar*, *guardar* y otras voces relacionadas con las actitudes de los dos tipos tratados en las cartas: la mujer pedigüeña y el hombre tacaño. Otros procedimientos son la perífrasis y el remedo de frases hechas, que acomodan sus significados a la intención burlesca de la obra.

Las artes para esquivar las intenciones de la mujer pedigüeña se basan en la falsa adulación y en la astucia del caballero. La agudeza verbal refuerza este tono irónico del opúsculo, que también se observa en las fórmulas de tratamiento y de despedida con las que el Caballero de la Tenaza se dirige a la dama, o en el uso de vocabulario de germanía que acerca al personaje al mundo de las trampas.

3.3.2. *CARTA A LA RECTORA DEL COLEGIO DE LAS VÍRGENES*

La autoría de esta breve obra fue cuestionada especialmente por sus coincidencias con el *Memorial que dio en una Academia pidiendo una plaza*. Aunque Fernández-Guerra no la considera obra dudosa[1009] y la autoría de Quevedo aparece atribuida en la mayor parte de los manuscritos encontrados[1010], Astrana Marín (1932: XXII) y Jauralde (1983: 278) creen que se trata de una versión del *Memorial* escrito por otra pluma[1011]. Sin embargo, como señala García-Valdés (1993: 80):

> no es la primera vez que nos encontramos con dos o más versiones de una obra festiva de Quevedo y no hay nada que demuestre que el «arreglo» pertenece a otra mano.

Azaustre (2007: 277) advierte que el problema dista de estar solucionado a causa de la dificultad para distinguir entre las variantes del autor y de copia en obras con tradiciones textuales tan pobladas[1012].

Respecto a la fecha de redacción, se supone posterior al *Memorial* porque en esta obra se hace una petición de aceptación en el Cofradía del Regodeo, mientras que

---

[1009] Su teoría se basa en las noticias sobre el colegio madrileño al que hace mención el título: «Fundolo Felipe II, y la villa de Madrid dio muchas limosnas para su erección. Díjose la primera misa en su iglesia a 25 de marzo de 1581. Es fama que la sátira de Quevedo contribuyó a que desapareciese la corrupción que en aquel asilo se iba introduciendo» (Fernández-Guerra, 1852: 474, n. *a*).

[1010] Para una revisión de los manuscritos encontrados véanse García-Valdés (1993: 78-9), Azaustre (2007: 279) y Jauralde (1998: 939).

[1011] Así comenta Jauralde (1983: 278): «En este caso nos parecen acertadas las suposiciones de Astrana Marín: son "arreglos" y "traslados" de *Memorial*, "fingidos por algún curioso" que, además y como es sintomático, añadió el nombre de Quevedo ("que desciende de la casa de los quevedos") a su apaño con la clara intención de así autentificarlo».

[1012] Véase Azaustre (2007: 279 y ss.) para el estudio de las variantes de la obra.

en la *Carta* ya se considera "hermano del Regodeo"[1013]. Sin embargo, no parece un dato demasiado relevante al tratarse de un nombre y una obra con fines burlescos. Sea como fuere, ambas obras se pueden considerar escritas en torno a 1605.

Para Rey (2007: 23), este opúsculo parece tener algún vínculo con un género popular del siglo XIV, la «canción de monja», que expresaba el rechazo del noviciado por parte de una joven. En este caso, en un tono frívolo se ridiculiza la conservación de la virginidad y de los votos de castidad en estos lugares, por lo que sería un desarrollo del motivo de la lujuria femenina.

La obra está estructurada como una carta paródica en la que el autor solicita el ingreso de su hermana doña Embuste en el Colegio de las Vírgenes[1014], con el objetivo de conservar su virginidad. Pese a su brevedad, el texto reúne diferentes recursos de agudeza que reflejan cierta organización. La obra se presenta claramente dividida en dos partes: solicitud en nombre de Francisco de Quevedo y respuesta por parte de la rectora. Tanto una como otra muestran una estructura bimembre muy del gusto del autor.

En esta primera parte, intitulada «Memorial», se presenta a Don Francisco de Quevedo con un tono burlesco. La descripción ofrece numerosas similitudes con la presentada en el *Memorial*[1015] que, en general, responde a las constantes usadas en la literatura burlesca académica: estructuras paralelas y simétricas entre sus términos, remedo de expresiones y agudezas por comparación.

Son usuales las perífrasis bimembres, en construcciones coordinadas o mediante aposición, junto con el uso de frases sustantivas cuyos constituyentes se enlazan por la preposición *de*. En ellas se encuentran dos elementos relacionados por su significación. En el primer ejemplo se juega con el refrán *cada uno es hijo de sus obras* y el vínculo *hijo-padrastro*. La antítesis se observa en dos de los pasajes; la relación entre bien y mal parte de la perífrasis *hombre de bien*[1016], que se contrapone a

[1013] Cfr. García-Valdés (1993: 80).
[1014] Véase Azaustre (2007: 285, n. 17) para los intentos de precisar a qué colegio se refiere la obra y bibliografía sobre estos temas.
[1015] Véase *infra*. 3.3.3.
[1016] *hombre de bien*: «hombre honrado, de verdad, y que cumple puntualmente sus obligaciones; y también se toma por el que es noble» (*Aut.*).

ser 'bien o mal nacido'[1017]. En otro lugar se relaciona la frase "hijo de algo" —y su correspondiente *hidalgo*— con "señor de nada":

> Don Francisco de Quevedo, hijo de sus obras y padrastro de las ajenas (p. 287).
>
> hombre de bien, nacido para mal (p. 287).
>
> hijo de algo, señor de nada (p. 287).
>
> cofrade de la Carcajada y hermano del Regodeo (p. 287).

El remedo de expresiones basa su agudeza en la desarticulación de éstas. En el siguiente pasaje, desde la expresión *ser muy dado a algo* ('ser muy aficionado, tener tendencia'), se descontextualiza el verbo *dar* y se asimila léxicamente a otras formas verbales: *dado-prestado-encomendado*[1018]. Seguidamente, se añaden los tres enemigos bíblicos del alma: *mundo*, *diablo* y *carne*[1019]:

> hombre dado al mundo, prestado al diablo y encomendado a la carne (p. 287).

En algunos casos, se juega con estructuras que comparten un vocablo o frase, lo que posibilita una doble lectura con significados marcadamente distanciados dentro de un mismo esquema sintagmático. En el primer ejemplo se juega con el significado de *cargo* ('oficio, dignidad') y su acepción en la frase *cargo de conciencia*[1020]. En el siguiente, las distintas acepciones de *solar*[1021] lo relacionan de manera aguda con el verbo *calzar*:

> ha tenido y tiene; así en la corte como fuera de ella, muy *grandes cargos de conciencia* (p. 287).
>
> desciende de la casa de los Quevedos, por lo cual es de *casa de solar y calzar* (p. 287).

Un efecto parecido al anterior recurso lo produce la enumeración descriptiva por medio de un zeugma dilógico que afecta a dos frases preposicionales con *de*; en

---

[1017] *bien o mal nacido*: «vale nobles o de bajo linaje» (*Aut.*).
[1018] En la *Carta a la rectora del Colegio de las Vírgenes* se repite este ejemplo con leves modificaciones: "mozo dado al mundo, prestado al diablo y encomendado a la carne" (p. 321).
[1019] En la descripción de la rectora se observa un paralelismo con estos peligros: «y que, al punto que se entró en este colegio de vírgenes locas, la ha dejado el mundo y la ha embestido la carne» (p. 289). Se sugiere que, al entrar en el convento, la rectora se distanció del mundo pero no logró apartarse del pecado de la carne.
[1020] *cargo de conciencia* «hecho o resolución ejecutada contra lo que a uno le dicta la razón y la conciencia» (*Aut.*).
[1021] *solar*: «el suelo de la casa antigua, de donde descienden los hombres nobles» (*Aut.*) y «echar suelas a los zapatos» (*Aut.*).

ella, el autor alterna los planos, físico y psíquico, combinando así dos ámbitos en principio alejados:

> *rasgado* de ojos y de vestido; *ancho* de frente y de conciencia; *negro* de cabello y de ventura; *falto* de pies y de dicha; *raído* de capa y de vergüenza; *largo* de zancas y de razones; *limpio de sangre y de bolsa* (p. 287)[1022].

El equívoco se encuentra en el participio *rasgado,* que comparten las frases *rasgado de ojos*[1023] y *rasgado de vestido* ('roto o hecho pedazos'). El valor recto o metafórico de *ancho* sirve para relacionar *ancho de frente* con *ancho de conciencia*[1024]. En el caso de *negro*, el término se entiende en sus acepciones de 'color' e 'infeliz, infausto, desventurado'. La sorpresa en *falto* viene marcada por el contraste concreto/abstracto: *falto de pies / falto de dicha.* Por su parte, los significados de *raído* son 'gastado por el uso' y 'desvergonzado'; sería, por lo tanto, una construcción redundante ('desvergonzado de vergüenza'). La relación entre *largo de zancas* ('extenso') y *largo de razones* parte del significado del verbo *largar* ('contar lo que no se debe, decir algo inoportuno o pesado'). Finalmente, se entiende *limpio de sangre* como 'cristiano viejo', y *limpio de bolsa* como el que no tiene dinero.

La onomástica burlesca, que ya observamos en la presentación del autor como "cofrade de la Carcajada y hermano del Regodeo", muestra características negativas en los personajes caricaturizados. La supuesta hermana del autor de la carta se llama "Embuste" y, en el segundo ejemplo, se sirve de la disociación del título real del marquesado[1025] para lograr la frase sustantiva *puño en rostro* ('apodo del avaro y tacaño'), que califica a la destinataria, la señora rectora:

> Que su hermana doña Embuste tiene en muy buena dote al diablo[1026] (p. 288).

[1022] Las coincidencias con *Memorial que dio en una academia pidiendo una plaza* son obvias: «es *corto* de vista, como de ventura; hombre dado al diablo, prestado al mundo y encomendado a la carne; *rasgado* de ojos y de conciencia; *negro* de cabello y de dicha; *largo* de frente y de razones; *quebrado* de color y de piernas; *blanco* de cara y de todo; *falto* de pies y de juicio» (p. 174).

[1023] *rasgado de ojos* «los ojos que siendo grandes se descubren mucho por la amplitud de los párpados» (*Aut.*).

[1024] *ancho de conciencia*: «el poco escrupuloso y que no repara mucho en considerar si es bien hecho o mal hecho lo que ejecuta» (*Aut.*).

[1025] Véase Azaustre (2007: 288); el título de conde de Puñenrostro fue concedido en 1523 por Carlos I a Juan Arias Dávila por luchar junto a él en la Guerra de las Comunidades.

[1026] En esta última oración, Azaustre (2007: 288, n. 26) considera posible el chiste con los sentidos de 'dote matrimonial' y la frase hecha *darse al diablo* ('irritarse'), juego que Quevedo repitió en varios poemas.

pretendiente del marquesado de Puñoenrostro (p. 288).

La metáfora se usa de forma aguda para definir el Colegio de las Vírgenes y la conservación de la virginidad. La *alacena* es el «hueco a modo de ventana cortada en la pared, […] para poner y guardar lo que se quiere» (*Aut., s.v. Alhazena*). Al ser alimentos lo que frecuentemente se guardaba en ella, se logran varias agudezas basadas en esa relación, como la de calificar la castidad de las doncellas con el adyacente *en conserva*, o la dilogía de *fiambre*[1027] como forma de conservar la carne, que a su vez se vincula con *en cecina*[1028]: «preparar la carne con sal para curarla» (*Aut.*, *s.v. echar en cecina*):

> la admita en esa *alacena de doncellas en conserva* (p. 288).
>
> atento que quiere llevar su *virginidad fiambre y en cecina* a la otra vida (p. 288).

En la «Respuesta de la rectora» también se hace una descripción de su persona que utiliza diversos recursos de agudeza. A través de perífrasis se la califica como "nieta de nada por la línea de Adán", donde se observa un juego fónico en el anagrama simétrico *nada-Adán*. También se la llama "señora de muchos lugares de escriptura", donde se juega con la dilogía de la voz *lugar*: «ciudad, villa o aldea» (*Aut.*) y «el texto, autoridad o sentencia de algún autor» (*Aut.*), en este último caso referida casi siempre a las Sagradas Escrituras:

> La señora rectora, nieta de nada por la línea de Adán, su padre, heredera de la hacienda de su abuela, nacida tantas veces cuantas se ha visto en riesgo de la vida, señora de muchos lugares de escriptura (p. 288).

La comparación, usada únicamente en dos ocasiones en este opúsculo, muestra un ejemplo de agudeza por exageración cuantitativa. En el pasaje se presenta un juego dilógico de *partes*: «prendas y dotes naturales que adornan a alguna persona» (*Aut.*) y «la división que se hace en los libros que constan de tomos o tratados» (*Aut.*). La comparación hiperbólica le sirve paralelamente a Quevedo para aludir burlescamente a la profusión de partes en las comedias de Lope de Vega, pues en el siglo XVII las comedias de este autor se publicaron en veinticinco partes:

[1027] *fiambre*: «lo que después de asado y cocido se ha dejado enfriar, para no comerlo caliente» (*Aut.*) y «se toma también por lo que tiene mucho tiempo, y no se ha usado de ello en razón y oportunidad» (*Aut.*).

[1028] Hay una concordancia con la forma *cecina* en el sentido de en conserva, *Capitulaciones matrimoniales* (p. 198): "doncellas cecinas".

> mujer de muchas más *partes* que las comedias de Lope de Vega (pp. 288-89).

La rectora acepta a doña Embuste en el colegio, pues otras mujeres de su signo también han sido admitidas; se juega aquí con la paronomasia *acogida-cogida*. La novicia podrá conservar la virginidad hasta que, siguiendo la creencia de que el Anticristo nacería de una monja, llegue el diablo para engendrarla:

> Responde a su carta de vuestra merced que la señora doña Embuste tendrá en esta casa tal acogida cuanto hay buena cogida de parientas suyas, donde podrá guardar su virginidad intacta hasta que el padre del Antechristo la tome para signo de su nacimiento (p. 289).

Las dos partes de la obra usan la misma estructura en sus despedidas: un primer vocablo con valor dilógico, al que se añade un sinónimo que se apoya precisamente en la acepción sorprendente de esa primera voz. Así, en el esquema sust. + *y aun* + sust., el segundo sustantivo desvela el uso dilógico de la palabra precedente. En el primer ejemplo se juega con los significados de *merced*, en su acepción de «beneficio gracioso que se hace a otro» (*Aut.*) y 'orden religiosa'; el segundo pasaje es una sencilla silepsis de *servicio* que se relaciona con el *orinal*[1029]:

> que en ello recibirá *merced y aun carmen* (p. 288).
>
> que en esto pretendo y pienso hacer a vuesa merced *servicio y aun orinal* (p. 289).

Como hemos visto, en este corto opúsculo la agudeza se articula —y se logra— sobre los diversos juegos facilitados por el equívoco, que permite combinarlo, normalmente con una marcada estructura bimembre, con juegos de palabras, remedos de expresiones fijas e incluso, en algunos casos, con comparaciones, metáforas o hipérboles.

[1029] *servicio*: «obsequio que se hace en beneficio del igual» (*Aut.*) y «se llama también el vaso, que sirve para los excrementos mayores» (*Aut.*). *Orinal*: «vaso de vidro, barro o metal, hecho para recoger la orina» (*Aut.*).

3.3.3. *CARTA DE UN CORNUDO A OTRO INTITULADA «EL SIGLO DEL CUERNO»*

Esta obra no ofrece dudas respecto a su autoría. Se conservan varios manuscritos[1030] donde es atribuida a Quevedo, y es mencionada por el *Tribunal de la Justa Venganza* (pp. 1106 y 1123-4)[1031], que censura varios pasajes.

Respecto a la fecha de redacción, se supone escrita antes de 1620. La semejanza con el párrafo final de *Visita de los chistes* sirvió para que Fernández-Guerra (1852: 470, n. *a*) la considerara compuesta en 1622, año que consta en la dedicatoria de esta última obra. Astrana Marín (1932a: XX) la situó en la misma época que *Epístolas del Caballero de la Tenaza*, por unas similitudes en el estilo que consideraba definitivas. Jauralde (1983: 280) cree que fue escrita en 1620, por ser esta la fecha que consta en uno de los manuscritos[1032]. García-Valdés (1993: 72) la considera anterior, y cree que pudo ser escrita en 1607, basándose en la edad que tendría Quevedo si nos atenemos a la referencia que aparece en el texto de la obra: «Por estas yerbas cumplo veintisiete años y ocho días de cornudo» (p. 270). Habría que considerar entonces que no se produce un distanciamiento alguno entre el yo narrativo y la persona de Quevedo.

El tema del adulterio es tratado en esta obra con rasgos del encomio paradójico en el que se ponderan los valores del cornudo. Rey (2007: 21) señala las diferentes facetas literarias que adquiere este tema[1033], siempre vinculado a la actitud del marido ante esta acción:

> En su dimensión más grave, implica restauración del honor y castigo, como ocurre en ciertas tragedias griegas, la *Divina Comedia*, algunas *novelle* y varios dramas de Lope de Vega y Calderón de la Barca. En un nivel menos solemne, la mancilla conyugal suscita venganzas ingeniosas que excluyen la muerte, como ocurre en varios relatos de Bocaccio y Bandello. En los chistes y cuentecillos de la tradición popular, el cornudo suele ser presentado como un sujeto risible, víctima de sus propios defectos. Hay todavía una cuarta posibilidad, que consiste en que el marido consienta, con variable grado de cinismo y resignación, el

[1030] Véanse los estudios de García-Valdés (1993: 69-71) y Azaustre (2007: 249-65). Los testimonios son múltiples y con numerosas variantes.
[1031] En el *Tribunal de la Justa Venganza* aparece con el título *Carta de un cornudo a otro jubilado*.
[1032] Jauralde (1983: 280, n. 32) cita el Ms. 4066 de la Biblioteca Nacional de España, pero García-Valdés (1993: 72) anota que ha de haber un error en el número, pues dicho manuscrito no recoge esta obra.
[1033] Véanse también Nolting-Hauff (1974: 154-5) y Vaíllo (1981: 94). Para García Berrio (1968: 159), el tema de los cuernos en Quevedo es «un exabrupto burlesco de una conciencia nacional obsesionada por los temas del honor y de su pérdida».

> comercio carnal de su mujer. Se remonta a la *Antología griega*, Juvenal y Marcial este tipo de cornudo astuto, cuya vigencia en el Renacimiento español pone de relieve los elogios de los cuernos de Gutierre de Cetina y Diego Hurtado de Mendoza, o los personajes de Lázaro de Tormes y Guzmán de Alfarache. En este terreno se sitúan los maridos pacientes de Quevedo, cuyo arquetipo es Diego Moreno, protagonista del entremés que lleva su nombre y de un fragmento de *Sueño de la Muerte*.

Más que la cuestión del adulterio y sus consecuencias, que en cierto modo se obvia, en la obra de Quevedo este motivo se orienta hacia el consentimiento y aceptación del marido[1034], un personaje que apoya los actos y se beneficia conscientemente de su mujer. Se trata de una figura que ya aparece en las obras tempranas con unas características perfiladas en *Vida de corte y oficios entretenidos en ella* y que se completa posteriormente en esta obra[1035]. La realidad de esta cuestión en la época se muestra en las pragmáticas reales que castigaban este tipo de actitudes[1036], y se convierte en Quevedo, en palabras de Mas (1957: 113), en

> Une des plus belles […] un des ces personnages de fiction plus vivants en nous que des êtres de chair.

La obra que estamos examinando se presenta como una carta de un experimentado cornudo a otro novicio en la materia, al que se dirige como "señor licenciado", "vuestra merced" y "señor". En ella le da consejos, defiende el hecho de ser cornudo y considera necesaria una reglamentación profesional de este oficio[1037]. Siguen unos ejemplos en los que recrimina la vergüenza y prejuicios del destinatario, los cuales se pueden obviar considerando los beneficios económicos que trae consigo (el *engordar* de uno de los ejemplos):

> y estoy sentido y aun avergonzado de parte de los que lo son, por haber sabido que vuestra merced anda escondiéndose como afrentado de serlo (p. 269).

> Vuestra merced se hará a las armas como todos, y se comerá las manos tras ellos. Por estas yerbas cumplo veintisiete años y ocho días de cornudo, y le prometo a vuestra merced que, mediante Dios, me ha dado mil vidas (p. 270).

[1034] Los ejemplos de marido involuntario no son muy comunes en Quevedo. Véanse Nolting-Hauff (1974: 153-158) y Arellano (2003: 66-69), que considera la obsesión por el cornudo como nuclear en la sátira de Quevedo.
[1035] Cfr. Nolting-Hauff (1974: 155-56).
[1036] Cfr. García-Valdés (1993: 73). Véase también Deleito (1987: 32-5), que analiza este fenómeno en la España de la época.
[1037] La categorización como oficio de algunas actitudes o personajes es un recurso irónico que Quevedo repitió en varias ocasiones. Véase Nolting-Hauff (1974: 134 y 144), que comenta los ejemplos de los falsos caballeros y los galanes de monjas.

> Bien sé yo que lo que más sentirá vuestra merced es lo que quedarán diciendo cuando pase por la calle (p. 270).
>
> Y hágalo gracia; y si oyere tratar de cuernos o de cornudos en algún corrillo, diga dellos peor y más mal que todos; que nosotros así lo hacemos y engordamos (p. 270)[1038].

Quien escribe la carta hace un alarde de su propia indignidad. Para Rey (2007: 22) actúa así como panegirista y acusador de sí mismo. La agudeza en este opúsculo se basa en recursos que logran la, a priori, difícil defensa de esta causa. El uso de la comparación con la partícula *como*, combinada en ocasiones con otros recursos, se convierte en una de las técnicas más usadas. La estructura normalmente sigue el siguiente esquema: objeto - predicación sorprendente - explicación con *como* de la identificación. El orden puede ser inverso: objeto - identificación - explicación. En ambos casos, se busca el esfuerzo de ingenio en el lector para descubrir la relación. En el primer pasaje citado, se vinculan los hombres que se casan a los ahorcados; para ello se comenta burlescamente que los tenían que llevar a la iglesia con campanillas, y luego se descubre la agudeza por comparación. El juego identificativo continúa, pues el condenado es acompañado por la comitiva religiosa con la cruz delante, y por los religiosos teatinos que le ayudan a morir dignamente[1039]. En el último pasaje, se explica la existencia de *cornudos reales* al identificarlos con los escribanos así llamados[1040]. A continuación se los equipara a los *curiales*, encargados de despachar diversos negocios y correspondencia, en especial con Roma. El *rótulo* (situado encima, como los cuernos) identificaría el oficio del cornudo, al igual que sucede con los letreros que anuncian a los citados escribanos. La dilogía del verbo *despachar*[1041] señala a los extranjeros como clientes de su mujer:

> Siempre fui, señor licenciado, de opinión que a los hombres que se casan los habían de llevar a la iglesia con campanillas delante *como* a los ahorcados, pidiendo por el ánima del que sacan a casar, y habían de llevar Cristo delante y teatinos que los animasen (p. 269).
>
> que hay agora casta de cornudos *como* de caballos (p. 273).

[1038] El mismo chiste lo encontramos en *Sueño de la Muerte*: «Yo fui marido de tomo y lomo, porque tomaba y engordaba» (p. 462).
[1039] Véase Azaustre (2007: 269, n. 27). Quevedo repitió esta equiparación de casados y ahorcados en el *Buscón* (I, 7) y en su poesía "riesgos del matrimonio en los ruines casados" (*POC*, 639).
[1040] Otro ejemplo de frase sustantiva sorprendente son los "cornudos recoletos" (p. 274), lo que los relaciona con los religiosos recoletos, los que guardaban rigor en sus costumbres.
[1041] *despachar*: 'ejecutar los despachos' y «vender los géneros o mercaderías» (*Aut.*). Azaustre (2007: 273-4, n. 54, 55 y 56) explica este pasaje.

> Oí decir el otro día que se trataba de hacer cornudos reales, *como* escribanos, y repartirlos por las calles para el buen despacho, con su rótulo encima, *como* curiales, que diga: «Aquí se despacha para Roma, Génova, Francia y otras partes» (p. 273).

La paradójica y exagerada consideración del hecho de ser cornudo obviamente ridiculiza al autor. En el siguiente ejemplo, aunque no se puede descartar un uso recto del participio, Azaustre (2007: 269, n. 28) anota la posibilidad de que se haga una referencia al oficio de *acompañado*: «el juez, escribano o médico, que por asegurar más el acierto del que ha de votar una causa, […], se pone por el superior, o por el paciente, para que con la asistencia de los dos se resuelva lo más justo, conveniente y acertado» (*Aut.*):

> Mas después que he visto esta materia de los maridos cuán en su punto está, soy de parecer que es el mejor oficio que hay en la república, teniendo por acompañado el de ser cornudo (p. 269).

La petición de establecer un oficio de cornudo debido a su gran núnero[1042] se repite en el texto. Se declara, por lo tanto, que haya *cuartel* y *cornudería*, utilizando para ello nuevas comparaciones con *como*. El *cuartel* era el «distrito o término en que suelen dividir las ciudades o villas grandes para el mejor gobierno económico y civil del pueblo» (*Aut.*); aun así, mediante una hipérbole, no sabe "si se hallará sitio para todos"[1043]. Seguidamente, para la formación del neologismo se utiliza la sufijación con marcada intención jocosa. El sufijo *-ería* toma el significado de 'lugar de una ciudad donde se hallan establecidos los de un mismo oficio, o donde viven aparte gentes de otra raza o religión'[1044]: *cornudería* sigue así el esquema de *lencería* —en su significación locativa— o *judería*[1045]. El último pasaje solicita incluso la oposición para optar a un puesto en tan digno oficio:

> Y debe de pensar vuesa merced que es solo cornudo en España; pues ha de advertir que nos damos acá con ellos, y se trata que, como a oficio, se les señale cuartel aparte y calle; como hay lencería y judería haya *cornudería* (pp. 270-71).

> que es oficio que, si anduviera el mundo como había de andar, se había de llevar por oposición, como cátedra, y darse al más suficiente (p. 271).

[1042] Es una cuestión documentada en la época. Lo menciona Pinheiro de Veiga en la *Fastiginia* (trad. de Alonso Cortés, pp. 183-85, 227 y 312).
[1043] La exageración cuantitativa respecto al número de cornudos se repite en el texto: «aunque con la sobra de maridos se ha cogido tanto cornudo estos años que valen a güevo» (p. 271).
[1044] Véase Alarcos García (1955: 17-8).
[1045] Este mismo derivado aparece en el poema "Sátira de don Francisco de Quevedo a un amigo suyo" (*POC*, 641).

Otros neologismos muestran la utilidad de este recurso para dignificar burlescamente al cornudo[1046]. El uso de diferentes prefijos o sufijos que aportan varias significaciones también sirve para la formación de neologismos. Así, el prefijo *proto-*[1047] da un carácter intensivo a la descripción. El sustantivo *amurcones* tiene su base en el verbo *amurcar*: «dar el toro golpe con las astas» (*Aut.*)[1048]. En este mismo ejemplo encontramos una perífrasis descriptiva (*cofrades del hueso*) que agrupa en cofradía a los pertenecientes al oficio de cornudo; se trata de una voz muy del gusto de Quevedo en contextos satíricos y burlescos:

> por lo menos no había de poder ser cornudo ninguno que no tuviese su carta de examen aprobada por los *protocornudos* y *amurcones* generales: haríanse mejor las cosas, y sabrían los tales *cofrades del hueso* lo que habían de hacer (pp. 271-72)

Otras técnicas se utilizan para la formación de nuevas palabras. En el pasaje abajo citado, Quevedo forma un neologismo sustituyendo una parte de la palabra por otra relacionada con el contexto presentado, procedimiento que Alarcos García (1955: 7-9) denomina neologismo "por comparación condensada". Si el *misacantano* es «el sacerdote que dice o canta la primera misa» (*Aut.*), la voz *cornicantano* designará a los aprendices de esa "profesión":

> No me espanto, que ahora es vuestra merced *cornicantano*, como misacantano; y realmente se hallará atajado, aunque se aliviará con los besamanos y el ofrecer (p. 269).

Algunas silepsis, aunque pocas, también se encuentran en el texto. En el primer ejemplo se juega con la frase hecha *no se me da un cuerno* ('me importa poco')[1049], que entra en silepsis con el valor que tiene *cuerno* en la siguiente oración.

[1046] Comenta Arellano (2003: 69) en referencia a la obra poética: «signo de la importancia del tema es su capacidad generadora de neologismos".

[1047] De este prefijo dice *Aut*.: «Voz griega, que vale primero en su línea, y sirve en composición de otras voces de aquella lengua; y también se ha extendido a componer algunas españolas, y aun a inventar muchas en el estilo jocoso: como protopobre, protodiablo, etc.».

[1048] Veáse Azaustre (2007: 272, n. 46) para más ejemplos en la obra de Quevedo.

[1049] Ya registrada por Correas. Como anota Azaustre (2007: 270, n. 34), Quevedo repitió el mismo chiste en el poema "alega un marido sufrido sus títulos en competencia de otro": «¿Hasme visto tener celos, / no por sueños ni burlando? / ¿Dióseme jamás un cuerno / de que se me diesen tantos?» (*POC*, 760, vv. 49-52).

En el segundo pasaje, la frase *hombre de bien* se puede entender en germanía como cornudo (*Covarrubias*, *s.v. bueno*)[1050]:

> No se le dé un cuerno, aunque le sobren muchos, y si da en sentirlo, se pudrirá (p. 270).

> Y esté cierto que nadie puede (que sea hombre de bien) decir mal de los cornudos, porque nadie dice mal de lo que hace (p. 270).

Otros usos dilógicos se podrían sugerir en el texto. Como indica Azaustre (2007: 269, n. 30), en el siguiente pasaje se puede encontrar un sentido escatológico de los verbos *atajar* ('interrumpir una acción') y *aliviar* ('descargar orina o excrementos'):

> y realmente se hallará atajado, aunque se aliviará con los besamanos y el ofrecer (p. 269).

Quizás se juegue también con la doble significación de *buena* en el siguiente ejemplo[1051], que en germanía tenía el significado de *puta*[1052]. Por lo tanto, repartirla es un *alivio* para el marido, aunque tampoco se puede eludir la más que posible significación sexual de este *alivio*:

> Y realmente nosotros, conforme a buena justicia, siempre tenemos razón para ser cornudos, porque si la mujer es buena, comunicarla con los prójimos es caridad de nosotros aliviarnos y repartirla (p. 272).

También se considera históricamente el motivo de los cuernos e, irónicamente, se comenta la dignidad que el oficio tiene en el presente en contraste con su situación en tiempos pasados:

> Es un grado, señor, de la profesión; que antes, cuando había en una provincia dos cornudos, se hundía el mundo; y agora, señor, no hay hombre bajo que no se meta a cornudo, que es vergüenza que lo sea un hombre de bien (p. 271).

> En otro tiempo eran menester estas razones; mas ya estás tan negro de calificado esto que son escusadas las autoridades; porque, aunque es verdad que en el primitivo cuerno hubo alguna incomodidad o pesadumbre, ahora está esto muy asentado, porque todas las cosas han hecho mudanza (pp. 272-73).

[1050] Veánse Alonso Hernández (1977: 440) y García-Valdés (1993: 311, n. 30). Por otra parte, Deleito (1987: 50) anota esta denominación para los regentes de las mancebías, a los cuales se les daba el trato de "hombres de bien".
[1051] Azaustre (2007: 272, n. 50) analiza este pasaje, que considera oscuro.
[1052] Cfr. Alonso Hernández (1977: 138).

Las imágenes en torno a las posibilidades semánticas de los cuernos[1053], usuales en la poesía satírica, no son muy características en este opúsculo. Un ejemplo lo encontramos en el concepto basado en la hipérbole, por el cual se lo equipara al buey. A la evidente analogía por la posesión de cuernos quizás se añada una exageración cuantitativa o la ausencia e imposibilidad sexual en ambos:

> Y ha de llegar tiempo en que ha de ararse en España con maridos, y se ha de llamar yunta de desposados, y vacadas los barrios (p. 271).

Las burlas del matrimonio tienen como blanco los requisitos y acciones previos a la boda, y de ahí se extienden a criticar diversos grupos sociales. Al examen de la dote sigue el convertirse en cornudo y, posteriormente, el escoger la clientela más beneficiosa y tradicional entre extranjeros, seglares y eclesiásticos:

> Que ya se hace inquisición para casarse uno, que, después de la del dote, se obliga a hacerle cornudo de contado dentro de tanto tiempo, y el marido escoge el género de gente con quien mejor le está: estranjero, seglar o eclesiástico (p. 271).

Sigue una defensa de los cornudos en la que se articula una serie de preguntas yuxtapuestas, en las cuales se presenta como oficio que no "estorba" y facilita el desarrollo de otras profesiones con honra y provecho para la república. Seguidamente, se homologa a los cornudos con los *hombres de buena masa*: «metafóricamente se toma por la condición blanda y pacífica con exceso y demasía» (*Aut.*, *s.v. bueno*), recordando así a los mencionados *hombres de bien*:

> Pues en cuanto a honra, ¿quién no se anda tras él?, ¿quién no visita su casa?, ¿quién no le regala?, ¿quién no le asienta a su mesa?, ¿quién no le presta?, ¿quién no le da? Pues si miramos al provecho de la república, si no hubiera cornudos, ¿qué hubiera de muertes, de escándalos y putos? Todo esto estorba uno de nosotros a quien llaman hombres de buena masa (p. 272).

La carta concluye con una cortés despedida que, sin embargo, es irónica, como lo demuestra el uso del posesivo "nuestra mujer":

> De todo avisaré a vuestra merced, como quien tan a pechos toma nuestra imitación. Vuestra merced se honre mucho, y coma de todo, y hable con todos, y disimule, y verá qué bendiciones me echa. Y entre tanto, para entretenerse y aprovecharse, lea este discurso intitulado *El siglo del cuerno* y mándeme cosas de su servicio. A nuestra mujer beso las manos (p. 274)[1054].

[1053] Cfr. Arellano (2003: 67-69).

[1054] Con cursivas en la edición de la obra. En este último párrafo es significativo que el autor denomine la obra "discurso" (aunque después de una recomendación de su lectura), hecho que podría poner en

En conclusión, los procedimientos de agudeza tienen como objetivo la ponderación burlesca de los cornudos. El uso de la comparación —que muestra algunas coincidencias con el encomio paradójico— y diferentes recursos de agudeza verbal, junto con el neologismo, "sociabilizan" a los cornudos y su oficio, al relacionarlos y equipararlos con todo tipo de realidades dignas.

3.3.4. *MEMORIAL QUE DIO EN UNA ACADEMIA PIDIENDO UNA PLAZA, Y INDULGENCIAS QUE LE MANDARON ESCRIBIR (EN ÍNTERIN QUE VACAN MAYORES CARGOS) CONCEDIDAS A LOS DEVOTOS DE MONJAS*

La obra presenta distintos problemas de atribución en cada una de las partes que la integran. Aunque no se conservan referencias de Quevedo respecto a su autoría ni hay testimonios de la época que aclaren esta cuestión, no se considera el *Memorial* una obra dudosa. No fue impresa en el siglo XVII[1055], ni suelta ni en colección, pero su mención en el *Tribunal de la Justa Venganza*, además de la existencia de numerosos manuscritos[1056] que se la atribuyen, permiten afirmar la autoría de Quevedo. Mayores problemas se encuentran con las *Indulgencias*, que constituyen la segunda parte de la obra. Fernández-Guerra (1852) las publicó conjuntamente; Astrana Marín (1932) no consideró esta parte como obra de Quevedo y López Grigera (1975) publicó únicamente el *Memorial*, basándose en su evidente unidad estilística. Jauralde (1981: 35) está a favor de la presentación unificada por diversas circunstancias encontradas en los manuscritos: la mayor parte contiene las dos obras, el título de las dos aparece enunciado en el epígrafe de muchos de ellos y las *Indulgencias* únicamente se encuentran sueltas en *Fastiginia*[1057], de Tomé Pinheiro de Veiga. García-Valdés (1993) y Azaustre (2007) también las publican conjuntamente. Este último considera:

> En el vasto campo de los géneros burlescos y paródicos —a menudo vinculados a la literatura de academias—, debieron circular muchos escritos anónimos o de dudosa autoría; ello tal vez contribuyó a que se considerasen bienes mostrencos,

---

duda el género de este opúsculo. Con todo, la obra lleva en el mismo título la calificación genérica de carta y muestra evidentes características de este tipo de texto.

[1055] Fue publicada por primera vez por Valladares en el *Semanario erudito*, a finales del siglo XVIII.

[1056] Véase Azaustre (2007: 152 y ss.).

[1057] Tituladas «Indulgencias y privilegios concedidos por el amor a los devotos de las monjas», las atribuye a fray Bernardo de Brito.

> susceptibles de ser aprovechados por los escritores ―incluido Quevedo― para recrearlos y ampliarlos, o también de ser incorporados a obras de mayor extensión. En esta situación, no resulta fácil precisar si se atribuyen a Quevedo obras que no son suyas o si, por el contrario, se adjudican a otros autores obras que en realidad le pertenecen. *Memorial pidiendo plaza en una academia* e *Indulgencias concedidas a los devotos de monjas* constituyen uno de estos casos. Ambas partes debieron de ser, en principio, obras independientes que circularían en copias, no siempre con mención a su autor (Azaustre, 2007: 150-1).

En cuanto a la datación, el opúsculo parece ser de la etapa vallisoletana, entre 1601 y 1605, época en la que Quevedo parodió diferentes géneros cortesanos. Por otra parte, la acumulación de agudezas verbales y su inclusión en la *Fastiginia*, obra publicada en 1605, la sitúan también entre las obras tempranas[1058].

Como decíamos, la obra tiene dos partes marcadamente diferenciadas: el memorial y las indulgencias. En la primera se parodia nuevamente un género común en aquellos tiempos[1059], y que Quevedo practicó tanto en su carácter oficial como privado[1060]. Para Rey (2007: 18), esta parodia recuerda algunas cartas de relación del siglo XVI, o algunas obras de conversación y pasatiempo en las que un personaje cuenta episodios donde se mofa de sí mismo.

Comienza el opúsculo con una presentación de Quevedo como candidato a ingresar en el cenáculo; en ella se usa la onomástica burlesca para denominar a la academia, valiéndose de nombres comunes que funcionan como propios:

> que habiendo venido a su noticia las constituciones del Cabildo del *Regodeo*, como cofrade que ha sido y es de la *Carcajada* y *Risa* (p. 173).

No se puede afirmar la existencia del *Cabildo del Regodeo* y la *cofradía de la Carcajada y Risa*[1061], pero el uso repetido de estos vocablos en diferentes obras[1062] sugiere una función simplemente burlesca contra las academias.

[1058] Sobre esta cuestión, véase Azaustre (2007: 151-2). Fernández-Guerra (1852: 472, n. *a*) la cree compuesta para ser leída en la academia *Selvaje*, abierta en torno a 1612. Astrana Marín sitúa la redacción y lectura hacia 1608.

[1059] Jauralde (1981: 101) señala la similitud del memorial con la actual instancia, aunque nota que se podía entender de un modo más amplio Para este mismo estudioso tiene el aire de haber sido leída en alguna de las academias comunes en la época que Quevedo, como hemos visto, frecuentaba (Jauralde, 1998: 277). Así lo hace constar Tarsia (Astrana Marín, *OCV*, p. 745).

[1060] *Memorial por el patronato de Santiago* (1628), memoriales al Conde-Duque de Olivares y al Rey desde la prisión de San Marcos.

[1061] Nota de Mérimée (1886: 138).

[1062] «cofrade de la Carcajada y hermano del Regodeo» (*Carta de don Francisco de Quevedo Villegas a la rectora del Colegio de las Vírgenes*, p. 326) «Nos, el hermano mayor del Regodeo, unánime y conforme con los cofrades de la Carcajada y Risa: Salud, Dineros y Bobos» (*Pregmática que han de*

A lo largo de esta descripción se observan diferentes técnicas de agudeza que retratan burlescamente diversos rasgos del propio autor. Comienza mediante un juego con el refrán *cada uno es hijo de sus obras* para criticar la falsa atribución a Quevedo de obras de otros autores:

> *Don* Francisco de Quevedo, *hijo de sus obras* y padrastro de las ajenas (p. 173).

En la anterior construcción se observa lo que será una constante en las siguientes expresiones descriptivas: el gusto por la estructura bimembre en la que se encuentran dos elementos relacionados por su significación; en este caso, una doble relación *hijo-padrastro* y la repetición mediante elipsis de "obras", con el uso de la preposición *de* para formar perífrasis sustantivas.

El juego con el refrán también es utilizado en *cobra buena fama y échate a dormir*[1063], realizando un cambio de orden y siguiendo el sentido literal de la expresión. A la vez encontramos el juego con la frase *echarse a dormir* ('descuidarse') y el valor dilógico de *mantas* «se llama metafóricamente la zurra de golpes que se da a alguno» (*Aut.*):

> persona que, si se hubiera *echado a dormir*, no le faltaran *mantas*, con la buena fama que tiene (p. 173).

El contraste de voces y frases hechas también se refleja en algunos recursos de agudeza. Uno de ellos es el uso del nexo adversativo seguido de negación: *pero no*. Este giro adversativo sirve para contraponer los dos significados que sostienen la agudeza burlesca. En la obra se encuentran varios ejemplos:

> hijo de algo pero no señor (p. 173).
>
> dando de todos muy buenas cuentas pero no rezándolas (p. 174).
>
> ordenado de corona pero no de vida (p. 174).
>
> es de buen entendimiento, pero no de buena memoria (p. 174).

En el primer pasaje se relacionan "hijo de algo" ―por su correspondencia con *hidalgo*― con "señor". *Dar cuenta* es «dar noticia de alguna cosa sucedida o ejecutada» (*Aut.*) y *cuenta* «se llaman las piezas de que se compone el Rosario»

---

guardar las hermanas comunes, p. 121). También en su poesía: «la Carcajada y el Vicio / quieren variar el rumbo. / Los padres del Regodeo» (*POC*, 869: 7-9).

[1063] Correas recoge los siguientes refranes: «cobra buena fama, y échate a dormir; y mira no te duermas, porque no la pierdas» y «buena fama, hurto encubre».

(*Aut.*). En el caso de *ordenado*, la dilogía es sencilla: «poner en orden, concierto y disposición alguna cosa física o moralmente» (*Aut.*) y «recibir la tonsura, los grados u las órdenes sacras» (*Aut.*), en este caso la *corona*: «la primera tonsura clerical, que es como grado y disposición para llegar al sacerdocio» (*Aut.*). En el último ejemplo, nuevamente se observa una estructura en simetría antitética con *buen entendimiento* y *buena memoria.*

El uso de la frase o el cliché también aparece integrado en otras formas de agudeza. Una de ellas es la mencionada estructura paralela en antítesis:

> *hombre de bien*, nacido para mal (p. 173).
>
> hombre de *muchas fuerzas* y de otras *tantas flaquezas* (p. 173).

En el primer ejemplo, *hombre de bien*[1064] se contrapone a *ser bien o mal nacido*[1065]. Seguidamente, a la contraposición *fuerzas-flaqueza* se añade el juego con la expresión *sacar fuerzas de flaqueza*[1066].

> *ha echado* en muchas ocasiones *el pecho al agua*, por no tener vino (p. 173).
>
> hombre *dado* al diablo, *prestado* al mundo y *encomendado* a la carne (p. 174).

Echar el pecho al agua significa «arrestarse a todo con resolución y desembarazo, ya sea manifestando con libertad su dictamen, o manifestando su ánimo, sin reparar en lo que puede sobrevenir» (*Aut.*). Se produce así una especie de disociación del modismo que permite que entren en relación *agua* y el vocablo *vino*, con valores humorísticos y caracterizadores contrarios al significado recto de la frase hecha. Se desenmascaran así los gustos del personaje descrito, por lo visto más amigo del vino que del agua. Desde la expresión *ser muy dado a algo* ('ser muy aficionado, tener tendencia'), se desgaja el verbo *dar* y se asimila léxicamente: *dado-prestado-encomendado*[1067].

[1064] *hombre de bien* «hombre honrado, de verdad, y que cumple puntualmente sus obligaciones; y también se toma por el que es noble» (*Aut.*).
[1065] *ser bien o mal nacido*: «vale nobles o de bajo linaje» (*Aut.*).
[1066] *sacar fuerzas de flaqueza*: «disimular la cobardía o debilidad, esforzándose a resistir o a ejecutar lo que es dificultoso de conseguir» (*Aut.*).
[1067] En la *Carta a la rectora del Colegio de las Vírgenes* se repite este ejemplo con leves modificaciones: «mozo dado al mundo, prestado al diablo y encomendado a la carne» (p. 321), «estos son los tres enemigos del alma: el Mundo es aquel, este es el Diablo y aquella la Carne» (*Sueño de la muerte*, p. 406).

Otras veces, la agudeza se basa en utilizar dos frases o expresiones que comparten una voz, lo que permite jugar con los diferentes significados que esta última posee en cada una de ellas:

> es rico y tiene muchos *juros de por vida de Dios* (p. 173).
>
> señor del *valle de lágrimas* (p. 173)
>
> ha tenido siempre y tiene; así en la corte como fuera de ella, muy *grandes cargos de conciencia* (pp. 173-74)

La expresión "por vida" sirve de puente para jugar con las frases *juro de por vida* ('un tipo perpetuo de *juro*'[1068]) y la fórmula de tratamiento *por vida de Dios*. Además, en el vocablo *juros* se establece una falsa dilogía etimológica con 'juramento', añadiendo así una nueva asociación: *juros de por vida de Dios*. En el segundo ejemplo, se relacionan dos frases usuales para mostrar una nueva imagen jocosa: la presentación de un *señor del valle*, donde *valle* es «el conjunto de lugares, caserías, u aldeas situadas en él, debajo de una misma jurisdicción» (*Aut.*) y *valle de lágrimas* «místicamente este mundo, por las miserias, y trabajos que obligan a ellas» (*Aut.*). Finalmente, el vocablo *cargos*[1069] conecta dos frases: *tener grandes cargos* y *cargo de conciencia*.

El retrato de Quevedo sigue las constantes usadas en la literatura burlesca de academias, esto es, una aguda descripción caricaturesca física y psíquica, donde los rasgos físicos se corresponden con lo que Tarsia comentaba sobre el autor[1070].

En la última parte presenta una enumeración descriptiva por medio de un zeugma dilógico —que parte de frases preposicionales con *de*—; en ella alterna y combina ambos planos:

> es *corto* de vista, como de ventura; hombre dado al diablo, prestado al mundo y encomendado a la carne; *rasgado* de ojos y de conciencia; *negro* de cabello y de

[1068] *juro*: «cierta pensión anual que el rey concedía a sus vasallos» (*Aut.*). Véase Jauralde (1981: 102, n. 3).
[1069] *cargos*: «empleo, oficio, gobierno, ministerio, dignidad u otro cualquier ejercicio u puesto honorífico» (*Aut.*).
[1070] Astrana Marín, *OCV*, p. 893: «Fue don Francisco de mediana estatura, pelo negro y algo encrespado; la frente grande; sus ojos muy vivos, pero tan corto de vista que llevaba continuamente anteojos; la nariz y demás miembros proporcionados; y de medio cuerpo arriba fue bien hecho, aunque cojo y lisiado de entrambos pies, que los tenía torcidos hacia dentro».

> dicha; *largo* de frente y de razones; *quebrado* de color y de piernas; *blanco* de cara y de todo; *falto* de pies y de juicio (p. 174)[1071].

En el caso de *corto*, se juega con el significado en dos frases que no necesitan mayor explicación, *corto de vista* y *corto de ventura*. La misma dualidad física/psíquica aparece en "Rasgado de ojos"[1072] y "rasgado de conciencia"[1073]. *Negro* significa 'color' e 'infeliz, desventurado'; *largo de frente* hace referencia a su amplitud, y *largo de razones* añade el valor del verbo *largar* entendido como 'contar lo que no se debe, decir algo inoportuno o pesado'; *quebrado* juega con la dilogía de *quebrar*: «ajar, afear y deslustrar la tez» (*Aut.*) y 'romper, partir, doblar'. Cuando se dice "blanco de cara y de todo", la primera acepción de *blanco* alude al 'color'; la segunda no está muy clara, pero podría entenderlo como 'noble'[1074], o como «el objeto a que se dirigen nuestros afectos» (*Aut.*). En *falto*, la sorpresa viene marcada por el contraste concreto/abstracto, muy utilizado por nuestro autor: *falto de pies/falto de juicio*.

La *annominatio* derivativa logra un significativo contraste entre los dos vocablos que, mediante el sufijo *des-*, forman un concepto antitético que degrada al poeta —ya antes menospreciado con el uso de la fórmula cortés de perdón[1075]—:

> mozo amostachado y diestro en jugar las armas, a los naipes y a otros juegos; y poeta sobre todo, hablando con perdón, *descompuesto componedor* de coplas, señalado de la mano de Dios (p. 174).

Por último, encontramos varios ejemplos de dilogía, además de los ya indicados a propósito de otros recursos. Los medios para jugar con la polisemia son múltiples, aunque Quevedo normalmente hace uso de la elipsis:

[1071] En la *Carta a la rectora del Colegio de las Vírgenes* el autor hace una descripción muy similar de sí mismo: «*rasgado* de ojos y de vestido; *ancho* de frente y de conciencia; *negro* de cabello y de ventura; *falto* de pies y de dicha; *raído* de capa y de vergüenza; *largo* de zancas y de razones; *limpio* de sangre y de bolsa» (p. 287). En *raído*, la polisemia tiene su origen en mujer raída ('desvergonzada', Alonso Hernández, 1977: 653); sería, por lo tanto, una construcción redundante; *limpio de sangre* 'cristiano viejo'; *limpio de bolsa* 'que no tiene dinero'. Es posible que esta obra sea un borrador del *Memorial*. Lo indican López Grigera (1975) y García-Valdés (1993). Por otra parte, se discute incluso la autoría de la *Carta*.

[1072] *rasgado de ojos* «los ojos que siendo grandes se descubren mucho por la amplitud de los párpados» (*Aut.*).

[1073] *rasgado de conciencia* alude a la frase hecha *ancho de conciencia*: «el poco escrupuloso y que no repara mucho en considerar si es bien hecho o mal hecho lo que ejecuta» (*Aut.*).

[1074] *hombre blanco, mujer blanca*: «lo mismo que persona honrada, noble, de calidad conocida» (*Aut.*).

[1075] Cfr. Jauralde (1981: 103, n. 5), que indica lo común que era el uso humorístico de esta fórmula.

> puesto en tan buen *estado* que, de no comer en alguno, se cae del suyo de hambre (p. 173).
>
> ha tenido y tiene siempre, así en la corte como fuera de ella, muy grandes *cargos* de conciencia; es de buen entendimiento, pero no de buena memoria (p. 174).

Se juega con la dilogía de *estado* en tres ocasiones. En la primera se usa con su significado en la frase hecha *poner a uno en estado* «por antonomasia es casarse: y generalmente es darle modo de vivir, para que por sí pueda obrar y tener casa y familia» (*Aut.*); en las dos oraciones siguientes aparece con el indefinido "alguno" y con el posesivo "suyo", en el primer caso en su acepción de «País y dominio de un Rey, República o Señor de vasallos» (*Aut.*) y en el segundo entendido como estamento: «especie, calidad, grado y orden de alguna cosa» (*Aut.*). La agudeza también recurre a la frase *caer de su estado*: «perder el todo o la mayor parte de su dignidad» (*Aut.*)[1076]. En el último ejemplo encontramos *cargo* 'dignidad, empleo, oficio' y la frase hecha *cargo de conciencia* ('hecho o resolución ejecutada contra lo que a uno le dicta la razón y la conciencia').

Tras la presentación, el autor solicita a la cofradía la admisión en la academia utilizando los mismos recursos de agudeza. El juego dilógico sigue el mismo esquema: uso en un primer sentido seguido de una comparación incongruente en la que se vale de otro significado: *pedir* «rogar, instar o demandar a otro» (*Aut.*) y «se entiende muchas veces por pedir limosna» (*Aut.*). Además, se alude nuevamente a la cojera como característica física de su persona. Se puede ver también una disociación de la frase *plaza muerta*[1077], que permite emparentar el término *muerta* con *de hambre* y, a su vez, *plaza* con *hambre* en *plaza de hambre*. Finalmente, se juega con los significados de *merced*: 'favor' en la frase *recibir merced*, y 'orden religiosa de los mercedarios' en la expresión "y aun carmen sin ser fraile", donde *carmen* se refiere a la 'orden religiosa del carmelo':

> Por todo lo cual, y atento a sus buenos deseos, pide a vuestras mercedes (pudiéndolo hacer a la puerta de una iglesia por cojo), le admitan en la dicha

---

[1076] García-Valdés (1993: 319, n. 11) anota el juego con la frase *caerse de suyo*: «frase con que se da a entender la poca estabilidad y firmeza que tienen las cosas violentas, fingidas y mal premeditadas» (*Aut.*). Sin embargo, la falta del artículo no respalda esta suposición.

[1077] *plaza muerta* «se llama en la milicia la que los capitanes tienen en sus compañías sin soldado, aprovechándose del sueldo» (*Aut.*).

> cofradía del placer, dándole en ella alguna *plaza muerta*, aunque sea *de hambre*, que en ello recibirá *merced* y aun *carmen* sin ser fraile[1078] (pp. 174-75).

Un breve párrafo sirve de transición entre el *memorial* y las *indulgencias*. En él se concluye el memorial con el encargo por parte del cabildo[1079] de la escritura de las indulgencias que siguen, en espera de una futura plaza.

La indulgencias son una «gracia o concesión de la Iglesia por su cabeza, el sumo pontífice, con que se perdonan o se remiten las penas debidas por las culpas» (*Aut.*). Advierte Rey (2007: 18) que el tema era controvertido si tenemos en cuenta que Lutero había rechazado la posibilidad de que el Papa concediera todo tipo de bulas, al considerarlas un abuso.

Los "devotos" o amantes de monjas[1080] fueron un tema muy tratado desde la literatura medieval[1081]. La característica principal de este tipo en la sátira de Quevedo es su calidad de amante fracasado, que es necio por perseguir un objeto de deseo inalcanzable. No se trata, por lo tanto, del mismo enfoque que tienen textos como el *Jardín de Flores curiosas* de Torquemada, en el que se trata el sacrílego quebrantamiento de la vida monacal retirada, o el *Diálogo de mujeres* de Castillejo, donde se critican las actitudes lujuriosas de las monjas[1082]. Para Jauralde (1981: 33), no hay contradicción entre esta burla de las formas sociales, religiosas y culturales, y una determinada ideología que defendía el mantenimiento de unos principios que debían cumplirse al margen de toda novedad.

El texto se dispone en forma de breve decálogo paródico siguiendo el esquema típico de las indulgencias oficiales. Presenta diez *ítemes* con una descripción de la falta y las consiguientes concesiones otorgadas a cada una de ellas. La mayor parte de las concesiones sorprenden por la incongruencia de su predicación o por su exageración numérica. Cito algunos ejemplos:

[1078] *Carta a la rectora del Colegio de las Vírgenes*: «que en ello recibirá merced y aún carmen» (p. 327).

[1079] «Y habiendo leído su memorial, el cabildo determinó de ocupalle por ahora (entretanto que vacan mayores cargos) en componer un memorial de las indulgencias que el cabildo es bien que conceda a los devotos de monjas» (p. 175). Rey (2007: 18) advierte las posibles alusiones maliciosas de esta mención.

[1080] Tema también tratado en el *Buscón* (III, 9). Varios motivos de los ítemes de las *Indulgencias* se repiten en la vida de Pablos: entrega de cartas, actitud pedigüeña y sufrimiento en la espera bajo circunstancias meteorológicas adversas.

[1081] Véase Cabo Aseguinolaza (1993: 375) para referencias de este tema en otros textos.

[1082] Cfr. Rey (2007: 19).

> Primeramente, todos aquellos que, descuidados de sí mismos, pusieren sus sentidos en la monja devota que aman; que trayendo consigo la medalla o insignia[1083] hicieren exclamaciones solitarias, coplas o sonetos en su alabanza, y las escribieran cartas contemplativas, se les conceden *quince años de bobería y otras tantas cuarentenas de tiempo perdido* (p. 175-6).
>
> Ítem, a cualquiera devoto que, trayendo esta medalla o insignia, pusiere el pensamiento de noche en su devota y velare por su respecto, se le conceden *tres días de dolor de cabeza y otros tantos de bostezos* (p. 176).
>
> Ítem, a cualquiera devoto que, teniendo devota en monasterio, escribiere a otra del mesmo hábito o la hablare, se le conceden *quince años de pucheritos* y de disgustos y *nueve millones de revueltas* (p. 177).

En algunos casos, la burla de las monjas adopta las características de la sátira contra la mujer. Se observa la caracterización de estas mujeres como pedigüeñas y usurpadoras de la bolsa:

> Ítem, a cualquier devoto que, llevado de su afición, diere dineros, piezas de oro, plata u otras cosas de valor a su devota, se le conceden veinte años de arrepentimiento y otros tantos de bolsa vacía (p. 176).

Aparecen también fórmulas pertenecientes al código de derecho canónico, que eran usuales en las indulgencias serias. En este ejemplo se usa *per modum sufragii*, giro que se empleaba cuando las indulgencias se concedían después de la muerte[1084]:

> Ítem, a cualquiera que por año nuevo, reyes o pascuas visitare el locutorio y oyere cantar los años buenos, o le colgare la víspera de su santo, se le conceden tres años de mofa y burla y remisión de todo cuanto llevare en bolsa, *per modum sufragii* (pp. 176-77).

La agudeza en este opúsculo presenta, pues, diferencias en cada una de sus partes. En el *Memorial* se sirve principalmente del uso de combinaciones de perífrasis y otro tipo de agudezas verbales por dilogía que muestran relaciones antitéticas y contrastes para realizar una burla jocosa del narrador. En las *Indulgencias*, la

---

[1083] A esta medalla o insignia se refiere en repetidas ocasiones a lo largo del texto. Son mencionadas en los preámbulos del texto de las *Indulgencias* presentado en la *Fastiginia* de Tomé Pinheiro de Veiga: «El Constantino dijo: que les daría unas indulgencias y privilegios concedidos por el amor a los devotos de monjas, a instancia de un gran devoto suyo y a todos los que llevaran una medalla de su insignia o grados del Árbol de la vida, las cuales hizo Fray Bernardo de Brito; y aunque allí son viejas, ellas las celebraron, y así pongo las que recuerdo» (*Fastiginia*, p. 248). Advierte Azaustre (2007: 175-6, n. 53) que se parodia la función de las *indulgencias reales*, que se concedían a quienes usaban determinados objetos como crucifijos, rosarios o medallas con motivos religiosos.

[1084] Véase Azaustre (2007: 177, n. 59). En estos casos la iglesia no tiene sobre ellos jurisdicción y, por lo tanto, la indulgencia se otorga *per modum sufragii*, es decir, se pide a Dios que, en atención a las buenas obras del difunto, su alma sea mitigada de los sufrimientos en el purgatorio.

incongruencia en las concesiones mostrada en de cada uno de los *ítems* ridiculiza este tipo de textos.

3.3.5. *GRACIAS Y DESGRACIAS DEL OJO DEL CULO*

Constituye otro ejemplo de obras que no presentan dudas en cuanto a la autoría de Quevedo. Se hace alusión a ella en dos textos de censura quevedesca: *Venganza de la lengua española contra el autor del Cuento de cuentos* (1629) y el *Tribunal de la Justa Venganza* (1635)[1085].

Respecto a la datación de la obra[1086], si se tiene en cuenta la mención en el primer texto ya citado, el opúsculo tendría que haber sido escrito antes de 1628, año en el que se publica la primera edición conocida de *Cuento de cuentos* ―o antes de 1626 si nos atenemos a la fecha que aparece en la dedicatoria de este opúsculo―. Por otra parte, en la copia que hizo Tomás Antonio Sánchez[1087] se lee al final de la dedicatoria: «De mi celda, a tres del mes de 1623». Además, esta copia está acompañada por una serie de anotaciones de variantes de un manuscrito de 1662 perteneciente al conde de Saceda. Al final de la dedicatoria de este texto se indica: «De mi aposento à 3 de mayo de 1620 años». Teniendo en cuenta estos datos, la obra se supone escrita entre 1620 y 1628[1088].

La obra tiene elementos del encomio paradójico[1089], pero no se puede considerar un canónico ejemplo de este género. El encomio paradójico constituye una inversión del tercer tipo de elocuencia, el género demostrativo, y se define como una *declamatio*[1090]: un discurso de alabanza o encomio. En este género, la alabanza de lo

---

[1085] *Venganza de la lengua española* (1629, hoja a_{5v}) y el *Tribunal de la Justa Venganza* (p. 1106).
[1086] Resumo las consideraciones aparecidas en la edición de Azaustre (2007: 481-82).
[1087] Ms. 128 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. Para referencias sobre los numerosos manuscritos existentes, véanse Jauralde (1998: 963) y Azaustre (2007: 482).
[1088] Fernández-Guerra (1852:LXXXV, núm. 76 y 1852: 484, n. *a*) la sitúa en primer término entre 1620 y 1626, para en nota a la edición de la obra datarle en el año 1620. Jauralde (1983: 280-81, n. 33 y 1998: 963) la considera anterior a 1626 basándose en la censura existente en *Venganza de la lengua española*; en el estudio posterior considera la redacción a la vuelta de Quevedo de Nápoles, en 1620. García-Valdés (1993: 92) fecha la composición entre 1620 y 1626, partiendo de los datos cronológicos disponibles. Rey (2007: 31) lo sitúa también en torno a 1620.
[1089] Señala Cuevas García (2002: 232) que por la influencia de los «*paradoxa encomia*», Quevedo escribió «por una parte, casos como el de las célebres "Gracias y desgracias…", "Al mosquito de la trompetilla", "Al mosquito del vino", "Al tabaco en polvo", etc, y por otro la tan manida banalización de los mitos, como su "Hero y Leandro en paños menores", el soneto "A Apolo y Dafne", etc.». Véase *supra* 2.2., donde he hablado de esta tradición al tratar las fuentes clásicas.
[1090] Cfr. Lausberg (1966-9: §§ 243-7).

bello y el vituperio de lo feo toman la dirección contraria para convertirse en un ejercicio difícil para el escritor a causa de la contradictoria argumentación. El encomio paradójico era así una buena actividad retórica por la dificultad que presentaba tal alabanza. La tradición del elogio paradójico tiene su raíz en la primera y segunda sofística. Desde la antigüedad se ponderaron las virtudes de toda suerte de personajes, animales o cuestiones bajas; el ratón, los guijarros, la mosca, el perro, la pulga, el mosquito, el elefante, la podagra, el asno, el piojo, el nabo, el rábano o la ortiga fueron motivos defendidos por diferentes autores[1091]. En la Edad Media hay un cierto estancamiento del género para recuperarse en lengua latina durante el Renacimiento. Cacho Casal (2003: 105) señala la práctica de elogios paradójicos en latín por parte de reputados humanistas. La popularidad de este tipo de literatura se corrobora por la existencia de antologías de textos paradójicos durante el primer tercio del siglo XVII[1092].

En esta obra de Quevedo, además de tratarse de un obvio ejercicio de demostración de ingenio parece existir la búsqueda de un tono humorístico en un tema cuyo elogio resulta harto complicado: el culo, el ojo del culo, los pedos e incluso las heces[1093]. Como advierte Núñez Rivera (1997: 101), «el pseudoelogio resulta anticonvencional respecto al paradigma canónico del encomio. Le impone una pauta paródica que lo carga de connotaciones burlescas y humorísticas. Esta dimensión risible proviene de la propia naturaleza del objeto realzado, cuya insignificancia transgrede las normas del decoro entre los argumentos de la *inventio* y su tratamiento elocutivo». Al mismo tiempo, se debe tener en cuenta que los elementos escatológicos

[1091] Un ejemplo de texto conocido por Quevedo lo encontramos en *La mosca*, de Luciano de Samósata.
[1092] Núñez Rivera (1997: 103).
[1093] Dejo al margen las posibles interpretaciones del elemento escatológico en Quevedo. Goytisolo (1977: 124) la encuadró en un característico odio al cuerpo que en la cultura española se acentuaría por el cristianismo, y que escinde la vida cultural en una esquizofrénica confrontación de idealización sublimizante y baja corporalidad, ante la cual el cuerpo se rebela asumiendo provocativamente sus dimensiones fisiológicas. De forma parecida, Molho (1972: 136-9) mencionaba la importancia degradadora y el desprecio del hombre en el uso de lo excrementicio. Sin embargo, el mismo Molho (1977: 116, n. 7) consideró posteriormente el motivo carnavalesco. Arellano (2003: 72-3) señala el factor de universalidad de la escatología y su función dentro del campo de la comicidad, basada en la *turpitudo et deformitas* como medio para lograr la risa.

no conllevaban en el Siglo de Oro el mismo valor escandaloso que en la actualidad[1094].

La obra de Quevedo responde a alguna de las características de los textos encomiásticos. En este caso, quizás la naturaleza del objeto elogiado obligue a la ignorancia del nacimiento, crianza y muerte, pero se siguen las usuales descripciones físicas, mención de virtudes o cualidades morales y el estudio de nombres para designar lo ponderado. Entre las técnicas de elogio también se aprecian la argumentación mediante citas, las comparaciones, las repeticiones o los elogios secundarios.

El opúsculo[1095] se inicia con una introducción dirigida a "vuestra merced" que responde en su totalidad a la disposición de una carta. El resto del texto, como advierte el título, consta de dos partes diferenciadas. La primera se dedica a la alabanza de las gracias de esta parte del cuerpo, y la segunda a la demostración de sus desgracias[1096]. Rey (2007: 30) señala que, con esta doble visión de alabanza y vituperio, «abarcando las dos vertientes del *genus demonstrativum*, Quevedo tuvo que demorarse prolijamente en la descripción de su materia retórica. Asomarse a lo nauseabundo y propiciar la sonrisa no era pequeño alarde, y puede decirse que superó la prueba».

La breve introducción marca las pautas de la obra, a la que el autor llama "tratado". Desde la primera línea se observa el uso de las voces dilógicas que contienen algún tipo de acepción escatológica[1097]:

> Quien tanto se precia de *servidor* de vuestra merced, ¿qué le podrá ofrecer sino cosas de culo? Aunque vuestra merced le tiene tal que nos le puede prestar a todos. Si este tratado le pareciere de entretenimiento, léale y pásele muy de espacio y a raíz del paladar. Si le pareciere sucio, límpiese con él y béseme muy apretadamente. De mi celda (p. 505).

[1094] Cfr. Arellano (2003: 73). Profeti (1980: 838) señala, en referencia a la poesía (*POC*, 608 y 610), que hay una ruptura de la convención eufemística que impide mencionar ciertos motivos o palabras malsonantes.

[1095] La transmisión textual de esta obra es complicada por el elevado número de variantes que presentan lecturas equipolentes[1095]. Teniendo en cuenta este problema y la posible doble redacción de Quevedo, cito por la edición de Azaustre (2007).

[1096] Esta última parte obviamente niega la posible consideración de la obra como un elogio paradójico.

[1097] La misma técnica de dobles sentidos —recto y obsceno— se observa en los poemas "Suceso de un religioso proveído aviesamente, aunque electo ya obispo", "Enima del ojo de atrás" (*POC*, 747 y 796).

La palabra *servidor*, al vincularse con la frase "cosas de culo"[1098], muestra una habitual dilogía con las acepciones de «el que sirve como criado» (*Aut.*)[1099] y «bacín o servicio» (*Aut.*), en su sentido de recipiente utilizado para recoger los excrementos. El leísmo ("le tiene" - "le puede prestar") hace oscura la lectura de la siguiente oración, en la que una comparación cuantitativa con la forma *tal que* se burla del tamaño de esa parte corporal en el destinatario del texto. El párrafo termina con una alusión al uso higiénico que se le daba a textos y papeles ("límpiese con él").

Las «Gracias» ocupan la primera sección. La ponderación de las cualidades y valores del culo —o del ojo del culo— se presenta con las mismas palabras y expresiones empleadas en los elogios sinceros, con lo que se provoca un claro contraste. Dichas cualidades se representan mediante coordinaciones de sustantivos como "nobleza y virtud", "imperio y veneración", "gravedad y autoridad" o "hidalguía y caballería", y adjetivos como "pacífico y honrado"[1100]:

> todas las cosas aventajadas en *nobleza y virtud* corren esta fortuna de ser despreciadas della; y él en particular, por tener más *imperio y veneración* que los demás miembros del cuerpo (p. 505).
>
> fuera de que el ojo del culo, por su mucha *gravedad y autoridad*, no consiente niña (p. 506).
>
> Dejo de tratar los pedos degollados, si bien con esto conocerán de su hidalguía y caballería, y la grandeza que tiene el ojo del culo en este caso (p. 517)[1101].
>
> Pero, ¿cuándo por el *pacífico y honrado* ojo del culo hubo escándalo en el mundo, inquietud ni guerra? (p. 509).

A lo largo del texto se repiten expresiones que juegan con el vocablo *ojo* y tal vez con el sentido de *ver*/*mirar*: "Lo que dicen del culo (los que tienen ojeriza con él)" (p. 515), "Pues bien mirado" (p. 505), "y si bien miramos" (p. 506), "y bien mirado" (p. 507). Su descripción y alabanza se estructuran a través de una serie de

---

[1098] García-Valdés (1993: 356, n. 2), además de seguir la lectura "cosa de culo", considera que existe un calco irónico sobre la frase *cosa de juicio* («excelente»).
[1099] Igualmente «en estilo cortesano llaman al que se ofrece a disposición, u obsequio de otro» (*Aut.*).
[1100] Las parejas de sinónimos bimembres se repiten en la literatura áurea. Sobre este tema véanse los estudios de Alonso (1955: 117-59 y 1967: 180-85), donde analiza el uso y función de estas estructuras en la poesía de Góngora.
[1101] En *pedo degollado* ('pedo impedido o interrumpido') la agudeza se basa en la equiparación del adjetivo con los nobles, pues estos tenían el derecho a morir degollados cuando eran condenados a muerte. Véase García-Valdés (1993: 369, n. 113).

comparaciones relacionadas con sus cualidades y perfección. La comparación se plantea con la forma *ser* + *como* o con el verbo *parecer*:

> es el más perfecto y bien colocado dél y más favorecido de la naturaleza, pues su forma es circular como la esfera, y dividido en un diámetro o zodíaco como ella. Su sitio es en medio, como el sol; su tacto es blando; tiene un solo ojo, por lo cual algunos le han querido llamar tuerto. Y si bien miramos, por esto debe ser alabado, pues se parece a los cíclopes, que tenían un solo ojo y descendían de los dioses del ver (p. 506).

La primera analogía se establece entre el culo y la esfera, considerada desde la antigua Grecia como la representación geométrica perfecta. Sigue la correspondencia con la esfera celeste ―dividida en un diámetro o zodíaco― o la identificación con el lugar central que ocupa el sol, según la concepción heliocéntrica de Copérnico, como ejemplo del tradicional justo medio[1102]. Estos símiles dejan paso a descripciones más sencillas o recurrentes. La dilogía de *ojo*, de la *cara* o del *culo*, es una de las agudezas más comunes que sirve para su posterior comparación con los cíclopes, gigantes de la mitología griega que tenían la particularidad de contar con un solo ojo. La última oración del pasaje es oscura; Azaustre (2007: 506, n. 34) propone, con reservas, que pueda tratarse de una mención de la destreza en las artes adivinatorias de Gea, madre de los cíclopes, pero duda que sea una asociación suficiente.

La descripción y las dilogías se suceden en el párrafo siguiente, en el cual se observa una equivalencia entre la falta de un ojo y la falta de amor, recordando la ceguera de Cupido o la dilogía de *niña*: «abertura pequeña en las túnicas del ojo, por donde pasan los rayos de la luz» (*Aut.*)[1103]; con ella se muestra la grandeza del ojo del culo en comparación con el de la cara[1104]:

> Y el no tener más que un ojo es falta de amor poderoso; fuera de que el ojo del culo, por su mucha gravedad y autoridad, no consiente niña (p. 507).

La comparación del ojo del culo con los de la cara es uno de los motivos utilizados para su alabanza. El autor pondera los valores del ojo del trasero y critica las cualidades de los de la cara por diferentes motivos: aspecto, fragilidad, valor vital. El menosprecio de los ojos de la cara se atribuye a diversos motivos: ser las "ventanas

---

[1102] Azaustre (2007: 506, n. 31) no descarta que este pasaje se refiera a la posición del sol dentro del sistema de Tolomeo, donde ocupaba la cuarta esfera, en medio de los ocho planetas.
[1103] *Autoridades* también registra esta acepción: «se aplica a el que no ha llegado a los siete años: y se extiende en el común modo de hablar al que tiene pocos años» (*Aut.*).
[1104] García-Valdés (1993: 357, n. 12) comenta el sentido de «ramera» en *niña*.

del alma" y, por lo tanto, fuente de vicios por parte de filósofos y anacoretas[1105], y constituir una causa proverbial de irregularidades[1106]; también por su vecindad con otras partes del cuerpo o por sufrir ciertos accidentes o enfermedades. Este enfrentamiento se convierte en el motivo principal a lo largo de la primera parte del opúsculo.

En la descripción física del ojo del culo se utilizan metáforas que, en su mayor parte, identifican las nalgas con prendas de vestir para mostrar el grado de protección con que la naturaleza dotó a tan preciosa parte:

> de pliegues lleno y de molduras, repulgo y dobladillos, y con una ceja que puede ser cola de algún matalote o barba de letrado o médico. Y así, como cosa tan necesaria, preciosa y hermosa, le traemos tan guardado y en lo más seguro del cuerpo, pringado entre dos murallas de nalgas, amortajado en una camisa, envuelto en unos dominguillos, envainado en unos greguëscos, avahado en una capa (p. 508).

La acumulación enumerativa sirve para menospreciar los ojos de la cara por su fragilidad o por sus secreciones[1107]. Se observa el uso del polisíndeton con *ni* y la repetición de partículas negativas, en una acumulación (*congeries*) con evidente finalidad amplificadora:

> Y no los de la cara, que no hay paja que no los haga caballeriza, ni polvo que no los enturbie, ni relámpago que no los ciegue; palo que no los tape, ni caída que no los atormente, ni mal ni tristeza que no los enternezcan (p. 508).

> Y no advierten los cuitados que más y peor cagan los ojos de la cara y peen que no el del culo, pues ellos no hay sueño que no lo caguen en cantidad de lagañas, ni pesadumbre o susto que no mean en abundancia de lágrimas (p. 515).

Entre los males que aquejan a los ojos de la cara también se encuentra su posible relación con la sífilis —*fornicar* como causa, *purga* y *sangría* como

---

[1105] Véanse las notas de Azaustre (2007: 508, n. 48 y 49). De Demócrito, se dice que se quitó los ojos para facilitar la contemplación de la naturaleza y, en opinión de Tertuliano, para resistir la tentación de la carne.

[1106] Ya en la *Biblia* del (*Levítico*, 21,17-20) se considera la falta de vista como un impedimento para el sacerdocio.

[1107] Una nueva enumeración sirve para enfrentar las secreciones de los diferentes sentidos con las del ojo del culo: «Y volviendo a los demás sentidos, digo que lo que se da en el pañuelo, de la boca es gargajo, y lo de las narices es moco; lo de los ojos, lagañas; lo de los oídos, cera; mas lo que se da en la camisa del señor ojo de culo son palominos, nombre de ave regalada» (p. 517).

remedios[1108]— que dejan a alguno *a buenas noches*, en su sentido de 'burlado' y también de 'a oscuras, ciego':

> como se ve cada día por falta de los de la cara, que, expuestos a toda ventisca e inclemencia de leer, de fornicar, de una purga, de una sangría, le dejan a un cristiano a buenas noches (p. 509).

El uso de frases hechas (*mal de ojo* o *testigo de vista*)[1109], que incluyen léxico relacionado con la vista, también sirve para infravalorar los ojos de la cara:

> Pruébenle al ojo del culo que ha muerto muchachos, caballos, perros; que ha marchitado yerbas y flores, como lo hacen los de la cara, mirando lo ponzoñoso que son, por lo que dicen que hay *mal de ojo*. ¿Cuándo se habrá visto que, por ser *testigo de vista*, hayan ahorcado a nadie por él? (p. 510).

La agudeza se basa en la conexión de dilogías. Así, vocablos que designan enfermedades oculares, pero también fenómenos naturales, sirven para marcar el contraste con el ojo del culo: *telillas*[1110], cataratas y nubes. A su vez, se relacionan con adjetivos con valores dilógicos como *raso o sereno*, o con verbos con sentido metafórico como *atronar*, que se vincula al sonido del pedo[1111]:

> Y si queremos más subtilizar esta consideración, veremos que en los ojos de la cara suele haber, por leves accidentes, telillas, cataratas, nubes y otros muchos males; mas en el del culo nunca hubo nubes, que siempre está raso y sereno; que, cuando mucho, suele atronar, y eso es cosa de risa y pasatiempo (p. 510).

El uso de los papeles impresos para limpiar las necesidades, un chiste recurrente en Quevedo, sirve para un paródico cometido elogioso[1112], pues se compara

---

[1108] Cfr. Fabre (1849: 121 y 451). La sífilis provocaba la iritis sifilítica. Esta enfermedad fue tratada con soluciones mercuriales y, posteriormente, con el guayaco combinado con medios como purgas y sangrías. De todos modos, el tema es complejo pues por aquel entonces los tratamientos de numerosas enfermedades se basaban en las teorías médicas de los humores, los cuales debían ser expulsados para lograr la curación. En el ejemplo de Quevedo, la proximidad con el verbo *fornicar* facilitaría esta asociación.

[1109] *mal de ojo*: «accidente que se padece y dicen ser ocasionado de la vista de alguno que ha mirado con ahínco o que tiene algún vicio en ella» (*Aut.*); *testigo de vista*: «el que se halló presente al caso en que atestigua o depone» (*Aut.*).

[1110] *telillas*: «se llama asimismo aquella nubecilla que se empieza a formar sobre la niña del ojo» (*Aut. s.v. tela*).

[1111] Anota Azaustre (2007: 510, n. 56) que «en el ejemplar de las comedias de Aristófanes propiedad de Quevedo, aparecen subrayados unos versos de *Nubes*, vv. 388-391, donde se hace referencia al ruido y bullicio del pedo; en el verso 393 de dicha comedia, también subrayado, se identifican los nombres *trueno* y *pedo*: "Hec igitur et nomina inter se tronitrus et crepitus similia"». La relación de pedo con la risa es repetida en la obra de Quevedo, y en este mismo opúsculo será uno de los motivos del elogio del pedo.

[1112] Quevedo utiliza el mismo motivo, los destinos de las obras, para burlarse de los poetas en *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros*: «Demás de esto, advirtiendo la innumerable

con otros medios de higiene empleados para los ojos de la cara. A continuación se enumeran las formas de limpieza con las telas; la agudeza parte aquí de las metafóras jocosas en los verbos que acompañan a cada uno de los elementos enumerados (*iluminar*, *ver*, *gastar*, *firmar*, *manchar*, *teñir*):

> Fuera que los ojos no tienen cosa señalada con que limpiarse, que a veces piden el pañuelo prestado, y otras se limpian con la mano, y al mismo tenor los otros sentidos. Mas volviendo al ojo del culo, ¡qué de firmas de grandes señores ha iluminado!, ¡qué papeles de los más íntimos amigos ha visto!, ¡qué libros de los hombres más doctos ha gastado!, ¡qué de billetes de damas ha firmado!, ¡qué de procesos importantes ha manchado! ¡Y qué de camisas de cambray y holanda ha teñido! Y al fin, le han servido de limpiadera las mejores y más hermosas manos del mundo, según aquel verso «la mano de marfil es muy forzoso / que al culo de su dueño ha llegado» (pp. 517-18).

A lo largo del opúsculo se recurre en varias ocasiones al equívoco. En el primer pasaje se parte de los significados de *proveer*[1113] y *proveerse*[1114]. El caso del sustantivo *presidente*, con etimología latina en *prae sedendo* (el que se sienta primero), podría relacionarse con el trasero, pero es difícil su vínculo con *servidor*[1115]. Más sencilla es la relación de esta voz con los enamorados ("derretidos de las damas"), pues una de sus acepciones es «el que corteja, o festeja alguna dama» (*Aut.*):

> Pues en este mundo todos hemos menester a otros para ser proveídos: el alguacil al corregidor, el corregidor al oidor, el oidor al presidente, el presidente al rey; pero el culo provee a sí mismo, y aun en el presidente, servidor por otro nombre (que así llaman al bacín), cosa equívoca a los derretidos de las damas (p. 513).

En los siguientes ejemplos se toma como base, respectivamente, la dilogía del sustantivo *cámara* y del verbo *pujar* para lograr una doble interpretación jocosa en la que se juega con los significados de estas voces o expresiones. *Cámara* es «el excremento del hombre, cuyo nombre se le debió de dar porque siempre se exonera el vientre en lugar retirado, secreto» (*Aut.*) y «cualquier pieza y sala de la casa» (*Aut.*)[1116]. Al contraponer los significados de este sustantivo con las acepciones de *mojón*[1117] se logra una nueva agudeza. En el segundo ejemplo, es sencillo el doble

---

multitud de sonetos, redondillas, etc., que han manchado papel, mandamos que los que por sus deméritos escaparen de las especerías vayan a las necesarias sin apelación» (p. 518).

[1113] *proveer*: «dar o conferir alguna dignidad, empleo u otra cosa» (*Aut.*).

[1114] *proveerse*: «desembarazar y exonerar el vientre» (*Aut.*).

[1115] Véase García-Valdés (1993: 364, n. 83) y Azaustre (2007: 513, n. 69).

[1116] Véase Azaustre (2007: 513, n. 70) para otros ejemplos de esta agudeza repetida en la obra de Quevedo.

[1117] *mojón*: 'porción compacta de excremento' y «señal que se pone para dividir los términos, lindes y caminos» (*Aut.*).

sentido de *pujar*: «hacer fuerza» (*Aut.*) y «aumentar el precio que está puesto a alguna cosa que se vende o arrienda» (*Aut.*). El autor explica la polisemia a continuación; al mismo tiempo, forma un chiste con la forma *háceme fuerza*, que se relaciona con *pujar*:

> El culo no tiene cosa común, ni aunque me pruebes que hace *cámaras*, a imitación de otros muchos, pues lo que él hace son mojones, que son fin de *términos*, para dar a entender que llegando al culo, no has de pasar adelante (p. 513).
>
> Háceme fuerza que en las almonedas dicen: «¿Hay quién puje?». Que no sé si convida a cagar (que propiamente entonces puja) o si a comprar. Con que es cierto que tiene grandes preeminencias cuando se valen de sus voces para otras cosas (p. 513).

El uso de refranes y proverbios también sirve para elogiar el ojo del culo, como sucede en los siguientes ejemplos:

> Pregúnteselo a uno que con gana desbucha, que él dirá lo que el común proverbio, que, para encarecer que quería a uno sobremanera, dijo: «Más te quiero que a una buena gana de cagar». Y el otro portugués, que adelantó más esta materia, dijo que no había en el mundo gusto como el cagar, si tuviera besos (p. 511)[1118].
>
> Hasta las melecineras ven su ganancia al ojo; que, aunque no ve, algunos dijeron que «veía Fulano luz por el ojo del culo de Zutano». Y en verdad que no es vista de envidiar (p. 518).

El opúsculo sigue su objetivo laudatorio con un repaso a los nombres que se han dado al culo y su positiva explicación. Entre las agudezas se observa una burla de la etimología[1119] cuando trata de encontrar el étimo de *trancahílo*. Mediante un juego paronomástico en *trancahígo*, se vincula la imagen del culo con la de un higo[1120]. A estas imágenes jocosas quizás se añada un sentido sexual cuando se justifica la denominación *cofre* con la expresión *darle cerraduras*[1121]. Sin embargo, también podría tratarse de una nueva imagen de las nalgas cerradas en relación con una de las

---

[1118] En este caso eleva irónicamente el proverbio a la dignidad filosófica: «Pues qué diremos si probamos este punto con un texto del filósofo que dijo: No hay contento en esta vida / que se pueda comparar / al contento que es cagar. Otro dijo, encareciendo lo descansado que quedaba el cuerpo después de haber cagado: No hay gusto más descansado / que después de haber cagado» (p. 511).

[1119] Ya vista en *Cuento de cuentos* (pp. 37-38).

[1120] García-Valdés (1993: 363, n. 75) señala que «los términos llaves, cabo, repulgo, cofre, cerradura, tienen connotaciones eróticas».

[1121] La idea de cerrado, escondido o secreto se repite al declarar la importancia del culo en los animales: «Y en los animales vemos que la naturaleza les cubre el culo con la cola o rabo para que, como parte más necesaria y secreta, estuviera acompañado, tapado y abrigado, y con mosqueador para verano; y en las aves es lo mismo» (p. 512).

acepciones de *cerradura*, en su sentido analógico de «la acción de no ver ni mirar, cerrando los ojos: no oír tapando las orejas: no hablar callando, y cerrando la boca, y así de otro modos de obrar» (*Aut.*):

> Los nombres que tiene juzgarán que no tienen misterio. ¡Bueno es eso! Dícese *trasero*, porque lleva como sirvientes a todos los miembros del cuerpo delante de sí, y tiene sobre ellos particular señorío; *culo*, voz tan bien compuesta que lleva tras sí la boca del que le nombra. Y ha habido quien le ha puesto nombre gravísimo y latino, llamándole *antífonas*, o *nalgas*, por ser dos. Otros, más propiamente, le llaman *asentaderas*. Algunos, *trancahílo*, y no lo he podido ajustar por muchos libros que he revuelto para sacar la etimología; lo más que he hallado es que se ha de decir *trancahígo*, por lo arrugado y pasado que siempre está. Con más facilidad topé por qué se decía *lindo ojo de culo, manojo de llaves*, y es por lo redondo del cabo y muchas molduras que hacen aquel mismo repulgo. Y viene bien con los que llaman *cofre* al culo, que es darle cerraduras (p. 512).

La agudeza verbal, aunque no es muy común, también aparece en algunos casos de disociación, como en "y él en particular" (p. 505), "y tiene sobre ellos particular señorío" (p. 511) y "pues su forma es circular" (p. 506)[1122]. En otro pasaje se observa una falsa etimología entre *cera* y *cerote*, que juega con la dilogía de esta última voz[1123]:

> Y lo merece todo, porque también, sin ser abeja, hace *cera* o *cerote*, que así dicen los medrosos (p. 518).

La estructura del elogio logra un golpe mayor de ingenio cuando utiliza dos elementos adyacentes como son el excremento y la flatulencia, por naturaleza bajos e indignos, para ponderar los valores del culo. El recurso a las autoridades produce un efecto chocante dentro de estos entornos escatológicos. El mismo resultado producen las dignas fórmulas de tratamiento del ojo del culo o el pedo: "reverendo ojo del culo"[1124] (p. 508), "el señor ojo del culo" (p. 516), "probanzas de la nobleza del señor don Pedo" (p. 517), "señor ojo de culo" (p. 517).

[1122] No se trata exactamente de un juego por disociación, sino una sugerencia del sentido que tomaría una posible segmentación de la voz. Del mismo modo, en *La culta latiniparla*: «A la melecina llamará "ojeriza de azófar"; y a la cala, "entremetida en cosas particulares"» (p. 115). Como vemos la agudeza se acompaña con el juego de *derivatio* con *ojo*, referido al lugar por donde se introduce la jeringuilla. Véase Azaustre (2007: 505) para otros ejemplos en Quevedo. Cacho Casal (2003: 312-3) señala la posible fuente de estos juegos con la terminación *-culo* en los textos pedantescos italianos, aunque anota acertadamente que estas agudezas también eran frecuentes en la poesía burlesca del Siglo de Oro.

[1123] *cerote*: «translaticiamente suele significar el miedo grande, con alusión poco limpia al efecto que a veces ocasiona el temor» (*Aut.*).

[1124] *reverendo*: «tratamiento que antiguamente se daba a las personas de dignidad, así seculares como eclesiásticas, pero hoy sólo se da a las dignidades eclesiásticas o a los prelados y graduados de las religiones» (*Aut.*).

Una enumeración muestra los beneficios de diferentes tipos de excremento que son de provecho para diversos fines[1125]. Se cita a Cardano (1501-1576), médico, matemático y astrólogo italiano, y a Alberto, quizás Alberto Magno, doctor escolástico del siglo XIII y maestro de Santo Tomás de Aquino[1126]. Los excrementos de lagarto, del gato de Algalia o del buey también son útiles para fines diversos[1127]:

> Hasta los excrementos o mierda (pasa adelante porque no te empalagues con tan dulce plato) son de provecho, pues, según probablemente defienden los doctores galenistas y boticarios droguistas, son buenos para desligar (Cardano y Alberto); los del lagarto, para los ojos; los de bestias, que llaman estiércol, es con la que se fertilizan los campos y a quien debemos los frutos; la del gato de Algalia, no hay que probar ni examinar cuánto es su valor y estimación; la mierda del buey o boñiga, para inmensos remedios es muy provechosa (pp. 514-15)

El segundo motivo ponderado es la burla de las flatulencias. El elogio de la ventosidad se enmarca en la tradición de la poesía epigramática griega y latina[1128], y tuvo continuación en otras tradiciones como la lírica galaico-portuguesa[1129]. Por un lado, el autor basa su encarecimiento en la risa y la chacota que conlleva para quien lo oye y en su importancia para la salud[1130]; por otro, en la cercanía e intimidad amorosa que muestra su expulsión ante la pareja. Los dos últimos pasajes recurren nuevamente a las autoridades ―en este caso Claudio César y Marcial― para demostrar el argumento elogioso:

> pero se ha de advertir que el pedo antes hace al trasero digno de laudatoria que indigno della. Y, para prueba desta verdad, digo que de suyo es cosa alegre, pues donde quiera que se suelta anda la risa y la chacota y se hunde la casa (p. 515).
>
> Y es probable que llega a tanto el valor del pedo que, hasta que dos se hayan peído en una cama, no es cierto su amancebamiento ni que se quieren bien. También por él se declara amistad y llaneza, pues los señores y amigos no cagan ni peen si no es delante de los de la casa y amigos (p. 516).

[1125] Posteriormente se observa otro ejemplo para ponderar la fortaleza, en el que el mal gusto escatológico eclipsa la agudeza ―una comparación de superioridad de la dificultad entre tomar el pañuelo y la entrada en la *inclusa*: «Pues su fortaleza, ¿quién la encarecerá, si es tanta que, de sólo limpiarse con un paño delgado, le deja de modo, por todas partes que es más difícil de tomar que las inclusas?» (p. 517).

[1126] Véase García-Valdés (1993: 366, n. 90) y Azaustre (2007: 514, n. 73) para más datos.

[1127] Las heces de los lagartos se usaban para fabricar colirios, y las del gato de Algalia para producir perfumes. Azaustre (2007: 514, n. 74 y 76) explica estos remedios.

[1128] Cfr. Arellano (2003: 75, n. 133).

[1129] Véase Scholberg (1971: 59-60). Este autor menciona entre las indelicadezas jocosas gallego-portuguesas los poemas cuyo humorismo se basa en el verbo *peer*.

[1130] El tema de la ventosidad y su relación con la salud es un tópico ya observado en la *Antología griega* (XI, 395). Crosby (1978: 270-74) comenta que es una fuente para el soneto 610 de Quevedo: «La voz del ojo, que llamamos pedo».

> Y es tan importante su expulsión para la salud que en soltarle está el tenerla; y así, mandan los doctores que no los detengan. Y por esto Claudio César, emperador romano, promulgó un edicto mandando a todos, pena de la vida, que, aunque estuviesen comiendo con él, no detuviesen el pedo, conociendo lo importante que era para la salud (p. 515).

> De si tienen alguna gracia o no los culos sería largo de contar. Basta decir que culos que se conocen, en la calle se saludan. Marcial dice que son saludadores: *Compressis natibus Iovem salutat*, que en español quiere decir «represando las nalgas, saluda a Júpiter», tratando de uno que se peyó, Y por eso algunos le dan tanta antigüedad que dicen: «¿qué tiene que ver el culo con el pulso?» (p. 519).

Al igual que se había hecho con las denominaciones del ojo del culo, se lleva a cabo una revisión de la onomástica referida a las flatulencias. En este caso, las agudezas se basan en la explicación de las metáforas eufemísticas utilizadas para designar estas ventosidades, además de recordar refranes que presentan jocosos enigmas. En el primer refrán, el enigma se basa en la dilogía de la voz *cuesco*: 'pedo' y «el hueso que se halla dentro de la fruta» (*Aut.*)[1131]:

> Los nombres del pedo son varios: cuál le llama «soltó un preso», haciendo al culo alcaide; otros dicen «fuésele una pluma», como si el culo estuviera pelando perdices; otros dicen «tómate ese tostón», como si el culo fuera garbanzal; otros dicen algo crítico, «cuesco», derivado de la enigma; y otros han dicho «Entre peña y peña, el albaricoque suena»; de aquí se levantó aquel refrán que dice «Entre dos peñas feroces, un fraile daba voces». Y, finalmente, dijo el otro: «El señor don Argamasilla, cuando sale, chilla» (pp. 516-17)[1132].

El apartado de las «Gracias» termina con un párrafo elogioso de transición en el que explica la voluntaria y tópica limitación del panegírico[1133], cuya extensión podría ser mayor:

> Y si nos dilatamos en esta materia, será proceder en infinito. Sólo digo que, en cuanto he hablado y ponderado del culo, aún me queda el rabo por desollar, que sus gracias son muchas y muy dignas de ponderación, como no son menores sus desgracias siguientes (p. 519).

[1131] Correas recoge esta expresión: «*Entre peña y peña, albaricoques suenan*: Alegoría de nalgas y pedos».

[1132] No he encontrado fuentes del uso metafórico de *pluma* para designar el pedo. *Autoridades* recoge la voz *pluma*: «se llama en estilo familiar y festivo la porción de aire que se expele con estruendo por la parte posterior». Azaustre (2007: 516, n. 83) da la posibilidad de un enigma escondido tras unos versos de Castillo Solórzano cuando da diferentes definiciones de la voz *pluma*: «Simbolizo con las nubes / los vapores recogiendo, / y en diferentes lugares / lo que he recogido vierto» (*Tardes entretenidas en seis novelas*, ed. de E. Cotarelo, pp. 205-206).

[1133] Curtius (1955: 232) señala entre los tópicos de "lo indecible" (*Unsagbarkeit*), la afirmación de que el autor no dice sino muy poco de lo mucho que quisiera expresar (*parca e multis*).

La sección de las «Desgracias del ojo del culo» se presenta en forma de yuxtaposición de parágrafos[1134]. Las cuatro primeras desgracias muestran una estructura y léxico similares. La agudeza radica en explicar cómo el culo paga injustamente las desgraciadas consecuencias de actos cometidos por diversos entes abstractos y, en principio, de mayor dignidad: la memoria, el gusto[1135], la sed, el apetito y el humor. Todos estos elementos se presentan humanizados al tener la facultad de *pecar* o *pedir*. Veamos el siguiente ejemplo:

> El otro desmesurado o miserable engullidor, por comer de balde, llenó tanto el estómago que se ahitó movido del apetito, y págalo el culo a puros jeringazos (p. 520).

El tema principal del opúsculo sirve de excusa para sacar a la palestra otros tipos comúnmente satirizados en la prosa satírico-burlesca. Así ocurre con los médicos, cuyas torpes acciones sirven para mostrar las desgracias del inocente ojo del culo. El pasaje se centra en el uso de las sanguijuelas como remedio curativo, uno de los aspectos censurados en los médicos de la época:

> Tiene un mal curado enfermo modorra, y porque el humor se le ha apoderado de los sentidos, y los descuidos que tuvo el poco prevenido médico, lo paga el culo a puras sanguijuelas que lo sajan vivo (p. 520).

En la sexta desgracia, es el sentido figurado de la expresión "dar de culo" ('quedar arruinado')[1136] el que sirve para mostrar su desgracia. Al mismo tiempo, un nuevo tema recurrente, la burla de la mujer y las apariencias, sirve para mostrar las consecuencias que el pecado de los órganos genitales acarrea en la bolsa[1137]:

> Da el otro extranjero en caballerear y servir damas y traer mucha bambolla y fausto. Falta a los negocios y pierde crédito, y lo que pecaron los miembros genitales lo paga el inocente culo, pues al punto dicen: «Fulano ya dio de culo» (*p. 522*).

[1134] Es diferente el número de desgracias presentadas en los testimonios. Véase Azaustre (2007: 495-97).

[1135] La culpabilidad del gusto, en otra acepción, se repetirá en esta parte del opúsculo.

[1136] Cfr. *POC*, 775: «que aunque no me tengo bien, / jamás he dado de culo» (vv. 45-6).

[1137] Otras partes del cuerpo también representan la culpabilidad en las desgracias. La torpeza de las manos, la falta de presteza en los pies: «Viene el otro picarón a sentir el calor del verano. Y porque, yéndose a rascar la comezón de una ladilla frisona, le estorbó matarla una horrenda población de pendejos que topa hacia el culo, determina de matarlas con unas tijeras; y teniendo las manos torpes y por no ver lo que hace ni poder sufrir más el ser puerco, abre a tijeretadas el pobre culo» (p. 523), «Vese el otro pobre condenado toreador de a pie embestido del toro; vuélvese para huir; túrbase o no salen los pies con presteza y, por no salir ellos presto, desgárrale el toro al pobre culo» (p. 525).

En general, la agudeza no está tan lograda en esta sección del opúsculo. El uso de expresiones comunes con referencia al aspecto, acciones del trasero (*hacerse del ojo*)[1138] y la consiguiente imagen jocosa con un negativo final para esta parte del cuerpo no destacan por su sutileza. Así se observa en los siguientes ejemplos:

> Viene la otra pobre casada o doncella a descubrir más de lo que fuera menester su natural inclinación de ser puta; tiene celos dello el galán o causa cuidado al marido y, por dar a entender que conocen la fragilidad y imperfección del sujeto, dicen: «De res que se mea el rabo no hay que fiar» (p. 523).

> Viene el otro estudiante o platicante de medicina y, al ir a ordenar un medicamento a la cocina, topa con la criada, que se habían *hecho del ojo*, y ella, por darle gusto, empieza sus cernidillos y bamboleos; diviértese con el gusto, y acribilla a golpes al pobre culo de escalón en escalón[1139] (p. 524).

La obra se cierra con un párrafo en el que se compara el holgar de otras partes del cuerpo en relación con el trasero. Las partes corpóreas se independizan y realizan acciones típicamente humanas[1140]. La holganza del culo alude a los homosexuales, que eran condenados a la hoguera:

> Finalmente, tan desgraciado es el culo que, siendo así que todos los miembros del cuerpo se han holgado y huelgan muchas veces ―los ojos de la cara, gozando de lo hermoso; las narices, de los buenos olores; la boca, de lo bien sazonado y besando lo que ama; la lengua, retozando entre los dientes, deleitándose con el reír, conversar y con ser pródiga―, y una vez que se quiso holgar el pobre culo, le quemaron (p. 525).

Como hemos visto, la agudeza no presenta un comportamiento regular en las dos partes del opúsculo. En las "Gracias" se basa principalmente en la silepsis, sirviéndose de los valores dilógicos de voces, expresiones o refranes en los que se puede encontrar un sentido escatológico. Asimismo, es destacable el empleo de equiparaciones o comparaciones que ponderan burlescamente el ojo del culo. Las "Desgracias", como hemos dicho, no destacan en el logro de una agudeza que, sobre todo, tiene aquí su raíz en el sentido literal de algunas frases hechas.

[1138] *hacerse del ojo*: 'hacerse señas'.
[1139] En "hecho del ojo" quizás haya un nuevo juego con la dilogía de *ojo*.
[1140] "Un cuerpo entero que tiene sus partes formadas a imagen y semejanza del macrocosmos: es como la proyección de la idea del macrocosmos hasta lo más menudo" (Spitzer, 1978: 148).

3.4. CARTAS BURLESCAS CON DESTINATARIO REAL

3.4.1. *CARTA DE DON FRANCISCO DE QUEVEDO ESCRITA AL MARQUÉS DE VELADA EN LA JORNADA QUE HIZO EL REY A SEVILLA, EN FEBRERO DE 1624*

Esta carta se conserva en dos manuscritos con diferente título[1141]. El propio autor firma y hace referencia a su persona con el nombre de *Caballero de la Tenaza*[1142]. La epístola es mencionada por Tarsia en su biografía de Quevedo como *Carta de lo que sucedió en el viaje, que el Rey Nuestro Señor hizo a Andalucía*. La expedición del rey partió el 8 de febrero de 1624 de Madrid, y Quevedo escribió esta carta cuando llegaron a Andújar ocho días después [1143]. Se trata de una epístola con destinatario real, en este caso, el Marqués de Velada, noble relacionado con el Duque de Medinaceli.

El opúsculo, que comienza sin dirigirse a un interlocutor, relata la aventura del viaje a Andalucía con un tono marcadamente humorístico. El autor se presenta con un políptoton dilógico en el que se juega con los distintos significados del verbo *caer* y de *caída*[1144]. La relación con su característico físico[1145] se presenta a través de dos perífrasis formadas por frases adjetivas unidas a una frase preposicional:

> Yo *caí*, San Pablo *cayó*; mayor fue la *caída* Luzbel. Mis pies no han menester [apetitos] para tropezar: soy *tartamudo de zancas* y *achacoso de portante*. Volcóse el coche del Almirante (p. 379)[1146].

Las perífrasis descriptivas ―en los siguientes ejemplos, mediante frases sustantivas― se usan nuevamente para retratar de una forma irónica a algunos de los acompañantes en el viaje: el cochero, el voraz Bonifaz o a Mendoza:

[1141] Cfr. García-Valdés (1993: 94-5). Sigo el título del manuscrito 109, ff. 44-45; en la otra copia manuscrita, la obra se titula *Carta del viaje del rey nuestro señor a Andalucía*.
[1142] «aquí el *Caballero de la Tenaza* se recató de todos» (p. 382).
[1143] Para detalles de este viaje véanse Astrana Marín (1945: 346-52) y Jauralde (1998: 476-9).
[1144] *caída*: «en lo moral es la ruina y pérdida de la Gracia, causada por haber un caído en error contra la Fe, o faltado gravemente a la observancia de los Santos Mandamientos y a lo que tiene establecido la Iglesia Católica Romana» (*Aut.*).
[1145] La descripción personal del autor se repite a lo largo de la prosa burlesca. En *Memorial que dio en una Academia* «falto de pies y de juicio» (p. 174), en *Carta a la rectora del Colegio de las Vírgenes*: «falto de pies» (p. 287) y en *Carta de las calidades de un casamiento*: «los que me quieren mal me llaman cojo» (p. 462). En esta misma obra: «y vernos a Montero y a mí asistir al estribo de nuestro coche y venirnos a pie de peregrinos andando a media legua, él riéndose de verme cojear y yo de verle bajar con la barriga en las manos» (p. 386).
[1146] Cito por la edición de García-Valdés, *Prosa festiva completa*, Cátedra, Madrid, 1993.

> Hallé el cochero hecho *santiguador de caminos* (p. 380)[1147].
>
> Y apareciéndose en la mesa del Almirante, Bonifaz, *caballerizo de los chistes del Rey* y *guadaña de los guisados*, nos recogimos (pp. 380-81)[1148].
>
> al estribo, Mendoza, *negro en duda* y *mulato de contado* (p. 385).

A lo largo del opúsculo se desarrolla la caricatura de Gaspar de Bonifaz, uno de los encargados de la caballeriza durante el viaje. En los dos primeros pasajes éste es representado mediante un remedo de la frase recogida por Correas «Yo soy Duero que todas las aguas bebo»[1149] y con otras agudezas en frases y perífrasis. La onomástica burlesca también se usa al crear el neologismo *Bonimanta* tomando como base *Marimanta*: «fantasma o figura espantosa, que se finge para poner miedo a los niños» (*Aut.*). En el último pasaje quizás se repita el uso burlesco de la onomástica al denominar al segundo de los caballerizos con el aumentativo *Zapatón*:

> El día siguiente fuimos a Madrigalejo, donde Bonifaz se nos apareció entre los platos y tazas, diciendo: «Yo soy Bonifacio que todas las cosas mazco» (p. 381).
>
> Cenamos lo que pudimos escapar de Bonifaz. Fuime a acostar, y hallé que Bonifaz me había llevado una frazada, y no faltó quien me socorriese con otra. Es cosa de ver venir a Bonifaz de noche haciendo los matachines del cenar y del dormir, con una candelilla en las manos, diciendo: «¿Tienen cama? ¿Han cenado?». Por el anda la cena movediza, y el estado fugitivo, y la cama en boleta, pel[l]izcando mantas de tal suerte, que para espantar los niños dicen: «¡Que viene la Bonimanta!» (p. 384-5)[1150].
>
> Dormimos a pares don Enrique y yo; hay cama de seis durmientes, y aún no se guarda de Bonifaz (p. 386).
>
> Es cosa de ver a [Su Majestad] con dos caballerizos, el uno Zapatilla y el otro Zapatón (p. 386).

Las dilogías y estructuras antitéticas, en algunos casos excesivamente sencillas, prosiguen a lo largo del texto:

[1147] La perífrasis "santiguador de caminos" tiene el significado que se observa posteriormente en el texto: «gritos de cocheros, maldiciones de caminantes» (p. 383).
[1148] Un caso similar se encuentra en el *Buscón*: «somos susto de los banquetes, polilla de los bodegones, cáncer de las ollas y convidados por fuerza» (II, 6, p. 612).
[1149] Cfr. García-Valdés (1993: 381, n. 19).
[1150] García-Valdés explica la agudeza de "cama en boleta", serían reducidas como el "tabaco en boleta" partiendo del significado de *boleta* como «unos papelitos pequeños que se hacen y cortan, en los cuales se envuelve una porción corta de tabaco, que valga un cuarto, y se van minorando conforme se puja y sube la renta» (*Aut.*).

> Yo salí por el zaquizamí del coche, asiéndome uno de las quijadas; otro me decía: «Don Francisco, *dame la mano*». Yo decía: «Don Fulano, *dame el pie*» (pp. 379-80).
>
> *Salí* de juicio y del coche (p. 380).

La reacción de un cochero tras un accidente ocurrido en el viaje sirve para desarrollar chistes que refuerzan el tono jocoso de la carta. El chiste se basa en aplicar a un contexto inadecuado (la torpeza del cochero) los habituales elogios hechos a quien muestra pericia y experiencia en algo; en el segundo ejemplo se presenta una pregunta absurda ante una obviedad:

> «No me ha sucedido tal en mi vida», Yo le dije: «Vuesa merced le ha volcado de manera que parece lo ha hecho muchas veces» (p. 380).
>
> «Los de a pie sacaban la pierna de donde la metían, sin media ni zapato; y hubo alguno que dijo: "¿Quién descalza de abajo?"» (p. 383).

Entre los recursos se observan también algunos casos de agudeza por exageración, que se encuentra en la vinculación entre elementos de campos muy alejados que provocan la sorpresa en el lector o hacen el texto risible. Así, en el siguiente ejemplo, la metáfora hiperbólica exagera negativamente el grosor del colchón al equipararlo a la *oblea*. A ésta metáfora le sigue una desarticulación del refrán *los duelos con pan son menos*. En el segundo pasaje, junto al vulgarismo se combinan otros recursos de agudeza que relacionan distintos términos con el vino y los borrachos: el sueño se mide por *azumbres* ('por antonomasia se entiende la medida del vino'); hubo *montería de jarros* ―frase sustantiva que identifica las jarras del vino con preciadas piezas de caza― y los gaznates *corrieron zorras* ('vulgarmente borrachera'):

> Llegué a Aranjuez y aquella noche dormimos don Enrique y yo en dos obleas y sin almohadas. Pero todos los duelos con el Almirante son buenos (p. 380).
>
> Venimos a la Membrilla, donde el sueño se midió por *azumbres*, y hubo montería de jarros, donde los gaznates corrieron *zorras*, hubo pendencias y descuidos de ropa (p. 381).

El vulgarismo se utiliza para marcar el tono jocoso del opúsculo; así, *de poquito* o *hacer la mortecina* son expresiones vulgares para representar, respectivamente, lo pequeño y fingir estar muerto, que son usadas para marcar la complicada situación de los viajeros a su paso por Linares:

> Parecía *purgatorio de poquito*. Desta suerte, *haciendo la mortecina* contra la cuesta, estuvimos hablando de memoria, cuatro horas hasta que el Almirante

> envió gente que nos sacó; y entre los demás a Vargas, con pasaporte de Riche (pp. 383-84).

La parte final del opúsculo responde a las convenciones estilísticas de las cartas, algo que no se observa en su inicio:

> A don Andrés beso las manos y a don García. A firmar, que es larga la carta. Don Francisco de Quevedo (p. 388).

Después de lo visto, en esta obra es destacable la ausencia de agudezas verbales, técnicas más relacionadas con sus obras de juventud. El uso de la perífrasis descriptiva —especialmente en estructuras bimembres— y la metáfora en sus distintas posibilidades es el más común de los recursos. Los anteriores procedimientos se combinan con la onomástica y el remedo de la frase para remarcar el tono jocoso de la misiva. Con todo, no es una obra en la que se consiga especialmente la agudeza; una limitación muy probablemente debida al hecho de que se trate de una carta real.

3.4.2. *CARTA DE LAS CALIDADES DE UN CASAMIENTO. A DOÑA INÉS DE ZÚÑIGA Y FONSECA, CONDESA DE OLIVARES*

La obra se conserva en varios manuscritos con diferentes títulos[1151]. En uno de ellos se hace constar la fecha del 7 de diciembre de 1633. Para García-Valdés (1993: 117) debió de ser escrita cuando Quevedo estaba proyectando su matrimonio, que tuvo lugar el 26 de febrero de 1634[1152].

Se trata de una carta dirigida a la condesa de Olivares, esposa del conde-duque, en la que el autor responde a una anterior misiva y le da su opinión sobre la mujer ideal[1153]. La obra no se puede considerar en su totalidad burlesca, pues comienza y termina con un tono más grave de lo habitual en este tipo de obras. El propio autor indica cuándo el texto deja de ser serio para convertirse en entretenimiento, y cuando vuelve nuevamente a serlo:

> Esto hago más por entretener que por informar a vuecelencia (p. 461)[1154].
>
> Y por acabar con veras y verdad, como empecé (p. 467).

[1151] García-Valdés (1993: 115-6).
[1152] Sobre este episodio véase Jauralde (1998: 634-7).
[1153] Aunque, como advierte García-Valdés (1998: 634), quien le preparó la boda con doña Esperanza de Mendoza, viuda del señor de Cetina, fue el Duque de Medinaceli. Véase Astrana Marín (1945: 412-418).
[1154] Cito por la edición de García-Valdés, *Prosa festiva completa*, Madrid, Cátedra, 1993.

La obra se puede dividir en tres partes de diferente tono: exordio serio, desarrollo jocoso del tema y despedida que retoma la gravedad. En la primera se utilizan fórmulas de modestia ante Dios, la condesa y el conde-duque. De forma seria alude al poco poder de elección que tiene el hombre en la cuestión del matrimonio, con lo que se adelanta el tono más jocoso de la parte central del opúsculo. El uso repetido de la fórmula de tratamiento *vuecelencia* marca la importancia de la destinataria de la epístola.

En primer lugar hallamos una descripción del autor con un claro matiz humorístico en la que se muestran algunas agudezas por oposición[1155]. En el siguiente pasaje, la oposición llega a la paradoja como síntesis de dos términos opuestos[1156], *soy – deshecho* y, seguidamente, *soy algo – he dejado de ser*:

> Yo, señora, no *soy* otra cosa sino lo que el conde mi señor *ha deshecho* en mí, puesto que lo que yo me era me tenía sin crédito y acabado; *y si hoy soy algo, es por lo que he dejado de ser*, gracias a Dios nuestro señor y a su excelencia (p. 461)

En el siguiente pasaje se observa además la explicación de la oposición a través de una oración causal que explica la paradoja sobre la maldad del autor:

> He sido malo por muchos caminos; y *habiendo dejado de ser malo, no soy bueno* (porque he dejado el mal de cansado y no de arrepentido) (p. 461).

Veamos otros ejemplos:

> Soy señor de mi casa en la Montaña; hijo de padres que me honran con su memoria, ya que yo los mortifico con la mía (p. 462).

> El caudal y los años siempre los referiré de manera que después *la hacienda sea más, y la edad, menos* (p. 462).

[1155] Este tipo de bimembraciones antitéticas son comunes en retratos psíquicos y físicos de otras obras como el *Memorial que dio en una Academia pidiendo una plaza* y la *Carta a la Rectora del Colegio de las Vírgenes*: «hombre de bien, nacido para mal» (*Memorial que dio en una Academia pidiendo una plaza*, p. 173), «hombre de muchas fuerzas y de otras tantas flaquezas» (*Memorial que dio en una Academia pidiendo una plaza* p. 173), «hijo de sus obras y padrastro de las ajenas» (*Carta a la Rectora del Colegio de las Vírgenes*, p. 287), «hombre de bien, nacido para mal» (*Carta a la Rectora del Colegio de las Vírgenes*, p. 287), «hijo de algo, señor de nada» (*Carta a la Rectora del Colegio de las Vírgenes*, p. 287), «hombre de bien, nacido para mal» (*Memorial que dio en una Academia pidiendo una plaza*, p. 173).

[1156] También se podría clasificar como *oxymoron*. Sobre las diferencias entre paradoja y oxymoron, véase Azaustre y Casas (1997: 119-121).

La *traductio* combinada con la disociación de la voz *escojo* (*es-cojo*) sirve para jugar con la característica cojera del autor[1157]:

> Los que me quieren mal me llaman *cojo*, siendo así que lo parezco por descuido, y soy, entre *cojo* y reverencias, un *cojo* de apuesta, si es *cojo* o no es *cojo* (p. 462).

En otro ejemplo, la *traductio* se combina con la utilización del políptoton verbal para incidir en la obligación de observar una buena conducta:

> No ha de *hacer* lo que algunas *hacen*, sino lo que todas deben *hacer* (p. 464).

Seguidamente se enumeran las cualidades de la futura esposa. El tema del justo medio, que aparece también en *Capitulaciones matrimoniales*[1158], sale a relucir para caracterizar a la dama. Varios párrafos se detienen en cada una de las condiciones positivas de la esposa: noble/necia, fea/hermosa, rica/pobre, alegre/triste. Entre los variados recursos de agudeza, predomina especialmente la estructura bimembre compuesta mediante paralelismos y simetrías léxicas. Es llamativo también el uso de oraciones adversativas y contrastes de afirmativas y negativas.

El motivo de la cultura en la mujer se explica en una estructura paralela comparativa cuya finalidad es sobrepujar hiperbólica y negativamente su sabiduría por encima de su ignorancia[1159]:

> Y si hubiese de ser entendida con resabios de catedrático, más la quiero necia; que es más fácil sufrir lo que uno no sabe que padecer lo que presume (p. 463).

Un esquema parecido se repite en el siguiente caso:

> Más la quiero miserable que pródiga; porque de lo uno se debe tener miedo, y de lo otro se puede esperar utilidad. Sumo bien sería hallarla liberal (p. 464).

El autor rechaza los extremos de la belleza y la riqueza como cualidades de la mujer ideal. Lo hace mediante una estructura copulativa negativa a la que siguen bimembraciones adversativas y comparativas, muy adecuadas para aludir a esa doble polaridad. En el segundo ejemplo, antítesis y paronomasia son los recursos utilizados

---

[1157] García-Valdés (1993: 462, n. 22) comenta la cualidad de, más que cojo, zambo de pies del autor. Ya fue aludida por Tarsia en la biografía de Quevedo. Jauralde (1998: 889) advierte el posible uso del ingenio en un intento de superación de los propios defectos de Quevedo.

[1158] «Que no sea tan fea que espante, ni tan hermosa que acerque, ni tan flaca que mortifique, ni tan gorda que empalague» (*Capitulaciones matrimoniales*, p. 201).

[1159] Véase *supra* n. 246 un ejemplo similar en el *Buscón* (III, 7, p. 643).

para relacionar los bienes de la esposa, mientras que el vínculo entre los elementos de las frases adjetivas *vilmente rico* y *civilmente pobre* describe paradójicamente al marido:

> No la quiero fea ni hermosa: estos extremos ponen en paz un semblante agradable; medio que hace bienquisto lo lindo, y muestra seguro lo donairoso. Fea, no es compañía, sino susto; hermosa, no es regalo, sino cuidado. Mas si hubiere de ser una de las dos cosas, la quiero hermosa, no fea; porque es mejor tener cuidado que miedo, y tener que guardar que de quien huir (p. 463).

> No la quiero rica, ni pobre, sino con hacienda; que ni ella me compre a mí ni yo a ella. La hacienda, donde hubiere nobleza y virtud, no se ha de echar menos; pues, tiniéndolas, quien la deja por pobre es *vilmente rico*; y no las teniendo, quien la cudicia por rica es *civilmente pobre* (p. 463).

A continuación se trata la cuestión de la alegría y la tristeza. Para ello, se acumula una serie de agudezas. En primer lugar, se construye un nombre compuesto de *sust.* + *sust*: *mujer-pesadumbre*, al que sigue una comparación dilógica con la estructura *más…que*; la mujer se presenta así como *arrinconada* en la acepción de 'retiro, recogimiento', y se compara con la telaraña, que también está arrinconada, pero en su sentido recto de localización espacial. Más oscura es la predicación con gerundio *influyendo acelgas*; García-Valdés (1993: 463-4, n. 31) la relaciona con la frase sustantiva *cara de acelga*, utilizada para denominar «al rostro o semblante pálido, flaco, macilento y verdinegro» (*Aut.*), que asocia la acelga con la tristeza por ser un alimento propio de la cuaresma y los viernes, días de vigilia[1160]:

> De alegre o triste, más la quiero alegre; que en lo cotidiano y en lo propio no nos faltará tristeza a los dos, y eso templa la condición suave y regocijada con ocasión decente: porque tener una mujer-pesadumbre, más arrinconada que telaraña, influyendo acelgas, es juntarme un pésame de por vida (p. 463).

En el opúsculo no faltan los tópicos de la crítica de la mujer, como los afeites y el uso de chapines, artificios para disimular la edad o la estatura respectivamente; la costumbre de presumir con manos, ojos y boca; o las censuradas visitas y conversaciones que frecuentaban las damas. Los chapines falsean la estatura de la mujer y eliminan las diferencias entre alta y baja; por ello se definen metafóricamente como *afeite de las estaturas* y *muerte de los talles*[1161]:

[1160] En *La culta latiniparla* hay un alusión a las lentejas en este sentido: «A las dueñas llame «funestas»; y si al epíteto pusieren pleito los cipreses, en tanto que lo juzgan las lentejas» (*La culta latiniparla*, p. 110).

[1161] Se observan ejemplos similares en otras obras burlescas: «Y finalmente declaramos por figuras a todas las mujeres que, siendo hermosas o ya viejas, se pintan, y generalmente a todas las viudas que dan el lavar ropa, aunque sea a gente grave y de autoridad» (*Premática del Tiempo*, pp. 90-1), «A los

> En que sea blanca o morena, pelinegra o rubia, no pongo gusto ni estimación alguna: sólo quiero que, si fuera morena, no se haga blanca; que de la mentira es fuerza andar más sospechoso que enamorado (p. 464).
>
> En chica o grande no reparo; que los chapines son el afeite de las estaturas y la muerte de los talles que todo lo igualan (p. 464).
>
> Desearía mucho que no tuviese con extremo lindas manos y ojos y boca; porque con estas tres cosas buenas en toda perfección, es fuerza que no la pueda sufrir nadie: pues las manotadas porque la vean sus manos, y los visajes y dormiduras por aprovechar los ojos, enfadarán al mundo. Pues ver una mujer con los dientes de par en par porque se los vean, no es cosa sufrible. El cuidado borra las perfecciones, y el descuido disimula las faltas (p. 465).
>
> Daría muchas gracias a Dios si fuese sorda y tartamuda, partes que amohínan las conversaciones y dificultan las visitas (p. 466).

Entre los tipos femeninos se menciona fugazmente a la tía —"las tías tomaré en el purgatorio" (p. 466) — y se le dedica el pasaje más extenso a la dueña. Estas últimas son definidas con la frase *viñaderos de los estrados*; el *viñadero* es 'el guarda de las viñas'; por ello, la dueña sería un vigilante de los *estrados* ('sala donde reciben las visitas las mujeres') aludiendo a una importante misión de su oficio[1162]. La alusión a viñas y viñaderos continúa al describir la vestimenta de las dueñas y al presentar a las doncellas guardadas en racimos. La dueña lleva por monjil una capa gascona[1163], sencilla relación de este tipo femenino con los gascones, pues ambos, en el pedir, eran ejemplo de codicia[1164]. La agudeza entre "capa gascona" y "jaca" es más complicada[1165]. Una posibilidad sería una alusión a la ciudad de Jaca, que presenció una llegada continua de gascones desde el siglo XI[1166], y en la que se formó un barrio que existió hasta 1596, cuando Felipe II construyó la Ciudadela. De este lugar y

---

chapines llamará «posteridades de corcho», "adiciones de alcornoque", "tara de la persona", "ceros de la estatura"» (*La culta latiniparla*, p. 110).

[1162] *dueña*: «se entienden comúnmente aquellas mujeres viudas y de respeto que se tienen en Palacio y en las casas de los Señores para autoridad de las antesalas, y guarda de las demás criadas» (*Aut.*). En esas salas solían recibir las doncellas sus visitas.

[1163] *capa gascona*: «capa especial para el camino, plegada, con un gran cuello que, levantado, permitía tapar el rostro» (*Cov.*). Cervantes la menciona en *El Quijote*: «esta figura que aquí parece a caballo, cubierta con una capa gascona, es la misma de don Gaiferos» (II, XXVI, p. 848).

[1164] Los franceses —despectivamente *gabachos*— en general tenían fama de enriquecerse con el comercio. Quevedo lo describe en *La Hora de todos* (p. 710).

[1165] No se puede descartar una variante en la lectura ya apuntada por García-Valdés (1993: 467, n. 59): «y por monjil, una capa gascona, (que en el pedir algo tienen de jaque)», pues la capa gascona era una prenda usual entre los jaques (en germanía 'rufianes'). Incluso sería posible considerar, siguiendo esta interpretación, la formación del género femenino analógico de *jaque*: *jaca*.

[1166] Véase Enguita (1991: 52). En 1592 hubo una nueva incursión de pobladores de Gascuña a través de Sallent de Gállego.

origen era tradicional la procedencia de los encargados de determinados oficios[1167]. Por otra parte, esta toponimia permite el juego con los significados de *pedir* y *jaca*, con clara alusiones sexuales[1168]. Finalmente, la onomástica burlesca de Guiñarte es oscura; podría sugerirse una lectura diferente del texto, añadiendo una coma: «y que se llamase Guiñarte, como los emperadores, césares», pues los emperadores romanos tomaban el nombre del primero. Esto daría sentido a la explicación de García-Valdés (1993: 467, n. 60), que considera la posibilidad de que hubiera existido una dueña famosa con ese nombre:

> Y lo más importante sería si consintiese que en casa viviéramos sin dueña; y si más no se pudiese, que se contentase con que entre los dos tuviésemos media dueña: una viejecita que empezase en tocas y acabase en naguas, porque la vista descansase de dueña antes de salir de su visión. Y lo mejor y más conforme de razón sería, pues las dueñas son viñaderos de los estrados, que guardan los racimos de doncellas, que la vistiésemos de viñadero con montera, chuzo y alpargatas, y por monjil una capa gascona (que en el pedir algo tienen de jaca), y que se llamase Guiñarte, como los emperadores césares (p. 467).

De nuevo, el justo medio es la clave en la selección de la mujer, sea por la constitución o por la edad. La mujer deseada es la *entreverada*: «propiamente se dice de las carnes en que está lo magro con lo gordo» (*Aut.*, que registra este pasaje). El uso de la onomástica burlesca, nuevas frases y sencillas metáforas reflejan los dos extremos de una forma caricaturesca[1169]:

> Gorda o flaca, es de advertir que si no puede ser entreverada, la quiero flaca y no gorda, más la quiero alma en cañuto u pellejo en pie, que doña Mucha o cuba en zancos (pp. 464-65).
>
> No la quiero niña ni vieja, que son cuna y ataúd, porque ya se me han olvidado los arrullos, y aún no he aprendido los responsos. Bástame mujer hecha, y estaré muy contento que sea moza (p. 465).

Las estructuras paralelas y antitéticas siguen en el remate del opúsculo, en el que el autor retoma la modestia de los primeros párrafos:

[1167] Así ocurría con el oficio de castrador, que Herrero García (1928: 408) señala en un poema de Polo de Medina: «¿Qué más quiero yo que andarme / Muy a lo gascón mi capa, / Tocando de caponar, / Que a todos tiemblan las barbas?».

[1168] Véase Alzieu *et al*. (1984: 56).

[1169] Se encuentran semejanzas en otras obras burlescas: «La blanca o aguileña, conforme a lo que se vea, vale tres reales de verano; y si es gorda, por lo que suda se le quitan tres cuartillos y se le añaden en invierno por lo que abriga» (*Premática que se ha de guardar para las dádivas a las mujeres de cualquier tamaño o estado que sean*, p. 139), «que no sea tan fea que espante, ni tan hermosa que acerque, ni tan flaca que mortifique, ni tan gorda que empalague» (*Capitulaciones matrimoniales*, p. 201).

> digo a vuecelencia que estimaré en mucho la mujer que fuere como yo la deseo, y sabré sufrir la que fuere como yo la merezco; porque yo puedo ser casado sin dicha, pero no mal casado (p. 467)

Como hemos visto, el opúsculo basa su agudeza especialmente en los juegos léxicos con estructuras bimembres. El uso de ciertas perífrasis y metáforas nos muestra que pertenece al conjunto de obras redactadas en la época de madurez del autor, etapa en la que el estilo de Quevedo se decantaba especialmente por las agudezas de concepto. Por otra parte, la constatación de los argumentos sobre la esposa ideal se consigue mediante sorprendentes relaciones antitéticas que responden a las constantes de la burla y crítica de la mujer. La censura de la mujer "culta", el peligro de la mujer bella, el uso de afeites, la presunción femenina o la figura negativa de la dueña son los motivos sobre los que se cimientan los argumentos de esta carta.

3.5. PARODIA DE LAS GENEALOGÍAS

3.5.1. *ORIGEN Y DIFINICIÓN DE LA NECEDAD*

La autoría de Quevedo está justificada porque la obra se le atribuye en los manuscritos conservados[1170] y por su mención, junto con otros opúsculos satírico-burlescos, en el *Tribunal de la Justa Venganza* (1635)[1171].

En cuanto a la fecha de redacción, a excepción de Fernández-Guerra[1172], que la sitúa alrededor de 1624 al asociarla con el *Desposorio entre el Casar y la Juventud*, es considerada una obra de juventud[1173]. Por lo tanto, habría sido compuesta aproximadamente entre 1598 y 1605, una etapa en la que serían comunes las obrillas satírico-burlescas que abordaban este tipo de temas. Se trata de una imitación que glosa la *Genealogía de la necedad*, una obra muy popular escrita a principios del siglo XVI. Presenta semejanzas con textos pertenecientes a la tradición de las genealogías y aranceles de necedades, tradición que se remonta al siglo XVI y prosigue en los

[1170] Se conserva en dos manuscritos, uno en la Biblioteca Nacional de España (Ms. 11077, ff. 149-158, *M*) y otro en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (Ms. 125, *S*). El manuscrito *S* es más extenso que *M*, pues se alarga hasta los cincuenta *ítemes*. Veánse García-Valdés (1993: 43-44; 1999: 92-93) y Azaustre (2007: 391-97).
[1171] De todos modos, Chevalier (1992: 128) pone en duda la autoría quevediana a causa de la ramplonería de esta glosa.
[1172] Fernández-Guerra (1852: 447, n. *a*).
[1173] Astrana Marín (1932b: XIII), Jauralde (1983: 280-81), Azaustre (2007: 389).

primeros años del siglo XVII[1174]. Por lo tanto, se podría suponer una imitación que no estuviera demasiado distanciada cronológicamente de la moda de los textos imitados.

García-Valdés (1993: 43) nota la relación de esta obra con los primeros treinta y siete *ítemes* de *Pregmática de aranceles generales*[1175]. En la premática se imponen determinadas penas a los que incurren en muchas de las necedades enumeradas y descritas en *Origen y difinición de la necedad*. De todos modos, como veremos en algunos casos, también se aplican castigos en esta obra.

El opúsculo está dividido en tres partes. Las dos primeras responden brevemente a su título. En la primera se describe el origen de la necedad, que surge fruto del amor y posterior boda entre el *Confiado de sí mismo* y la *Porfia*; este hecho, sumado a las incestuosas relaciones de sus vástagos permitidas con dispensación del *Tiempo*, trajo como consecuencia un paisaje de infinitos necios. Una alusión a pasajes bíblicos de los *Proverbios* o del *Eclesiastés* contrasta el limitado número de discretos con el innumerable de necios[1176]. La agudeza se construye con el uso de personajes alegóricos de perfiles humorísticos en un sutil manejo de la onomástica, que resulta ser la característica fundamental de esta obra[1177]:

> El Confiado de sí mismo y la Porfia, al cabo de largo tiempo y de entrañable amor que el uno al otro se tuvo por inclinación natural, amando cada uno su semejante, se casaron. Deste ayuntamiento tuvieron copia inumerable de hijos. Estos se juntaron unos con otros por dispensación del Tiempo; y no perdiéndola en el producir, dio este grano ciento por uno, a cuya causa vino a ser infinito el número de necios, y sus impertinencias y abusos sin enmienda ni reparo (p. 401).

Termina esta parte con la segunda cuestión a la que se refiere encabezamiento de la obra: la *difinición* de la necedad, presentada en el segundo párrafo:

> Necedad se llama y es todo aquello que se hace o dice encontrando o repugnando a las costumbres de cortesía o lenguaje político (p. 402).

[1174] Véase Azaustre (2007: 389-90, n. 3), para cuestiones sobre este texto. Una de ellas, la *Genealogía de modorros*, fue en ocasiones atribuida a Quevedo y editada en las colecciones de "obras festivas". Así llega hasta la edición de García-Valdés (1993), si bien como obra de atribución dudosa.

[1175] Schwartz (1987: 74) considera que esta obra y el *Desposorio entre el Casar y la Juventud* están relacionados con el subgénero satírico constituido por prematicas, aranceles paródicos y estatutos burlescos que Quevedo imitó en sus conocidas prematicas y memoriales.

[1176] El concepto del *stultorum infinitus est numerus* (*Eclesiastés*, I, 15) que aparece repetidamente en ambos libros bíblicos.

[1177] El uso de personajes alegóricos se repite en los autores de alguna de las prematicas: *Premática del Tiempo* (el Tiempo), en la *Pregmática de aranceles generales* (la Razón, la Buena Política, Curiosidad y Solicitud, la Diligencia, la Fama) y en las *Prematicas del Desengaño contra los poetas güeros* (el Desengaño). Aunque no es un recurso muy usual en Quevedo, se observan otros ejemplos en *El mundo por de dentro* y en *La Hora de todos*.

Schwartz (1987: 77-78) advierte la distinta interpretación del necio en esta obra en comparación con los *Sueños*. En *Discurso de todos los diablos* o *La Hora de todos*, *locura* y *necedad* reciben significados afines al discurso teológico, filosófico y moral de la época, mientras que en *Origen y difinición de la necedad* el *necio* presenta una perspectiva cortesana que prestigia la elegancia de gestos y dichos. Desde esa perspectiva, el *necio* no es simplemente el ignorante, imprudente o falto de razón, sino también el que quebranta las normas de comportamiento social con todo tipo de acciones[1178].

Para caracterizar esta categoría de actitudes ridículas, además de la onomástica se emplea un léxico relacionado con los animales, asociación proverbial para describir a los necios y de larga tradición. La conexión se establece especialmente con el mundo de los caballos o de otros animales de carga. Así se observa en los ejemplos siguientes:

> y con el buen *paramento* del limitado y no conocido número de discretos a quien la necesidad aflige y persigue con la mano (p. 401).
>
> Declárase por *necio de pernil* al que, entrando por una puerta que halló cerrada, la deja abierta (p. 406).
>
> Declárase por *necio frisado* al que se allega a la persona que está leyendo o escribiendo algún papel; y si a esto añadiere el cuidado para que entienda, declárase por digno de *jáquima ancha* y *cola jumental* (p. 409).
>
> Declárase por *necio de la ijada* al que se ríe del que pregunta y aprende procurando la especulación de las cosas y su fin (p. 409).

El *paramento* es la «sobrecubierta o mantilla de los caballos» (*Aut.*) y *pernil* es «el anca y muslo del animal» (*Aut.*). Quizás *frisado* pueda referirse al caballo frisón, con más razón si tenemos en cuenta las posteriores alusiones a utensilios y partes de animales como la *jáquima*: «la cabezada del cordel con que se hace el cabestro para atar las bestias» (*Aut.*) y la *cola jumental*. Se usa nuevamente para caracterizarlo la parte de un animal, la *ijada*: «el lado del animal debajo del vientre junto al anca» (*Aut.*).

La sección más extensa de la obra ―que el autor denomina como "breve discurso"― está constituida por una enumeración en la que se nombran y critican

[1178] Schwartz (1987: 78-9) señala que también en este opúsculo se castiga el lenguaje, una de las preocupaciones constantes en la obra de Quevedo: «Cada uno de por sí introdujo nuevo lenguaje y jerigonza» (p. 401).

algunas de las necedades. En algún momento los apartados adquieren la forma de las pragmáticas[1179]. En la lista se censuran todo tipo de actitudes tanto físicas como morales "de que el hombre debe huir como el navegante del peñasco o bajío que le amenaza" (p. 402).

La extensa lista confronta cada acción necia con la denominación de sus actores. La agudeza surge de la relación entre esta acción y la designación del tipo de necedad o de necio, lograda a través de apodos satíricos. Por ello, Schwartz (1987: 87) sitúa a Quevedo en la tradición cortesana y escolar del juego de agudezas en *apodos*.

Sin embargo, no es fácil en muchos de los ejemplos dilucidar la relación aguda establecida entre ambas partes. Los adyacentes, formados mediante perífrasis o adjetivaciones, pueden tener una explicación sencilla o de mayor complicación. Los medios para lograr estas relaciones pueden partir de simples similitudes visuales, de valores metafóricos, de juegos con frases hechas y, en general, de todo tipo de recursos que ponderen la calidad de necio o la necedad que este comete.

En otros casos se recurre a una sencilla adjetivación en la que el significado peyorativo o ponderativo del adjetivo es obvio: "necedad aventajada", "necedad garrafal", "necio coleado"[1180], "necio gordal"[1181], "necio sayagués y regoldón"[1182]. Otras veces el calificativo no resulta tan sencillo: "necio preciso", donde *preciso* toma el valor de «asimismo puntual, cierto y determinado» (*Aut.*) por el momento en el que se entromete en las conversaciones de otros. Seguidamente habla de "necio de la China"; la *china* es «la planta, o raíz que se trae de la China. Es muy semejante a la raíz del lirio, (…) es notablemente aguda y mordaz a la lengua» (*Aut.*), donde quizás se juegue con su valor metafórico referido al uso de la lengua. La tipología de necios que presenta es múltiple: "necio de manga de armar", "necio anticipado", "necio albar", "necio jaén"[1183]. En el ejemplo siguiente, es extraño el uso del adjetivo *potable* que parece atenuar la necedad. García-Valdés (1993: 200, n. 56; 1999: 92) lo considera lectura errónea de *perdurable*, que tendría quizás más sentido por su

[1179] Schwartz (1987: 80) considera esta parte una *amplificatio* retórica de la fuente, que se corresponde con una multiplicación, en el plano semántico, de lo que era la presentación de una historia familiar.
[1180] *necio coleado*: 'en último lugar entre los necios', parte del verbo *colear*: «en los estudios de gramática es llamar a veces cola, cola al muchacho que ha perdido más puntos en la semana o errado alguna pregunta que debía saber» (*Aut.*).
[1181] *gordal*: «lo que excede en gordura o cantidad» (*Aut.*).
[1182] *necio sayagüés y regoldón*: 'rústico, ordinario'. El dialecto sayagüés caracterizaba rústicamente a los personajes villanescos en el teatro de los siglos XV al XVII.
[1183] Para García-Valdés (1993: 207, n. 102) se trata de una mala lectura sobre la abreviatura de *general*.

relación con otras adjetivaciones como *perpetuo*. Azaustre (2007: 408, n. 76) considera posible el sentido de 'necio tolerable' en relación con *potable*: «lo que se puede beber» (*Aut.*) o la ponderación de la necedad si se considera el remedo de las frases *dinero u oro potable*: «se llama la moneda que se da de una mano a otra» (*Aut.*):

> Declárase por necio potable al que de la anticipación del comedimiento y cortesía del otro hace obligación precisa, queriéndole encabezar como arrendamiento de alcabala (p. 408)

Algunas perífrasis y adjetivos establecen la relación por semejanza visual con el tipo de necedad. La "necedad a perfil" quizás encuentre un parecido por la posición de ese necio que estorba; en el segundo de los ejemplos, la necedad es *azafranada* por su parecido cromático con las mucosidades:

> El ocupar un lugar de donde le pueden dicir que se quite, *necedad a perfil* (p. 402).
>
> Sacar el lienzo y sonarse las narices, habiendo comenzado algún discurso o plática, *necedad azafranada* (p. 402).
>
> El deshollinarse y escombrarse uno con los dos dedos las narices estando con conversación o en visita, *necedad lampreada* (p. 403).
>
> El sacudirse un hombre los pies de polvo o lodo, habiendo ya entrado a estancia o pieza adonde está la persona a quien va a visitar, *necedad con capuz* (p. 403)[1184].

Esta idea de necedad escondida se repite en otras ocasiones en el texto, haciendo referencia a otras prendas que se utilizan para cubrir o cubrirse:

> se le compela, por todo rigor de razones picantes, a que juegue della como de pieza tocada, o quede desde luego declarada por *necedad con caparazón* y la segunda por *necedad con gualdrapa* (p. 404).
>
> Ítem, se declara por *necio de tres capas* al que en visita o conversación de damas se pone a referir lo que con otras ha pasado; de donde, por lo menos, se saca dos partes de aborrecimiento y una de hablador (p. 405).

En este último ejemplo es posible que haya una imitación de la frase hecha *fiesta de tres capas* que recoge Correas con el significado de «muy solemne». Tendría relación con el posterior "necio de tres altos": «el muy bobo y necio, tómase el símil del brocado» (*Correas*).

[1184] ejemplo ya citado al tratar las adjetivaviones inesperadas.

En algunos casos, la relación entre el tipo de necedad y su denominación no es fácil de determinar. En el primer ejemplo de los abajo citados se describe al necio *con felpas y papagayo*. La relación con las *felpas* podría basarse en la suavidad de este tejido de seda asociado con el habla baja y pausada de este personaje; con *papagayo* quizás se hace referencia a la voz usada en germanía para llamar al *soplón*: «el que acusa en secreto y cautelosamente» (*Aut.*). También es posible que el vínculo parta de la facultad que posee esta ave de hablar de forma confusa e inconexa. En el último ejemplo que citaré no está muy clara la alusión que se busca con "de cuatro en carga", podría referirse también a una comparación con animales si entendemos *carga* en su sentido de «cierta porción de granos, que en Castilla son cuatro fanegas. Díxose así por ser el peso que regularmente puede llevar una bestia» (*Aut.*). La exageración de la acción del necio se prueba con la reiteración de ésta: "hablando consigo mismo a solas entre sí":

> Ítem, se declara por necio con felpas y papagayo al que, tirando de la gravedad como el zapatero del cordobán, habla en tono tan bajo y pausado y a lo ministro, que parece saludador; de cuya presencia, en vez de despacho y alivio, sacáis confusión y el andar buscando retazos de razones perfectas unas con otras (pp. 411-12).

> Ítem, se declara por *necio de los de cuatro en carga* al que va por las calles hablando consigo mismo a solas entre sí, y se pregunta y responde (p. 407).

El uso de frases hechas está puesto al servicio de la intensificación de la necedad. Así, en "necedad a prueba de mosquete", la expresión *a prueba de mosquete* significa «De las armas fuertes trasladado a otras cosas hechas firmes y de fuerza» (*Correas*); la idea de persona poderosa se enfrenta con la frase siguiente, en la que se observa un uso translaticio de *pendón y caldera*, que constituía el «privilegio que daban los reyes a los ricos hombres de Castilla, cuando venían en su socorro con sus gentes a la guerra» (*Aut.*). La forma "necio de tres altos" es recogida por Correas con el significado de 'exagerada necedad'. Este vocabulario también registra *necio de primera tijera*: «Dícese de mocitos y cosas primerizas: "Es de primer tijera", tomada la semejanza de las ovejas y carneros que la primera vez se tresquilan» (*Correas*):

> El competir con persona poderosa quien no lo es, *necedad a prueba de mosquete* (p. 402).

> Y si a esto añadiere el estado de sus pleitos, haciendas y fábricas, de sus casas, edificios y designios de sus pretensiones, quede por *necio de tres altos* (p. 405).

Las denominaciones pueden llegar a niveles superiores en el marco de la propia necedad mediante un proceso de gradación:

> Tener uno un libro en la mano y quitárselo otro, *necedad con capirote*; y si a esto añade quitársele estando leyendo, *necedad con falda*, de que no revela la amistad, y si ya no es que el que le lee se le ofrece segunda vez (p. 403).
>
> El repetir uno en un mismo día y una misma conversación una misma cosa, por la primera vez se le atribuya a falta de memoria, a la segunda se declara por *necedad venial*, y la tercera reincidencia se confirma por *necedad entera, con bordón y esclavina* y notoria falta de caudal (p. 403).
>
> A esto se le añade sobre su necedad o presunción el esmalte de malquisto y aborrecible, y el ser estafermo y dominguillo de todo género de lenguas (p. 408).
>
> Y si a esto añadiere afectos risueños o de admiración, quede declarado por *inocente de campanilla y mentecato de gurupera*, con permisión a cualquiera circunstante de reprehensión pública (p. 411).

La frase hecha puede ser también desautomatizada. Así sucede en el primer ejemplo citado arriba: "necedad con capirote", expresión donde se encuentra un juego con *tonto o bobo de capirote*[1185]. La "necedad con falda" sería mayor pues la *falda* sería, en su sentido recto, un añadido al capirote. En el segundo ejemplo, el juego con la repetición del adjetivo *mismo* refuerza la pesadez de quienes se reiteran en las conversaciones. Al mismo tiempo, se hace uso de otros recursos de agudeza. La dilogía de *bordón*[1186] permite el juego con su acepción referida a la repetición o su significado de 'báculo' o 'palo', que lo relaciona con la *esclavina*[1187]. En otro de los ejemplos, la necedad se extiende a las cualidades de malquisto y aborrecible, y mediante la cosificación, se lo equipara con el *estafermo* y el *dominguillo*, figuras que se utilizaban en festejos como blanco de diversos juegos. Finalmente, se califica al necio de "inocente de campanilla", comparándolo así con los niños, aunque también podría haber un vínculo con los animales, a través de la frase *toro de campanilla*: «el que trae colgando debajo del pescuezo un pedazo de pellejo, que hace la figura de una

---

[1185] *capirote*: «cobertura de la cabeza que está algo levantada y como que termina en punta. Hácese de diferentes maneras, y algunos tienen unas caídas o faldas que caen sobre los hombros y a veces llegan hasta la cintura y aún más abajo» (*Aut.*). *Autoridades* recoge la expresión *de capirote*: «sin juicio, sin la menor consideración, ni reparo. Úsase de esta locución para motejar y denotar al que es incapaz, tonto, y disparatado» (*Aut.*). Parte de la costumbre de adornar con un gorro a los tontos.

[1186] *bordón*: «el verso quebrado que se repite al fin de cada copla» (*Aut.*); «báculo o palo, que suele ser más alto que la estatura de un hombre, (…), usan de él los peregrinos y los religiosos franciscanos» (*Aut.*).

[1187] *esclavina*: «se llama comúnmente una como muceta pequeña, hecha por lo regular de badana o cordobán negro, que traen los peregrinos» (*Aut.*).

campanilla» (*Aut.*) y que prosigue con *gurupera*: «la correa con que de la parte de atrás se afianza la silla en la cola del caballo u otra bestia para que no pueda pasarse adelante» (*Aut.*, *s.v. grupera*).

En este tipo de agudezas también se observa una alusión al refrán *la caridad bien ordenada empieza por sí mismo*[1188]:

> Declárase por necio jaén al que de la causa ajena la hace tan propia que la viene a echar sobre sus hombros, y los riesgos y dañosos efectos que della resultan y atan las manos en la cabeza, metiendo paz, como ignorante de *la caridad bien ordenada* (pp. 410-11).

En otros casos, las acciones necias presentan calificativos que conllevan una gradación en su caracterización despectiva: "porquería y asquerosa resolución" (p. 402), "porquería del horno" (p. 403); o ser declarado por algo como "semitonto por el ABC de los términos de la cortesía" (p. 404), "impertinente de veinte y dos quilates" (p. 405), "grosero enfadoso encalabriado" (p. 410), "legítimo sucesor de aposento, jarro y vela de la casa del Nuncio de Toledo" (p. 407), ya que *La casa del Nuncio de Toledo* era un hospital para locos fundado en 1538[1189].

El *ítem* puede también proveer algún tipo de sugerencias o cumplimiento de penas; estas últimas, normalmente, se aplican a causa de la reincidencia. En estos casos, la relación que hay entre esta obra y los ítemes de la *Pregmática de aranceles generales* se hace más evidente. De nuevo aparece el campo léxico relacionado con los animales para infravalorar al necio; así sucede en el último de los pasajes abajo citados con las *maniotas*: «la cuerda con que se atan y ligan las manos de las bestias para que no se huyan» (*Aut.*):

> Preguntar una persona a otra, viéndole con entera salud y muestras della, que cómo está, superfluidad parece en medio de necedad, siendo más propio decir «güélgome de veros con salud» (p. 403).
>
> Désele, demás de esto, *perpetuo silencio* —si reincidiere— a las quejas que otros suelen formar della, de los afectos de su signo (p. 406).
>
> Condénase al tal a que, en reincidencia, se le echen *maniotas* (p. 409).

[1188] *la caridad bien ordenada empieza por sí mismo*: «refrán traducido del latín, con que se significa ser obligación o prudencia no hacer bien a otros con detrimento propio» (*Aut.*, *s.v. charidad*).
[1189] Cfr. García-Valdés (2003: 199, n. 50) y Azaustre (2007: 407, n. 69) para otras referencias literarias a este lugar.

Otro recurso muy utilizado es la agudeza por semejanza. Para referirse a la mucosidad se emplean dos perífrasis metafóricas que no necesitan explicación:

> y si alguna vez advirtiere en las conversaciones de descogerle haciendo alarde y mirando la *superfluidad de celebro* que quedó en él (p. 402).
>
> y si hiciere hormigos y fideos de lo *verde o seco del remanente* (p. 403).

En los ejemplos siguientes se sirve de la idea del *aborto* para indicar el intento estéril de evitar la necedad. En el segundo, el necio se asocia en el acto del saludo a una imagen ridícula de alarde y afectación, que recuerda la postura del ave:

> Y si alguno apuntare con palabras significativas alguna necedad, llevándolo por lo perfilado y escuchándose, y la quisiese *dejar en parto abortivo* por no poder salir de ella (p. 404).
>
> Ítem, se declara por necio de tres suelas y por *güeco a lo de pecho de azor* al que tiene medido el trecho del levantar la mano al quitar el sombrero a otro (p. 407-8)[1190].

Los ejemplos de uso de la estructura comparativa *más...que* son numerosos. Se puede incluso establecer una subdivisión dentro de esta fórmula. La más simple es la exageración cuantitativa. En los siguientes ejemplos, las pausas en el saludo pretencioso se equiparan a las del enfermo de cuartanas: «especie de calentura que entra con frío de cuatro en cuatro días» (*Aut.*). El Tíbar, río africano donde se encontraba oro de gran calidad, y las dificultades de los componedores de huesos en el ejercicio de su profesión marcan igualmente este tipo de agudeza por exageración:

> al que tiene medido el trecho del levantar la mano al quitar el sombrero a otro, con *más pausas que pulso de cuartanario en declinación* (p. 408).
>
> Declárase por necio de *más quilates que el oro más subido de Tíbar*, y por ignorante acauar con una punta de homicida de sí mismo, al que teniendo el estómago a teja vana y el vientre vacío, convidándole a comer una y dos veces, dice que ya es después (p. 410).
>
> sacáis confusión y el andar buscando retazos de razones perfectas unas con otras, con *más sentidos y dificultades que un algebrista güesos de pierna o brazo quebrados* (p. 412).

Más habitual es el uso de un esquema comparativo donde *más...que* aparece combinado con otros tipos de agudeza. Quevedo establece generalmente una silepsis

---

[1190] En este caso la categorización de la necedad se combina con *necio de tres suelas* que parte de la frase hecha *de tres u de cuatro suelas*: «fuerte, sólido y con firmeza; y así decimos: tonto de cuatro suelas» (*Aut.*, *s.v. suela*).

en el término base de la comparación; ello provoca una agudeza al interrelacionar dos vocablos que tienen como único nexo de unión la dependencia de un mismo significante. En el siguiente pasaje, la comparación juega con la dilogía de *basta*[1191], cuyas diferentes acepciones la vinculan al necio y al colchón:

> También se declara por *necio gordal* justísimamente, y por ignorante con *más bastas que un colchón*, el que difiere para mañana lo que hoy su fortuna le pone en las manos, sin alcanzar la excelencia de lo que aquel día es (p. 406).

En los *ítemes* añadidos en el manuscrito *S* se siguen las mismas técnicas de agudeza en los adyacentes y se repiten algunas voces observadas en los ejemplos precedentes. Cito algunos ejemplos: "necio de entre gallos y media noche", "necio acantarado", "necio en la quintaesencia", "necio argentado", "necio colchado", "necio de solemnidad", "necio alcanforado", "necio cuatralbo", "necio inaguantable", "necio violado", "necio con verdugo en el celebro". Del mismo modo, se usan estructuras del léxico legal como "se le libre ejecutoria de majadero mejido y grosero pasado por agua", "se le libre ejecutoria de necio de los de marca mayor", "se le libre ejecutoria de ignorante y temerario".

Se observan también comparaciones de igualdad o de superioridad con usos dilógicos. En el tercer pasaje, se aprovecha el lexema *cuartos* en dilogía, que en su significado de «cualquiera de las cuatro líneas de los abuelos paternos y maternos» (*Aut.*) se relaciona con *alcurnia*, y en el de «cada una de las partes que tiene una pelota» (*Aut.*) con *pelota francesa*:

> menudeando como jarro en manos de mayordomo de cofradía (p. 204, ed. de García-Valdés).
>
> Y si a esto añadiese salir del propósito de que se trata en la conversación, por traer esto al suyo, como narices sacadas de vaso (p. 206, ed. de García-Valdés).
>
> Ítem, se declara por necio inaguantable al que no deja cosa ni apellido de donde no corte un jirón para su alcurnia hasta dejarla con *más* cuartos *que* una pelota francesa (p. 896, p. 206, ed. de García-Valdés).

La ya comentada gradación en los tipos de necedad se presenta asimismo por reiteración:

> Y si a esto se añadiese salir del propósito de que se trata en la conversación, por traer esto al suyo, como narices sacadas de vaso, desde luego, sin otra diligencia ni declaración, se le añade el título de desvanecido (p. 206, ed. de García-Valdés).

[1191] *basta*: 'hilván' y "cosa grosera y tosca, sin ningún arte" (*Cov.*).

> Y si sobre esto cayere de traerlo dando parecer al que lo hace sin pedirle o preceder grande amistad, se le libre ejecutoria de necio en siete leguas y de impertinente en todas facultades (p. 207, ed. de García-Valdés).

En una extensa crítica del uso del cultismo se recogen la mayor parte de estas técnicas de agudeza: adyacentes del necio, gradación de la necedad y una comparación burlesca al darle el *título de doncella seglar*. De este modo, el lenguaje afectado —"el caudal de su lengua"— debe guardarse como la preciada *dote* de esta mujer, la cual decidía consagrar su doncellez y vida a Dios sin recibir órdenes religiosas y, a menudo, se retiraba a un convento. Asimismo, una sencilla dilogía en *caudal* ('hacienda y bienes' y 'entendimiento, juicio') caracteriza agudamente a este necio:

> Ítem, se declara y desde luego se da por *necio de todos cuatro costados* al que por su lengua y autoridad quiere introducir nuevos modos de hablar y ser vocabulario de sus tiempos. Y si, lo que Dios no quiera, sobre esto diere en la flaqueza de melifluidad y afectación, escuchándose, y querer se sepa el autor de semejantes imprudencias y novedades, se le libre *título de doncella seglar* que, enjaulada entre monjas, guarda su remedio con la *dote* en el *caudal* de su lengua. Y si el tal, para bayetas ripios de la conversación, usase de algunas difiniciones o palabras latinas, arrimándose a ellas por faltarle las que en romance corren en la materia, mayormente si la conversación, o la mayor parte, es de romancistas y mujeres, se le libre plenísima ejecutoria de *necio con flujo en la lengua infundada en el entendimiento*, y se le dé el grado, con borla y capirote, de incapaz en todo género de conversación (pp. 203-204, ed. de García-Valdés).

Termina el opúsculo retomando la genealogía descrita al comienzo de la obra, a la que se añade el clásico guiño de complicidad con los lectores[1192]:

> Y otros mil géneros de necedades que por diferentes modos se traen entre manos, advertencias y groserías, hijos, nietos y biznietos y descendientes de los monstruos atrás referidos. Tan fáciles de conocer cuanto difíciles de entender ni enmendar, cuya nota y conocimiento queda al discreto lector (p. 412).

En conclusión, en este opúsculo prima la agudeza nominal a través de la onomástica burlesca, la parodia de la genealogía y la caricatura a base de apodos. Por otra parte, en la sección donde se especifican las cualidades de la necedad o de los necios se sigue un armazón similar a las pragmáticas paródicas. En este caso, la agudeza parte de las múltiples frases sustantivas —con la *necedad* o el *necio* como núcleo— que se completan con adjetivaciones o perífrasis sorprendentes.

[1192] Para Schwartz (1987: 87), la lectura moral de la necedad queda relegada a un segundo plano en la declaración esperada de este final.

3.5.2. *DESPOSORIO ENTRE EL CASAR Y LA JUVENTUD*

La autoría de Quevedo está justificada por su atribución en todos los testimonios de esta obra [1193] y por su mención en el *Tribunal de la Justa Venganza* (p. 1257a).

La fecha de redacción no está clara. Aunque en varios manuscritos aparece el 1 de mayo de 1624 —año que propone Fernández-Guerra (1852: 447, n.a)— Jauralde (1983: 277, n.10 y 281) no considera segura esta datación y la sitúa entre las obras escritas en el periodo comprendido entre 1619 y 1626, quizás antes de 1624. Por su parte, Azaustre (2007: 415) la considera redactada antes de 1620, pues vincula su fecha de redacción con otra obra semejante: *Origen y difinición de la Necedad*, esta última considerada una obra de juventud. Un dato que se ha usado como indicativo para su demarcación temporal es la alusión que aparece en el propio texto a la «descendencia de los modorros», lo que sugiere una composición posterior del opúsculo[1194].

La obra ofrece una historia alegórica que parte del árbol genealógico originado en la boda entre el *Casar* y la *Juventud*. La descripción de este matrimonio y su descendencia sirven especialmente para realizar una crítica del matrimonio, como acto inconsciente y digno de arrepentimiento. En opinión de Rey (2007: 28), al evidente objetivo jocoso se podrían añadir un didactismo de tipo práctico y la censura del atolondramiento. Junto con la burla del matrimonio se entrecruzan otros temas y motivos recurrentes en la sátira quevediana: la mujer, la falsa atribución de los dones y la vida cortesana.

La onomástica burlesca, empleada en mayor o menor medida en casi toda la prosa satírico-burlesca, se convierte en el principal recurso de agudeza de este opúsculo cimentado sobre un género jocoso del siglo XVI y muy popular a principios

---

[1193] Véanse García-Valdés (1993: 87), Jauralde (1998: 949) y Azaustre (2007: 415-6). La obra se conserva en varias copias, la mayor parte de ellas del siglo XVIII. Tres manuscritos de la Biblioteca Nacional de España: Ms. 1.952, ff. 99-101, Ms. 4.066, ff. 82-84, Ms. 7.370, ff. 80-81; el manuscrito Ms. 9/1.834, ff. 111-114 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, el manuscrito 127 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander y el Ms. 376, ff. 22v.-25r. de la Biblioteca Universitaria de Oviedo.

[1194] Esta obra de atribución dudosa se sitúa en los últimos años del siglo XVI. García-Valdés (1993: 89) advierte que pudiera ser una referencia a alguna de las genealogías y aranceles de necedades anteriores, pero es significativo que se aluda a esta obra con la denominación que presenta en el Ms. 109, f. 43r.s, de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, bajo el título de *descendencia* y no *genealogía*: *La descendencia de los modorros y gente perdida*.

del XVII, la genealogía paródica[1195]. Otro género al que se vincula son las alegorías chistosas sobre la necedad[1196]. En este caso, toma como base estas alegorías para desarrollar otro motivo satírico.

Dentro de las múltiples posibilidades de la onomástica, *Desposorio entre el Casar y la Juventud* se centra en el mote —o uso del nombre común como propio—, y en diferentes conceptos abstractos, verbos y locuciones o clichés pertenecientes al lenguaje coloquial que también funcionarían como nombres propios. Todos estos componentes siguen paralelamente el hilo argumental de la obra en un agudo vínculo entre onomástica burlesca y acción.

Esta obra comienza con la boda del *Casar*, que conlleva la muerte de la *Juventud*. La agudeza se produce por la combinación de onomástica y acciones, pues el matrimonio trae consigo, proverbialmente, el fin del tesoro de la juventud. A lo largo de esta breve alegoría fallecen otros personajes con nombres que tienen características positivas: *Contento* y *Sentimiento*, muertes lógicas causadas también por las negativas consecuencias de la unión conyugal.

Dos verbos sirven para denominar a los dos representantes del género masculino en los matrimonios que narra el opúsculo: *Casar* y *Arrepentir*, este último conlleva un evidente chiste referido al matrimonio:

> El *Casar* se desposó con la *Juventud*, y de este matrimonio tuvieron dos hijos, que nacieron de un vientre: al primero llamaron *Contento* y al segundo *Arrepentir*, y murió la madre de este parto (p. 425).

La burla de la Corte, como motivo secundario, parte de *Cumplimiento*, significativo personaje que abandona a *Viudez* para adentrarse en la vida cortesana. La censura de la hipocresía y falsedad cortesanas se muestran a través del valor dilógico de *cumplimiento*: «acción obsequiosa que se hace a alguno, en consecuencia del

---

[1195] Cfr. Chevalier (1992: 124-30). Quevedo recuerda la *Genealogía de la Necedad* en *Sueño del Infierno* y en *La Hora de todos*. Al propio Quevedo le fue atribuida la *Genealogía de los modorros*, obra perteneciente a este género que formaría, en opinión de Astrana Marín (1932: XI y ss.), junto con *Desposorio entre el Casar y la Juventud* y *Origen y Difinición de la Necedad* un tríptico donde se encuentra el germen del humor satírico que más tarde desarrollará Quevedo. En este texto encontramos una alusión a este tipo de obras: «Viéndose con tantos hijos el Arrepentir, trató de que se le diese la franqueza y exempción de que gozan los de la descendencia de los modorros» (p. 427). El personaje *Penseque* —y la *Juventud*—, se repite en la *Genealogía de la Necedad*. Sobre las cuestiones de atribución a nuestro autor véase García-Valdés (1993: 122-27).

[1196] Cfr. Rey (2007: 27), quien indica las raíces erasmistas de este género.

respeto o benevolencia que se tiene con él» (*Aut.*) y «la acción afectada y fingida, para cumplir con la apariencia» (*Aut.*):

> Pero durole poco la afición, porque se llevaron luego a Cumplimiento a palacio para que sirviese al Rey de Engaños (p. 425).

La ambigüedad de la última oración del pasaje anterior "que sirviese al Rey de Engaños" no es de fácil comprensión. Es posible que encierre una nueva crítica de la Corte, pues *Cumplimiento* se muda a palacio para servir a *Rey de Engaños*; habría, por lo tanto, una referencia a dos vicios cortesanos proverbiales: la adulación (*Cumplimiento*) y la mentira (*Rey de Engaños*)[1197]. García-Valdés (1993: 351, n. 12) anota la idea de que *Cumplimiento* sirva de engaños al Rey en referencia a esa falsedad de los cortesanos. Sin embargo, *Rey* podría no referirse a un monarca sino al personaje "principal" entre los que engañaban. Por otra parte, la presentación de *Engaños* con letra mayúscula inicial[1198] puede sugerir que se trate de un nuevo juego onomástico que mostraría en un mismo nivel a *Cumplimiento* y al nuevo personaje *Engaños*.

No falta tampoco la burla de la mujer. A *doña Viudez* la califica como *señora de tocas*, jugando con la ambivalencia del vocablo *toca*[1199], que era atuendo de viudas. *Doña Viudez* y *Soledad* fueron a una "junta de dones", una nueva alusión a la ostentación de falsos dones por parte de las damas[1200] que, como hemos visto, es motivo repetido en la obra de Quevedo[1201]:

> Quedose Soledad con su señora doña Viudez y la acompañó una tarde que fueron a una junta de dones (p. 425).

Las mujeres que acompañan a *doña Viudez* y *Soledad* en la "junta de dones" llevan el nombre de actitudes normalmente censuradas en la literatura burlesca. Las

---

[1197] La etimología jocosa por disociación de *cumplimiento* ―presentada por Covarrubias― podría sugerir un juego de palabras: *cumplir-mentir*: «cortesía de palabras que el otro dijo ser *cumplo* y *miento*» (*Cov.*).

[1198] En la edición de García-Valdés (1993: 351) aparece *engaños* (en minúscula).

[1199] *toca*: «adorno para cubrir la cabeza, que se forma de velillo u otra tela delgada en varias figuras, según los terrenos, o fines para que se usan» (*Aut.*).

[1200] García-Valdés (1993: 351, n. 14) señala una posible dilogía de *don*: 'reunión donde todas tenían ciertas dotes o cualidades'.

[1201] Un ejemplo de este motivo, entre otros, aparece en las premáticas: «habiendo advertido la multitud de dones que hay en nuestros reinos y repúblicas, y considerando el cáncer pernicioso que es y cómo se va extendiendo, pues hasta el aire ha venido a tenerle y llamarse don-aire, y mirando que imitan el pecado original en no escaparse de él nadie sino es Jesucristo y su Madre, mandamos recoger los dones, dando término de tres días» (*Pregmática de Aranceles Generales*, p. 183).

acciones relacionadas con el movimiento de los ojos (*mirar de lado*), de las manos (*descubrir la mano*) y la charlatanería (*pláticas escusadas*) son motivos repetidos para censurar la coquetería de las damas[1202]:

> Quedose Soledad con su señora doña Viudez y la acompañó una tarde que fueron a una junta de dones, y encontró con tres amigas, con cuya conversación se divirtió de manera, que, cuando su ama doña Viudez se quiso volver a casa, no la pudo acompañar la Soledad. Estas tres amigas se llamaban; *Mirar de lado*, *Descubrir la mano* y *Pláticas escusadas* (p. 426).

Además, lo inútil y falso de las conversaciones superfluas se muestra en el negativo comportamiento de *Pláticas Escusadas* como mediador entre *Soledad* y *Viudez*:

> Enviola un recado para que la volviese a recibir, y le llevó Pláticas Escusadas; pero de lo que sirvió este recado fue que Pláticas Escusadas, su mensajero o mediador, se quedase y que a Soledad aún no se le pagase su salario (p. 426).

Tras la decepción con *doña Viudez*, *Arrepentir* se enamora, se amanceba y tiene hijos con *Esperanza*, una ramera. Además de la obvia agudeza en la onomástica del nombre, su comportamiento se pondera a través del epíteto y la innecesaria frase preposicional (*pública y de todos*):

> el cual, despechado por esto, dio en un gran desbarro, que fue enamorarse de una ramera pública y de todos llamada doña Esperanza (pp. 426-27).

La enumeración de los nombres de los numerosos hijos basa también la agudeza en la onomástica a través de la relación de frases hechas y formas coloquiales que muestran el vínculo de todos ellos con su padre *Arrepentir* —"sin que ninguno de ellos perdiese el de la cepa de su padre"—. La onomástica se orienta a desgranar diversas penalidades y desgracias asociadas con el matrimonio:

> Al primero llamaron Sufrir y llevar la carga; al segundo, Mal infierno quien con vos me juntó; al tercero, Dios me dé paciencia; al cuarto, Dios me saque de con vos; al quinto, Si yo me viera libre; al sexto, Loco estaba yo; al séptimo, Esta y no más; al octavo, Juzqué que era miel y era acíbar; al noveno, ¿Qué trajisteis vos?; al décimo, Otras se gozan y yo padezco; al onceno, ¿Quién me lo dijera a mí?; al duodécimo, Más vale capuz que toca (p. 427).

[1202] Estos signos de coquetería fueron repetidamente criticados por Quevedo. El motivo se observa también en *Libro de todas las cosas y otras muchas más*: «Ninguna mujer que tuviere buenos ojos y buena boca y buenas manos puede ser hermosa ni dejar de ser una fantasma, porque, en preciándose de ojos, tanto los duerme y los arrulla y los eleva y los mece y los flecha, que no hay diablo que la pueda sufrir» (p. 450). Como vemos, se acompañan las tres alusiones: ojos, boca y manos. Véanse más ejemplos en Azaustre (2006: 36, n. 56-58).

Este opúsculo concluye con la descripción de un pleito en la que se parodia el lenguaje legal[1203]: *ejecutoria*, por ejemplo, es palabra de este campo semántico. Las peticiones de *Arrepentir* reciben la primera negativa de *Penseque*, único personaje con un nombre creado expresamente para funcionar como propio[1204]:

> A este pleito salió Penseque con poder especial, y lo contradijo alegando no debía gozar de privilegios por ser los hijos no legítimos; a lo cual se replicó que sí lo eran, por ser nacidos muchos años antes de los concilios, y que los había habido con palabra de casamiento, que en aquel tiempo, por no haber otro, equivalia a verdadero matrimonio. Y estando el pleito concluso en el Tribunal de la Antigüedad, presidiendo en él la Experiencia, se pronunció sentencia difinitiva y se despachó ejecutoria de ella, en que declararon al Arrepentir y a toda su descendencia por libres y exemptos de consuelo, alegría, gusto, contento y de todo bien. Y esto, como ya ejecutoriado, se guarda y observa inviolablemente (pp. 427-28).

Así termina *Desposorio entre el Casar y la Juventud*, obra que escoge la onomástica burlesca como instrumento para la construcción de agudezas y para reiterar la censura del matrimonio y otros motivos típicos de crítica de la mujer y sus costumbres, e incluso de la falta de dignidad de la naturaleza humana. De esta forma, el opúsculo queda vinculado a otras típicas alegorías sobre la necedad.

3.6. PARODIA DE CAPITULACIONES

3.6.1. *CAPITULACIONES MATRIMONIALES*

Es obra que no presenta problemas de autoría: son múltiples los testimonios manuscritos en los que se atribuye a Quevedo, y aparece mencionada en el *Tribunal de la Justa Venganza* (p. 1106) como obra suya[1205].

El opúsculo esta situado entre las obras tempranas, compuestas durante los primeros años del autor en la Corte[1206]. Se relaciona con *Vida de Corte y oficios*

[1203] Véase Rey (2007: 28) para una interpretación de la intención de este opúsculo. La idea de falta de arrepentimiento en los hombres se repetirá en *Discurso de todos los diablos* y en *La Hora de todos*: «Si volviérades a nacer mil veces, cada vez tornárades a morir peor, y a palos no os podremos echar de aquí» (*Discurso de todos los diablos*, p. 501), «Para satisfación de las quejas de los mortales, que pocas veces saben lo que nos piden, basta este poco de tiempo, pues su flaqueza es tal, que el que hace mal cuando puede, le deja de hacer cuando no puede; y esto no es arrepentimiento, sino dejar de ser malos a más no poder» (*La Hora de todos*, p. 805).

[1204] Véase García Huetos (1970: 10-11) para el uso de este tipo de nombres en la paremiología castellana.

[1205] Véase Azaustre (2007: 181-85).

entretenidos en ella, a causa de que aparecen conjuntamente en muchos de los testimonios. Azaustre (2006: 18-19 y 2007: 181) nota la relación entre estas obras[1207]:

> el narrador de *Capitulaciones matrimoniales* se define como «residente en esta Corte […], censurador de figuras, escriptor de flores» (p. 197); dicha frase muestra cierta conexión con *Vida de Corte*, que se organiza en dos grandes secciones —«Figuras» y «Flores»— donde se satirizan diversos individuos y conductas.

La aparición conjunta de estas obras en diferentes manuscritos ha causado problemas para diferenciarlas. Sin embargo, la aparente unidad estilística de este opúsculo, alejado de la crítica del paisaje cortesano de *Vida de corte y oficios entretenidos en ella*, permite entender estos textos como obras independientes[1208].

En este opúsculo, los motivos burlescos recreados son la mujer, el marido y, especialmente, el matrimonio, constantes a lo largo de toda la obra de Quevedo. Se observará en la *Carta de las calidades de un casamiento*, así como en diversas referencias que se leen a lo largo de las obrillas de su prosa satírico-burlesca[1209]. Numerosos poemas satíricos se centran también en las consecuencias negativas del matrimonio que tienen como causa las contraindicadas calidades de la esposa. Así ocurre en los sonetos "Hastío de un casado al tercero día" (*POC*, 517) y "A un hombre casado y pobre" (*POC*, 612)[1210]. El largo poema "Riesgos del matrimonio en los ruines casados" (*POC*, 639) se acerca más a las opiniones presentadas en este opúsculo, en particular, a las prevenciones ante un matrimonio condenado al fracaso por diferentes rasgos personales de los contrayentes y del contexto que los rodea.

Por lo que se refiere a las tradiciones literarias que pudieron inspirar la redacción de este opúsculo, al posible eco paródico de los debates renacentistas en torno a las cualidades y beneficios del matrimonio (Rey, 2007: 19) habría que añadir los precedentes que se observan en la literatura clásica y en la tradición medieval[1211].

[1206] Cfr. Fernández-Guerra (1852: 459, n. *a*), Astrana Marín (1932: IX-X), Buendía (1979: 53, n.1), Jauralde (1983: 279-81), García-Valdés (1993: 54) y Azaustre (2007: 181-82).
[1207] Véase también, para esta cuestión, García-Valdés (1993: 49-54).
[1208] Para esta cuestión, véase Azaustre (2007: 183-94).
[1209] *La culta latiniparla* (p. 104), *Cartas del Caballero de la Tenaza* (pp. 243-4) y *Carta de un cornudo a otro* (p. 271). Para ejemplos en la poesía de Quevedo véase *supra* n. 430.
[1210] Al igual que ocurre en la prosa, son múltiples los poemas en los que se hace referencia al matrimonio. Véase Arellano (2003: 63 y ss.).
[1211] Cfr. Nolting-Hauff (1974: 147). La tradición medieval tiene su apogeo en el segundo *Roman de la Rose*, *Il Corbaccio* y *Les Quinze Joyes de mariage* y, en España, el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera.

Capitulaciones matrimoniales constituye, además, un logrado ejemplo de parodia de las fórmulas de lenguaje legal. Desde esta óptica, las capitulaciones se definían como «los pactos que preceden entre el esposo y la esposa, debajo de los cuales se ajusta, y hace el matrimonio» (*Aut.*).

La obra comienza con una larga descripción del personaje a través de una acumulación asindética de perífrasis de estructura más o menos regular. El estilo descriptivo muestra un apreciable parecido con el *Memorial que dio en una academia pidiendo una plaza*[1212], y en ambos casos se observa como rasgo definitorio la bimembración:

> Juan, residente en esta Corte, estéril de cuerpo, seguro en Italia; hombre de males, baldado de bienes; de buena ley con señores, mal pagado de ellos; censurador de figuras escriptor de flores; condenado a perpetua dieta y vestir bayeta; malquisto con las damas porque no da; amigo de fregonas y enemigo de galas por caras; enemigo de dueñas vírgenes y de vírgenes dueñas, de frailes casamenteros, de beatas, terceras, de ermitaños y de toda gente apocritada, de doncellas cecinas, de viejas afeitadas, de herreros por vecinos, de estudiantes azulados, de clérigos valientes, de ministros tomajones, de valientes en cuadrilla, de entremetidos, de maridos mujeres y de mujeres maridos, de sufridores sin provecho, de sacristanes y procuradores de conventos, de mujeres en estrado sin tener estado, de viejos niños y de niños viejos, de señoras visitadoras y de madres disimuladoras, etc. (p. 197-9) [1213].

Juan es el antropónimo folclórico más popular en los ambientes hampones[1214]. Quevedo lo utiliza en este opúsculo desligado de cualquier apellido caracterizador, para marcar así la extracción social del personaje. En germanía, *Juan* puede

---

[1212] «es corto de vista, como de ventura; hombre dado al diablo, prestado al mundo y encomendado a la carne; rasgado de ojos y de conciencia; negro de cabello y de dicha; largo de frente y de razones; quebrado de color y de piernas; blanco de cara y de todo; falto de pies y de juicio» (*Memorial*, p. 174).

[1213] En la edición de Buendía (p. 50) se observa la utilización del aumentativo burlesco en la crítica de tipos satirizados por Quevedo ya que el texto que edita muestra este posible uso como rasgo de agudeza, también utilizado en enumeración: «Juan, residente en esta corte, (...), *censurón* de figuras, (...), amigo de *fregonas* y enemigo de galas por caras, (...), de frailes *casamentones* y *visitones*, de necios *porfiones*, poetas *acomodones*, de *adulones*, (...) y de toda gente *hipocritona*, (...), de ministros *tomajones*, de valientes *cuadrillones*, (...) de señoras *visitonas*, y de mujeres *disimulonas*». En los textos editados por García-Valdés o Azaustre se pierde esta utilización abusiva del aumentativo, debido al testimonio usado como texto base. Por otra parte, se muestra un nuevo ejemplo de aumentativo peyorativo: «Que si la dicha saliere con alguna tacha o defecto, a más de los arriba expresados, se haya de ver por los calificadores y personas entendidas en el arte maridón» (p. 201). Alonso Hernández (1977: 514) anota este ejemplo de Quevedo para designar «el arte de casamentero; el arte de terceros y alcahuetas».

[1214] Véase Alonso Hernández (1979: 278-9).

entenderse también como «inocente o bobo» (Alonso Hernández, 1977: 459-60)[1215]. Se añaden asimismo las significaciones de «marido resignado y sufrido, cornudo» (*Aut.*) y el sentido de la frase *es un buen Juan*: «frase con que se explica el genio dócil, y fácil de engañar, de alguno» (*Aut.*)[1216].

La agudeza, en algunos casos, se logra al enfrentar dos perífrasis dentro de una construcción simétrica. Las más utilizadas siguen la estructura *adj.* + *de* + *sust*. y *sust*. + *de* + *sust*., formas comunes en el resto de la prosa satírico-burlesca[1217]. Con referencia a su sexualidad, el tal Juan es "estéril de cuerpo" y "seguro en Italia", mostrando por un lado falta de capacidad sexual y, por otro, tendencias homosexuales sugeridas por la mención de Italia[1218]. La conexión de los elementos mediante la bimembración de perífrasis también se repite. En el primer ejemplo, *baldado* se entiende de forma figurada en su sentido de 'privado':

> hombre de males, baldado de bienes; de buena ley con señores, mal pagado de ellos; censurador de figuras, escriptor de flores (p. 197).

De los rasgos del protagonista se pasa a la enumeración de sus enemigos. La lista se extiende a tipos comúnmente satirizados por Quevedo: frailes casamenteros, beatas, terceras, ermitaños, falsas doncellas, mujeres afeitadas, herreros, estudiantes, clérigos, ministros codiciosos, entremetidos, cornudos sin provecho, sacristanes, procuradores de conventos, mujeres ostentosas, simuladoras de virgos. Algunos de estos tienen su correspondencia en las figuras de *Vida de Corte y oficios entretenidos en ella*[1219].

[1215] Juan Rufo, en uno de sus apotegmas, hace alusión a este personaje: «Preguntando que por qué había tantos Juanes necios, respondió: "Porque los más de los hombres lo son, y hay muchos que se llaman Juanes"» (*Las seiscientas apotegmas*, 473, p. 168).

[1216] Véase también Chamorro (2002: 516-8).

[1217] Así en *La culta latiniparla*: «cecina de leche» (p. 105), «posteridades de corcho» (p. 110), «adiciones de alcornoque» (p. 110), «pícaro de masa» (p. 112).

[1218] Sobre las costumbres de los italianos, véase Herrero García (1928: 366-70). Los italianos tenían fama, entre los españoles, de no muy morales en las manifestaciones de su sexualidad. Entre los ejemplos citados por este critico se encuentra un poema de Góngora "a una dama cortesana, que parecía había guarnecido su falda con martas": "Delanteras forraste con cuidado / De la húmida siempre delantera / Que lluvias españolas han mojado; / Aunque la Italia siente en gran manera / Que la trasera no hayas aforrado / Habiéndolas ganado la trasera"; también de Góngora: "Que ginoveses y el Tajo / Por cualquier ojo entran bien".

[1219] En este opúsculo se tratan las *figuras* y las *flores*, entra estas últimas se encuentran cuatro tipos de sufridos o cornudos consentidos, motivo repetido en ambas obras.

Las referencias a las escasas posibilidades económicas del personaje sirven para hacer subrayar las características de la dama pedigüeña y del hombre que no da, motivos a los que Quevedo dedica *Cartas del Caballero de la Tenaza*:

> condenado a perpetua dieta y vestir bayeta; malquisto con las damas porque no da; amigo de fregonas y enemigo de galas por caras (p. 198).

Cuando enumera sus enemistades, también se repite el uso del retruécano[1220] formado por frases con dos sustantivos opuestos:

> enemigo de dueñas vírgenes y de vírgenes dueñas, […], de maridos mujeres y de mujeres maridos, […], de viejos niños y de niños viejos (pp. 198-99).

La paronomasia, usual en las obras tempranas de Quevedo, tiene aquí una escasa aparición. En el ejemplo siguiente se juega con los vocablos *estrado*: «lugar o sala cubierta con la alfombra […] donde se sientan las mujeres y reciben las visitas» (*Aut.*) y *estado*: «especie, calidad, grado y orden» (*Aut.*). Así, se caracteriza a las mujeres como pretenciosas y ostentadoras de una posición social que no les correspondía[1221]:

> enemigo de dueñas vírgenes y de vírgenes dueñas […], de mujeres en *estrado* sin tener *estado* (p. 199).

La presentación termina con su declaración como marido propuesto y sin dotes materiales o sexuales, en la que se construye una agudeza mediante un zeugma dilógico en la voz *parte* —aunque con un inusual cambio de número en su uso—; en consecuencia, *partes* se entienden como «las prendas y dotes naturales que adornan a alguna persona» (*Aut.*) y «los instrumentos de la generación» (*Aut.*):

> Dice que, por cuanto está propuesto para marido y por su *parte* no se ha dado memorial de las que tiene (p. 200).

A continuación se presentan las capitulaciones y condiciones que se exigen del matrimonio. Se adopta la disposición en *ítemes* típica de los textos legales, y se utiliza de forma paródica el lenguaje propio del derecho:

> le ha parecido enviarle juntamente con la inclinación *que va declarada* (p. 200).

[1220] Algunos ejemplos en otros opúsculos: «Dala al diablo, que es fiesta de gentiles, y todo es ver morir hombres que son como bestias, y bestias que son como maridos» (*Cartas del Caballero de la Tenaza*, p. 232) «Y, en fin, esta gente pasa, como los curas, tirando el diezmo de las flores. Hácense leones con los corderos y corderos con los leones» (*Vida de corte y oficios entretenidos en ella*, p. 331).

[1221] Véase Azaustre (2006: 24, n. 29). Los estrados eran indicativo de distinción social. Este lugar aparece repetidamente en la obra de Quevedo como medio para burlarse de los tipos femeninos.

> *pone por condición* que la dote prometida haya de ser en dineros de contado (p. 200).
>
> Que no esté obligado a recibir en su casa al antecesor, *por cuanto* la tal *paga y restitución* se ha de hacer por la razón dicha, y no con *carga ni gravamen* para adelante, porque se le ha de entregar la dicha novia *libre de censo, carga ni tributo* alguno ni sucesión a estado ni mayorazgo (p. 201).
>
> *Y por cuanto* ninguna cosa le escandaliza […], *pone por condición* que, si la novia fuere de estas hediondas, […] (p. 205).
>
> *Y pide y suplica, a quien lo pueda y deba remediar*, mande que la gente contaminada de esta contagiosa enfermedad se ponga en un hospital o lugar separado del comercio (p. 205).
>
> Y *declara con juramento* que es sano y entero de sus miembros (p. 207).

Esta parte del opúsculo presenta una división entre *defectos insufribles* y *defectillos*. Los primeros son totalmente censurados y constituyen razón suficiente para el impedimento de la boda, mientras que los *defectillos* se permiten con algunas concesiones.

Entre los *defectos insufribles* se encuentran temas comunes en la prosa satírico-burlesca[1222]. Los siguientes ejemplos ilustran algunas de estas prohibiciones:

> que no traiga consigo padre, madre, hermanos ni parientes, pues su intento no es casarse con ellos, sino sólo con la novia (p. 201).
>
> Que no sea tan fea que espante, ni tan hermosa que acerque, ni tan flaca que mortifique, ni tan gorda que empalague (p. 201).
>
> Que no sea tan necia e ignorante que no tenga uso de razón, ni tan bachillera que quiera gobernar su marido y mandarle (p. 205).
>
> Que traiga sus miembros cabales, naturalmente y sin artificio, porque tiene por mejor hallarse con una boca sin dientes que besar los de un borrico o rocín recién muerto; y más quiere ver una mujer sin narices propias que el que se le caigan en la primera ocasión de placer; y apetece más una cara sin sainetes que no los lunares de tinta, con que tal vez saldrá esclavo entrando libre; y más unas manos morenas que una sobrevaina de sebillo; y unas cejas blancas que negras a fuerza de betunes; y más quiere una pantorrilla menos que topar con un patrón de calcetero (p. 203).

[1222] Véase, por ejemplo, el motivo del justo medio: «Y si hubiese de ser entendida con resabios de catedrático, más la quiero necia; que es más fácil sufrir lo que uno no sabe que padecer lo que presume» (*Carta de las calidades de un casamiento*, p. 463) o el uso de afeites: «En que sea blanca o morena, pelinegra o rubia, no pongo gusto ni estimación alguna: sólo quiero que, si fuera morena, no se haga blanca; que de la mentira es fuerza andar más sospechoso que enamorado» (*Carta de las calidades de un casamiento*, p. 464), «en chica o grande no reparo; que los chapines son el afeite de las estaturas y la muerte de los talles que todo lo igualan» (*Carta de las calidades de un casamiento*, p. 464).

> Que no sea enferma de mal de corazón natural ni artificial y le dé con la desmayada y mortecina; y si lo hiciere, que no pase de un cuarto de hora, porque hay hombre que entiende la flor y llama luego luego la parroquia, y así lo hará el capitulante (p. 203).
>
> Que no sea enferma de sangre lluvia, que es torpeza salir un hombre almagrado a fuer de oveja o carnero (p. 203).

La familia[1223] de la novia constituye una carga inevitable del matrimonio. A ella le sigue la idea clásica y tradicional del justo medio en cuanto a la belleza, el físico[1224] o la sabiduría. En un extenso párrafo se critica el uso de postizos en las mujeres a través de esquemas comparativos formados por *mejor…que*, *más…que*, que tienen importancia para la formación de hipérboles caricaturizadoras[1225]. Los dientes, nariz, cara[1226], manos, cejas y pantorrillas son considerados mejores con su defecto natural que con cualquier tipo de remedio o remiendo artificial: "dientes de borrico o rocín recién muerto", narices postizas, "lunares de tinta", "sobrevaina de sebillo", betunes para las cejas, y relleno para las pantorrillas. Finalmente, las mujeres que engañan a los maridos son representadas por el uso de vocablos como *flor*: «entre los fulleros significa la trampa y engaño que se hace en el juego» (*Aut.*) o *almagrado*, que a su sentido recto ('teñido de almagre')[1227] añade el figurado de 'engañado' (Chamorro, 2002: 82).

A los defectos les siguen los *defectillos*, que no impiden la celebración del matrimonio siempre que se respeten algunos requisitos. Para expresar estas condiciones se utilizan fórmulas y nexos fijos: *como (no)*, *con que*, *con tal que*. De nuevo, se organizan a través de una enumeración en *ítemes*. Junto con críticas de algunos tipos repetidos de la obra satírico-burlesca quevediana ―como suegras, hombres barbados, *lindos* y poetas―, se incluyen entre estos vicios distintas costumbres de las mujeres, tales como la conversación, la correspondencia, las visitas,

---

[1223] Cfr. Mas (1957: 93 y ss.).
[1224] La idea es repetida en la *Carta de las calidades de un casamiento* (García-Valdés, p. 463).
[1225] Otros ejemplos en la prosa satírico-burlesca: «Cabellos rubios son *mejores* para traídos en el sombrero por favor *que* en la cabeza por hermosura» (*Premática que se ha de guardar para las dádivas a las mujeres de cualquier estado o tamaño que sean*, ed. de García-Valdés, p. 306), «Púsose el bribón *más colorado que unas brasas* y dijo que, llevado por bien, harían dél cera y pabilo» (*Cuento de cuentos*, p. 61).
[1226] Quizás sumando una agudeza no demasiado lograda por símil entre el color negro de los lunares y el de la raza usual de los esclavos, o porque se marcaba la cara igual que se marcaba a los esclavos. Azaustre (2007: 203, n. 50) anota esta posibilidad.
[1227] "teñido de almagre" se relacionaría con el color rojo de "sangre lluvia" o el tinte de las lanas de ovejas o carneros. Véase Azaustre (2007: 204, n. 56).

la bebida, los gestos, los afeites, la comida o la asistencia a la iglesia para murmurar. Cito algunos ejemplos:

> Que, siendo de dicha edad, traiga a casa maestro que le enseñe a leer, como no sea barbado, porque es civil cosa ver a un zamarro diciendo: «Ba, Be» (p. 205).

> Ítem, si (lo que Dios no quiera ni permita) las enfermedades e indisposiciones del marido le hicieron incapaz del ejercicio del matrimonio, se le concede a la novia pueda nombrar un teniente, con tal que no sea estudiante, ni soldado ni poeta ni músico; porque los tales no sólo no son de provecho, sino que se hacen polillas de un sufrido (p. 207).

En el primer ejemplo se juega con la frase *barbas de zamarro*: «expresión con que se apoda al que tiene muchas barbas y mal dispuestas» (*Aut.*), que se disocia para hablar de *zamarro*: "pieles de cordero o vestido hecho de ellas" u «hombre tosco, lerdo, rústico, pesado y sin aseo» (*Aut.*). Al pronunciar las sílabas "Ba, Be" se identifica agudamente con la onomatopeya del balido del cordero, imagen, por lo tanto, desestimable y de baja condición. Seguidamente se describe a los estudiantes, soldados, poetas y músicos mediante la metáfora animalizadora *polillas de un sufrido*, entendida como "parásitos de un cornudo"[1228].

En algunos casos la crítica es más dura, aunque no deja de tener un tono jocoso. La costumbre de las mujeres de ingerir barro o yeso para conseguir la preciada palidez se permitiría al ser absurdo preocuparse por quien antepone la apariencia externa a su bienestar[1229]:

> Se le permitirá también que coma barro, yeso y otras cosas dañosas; que sería disparate cuidar de la salud de quien se desea la muerte (p. 206).

Sigue una declaración orientada a mostrar que el protagonista no padecía los estragos de la sífilis. La frase "entero de sus miembros" quizás hace referencia a la pérdida de la nariz causada por la enfermedad venérea. Asimismo, no ha usado tratamientos sudoríficos, ni unciones de mercurio ni vendajes para curar las heridas producidas por la sífilis:

[1228] Para el comentario de esta metáfora, véase Schwartz (1983: 46-8). El uso de esta metáfora estaba extendido en la época, y Quevedo se sirve de ella en la *Premática que han de guardar las hermanas comunes* («polillas de nuestras vidas y cáncer de nuestros gustros», p. 129) y en el *Buscón* («Somos susto de los banquetes, polilla de los bodegones, cáncer de las ollas y convidados por fuerza», II, 6, p. 612). Se expresaba normalmente mediante una frase en la que el modificador era un elemento con valor "inanimado". De esta manera, el uso en este ejemplo reactiva o actualiza la metáfora lexicalizada.

[1229] Esta costumbre era dañina para la salud de las damas pues les provocaba opilaciones, véanse Arellano (2003: 270, n. 360) y Azaustre (2007: 206, n. 60).

> Y declara con juramento que es sano y entero de sus miembros, y que no ha tomado sudores ni unciones, ni ha usado de bragueros, hilas ni de otros pertrechos asquerosos (p. 207).

En las condiciones exigidas a la futura esposa se pueden rastrear algunas agudezas basadas en la frase hecha. En el primer ejemplo de los abajo citados se parte de *entre sastres no se pagan hechuras*: «frase familiar que explica la atención y cortesanía que suelen usar entre sí las personas de un empleo, ejercicio u oficio» (*Aut., s.v. sastre*). En el segundo pasaje, la sustitución se produce sobre *dar con la entretenida* y *hacer la mortecina* ('fingir estar muerto'):

> y no en trastos y alhajas *tasadas con hechuras de sastres* (p. 200).

> Que no sea enferma de mal de corazón natural ni artificial y le dé con la desmayada y mortecina (p. 203).

En el siguiente ejemplo se juega con el significado dilógico de varios verbos relacionados semánticamente con el movimiento: "recibida", "saliere", "traída" y "volver". El adjetivo *traída* puede entenderse en germanía como «mujer que no tiene virgo. Prostituta, tomada en el sentido de "usada, desgastada"» o bien como «amante, querida»[1230]:

> Pone por condición que si la tal novia, *recibida* a prueba, *saliere traída*, la pueda *volver* y quedar libre (p. 200).

Un último *ítem* da la aprobación al matrimonio. Para ello, Quevedo se vale de una comparación y una metáfora que representan el sacrificio del novio y la burla que reciben los casados, además de animalizar y cosificar a los susodichos. La comparación se establece entre el novio y el toro en el coso —con clara alusión a los cuernos—; la metáfora identifica al casado notorio con el *estafermo*[1231]. Al mismo tiempo, se suma en ambos casos el sentido de espectáculo público, cuyas connotaciones negativas pretenden evitarse exigiendo que el casamiento sea secreto:

> Ítem. En esta conformidad tiene por bien haya efecto el matrimonio, y pide y suplica a la novia venga en él; y a los casamenteros requiere sea oculta la boda,

[1230] Cfr. Alonso Hernández (1977: 746 y 1979: 44). Véase también Chamorro (2002: 776).
[1231] *estafermo*: «La figura de un hombre armado, que tiene embrazado un escudo en la mano izquierda, y en la derecha una correa con unas bolas pendientes, o unos saquillos llenos de arena,…Pónese en medio de una carrera, y viniendo a encontrarla los que juegan o corren, con la lanza puesta en el ristre, le dan en el escudo y le hacen volver, […], y con ello hace reír a los que están mirando este juego y festejo» (*Aut.*).

> porque un novio en público es como un toro en el coso, y un casado notorio es el estafermo en que rompen las lanzas los maldicientes y satíricos (p. 208).

La obra se cierra con una breve y simétrica enumeración que caracteriza satíricamente a tipos sociales de Madrid con tres perífrasis que muestran evidentes correspondencias fonéticas:

> Y así lo dijo y otorgó en Madrid, centro de sufridores, verdugo de sirvientes y sepulcro de pretendientes (p. 208).

En este opúsculo, junto con la sátira general del matrimonio y de la mujer, se censuran los distintos personajes implicados en esta unión, entre los que se encuentran tipos constantes en la obra satírico-burlesca quevediana. El principal medio para lograr la agudeza es el uso de perífrasis y dilogías que ridiculizan al novio y al hombre casado o esconden el engaño y peligro que para los anteriores representa en especial la contrayente femenina.

3.7. PARODIA DEL *ABECEDARIO* Y SÁTIRA DE COSTUMBRES

3.7.1. *VIDA DE CORTE Y OFICIOS ENTRETENIDOS EN ELLA*

La autoría de Quevedo está justificada por su presencia en el *Tribunal de la Justa Venganza* (p. 1106) bajo el título *Capitulaciones de la Vida de la Corte* y por su extensa tradición manuscrita, donde se le atribuye de forma mayoritaria[1232]. Se conservan numerosos manuscritos con diferentes títulos, y en algunos de ellos *Capitulaciones matrimoniales*, obra estudiada anteriormente, aparece copiada entre varias secciones de *Vida de corte*. Probablemente se trate de dos obras que circularon por separado y luego se confundieron a partir de algunas copias[1233].

Se considera que esta obra pertenece a la etapa de juventud del autor. El primer dato es el año 1611, fecha que aparece en uno de los manuscritos[1234]; ello sugeriría la redacción en una fecha anterior. Fernández-Guerra (1852: 459, n. a) propone el momento de la composición a comienzos del siglo XVII, Astrana Marín (1932: XI) la fija en el año 1599, y Mérimée (1886: 146) entre 1603 y 1604. Éste

---

[1232] Véase Azaustre (2007: 294).
[1233] Véase García-Valdés (1993: 50-4), que las edita conjuntamente, y Azaustre (2007: 182-193) para un estudio de las partes integrantes en cada uno de los manuscritos.
[1234] Sobre esta cuestión, véase García-Valdés (1993: 54).

último supone que es posterior a la estancia de Quevedo en Valladolid, ya que el autor estuvo en la corte en 1601 y encabeza el escrito con: "La mucha experiencia que tengo de la corte aunque en el discurso de juveniles años" (p. 321). La mención positiva de Luis de Góngora cuando trata las *figuras artificiales* también podría llevar a la conclusión de que la obra fue escrita antes de la enemistad entre ambos autores, que coincide con los años de la Corte en Valladolid[1235].

Rey (2007: 23) advierte que es importante conocer lo que se entiende por *Corte* en esta y otras obras del siglo XVII. En los autores de ese siglo prevalece la idea de *Corte* como ciudad —normalmente Madrid —, y no la acepción de «cuerpo de todos los Consejos, Tribunales Superiores, Ministros, criados y oficiales de la Casa Real, y otras personas, que asisten y sirven a las Personas Reales» (*Aut.*)—. De esta forma, la corte es «la ciudad o villa donde reside de asiento el Rey o Príncipe soberano, y tiene sus Consejos y Tribunales, su casa y Familia Real» (*Aut.*). Es este contexto al que se circunscribe la intención satírica de la obra.

Esta obra, que Nolting-Hauff (1974: 155) califica como un esbozo satírico, censura los diversos personajes marginales de la vida cortesana, pero no destaca por las técnicas de agudeza usadas en ella[1236]. Rey (2007: 25) considera que este hecho puede deberse:

> a una posible redacción temprana de *Vida de Corte*, cuando Quevedo no había desarrollado la sorprendente técnica de sus obras posteriores, pero también puede obedecer a que la modalidad tratadística de esta obra, caracterizada por una prosa argumentativa y un tono distante en la exposición, no necesita agudezas y alardes ingeniosos.

Quizás la segunda de las opciones propuestas por este crítico sea la más acertada, pues otras obras satírico-burlescas y el *Buscón*, aun siendo tempranas, sobresalen en los recursos y logro de la agudeza.

[1235] Aunque, como advierte Azaustre (2007: 293), también podría tratarse de un alusión irónica al autor cordobés.

[1236] Se encuentran ejemplos de recursos, pero no se observa una técnica que se convierta en medio principal para el logro de la agudeza, algo que ocurre en *Papeles corrientes de la Corte* con las perífrasis descriptivas formadas por frases sustantivas.

Además de acercarse a la literatura de avisos[1237], posiblemente se trata también de un alarde de conocimiento del mundo picaresco y marginal, de sus *flores* —tretas, tácticas, estrategias[1238]— y del léxico de germanía. Según Asensio (1965: 183 y ss.), Quevedo representa el paisaje humano de Madrid empleando técnicas descriptivas de los *Caracteres*[1239] de Teofrasto, especialmente en la creación de las "figuras de la corte". La técnica de Teofrasto sigue un orden regular. En primer lugar se describe el *carácter*; después, en tercera persona, se analiza el tipo en cuanto a su conducta y actos de comportamiento, y con ello desarrolla una completa caracterización del vicioso y del vicio. Este autor alterna la descripción y el diálogo, desmiembra la figura y presenta una expresión escueta, que imitó con gran éxito Quevedo. Asensio (1965: 184-6) compara el estilo del capítulo II del autor griego con el de Quevedo, en concreto cuando Teofrasto trata al adulador y Quevedo a los galanes sin hacienda. La comparación de ambos textos muestra algunas coincidencias, especialmente la desmembración de la *figura* en rasgos sueltos. También alude Asensio a la posible relación directa en las frases "no hay tal príncipe en el mundo" —que sin embargo, no apreciamos— y la llamativa "quitar pelillos a los señores":

> Y mientras habla así, quita un pelillo del vestido del otro, o bien le retira una brizna que el viente dejó en la barba, diciendo sonriente: *¿Ves?, como hace dos días que no te encontré, tienes la barba sembrada de canas, aunque para tu edad tienes el pelo negro como nadie* (*Caracteres*, cap. II)[1240].
>
> Rondan enjertos en señores, a quien quitan pelillos y dicen: «No crió Dios tan bizarro y valiente príncipe, ni de tan superiores gracias como vuestra excelencia» (p. 325).

[1237] Cfr. García-Valdés (1993: 231, n. 20), que anota que la idea de dar aviso de los peligros que encierra la Corte ya se encuentra en *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de Antonio de Guevara, en cuyo capítulo XI enumeran varias especies de gentes peligrosas. Ya posteriores a la obra de Quevedo, Liñán y Verdugo escribe *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte* (1620) y Remiro de Navarra, *Los peligros de Madrid* (1646). Véase también Rey (2007: 24).

[1238] En 1603, Francisco de Luque Fajardo escribe *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, en la que denomina y describe estas flores.

[1239] Impresos por el humanista Pirkheimer en el año 1527. Isaac Casaubon los volvió a traducir en 1592.

[1240] Cito el texto que transcribe Asensio (1965). En la traducción de los *Caracteres* que manejo: «Mientras le continúa diciendo amabilidades, le quita una pelusa del manto y, si alguna brizna se deposita en su cabello llevada por el viento, la retira y le dice con una sonrisa: ¿Tú ves? Como hace dos días que no me encuentro contigo, tienes la barba cubierta de canas y eso que para tu edad tienes el pelo negro como ningún otro» (*Caracteres*, II, p. 57).

En cuanto a las diferencias, Quevedo usa más el plural para marcar la descripción de grupo y ofrece una crítica de tipos más compleja, que se acerca, por lo tanto, más a la de Juvenal[1241].

El opúsculo comienza con unos preliminares paródicos —quizás el único aspecto en algún sentido jocoso de la obra—. Son la «Dedicatoria» y el «Prólogo», a los que siguen una «Carta» y la presentación del texto posterior. Para Rey (2007: 24):

> Con estos tres preámbulos Quevedo refuerza el parecido de *Vida de Corte* con los libros didácticos de la época, desde cuyos proemios encarecían las enseñanzas.

En la «Dedicatoria», que no menciona a un destinatario específico ("Dedicatoria a cualquiera título"), se parodia la costumbre de buscar a un protector y los recursos retóricos utilizados para ello: *humilitas* y *captatio benevolentiae*. Además, se justifica la razón de la escritura del texto y el conocimiento que su autor tiene de la Corte. Desde un principio el autor intenta distanciarse de ese mundo que conoció en su juventud:

> La mucha experiencia que tengo de la Corte (aunque en el discurso de juveniles años) me alienta a dar a entender lo que en ella he conocido (p. 321).

Los siguientes pasajes parodian la tópica *humilitas* que debe mostrar el autor en el exordio. Para disminuir la importancia del texto se usan los diminutivos desvalorativos (*tratadillo* / *barquillo*), que se acompañan de adjetivación peyorativa en uno de los casos y se combinan con una jocosa alegoría náutica; no obstante, es evidente la ironía puesta en juego por el autor en todo el pasaje. En el segundo ejemplo, se considera la obra como *curiosidad*, reiterando por ironía el motivo de la tradicional *captatio benevolentiae* hacia la persona a la que se dirige el preliminar. Se sigue el esquema habitual al adornarla de las virtudes tópicas, pero este elogio se torna paródico al indicarse en un inciso que el autor no conoce a esta persona a quien dirige su escrito. En el último pasaje, la *humilitas* se concentra en la voz *borrones*:

> Hame importado buscar, como más obligado, el modo de asegurar el *tratadillo* de tanto mormurador como se usa, y me ha parecido darle tal defensor que, a su amparo, pueda este *mísero barquillo* navegar el proceloso mar y salir salvo a la orilla (p. 321).

> Por tanto, fuera de la obligación y afición que tengo a vuestra señoría (aunque no lo conozco ni sé quién es), y advirtiendo su valor, claro ingenio, buen nombre,

[1241] Cfr. Rey (2007: 24).

> virtud y letras, en las cuales desde la tierna edad ha resplandecido, fuera yo digno de reprehensión y de ser argüido de ingrato, si reconociera a otro fuera de vuestra señoría por mecenas y defensor de mi curiosidad (que no la quiero llamar obra); la cual, recibiéndola por propia, defendiéndola y amparándola, suplirá los defectos que de mi parte tiene (p. 321).
>
> Yo, pues, no pretendo ganar nombre de autor, ni menos enriquecerme con mis borrones (p. 322).

El «Prólogo»[1242] recoge la censura a la calidad de muchos escritores de la época, que basan su éxito precisamente en la compra de prólogos. Dicha crítica se concentra en dos perífrasis verbales (*escriben a bulto* / *manchan el papel a tiento*) reunidas en una estructura bimembre y paralela con la que se concluye el pasaje, y que es muy habitual en la sintaxis de Quevedo:

> Y con esta suficiencia y buen estilo engañan a los ignorantes y, a veces, a los que no lo son, llevados del cebo de aquel primer proemio con que unos y otros sueltan su dinero, que es el fin principal de muchos que hoy escriben a bulto y manchan el papel a tiento (pp. 321-22)

En la «Carta» se articulan las críticas de la corrupción existente en la Corte. El autor establece una primera distinción de los personajes que la habitan según el grado de perjuicio que provocan: en primer lugar sitúa, pues, las *figuras*[1243], y seguidamente, como "más pernicioso", la *gente de flor*; de más a menos, según la orden retórica.

Distintos apartados y subapartados tratan las *figuras*: las *figuras naturales*, las *artificiales* ―*galanes* y *semicaballeros* sin hacienda―, *rufianes de invención*, *estafadores*, las *figuras lindas*, que son simplemente esbozadas, y los *valientes de mentira*. Seguidamente se retratan diez *flores*: maleantes del mundo del juego como *gariteros*, *ciertos* y *entretenidos*; cuatro tipos de sufridos o cornudos consentidos y los *valientes*. El proceso descriptivo y las técnicas son iguales en ambas secciones. Las pretensiones, la vanidad y los defectos de las figuras se representan sin especial agudeza.

[1242] Meyer (1975: 199-204) notó que el «Prólogo» coincide con el que escribió Diego López a la traducción de las obras de Virgilio en 1600.

[1243] *Figura* era el «hombre entonado, que afecta gravedad en sus acciones y palabras» (*Aut.*) y «por extensión, se toma por hombre ridículo, feo y de mala traza» (*Aut.*). Para el concepto de *figura*, véase Asensio (1965: 77 y ss.), Romanos (1982) y Arellano (2003: 98-103). Astrana Marín (1943: IX-X) señala la definición de Lope presentada en la comedia *El ausente en el lugar*: «Todo hombre cuya persona / tiene alguna garatusa, / o cara que no se usa, / o habla que no se entona; / todo hombre cuyo vestido / es flojo o amuñecado, / todo espetado o mirlado, / todo efetero o fruncido, / todo mal cuello o cintura, / todo criminal bigote, / todo bestia que anda al trote, / es en la corte figura».

Respecto a las *figuras*, se distingue entre las *figuras naturales* y las *figuras artificiales*. El autor muestra algún tipo de consideración respecto a las naturales:

> Los naturales son los enanos, agigantados, contrahechos, calvos, corcovados, zambos y otros que tienen defectos corporales; a los cuales fuera inhumanidad y mal uso de razón censurar ni vituperar, pues no adquirieron ni compraron su deformidad (p. 322).

Sin embargo, censura el uso interesado que se puede hacer de este tipo de defectos. En este breve apartado se aprovecha del vocabulario típico del mundo de la mendicidad en lexemas como *clamitona* o *plañidera*, que hacen alusión a los lamentos de los mendigos en la petición de limosna[1244]:

> estudian la *clamitona* y *plañidera* y otras acciones de pordioseros (pp. 322-23).

Quevedo crea varias palabras mediante sufijos aumentativos despectivos *–ón/-ona*, que intensifican una cualidad negativa[1245]. A *clamitona*, anteriormente citada, siguen *la lastimona* (‘dar lástima’) o *la importuna* (‘importunar’) para mostrar peyorativamente las acciones de estas *figuras*, o incluso para denominarlas (*novatotes* / *tomajones*):

> andándose de iglesia en iglesia, de casa en casa, ya moviendo los ánimos con la lastimona, ya con la importuna (p. 323).

> y los *novatones* obedecen a los maestros, a quienes acuden con algún estipendio (p. 323).

> Y con estas insolencias y lisonjas, y ser alcahuetes, adquieren estos *tomajones* el vestido, la gala y el caballo prestado para bizarrear una tarde (p. 325).

La exposición de las *figuras artificiales* comienza con la descripción de estos ridículos personajes calificados como “grandes estadistas de la vida” y “cobardes en extremo”. La crítica parte del uso que hacen de los afeites, motivo que se repite en la burla de muchos de los personajes de la prosa satírico-burlesca. Seguidamente se censura su conversación y formas ridículas de actuar, como la adulación y la obsesión por las apariencias. En la enumeración de sus características, los recursos de agudeza

---

[1244] Véase Deleito (1987: 183-7), que analiza este mundo relacionándolo con la picaresca por estar acompañado en muchas ocasiones del fingimiento: «Muchos mendigos fingíanse cojos, mancos, tullidos o ciegos, o bien simulaban llagas horribles para estimular la caridad pública».

[1245] El simple valor cuantitativo es inexistente prácticamente. Latorre (1956: 118) afirma: “El aumentativo tiene la particularidad de comunicar al mundo que le rodea un tono burlesco, cómico y caricatural. Lo grandioso nunca se expresa por un aumentativo, sólo lo deforme extraordinario. Por eso abunda tanto en Quevedo”.

utilizados son mínimos, aunque se pueden mencionar los remedos de frases hechas procedentes del mundo de la caballería, que a su vez se relacionarían con la costumbre que éstos tenían de alardear de caballo —aunque éste fuera prestado—. Las frases *andar a la jineta* y *andar a la brida* reflejan modos de montar a caballo, uno llevando las piernas de forma recogida y otro con los estribos largos; de esta manera, se retrata a un personaje que llevaba la espada de forma más ceñida y la daga más relajada:

> Tratan ásperamente a los miserables y solos; traen la espada a la jineta, la daga a la brida, con listón, de que usan también a falta de cadena, y es la acción más señoril de todas (p. 324).

La perífrasis *rondar enjertos* expresa la adulación que practican estas figuras. También son censuradas las pretensiones de nobleza y las falsedades que cuentan sobre su origen[1246]:

> *Rondan enjertos* en señores, a quienes quitan pelillos (p. 324).
>
> juran «a fe de hidalgo», «a fe de quien soy», «como quien soy» (p. 325).

El aparentar galas sin posesiones o el tener mujer sin renta se critica en el siguiente pasaje mediante una estructura coordinada. En el caso de la dama sin posesiones, hay una posible ambigüedad en la descodificación de la frase sustantiva: *dama de asiento-sin renta* o *dama-de asiento sin renta*. En efecto, en el primer caso podría interpretarse a partir de la lengua de germanía *escribanía de asiento*: "tahúr que presta a los jugadores a quienes gana y así va acrecentando su ganancia hasta dejarlos sin dinero"[1247], pero también podría dividirse a partir del significado de *asiento* como 'contrato', con lo cual se entiende que el galán pretendía una dama sin rentas suficientes:

> Que todos estos daños y otros mayores trae consigo querer sustentar mucha gala sin hacienda y tener dama de asiento sin renta (p. 326).

Los rufianes de invención o *pagotes*[1248], como son llamados en el léxico de germanía, eran una especie de proxenetas y administradores de las prostitutas. Al igual que ocurre con las figuras anteriores, las técnicas de estos personajes se describen con la jerga propia de este "oficio" —el propio autor hace notar la

[1246] Para más ejemplos en Quevedo veáse Arellano (2003b: 239, n. 183).
[1247] Cfr. Azaustre (2007: 326, n. 79) y Alonso Hernández (1977: 332).
[1248] Cfr. Hernández y Sanz (2002: 364).

procedencia de estas voces— o con sufijos despectivos. En algunos casos, la sufijación puede aportar matices humorísticos por axiología. En el primer ejemplo, *dar perro muerto* es «engañar. Negarse un cliente a pagar a la prostituta con la que se ha acostado»[1249]. En el segundo pasaje, *lagarto*[1250] tiene en germanía el significado de 'ladrón', y *hacerse antana* era «refugiarse el delincuente perseguido por un delito, en la iglesia, de donde no podía sacársele, pues dependía de la jurisdicción eclesiástica»[1251]:

> Estanse a la mira para ver lo que subcede a su hembra. Si le dan *perro muerto* o hacen agravio, ella reclama y él acude con la mano en la espada, terciada la capa (p. 326).
>
> La miserable se lo cree y, muy ufana de su venganza y de que su respecto haya costado pendencia y sangre derramada, saca el *dinerillo* que tiene y, a veces, sus *joyuelas* o *plateja*; tómalo el *lagarto* y *hácese antana*, que así llaman ellos ponerse en la iglesia (pp. 326-27).
>
> Y si desea irse fuera de la Corte, a Sevilla o a otra parte, vuelve dentro de pocos días y dice que ya murió aquel pícaro, que cojan los dos el *martillado*, que así llaman el camino (p. 327).
>
> La *pobreta* lía su ropa y, con el *dinerillo* que nuevamente ha ganado desde la fingida pendencia, parte con el redomado, que la lleva a Sevilla, Cádiz o el Puerto, que siempre ha de ser ciudad de tráfago (p. 327).
>
> Otras veces dice que sanó el herido y compuso la causa con la *gura* (así llaman la justicia) y que le costó su hacienda (p. 327).
>
> Responde el estafador: «Con mil trabajos y miserias. Ahora acabo de salir de la cárcel, donde he estado dos cuaresmas por cierta *muertecilla*; y, pues sabéis de necesidades, no digo más» (p. 329).

Las fórmulas de tratamiento vulgares o de germanía, peculiares en esta jerga, se suman al resto de recursos y aparecen en contextos con palabras de estilo más elevado. Una de las más frecuentes es *voacé*, equivalente a *vuestra merced* o *usted*:

> Si acaso los quieren llevar a la cárcel (donde los tratan como merecen), dicen al alguacil: «Déjeme voacé y váyase con Dios, que yo hago pleito homenaje, a fe de caballero, de ir a casa del señor alcalde y acomodar esta causilla» (p. 325).
>
> «Tome voacé ese dinero y pórtese de aquí delante de suerte que no andemos cada día con el sacabuche en la mano» (p. 328).

[1249] Cfr. Alonso Hernández (1977: 605).
[1250] Cfr. Hernández y Sanz (2002: 298).
[1251] Véanse Alonso Hernández (1977: 47) y Deleito (1987: 100). *Antana* tenía en germanía el significado de 'iglesia'. Estos lugares eran utilizados por los delincuentes como refugio ya que eran lugares sagrados sobre los que no tenía poder la justicia ordinaria.

El tercer tipo de *figuras artificiales* son los *estafadores*, también llamados *superintendentes*, pues se dedicaban a cobrar parte del fruto conseguido en las actividades ilegales (*flores*) que practicaban, como hurtos, juego, heridas o muertes. También podían ser cobradores de deudas ajenas. El narrador los define con una nueva perífrasis ("difinidores de los agravios") y una estructura bimembre que alude a su gusto por la bebida y las pendencias:

> Son difinidores de los agravios, conciertan las pesadumbres y las beben en conclusión (p. 331).

La forma de vida de esta figura se describe exhaustivamente, con el mismo lenguaje de germanía y vulgarismos ya señalados. El uso de este tipo de vocabulario marginal es destacable: *pesadumbre* ('riña'), *mandría* ('despreciable'), *libro de duelo* ('conjunto de palabras, frases y hazañas de los valentones')[1252]. Siguen algunos ejemplos:

> Estos desalmados acuden lo más ordinario a los juegos, donde *tiran gajes* de todos (p. 328)[1253].
>
> «*Voacé* viene desalumbrado. Esa *flor* guárdela para otro, no para mí, que soy *greno*» (este nombre se dan los taimados unos a otros) (p. 329).
>
> «*Voacé* perdone, que le tuve por Fulano, que ahora ha venido de *gurapas* (así llaman a las galeras), que tiene por camarada a Fulano, *palmeado* en Madrid, Toledo y Sevilla» (p. 329).
>
> «¡Por las alas del Ángel de la Gabriela, que no entendí, camarada, que me habíais conocido!» (p. 329)[1254].

En el opúsculo aparecen de forma ocasional algunos recursos de agudeza verbal y diversas dilogías. En los dos primeros ejemplos se observa el políptoton de *ojo-enojado*, que juega así con la expresión *hacer de ojo* ('hacer uno a otro señas, guiñando el un ojo') y con *enojado* ('irritado'). También se emplea un retruécano metafórico (*leones-corderos / corderos-leones*) con el que se definen las actividades de estos personajes. Los casos de dilogía no son muy numerosos. Un zeugma dilógico del verbo *sustentar*[1255] en la enumeración permite una posterior metáfora por

---

[1252] Véase Alonso Hernández (1977: 483).
[1253] *tirar gajes*: "Tributo que los rufianes de poca categoría o los ladrones, pagan a los principales" (Chamorro, 2002: 421).
[1254] En este pasaje parece haber una deformación vulgar del nombre del Arcángel San Gabriel. Véase Azaustre (2007: 329, n. 108).
[1255] *sustentar*: «sostener, o mantener algún peso» (*Aut.*) y «vale también alimentar» (*Aut.*).

animización del *estómago*. En el último ejemplo, el autor parece jugar con el valor dilógico del *cuerno*:

> Si topa algunos amigos, háceles de *ojo*, y haciendo el *enojado*, dice: «Ya se me ha acabado la flema» (p. 330).
>
> Y, en fin, esta gente pasa, como los curas, tirando el diezmo de las flores. Hácense *leones con los corderos y corderos con los leones* (p. 331)[1256].
>
> Comen poco, porque la ración se convierte en *sustentar* golilla, medias y cintas, pero no el estómago, el cual pasa los más de los días en sólo repasar un plato de la mesa de su amo (p. 333).
>
> «Esto digo yo, y lo defenderé en campaña, donde quitaré *con un cuerno los que tuviere* el que lo contrario dijere» (p. 329).

Las figuras lindas, tratadas muy brevemente, son criticadas por sus falsas presunciones. Además del repetido uso del *don*, la descripción de su aspecto exterior responde a esas formas de apariencia y fingimiento y a los atuendos típicos de estos personajes afeminados[1257]:

> Conténtanse con andar espetados y fingir valimientos de sus amos; traen grandes lienzos, ligas de roseta, sombrero muy bruñido, un listón atravesado, un palillo en la oreja (p. 332).

Otra figura es la de los *valientes de mentira*, que tendrá su correspondencia cuando trate los *valientes* dentro de las *flores*. Al igual que en el resto de las figuras, la falsa apariencia es la característica principal de estos personajes que, en contraste con los lindos, pretenden mostrar una simulada bravura por rasgos externos como su indumentaria y gestos. Se presentan estas características nuevamente mediante enumeraciones descriptivas:

> Visten a lo rufianesco: media sobre media, sombrero de mucha falda y vuelta, faldillas largas, coleto de ante, estoque largo y daga buida (p. 333).
>
> Sus acciones son a lo temerario: dejar caer la capa, calar el sombrero, alzar la falda, ponerse envarados y abiertos de piernas y mirar a lo zaino (p. 334).

El lenguaje utilizado por estas figuras vuelve a ser un importante elemento del retrato:

[1256] Esta misma metáfora se repite en el opúsculo cuando se trata a los fulleros: «Gastan linda parola, son cortesísimos y tienen un agrado aparente con que atraen estos leones a los corderitos» (p. 340).
[1257] El exceso de este tipo se describe en *Autoridades*: «el hombre afeminado, presumido de hermoso, y que cuida demasiado de su compostura y aseo» (*Aut.*). Véase Deleito (1954: 217-23), quien describe el atuendo del *lindo* y señala algunas de las tópicas burlas en la literatura de la época.

> Dicen «voacé, so compadre, so camarada» y llaman «media janega» a la media azumbre, y son grandes estudiantes de toda jerigonza (p. 334).

Con los valientes de mentira termina la sección de las *figuras* para ceder el espacio a las más negativas *flores de Corte*. En esta segunda sección del opúsculo se tratan extensamente los personajes representantes del juego y los sufridos, para terminar con una nueva mención de otro tipo de valientes.

La primera de las *flores* es la del juego. Deleito (1987: 192) señala la fiebre por el juego que se despertó en la España del Siglo de Oro[1258]:

> El juego, en los siglos XVI y XVII, estaba extendidísimo en todas las poblaciones importantes de España, muy singularmente en la Corte, como punto de concurrencia para vividores, parásitos, aventureros y ociosos adinerados, que mataban su tiempo en todos los vicios.

Aunque el autor de *Vida de corte y oficios entretenidos en ella* excusa a los que tienen el juego como simple y decente entretenimiento, lo define del siguiente modo:

> Hame parecido comenzar estas flores o ardides de mal vivir por el juego, como capitán y caudillo de todos los vicios; en el cual se atropella toda hacienda y toda honra sin distinguir de buenos o malos sujetos, pues ninguno usa más de sus potencias que lo que da de sí el lugar, la buena o mala fortuna del naipe, ni se difiere más la perniciosa farsa que lo que dura el tener dinero o forma de sacarle (p. 335).

Esta colectividad consta de diferentes representantes que forman un "diabólico gremio o compañía"[1259]. Al tratar las *Flores* es notable que no se le dedique espacio a su aspecto exterior, aunque se tratan con mucho detalle todas las artimañas que usan en su quehacer diario. Quevedo se centra en tres figuras de los profesionales del juego: *gariteros*, *ciertos* y *entretenidos*.

Comienza con los *gariteros*[1260], experimentados dueños de los garitos que se aprovechan (*pelan*) de los pobres tahúres y son encubridores de las flores de los

[1258] Véase también Étienvre (1990: 249-65).
[1259] Posteriormente en el texto los califica como «maldito gremio» (p. 340), y da fin a las flores del juego con «estas infernales trazas» (p. 341).
[1260] Véanse Hernández y Sanz (pp. 238-39) y especialmete Deleito (1987: 196-7). Los *gariteros*, *coimeros* y *coimes* eran los amos de las casas de juego.

ciertos. La descripción aprovecha la jerga típica del juego[1261] o *conversación*. La lisonja inicial se convierte en tiranía cuando los tahúres se han quedado sin dinero[1262]:

> Y cuando se ven superiores a los tahúres por tener cautivos sus vestidos y alhajas, y que ven que su casa tiene ya nombre y está acreditada, entonces usan de toda tiranía (p. 336).
>
> Y cuando ya ven los míseros tahúres afligidos y exhaustos de dinero, prendas y crédito, entonces cierran la puerta y dicen: «No quiero más pesadumbres ni ocasiones de blasfemias ni juramentos en mi casa» (p. 337).

En la sección dedicada a los *ciertos*[1263], se presenta la configuración de este grupo organizado de estafadores. La *cuadrilla* estaba formada por tres interlocutores: el *cierto*, el *rufián* y el *doble*. El lenguaje usado para describir sus trucos y costumbres procede de la jerga del juego, que se combina con otras voces de germanía cuando se describen estos tipos del marginalismo. En el primer pasaje se describen las distintas técnicas para marcar las cartas[1264]. En los dos siguientes, el autor sigue utilizando los distintos registros lingüísticos: *naipe hecho* era el 'naipe marcado'[1265]; el *entruchón* o *águila* era el que reconocía las trampas en el juego; el *garrote* y la *ida*, tipos de trampas (*costuras*):

> el primero es el cierto, el cual anda siempre prevenido con *naipes hechos*, unos para la *barriguilla*, otros para la *ballestilla*, otros por *morros* y otros por todas partes, para que, si el bueno no come de uno y se escalda, se le dé con el otro, de calidad que siempre se le haga la forzosa y se le quite el dinero (p. 338).
>
> En acabando de jugar, coge el dinero el cierto y, lo primero, repara si en el auditorio hay algún *entruchón* (así llaman a los que son como ellos) (p. 338).
>
> Hay muchos géneros de fulleros: unos son diestros por *garrote*, y otros, por una *ida* y otros muchos géneros semejantes, y llaman *águilas* a los que entienden de toda *costura* (p. 340).
>
> Mudan vestidos muy a menudo por no ser conocidos de la justicia, que llaman *gura*, con quien son grandes estadistas (p. 340).
>
> Pero de unos días a esta parte no corre bien del todo su oficio, porque ya hay muchos que entienden si el *naipe pica* o está *limpio* (p. 340).

[1261] Sobre el juego véanse Étienvre (1987) y Deleito y Piñuela (1987: 188-211).
[1262] Los jugadores se dividen entre los que hacen trampas (*ciertos* y *fulleros*) y los que no las hacen (*buenos* y *sinceros*).
[1263] Véase Deleito (1987: 197) para un explicación de estos tipos de ganchos que atraían a los jugadores inexpertos.
[1264] Cfr. Étienvre (1987: 185-8).
[1265] *naipe hecho*: "preparado para hacer fullerías" (Alonso Hernández, 1977: 551). El naipe *se hace* marcándolo en alguna de sus partes y con diversas técnicas (*barriguilla*, *ballestilla*, *morros*).

El último tipo de flores del juego es el de los *entretenidos* cerca de las personas del juego: mirones que obtenían ganancia al prestar sus servicios a los jugadores. Sus actividades son descritas con una metáfora:

> Tienen manos de piedra imán porque atraen las monedas, las cuales echan en un instante por el pescuezo, pretina de los calzones y otras partes (p. 340).

Los *sufridos* o cornudos son otras de las flores de la Corte. Esta figura parece ser original de Quevedo[1266], aunque no está todavía totalmente definida en esta obra temprana[1267]. El estado del sufrido, como oficio, se amplia en *El siglo del cuerno*[1268].

La descripción es más breve que en el caso de los personajes del juego. Se distingue entre *sufridos vanos*, los que prefieren las apariencias que la ganancia, *sufridos estadistas* y *sufridos rateros*, que son capaces de engañar a sus propios amigos. Los *estadistas*, a los que se califica como "hipócritas del pundonor", tienen como principal interés el dinero. En este último caso se observa una crítica contra la fama de jugadores de clérigos, genoveses y mercaderes:

> que lo mejor es eclesiásticos, que reservan parte de frutos para limpieza de cuerpos; el procurador del convento, que se precia de zapatos; el cajero del ginovés; el mancebo del mercader poderoso, que asiste poco y premia mucho, y por su reputación callan aunque vean visiones (p. 343).

La falsedad de los estadistas se manifiesta en la interesada presentación que hacen de su mujer. La enumeración de sus falsas virtudes se entrevera de incisos parentéticos que muestran su verdadero oficio:

> Si se ofrece tratar de su mujer, dicen que es una Magdalena penitente y que trae un áspero cilicio a raíz de sus delicadísimas carnes (para que las apetezcan los que lo oyen); que no sale de tal iglesia (para que la busquen en ella); que no es amiga de regalos (para que entiendan la han de pagar en dinero). Y así, van pintando y exagerando sus virtudes (p. 344).

El último tipo de flor son los *valientes*. A estos, en una gradación entre las flores, el autor los califica como:

[1266] De esta opinión es Asensio (1965: 187). Sin embargo, ya Hurtado de Mendoza en el siglo anterior había compuesto "en loor del cuerno", poema en el que se ponderan los beneficios de estos personajes. Deleito (1987: 35-38) comenta además la predilección de este tipo entre los contemporáneos de Quevedo: Villamediana, Lope, Góngora, Quiñones de Benavente, Salas Barbadillo, etc. y la burla y regocijo que se hacía de él en la conversación cotidiana.
[1267] Cfr. Nolting-Hauff (1974: 155).
[1268] Véase *supra* p. 316.

> La flor más cruel e inicua de todas, a mi parecer (salvo los sufridos que van relatados) (p. 345).

Se distinguen tres tipos de valientes según su comportamiento social: los *aparentes*, que esconden su falta de valentía; los *corredores de vidas* son intermediarios de pleitos ajenos (p. 346) y tienen sus propios *inquisidores de agravios* (p. 345) encargados de cumplir por encargo la agresión; un último tipo de valiente es el *nocturno*, también llamado *travieso*, más cercano al simple delincuente.

La obra remata con una conclusión que generaliza estas vidas viciadas de la Corte, aunque advierte de la existencia de más clases:

> Con que he dado fin a todas las flores y modos de vivir de la Corte, bien que referidos sucintamente, y sólo de los que mi cortedad he podido averiguar desde mi rincón. Y si Dios te librare de todos ellos, serás dichoso (p. 347).

Como hemos dicho, en *Vida de corte y oficios entretenidos en ella* no destacan los recursos de agudeza verbal o de concepto. La agudeza se encuentra aquí en el ingenio demostrado en la utilización del lenguaje de germanía y en el conocimiento exhaustivo de los entresijos del mundo del juego. Quevedo se sirve de este vocabulario para reflejar el engaño y la falsedad, algo que se observa desde la dedicatoria hasta el estudio de los tipos representativos del juego. Por otra parte, la obvia ausencia de agudezas de concepto puede ser un indicio para situar el texto entre las obras tempranas.

3.7.2. *PAPEL DE LAS COSAS CORRIENTES EN LA CORTE, POR ABECEDARIO*

Los tres testimonios encontrados de esta obra muestran títulos diferentes. Además del citado (*Papel de las cosas corrientes en la corte, por abecedario*), aparece titulada como *Lo más corriente de Madrid* y *Alfabeto de lo más que en la Corte se usa*[1269].

La autoría de Quevedo está demostrada por la mención de su biógrafo, Pablo Antonio de Tarsia, que cita la obra como existente en el museo del sobrino del escritor.

[1269] Véanse García-Valdés (1993: 57) y Azaustre (2007: 351). Se trata de tres manuscritos de la Biblioteca Nacional de España: Ms. 4096, ff. 105-106, el Ms. 11.017, ff. 48-53 (que porta el título de este trabajo) y el Ms. 12.717, ff. 124-126.

La datación, en cambio, no es segura. La alusión al padre Diego Niseno en la versión editada por Fernández-Guerra (1852: LXXXV, n. 72) le sirve para situarla en los años en los que se recrudeció la enemistad entre ambos, hacia 1639[1270]. Astrana Marín (1932b: XX), por la misma razón, la sitúa entre 1632 y 1634. Sin embargo, la referencia a un manuscrito existente en la biblioteca del duque de Osuna, en cuyo título se alude a la escritura para una academia, la situaría en fecha más temprana, en torno a la primera década del siglo XVII. Koepe (1970: 236-9) la considera redactada en 1635, pues no aparece en la lista de obras del *Tribunal de la Justa Venganza*, que fue publicado en ese mismo año.

El tema del opúsculo, la sátira de las costumbres cortesanas, coincide como centro temático con *Vida de Corte y oficios entretenidos en ella* y representa un motivo recurrente en el resto de la prosa satírico-burlesca quevediana. Sin embargo, la disposición del texto y el género adoptado como base son distintos en ambas. No se ha determinado aún si Quevedo sigue aquí algún tipo de texto como referente. Una conjetura podría basarse en la semejanza con las colecciones de aforismos y apotegmas[1271]; pero la obra de Quevedo, que presenta parecidos en la sintaxis y brevedad de las frases, no expone las reglas de conducta presentes en aquéllas.

La obra se presenta, sin ningún tipo de introducción, en forma de *abecedario*. En cada letra del alfabeto se enumeran distintas frases que describen brevemente aspectos negativos de la Corte. Dichas frases se ordenan partiendo de su primera palabra. Esta primera palabra tomada de forma individual es normalmente el blanco satírico hacia el que Quevedo dirige su inquina. Rey (2007: 25) advierte que:

> no puede hablarse de una pintura de personajes, porque Quevedo prescinde de sus rasgos físicos, vestimenta, acciones o diálogos, limitándose a expresar una síntesis abstracta cuyo laconismo y agudeza exigen un esfuerzo del lector.

Sin embargo, la crítica de la Corte no se limita a los personajes que la habitan. Además de censurar diversas actitudes de alcahuetas, cornudos, doncellas, escribanos, frailes, nobles, galanes, jueces, genoveses, necios, lindos, mujeres, pretendientes, poetas, putas, quejosos, procuradores o valientes, también se critican ideas comúnmente censuradas en la literatura satírica, amistad, conciencia, deseos,

[1270] El 25 de julio de 1638 murió Montalbán, y fue en esa fecha cuando creció la enemistad entre el Padre Niseno y Quevedo.
[1271] Rey (2007: 26); véase también Azaustre (2001: 85).

esperanzas, envidia, honra, apariencia, hipocresía, vanidad, lisonjas, mentira, murmuración; a ello se añade una crítica de algunos rasgos físicos tradicionales como las canas o las calvas, y otras series de costumbres satirizadas en aquella época, como dones, coches, hábitos, oficios, o simplemente el vino aguado.

La agudeza en esta obra se basa en la condensación descriptiva de las figuras, costumbres y otros tipos de circunstancias censurables de la Corte. El lector normalmente necesita un conocimiento previo del elemento satirizado para poder desenmascarar las diferentes técnicas utilizadas por el escritor.

La mayor parte de los recursos usados se basa en la perífrasis y la adjetivación, en las cuales se esconde un tropo. También es muy usual combinar la comparación de igualdad o desarrollar algún rasgo del personaje u objeto satirizado.

En el primer pasaje, para mostrar la codicia y venalidad de los escribanos[1272] se alude al valor de la pluma que roba según moja en las bolsas de los pretendientes; asimismo es censurada la ambición de estos últimos, que se sirven del soborno para ascender socialmente. En el segundo ejemplo, la imagen del estanque de coches sirve para criticar la corrupción y malas costumbres encontradas en la moda del uso de los coches. Para ello se sirve del verbo *pescar*, en un nuevo recurso al léxico de germanía:

> Escribanos cuya pluma pinta según moja en la bolsa del pretendiente (p. 373).
>
> Estanque de coches en la calle Mayor a boca de noche, quizá porque en estanques siempre se pesca (p. 373).

Las agudezas por semejanza, con el uso del comparativo de igualdad *como*, son uno de los recursos más usados. La frase sigue normalmente una estructura bimembre en la que el segundo elemento explica la anterior identificación. En el segundo ejemplo, la sátira se dirige posiblemente contra los embarazos fingidos para conseguir dinero de los padres potenciales[1273]. La frase *barrigas de algodón*, que parte de las *pantorrillas de algodón*, representa una nueva burla, en este caso de la simulación artificial de las pantorrillas con todo tipo de artificios[1274]; el aumento de

---

[1272] Véase Azaustre (2007: 373, n. 46) para otros ejemplos en la obra de Quevedo.
[1273] Véanse la notas de García-Valdés (1993: 262, n. 5) y Azaustre (2007: 370-1, n. 37) para otras referencias de la época y en la obra de Quevedo. El tema de las supuestas embarazadas se repite en las *Cartas del Caballero de la Tenaza* (pp. 245-46). Aunque en el ejemplo de *Papel de las cosas corrientes de la Corte* podría tratarse también de una burla de la moda de los guardainfantes.
[1274] Véase Deleito (1954-218). Cuando las pantorrillas no eran muy robustas, las medias se revestían de algodones o se usaba esta prenda de pelo bien afelpada.

tamaño que se produce en ambos casos se relaciona con la hinchazón de la hidropesía[1275]. Los nobles también son censurados al compararlos con el aparente tamaño de las letras góticas[1276]:

> Amigos como treguas, mientras dura la comodidad (p. 369).
>
> Barrigas de algodón, como pantorrillas: nuevo modo de hidropesía (p. 370).
>
> Grandes como letras góticas: en mucho papel, pocas razones (p. 374).

Veamos otros ejemplos:

> Intereses que la mucha devoción hizo como fiestas de precepto (p. 376).
>
> Lisonjas que pudieran, como jilguerillos, encerrarse en jaulas, a no haberlas menester los que las escuchan (p. 377).
>
> Quejosos, maldición forzosa como bendición de pobres, que nunca pueden faltar (p. 383).
>
> Relojes como tribunales, que se apela de unos a otros, aunque los más atrasados son los más finos jueves en la noche (p. 383).
>
> Verdades como delincuentes retraídos en la iglesia, porque no se hallan si no es en los confisionarios (p. 385).

En los siguientes ejemplos, la estructura comparativa con *como* es el medio para explicar una frase sustantiva compuesta por una sorprendente adjetivación o frase preposicional:

> *Intenciones doradas* como píldoras, pero más amargas y menos provechosas (p. 377).
>
> *Ladrones de previlegios*, como son las despensas, a quien no se atreven alguaciles, si bien por serlo ellos de solar conocido se les debe el primer lugar (p. 377).
>
> *Maridos de anillo*, como obispos, y que no menos merecen mitra (p. 378).
>
> *Sotanillas arremangadas* como bigotes (p. 384).
>
> *Vino con aguas* como chamelote (p. 384).

[1275] La hidropesía, síntoma por acumulación normal de líquidos, era considerada en la época como enfermedad: «enfermedad causada por un conjunto de aguas que se hace en alguna parte del cuerpo» (*Aut*. *s.v*. *hydropesia*). Juan Rufo juega con esta voz de una forma similar en referencia a los poetas: «Repetía un poeta ignorante sus versos. Y siendo, como eran, ásperos y duros, decía que eran versos hinchados. Respondió: "De hidropesía, que es mal incurable"» (*Las seiscientas apotegmas*, 345, p. 127).

[1276] Véase Azaustre (2007: 374, n. 53) para otros ejemplos del uso del adjetivo *gótico* para satirizar lo grande.

Las *Intenciones* y los *ladrones* son, respectivamente, *doradas* y *de previlegios* como lo son también las *píldoras* y las *despensas*[1277]. En algunos casos, el símil tiene su base en frases parodiadas: *maridos de anillo* se relaciona con *obispos de anillo* ('obispos sin una jurisdicción propia') para mostrar el poco poder que tiene el cornudo sobre la mujer. Tras hacer esta primera comparación, ésta se desarrolla para mostrar el uso de la mitra, parte de la indumentaria de los obispos pero también la coroza con la que se cubría a los condenados. En los dos últimos ejemplos se desarticulan las frases *traer el bigote arremangado* ('bigote con las puntas hacia arriba para infundir miedo y representar valentía')[1278], que se compara con las *sotanillas*, y *chamelote de agua*[1279], que sirve para satirizar a los taberneros por su costumbre de aguar el vino.

El comparativo de superioridad es también usado en sus distintas posibilidades. Al simple comparativo cuantitativo se pueden añadir otras modalidades. En el primero de los ejemplos citados, se supone una elipsis en la comparación que se desvela en la posterior explicación *al respeto de lo que*, la cual se aleja de la relación simplemente cuantitativa: las alcahuetas[1280] son superiores a los *picadores* en relación al gasto en la *caballería*, entendiendo este último término en su valor sexual —'prostitutas'—, común en la literatura satírico-burlesca y en Quevedo[1281]. Del mismo modo, al hablar de los *hábitos*[1282], la estructura comparativa indica que son más los que se logran por dádiva o favor real (*merced*) que por verdadero merecimiento basado en un comportamiento digno (*buenas costumbres*). En este caso, la comparación descubre la dilogía de *hábito*, al ser entendida también como 'costumbre':

[1277] *despensas de privilegio* eran aquellas a las que podían acceder únicamente los de potencias católicas, que tenían asiento en la Real Capilla, como el Nuncio, el de Venecia, el de Francia, etc.. Véase Fernández-Guerra (1852: 475, n. *b*), quien señala la mención de estas despensas en los *Avisos* de Pellicer.

[1278] Véase Deleito (1954: 224). Bartolomé Jiménez Patón censura estos bigotes exagerados "de perdonavidas" en su *Discurso de los tufos, copetes y calvas*, publicado en 1639.

[1279] *chamelote de aguas*: «tela de seda, prensada con tal arte, que sale su lustre ondeado el color, y formando una figura, como la que usan los pintores para expresar las ondas, por lo cual se llama de aguas» (*Aut.*).

[1280] La sátira se repite en el opúsculo con el sentido que *madre* tiene en el léxico del marginalismo: «Madres que se comen sus hijas o el precio por que las venden, que es lo mismo» (p. 378).

[1281] Véase García-Valdés (1993: 261, n. 1) y Azaustre (2007: 369, n. 32) para más referencias en la obra de Quevedo.

[1282] *hábitos*: «la insignia con que se distinguen las Órdenes Militares: como son las de Santiago, Calatrava o Alcántara, San Juan, Montela, Christo, Avis y otras» (*Aut.*).

> Alcahuetas, más que picadores, al respeto de lo que se gasta más en su caballería (p. 369)
>
> Hábitos de merced más que buenas costumbres; y tantos, que ya son señas no traerlos para ser más conocidos (p. 375)

La agudeza que encierran los adyacentes de la frase sustantiva (adjetivos o frases preposicionales) es el recurso más común junto con la mencionada comparación. La relación puede ser simplemente sugerida, o bien seguida de un segundo miembro esclarecedor o especificador:

> Caracoles sin concha más que con ella (p. 372)
>
> Cuellos y conciencia de muchos anchos (p. 372)
>
> Frailes de entrambas sillas, y menos jinetes en las del coro (p. 374)
>
> Favores con los extremos de la estatua de Nabuco (p. 374)
>
> Pretendientes paralíticos que no sanan por no tener hombres, y algunos por no tener mujeres (p. 382)
>
> Valientes de guardamano, que fían más de la de los pies (p. 384)

En el primer ejemplo, la agudeza se observa en una identificación metafórica a través de los *cuernos del caracol*, con la que se refiere a los maridos cornudos[1283]; el cornudo se describe como *caracol sin concha*, y la comparación de superioridad pondera su abundancia. En el segundo pasaje, se identifican *cuellos* y *conciencia* tomando como base la frase *ancho de conciencia*: «el poco escrupuloso y que no repara mucho en considerar si es bien hecho o mal hecho lo que ejecuta» (*Aut.*, *s.v. conciencia*). En otro de los ejemplos, la dilogía de *silla* («asiento, que se pone sobre el caballo, para ir, y afirmarse el jinete» (*Aut.*) y 'silla del coro') y su relación con palabras de significación sexual en germanía como *cabalgar* y *jinete*, sirven para criticar las costumbres sexuales de los frailes. Los favores se equiparan a los extremos de la bíblica estatua de Nabucodonosor[1284], para mostrar la inconsistencia de éstos en

[1283] *caracol*: «los que se crían en las matas y las paredes son casi siempre de una manera, sin ojos, y con dos cuernecillos» (*Aut.*).

[1284] Cfr. Daniel 2, 31-34: «Tú, rey, estabas mirando, y viste una gran estatua. Esa estatua, enorme y de un brillo extraordinario, se alzaba delante de ti, y su aspecto era impresionante. Su cabeza era de oro fino; su pecho y sus brazos, de plata; su vientre y sus caderas, de bronce; sus piernas, de hierro, y sus pies, parte de hierro y parte de arcilla. Tú estabas mirando, y de pronto se desprendió una piedra, sin que interviniera ninguna mano: ella golpeó la estatua sobre sus pies de hierro y de arcilla, y los pulverizó».

un mundo de ambición y pretensiones. Finalmente, los *pretendientes* son paralíticos por sus deseos incumplidos; en este ejemplo se censura también la homosexualidad al calificar como más habituales las pretensiones de hombres que de mujeres. Los valientes eran de *guardamano* ('parte de la espada que protege la mano') porque, aunque aparentaban valentía al empuñarlo, en realidad confiaban más en las posibilidades de escapar con los pies.

En el tercero de los ejemplos que siguen, se observa una parodia del mito de Narciso, el cual se identifica con los vanidosos[1285]. En el último pasaje se asocia el llevar grandes rosarios con la hipocresía, ya que su apariencia contrastaba con la pobreza en las oraciones[1286]:

> Galanes y bolsas, de bayeta (p. 375).
>
> Leyes de calidad de maná, que saben a todo lo que los jueces quieren (p. 378).
>
> Narcisos ahogados en el agua de su propia estimación (p. 379).
>
> Narices y estómagos a prueba de mondongo y más (p. 379).
>
> Rosarios de regadío y oraciones de sequero (p. 383).

La parodia de la frase, ya mencionada en las agudezas por semejanza, puede emplearse desvinculada de esta estructura. El método más común es la sustitución de uno de los elementos por otro muy distanciado, con el que se encuentra una semejanza que ayuda a la descripción burlesca. En el primer pasaje se censura la mentira a través de la modificación de la frase *obligados de la nieve* ('los encargados de abastecer de nieve a un pueblo o ciudad'), a la que se añade un comparativo de superioridad. En el segundo ejemplo la parodia recae sobre la frase *pobre envergonzante* ('que pide con recato'):

> Obligados de novelas y mentiras, más seguros que los de la nieve (p. 381).
>
> Poetas de diferentes estofas, pero todos envergonzantes (p. 382).

En algunos casos, la metáfora en la frase sustantiva puede tener su base en la animización. En el primer ejemplo, la estructura bimembre está formada por la frase sustantiva y la explicación de la relación metáforica del adjetivo *dominico* con las

---

[1285] Véase Guerrero Salazar (2002: 143-5), que analiza el uso quevediano de la pluralización del nombre propio mitológico.
[1286] Véase Azaustre (2007: 383, n. 81) para más ejemplos de esta relación en la obra de Quevedo.

barbas y los cabellos que se disimulaban con tintes[1287]; en esta agudeza se juega con la dilogía de *capa*: «vestidura hecha de paño u de otro género de lana y también de seda, que se pone sobre los hombros y llega hasta las rodillas» (*Aut.*) y «por extensión se llama lo que se echa por encima de otras cosas para cubrirlas o bañarlas» (*Aut.*). Los adyacentes de estas frases se pueden formar mediante adjetivación, con el uso del sustantivo en función adjetiva, o mediante una frase preposicional:

> Barbas y cabellos dominicos: sobre blanco, capas negras (p. 369).
>
> Agravios limosneros, que siempre dan a pobres (p. 369).
>
> Deseos mártires y esperanzas vírgenes (p. 372).
>
> Dones más güérfanos que niños expósitos (p. 372).

El proceso inverso, esto es, la cosificación de elementos humanos o abstractos, también aparece en algunas ocasiones. El adjetivo *sotanado* se relaciona con las *doncellas* y juega con la dilogía y posterior derivación de la voz *sota* (en germanía, 'puta'). La crítica de la honra heredada y desprestigiada en el presente se muestra en una comparación desarrollada desde la adjetivación. En otro de los pasajes, los *necios* se relacionan con los *ceros* por buscar la compañía de los discretos para aumentar así su valor[1288]. En el último ejemplo, se repiten imágenes de una parte del cuerpo —los ojos— en contextos no animados, *engastados en soplillos — ojos como puentes*[1289]:

> Doncellas sotanadas como casas (p. 372).
>
> Honras retuladas, como vasijas de boticario, pero vacías por quebradas (p. 375).
>
> Necios con almagre de discretos, porque a su lado, como ceros, se acreditan (p. 379).
>
> Ojos engastados en soplillos; que ya enamoran las damas con ojos como puentes y con dejarse llevar (p. 381).

[1287] El tema de los viejos que cubren las canas con tinte es repetido en la obra de Quevedo. La misma comparación con el hábito de los dominicos aparece en los poemas "Desmiente a un viejo por la barba" (*POC*, 692) y "Verifica correspondiente la sentencia vulgar que el medio mundo se ríe del otro medio" (*POC*, 728).

[1288] En *La culta latiniparla*: «A los chapines llamará "posteridades de corcho", "adiciones de alcornoque", "tara de la persona", "ceros de la estatura"» (p. 110).

[1289] Los ojos *engastados en soplillo* muestran una imagen de la mujer ataviada con el *manto de soplillo*, y su representación tradicional como piedras preciosas al presentarse engastados. La imagen continúa con los ojos bajo el manto en *ojos como puentes*. Véase Azaustre (2007: 381, n. 75 y 76).

Las simples dilogías también sirven para caracterizar la vida de la Corte. En el siguiente pasaje se censura la vida de palacio; *traspié* se entiende, en su significado recto, como «resbalón, o tropiezo de los pies» (*Aut.*), pero en la frase *echar o dar traspiés* toma el significado metafórico de «vivir con poco recato, o descuidarse en materia de honestidad» (*Aut.*):

> Traspiés, mayormente en palacio (p. 384).

Los usos dilógicos pueden ser algo más complicados. En el siguiente ejemplo, se entiende *cuentas* en su doble acepción: «piezas de que se compone el Rosario, que por lo general se hacen de forma esférica» (*Aut.*) y «por antonomasia se llama así la razón que se da por escrito, con cargo y data, de los caudales, y otras cosas que se han manejado» (*Aut.*). Partiendo del tamaño de las *cuentas de perdón*[1290], se juega nuevamente con los valores dilógicos del adjetivo *estrecho*, que «Metafóricamente se suele usar por corto y de poca sustancia, mísero, pobre y desdichado» (*Aut.*):

> Cuentas estrechas porque se le acabó la gracia a la que lo hereda de perdón (p. 372).

La alegoría o la vinculación de campos léxicos también son medios para lograr la agudeza. En el primer pasaje citado, una corta alegoría sirve para criticar el sistema de justicia, que se mueve únicamente por los intereses políticos (las razones de estado)[1291]. En el segundo ejemplo se vincula la enfermedad —la *hética* y los *achaques*— a la envidia y la ambición[1292]. Por último, los sastres sirven de excusa para censurar la murmuración:

> Banderas por la razón de estado sobre las almenas de la justicia (p. 370).
>
> Éticos de envidia, de achaques de ambición (p. 373).
>
> Injerto de pobreza y vanidad, cuya fruta son trampas y deudas (p. 377).
>
> Sastres de vidas ajenas, que cortan con la imaginación y cosen con almaradas (p. 384).

[1290] *cuenta de perdón*: «una cuenta a modo de las del Rosario, a quien se dice que el Papa tiene concedida alguna indulgencia a favor de las ánimas del Purgatorio» (*Aut.*).
[1291] *razones de estado*: «la política y reglas con que se dirigen y gobiernan las cosas pertenecientes al interés y utilidad de la república» (*Aut*.). Véase Azaustre (2007: 370, n. 36).
[1292] Cfr. Azaustre (2007: 373, n. 47). Quevedo usa este adjetivo en retratos en el *Buscón* (I, 3). Igualmente, Quevedo usa la delgadez —uno de los síntomas de los héticos— como signo de la envidia en *Virtud militante* (ed. A. Rey, p. 78): «la inuidia está flaca porque muerde, i no come».

La brevedad puede llegar a tal grado que la sátira queda simplemente sugerida o se presenta de forma indefinida. En el primer ejemplo citado abajo, la contraposición de los calvos con las cabelleras se presenta de la forma más escueta con la partícula *sino*, donde incluso se evita el uso de la partícula negativa que rompería la estructura del *abecedario*. En el segundo pasaje, las dos posibilidades de entender la asociación de la frase sustantiva con la frase preposicional "guerras de gente" o "gente de razones" dificulta la comprensión de la perífrasis[1293]. Tampoco queda clara la sátira de la prostitución, al no determinar en qué acepción se entiende la voz latina *generis* (*genus*); si se entiende como 'especie' podría hacer referencia a la indeterminación del sexo en los practicantes de esta labor, aunque más probable es su significado como 'linaje', con lo que quizás trate el tema de la falsedad y pretensión de origen por parte de las prostitutas[1294]. En este caso, el uso del latín establece una relación contextual con una realidad corriente o vulgar; lo que implica una desvalorización que lleva a un efecto paródico o caricaturesco del gremio de las mujeres públicas:

> Calvos, sino cabelleras (p. 372).
>
> Guerras de gente de razones (p. 375).
>
> Putas ambigui generis (p. 382).
>
> Resoluciones dudosas (p. 383).
>
> Tardíos y costosos desengaños (p. 384).

El elemento satirizado es de difícil determinación en algunos casos. En el ejemplo siguiente se supone que la sátira versa sobre el abuso del dinero, aunque no se puede eludir un posible zeugma dilógico en el segundo término. La alusión a la *plata con cuatro por ciento* quizás se refiera al *premio de la plata* establecido para el cambio por el vellón[1295], o al tanto por ciento del derecho de almojarifazgo[1296]; la

---

[1293] Azaustre (2007: 375, n. 55) sugiere dos interpretaciones: el lamento de la primacía que a menudo tiene la guerra sobre la razón, o que la astucia es un arma fundamental en el gobierno.

[1294] Motivo repetido en las premáticas: «Habiendo advertido vuestras ceremonias, trajes, costumbres, posturas, ademanes y demasías» (*Premática que han de guardar las hermanas comunes*, p. 121), «os mandamos que no gastéis pastillas de boca, alcorzas ni azahares para sahumar vuestro aliento» (*Premática que han de guardar las hermanas comunes*, p. 122).

[1295] Sobre esta cuestión, véase García del Paso (2002).

[1296] «El derecho que se pagaba por los géneros o mercaderías que salían del reino, por los que se introducían en él, o por aquellos con que se comerciaba de un puerto a otro dentro de España» (*DRAE*).

simetría posterior "ciento por cuatro" mostraría el valor exagerado de los tributos en la Corte, pero todo dependería de las posibles acepciones de *cuarto*. Igualmente, en el segundo pasaje no está clara la crítica en la que se equiparan ciertos elementos a través de la doble significación de *faltriquera* ('bolsillos para guardar los pañuelos con que limpiarse los mocos' y 'agujero por donde se lleva a cabo la sangría del enfermo'). En el último ejemplo, tampoco es fácil determinar en qué sentido se debe entender la voz *oficio*[1297]. En cualquier caso, el uso del comparativo *tantas…que*, el cual amplifica la frase *oficio de ensanchas*, censura los oficios, tema tratado por Quevedo en otras obras. No está tan clara, sin embargo, la justificación de los delitos de estos por las *circunstancias*; tal vez querría decir que, con frecuencia, se disculpan los delitos de la misma forma que las circunstancias atenúan los pecados o culpas:

> Cuartos por plata con cuatro por ciento, y otros a ciento por cuatro (p. 372).
>
> Faltriqueras en el brazo, por lo menos para pañizuelos; que deben de ser a propósito los mocos para fuentes o cicatrices de sangrías (p. 374).
>
> Oficio de tantas ensanchas que es mayor la circunstancia que el pecado (p. 379).

Algunas acciones también sirven para marcar ciertas características negativas. *Hablar y escribir gordo* eran actitudes típicas de los que querían aparentar una falsa nobleza, de tal forma que se podía acreditar en una ejecutoria o documento que demostraba la hidalguía; la acción de *tomar* se muestra como mandamiento, usual en Quevedo en contraposición a *dar*[1298]:

> Hablar y escribir gordo; testigos tan calificados que pueden acreditar cualquiera ejecutoria (p. 376).
>
> Tomar siempre y por siempre, como mandamiento positivo (p. 384).

El opúsculo termina con una disculpa por la falta del *Christus* al principio de la obra: «la cruz que precede al Abecedario o Alfabeto en la cartilla: y enseña que en su santo Nombre se han de empezar todas las cosas» (*Aut.*). La imagen bíblica *estar entre ladrones* relaciona esta cruz inicial con la crucifixión de Jesús:

> El *Christus* se nos olvidó al principio del ABC, que no fuera nuevo estar entre ladrones (p. 385).

[1297] Véase Azaustre (2007: 379, n. 73).
[1298] Otro posible sentido sería entender el verbo *tomar* relacionado con el comer y el beber, aludiendo a la gula en estas acciones. Véase Azaustre (2007: 384, n. 85).

A lo largo de este análisis se ha podido observar que los recursos de agudeza en esta obra tienen como centro nuevamente la perífrasis o circunloquio junto con la comparación, tanto de igualdad como de superioridad. Quevedo se sirve de la combinación de diferentes técnicas ―tropos, dilogías, adjetivaciones y burlas de frases― que, combinadas con la marcada condensación de la expresión satírica, producen en el lector, en algunos casos, una dificultad para descubrir cuál es el rasgo o circunstancia censurada en cada uno de los personajes, costumbres o acciones.

3.8. UNA PARODIA DE LAS MISCELÁNEAS

3.8.1. *LIBRO DE TODAS LAS COSAS Y OTRAS MUCHAS MÁS*

No se conservan manuscritos de esta obra, que aparece impresa por vez primera en *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*, colección reconocida por Quevedo y publicada en Madrid en 1631. En consecuencia, no presenta problemas de autoría[1299].

Respecto a la fecha de redacción[1300], tampoco existe coincidencia de opiniones. Merimée (1886: 136, n. 1) propuso como año de redacción 1602, basándose en que en la obra se menciona a Carolo Molineo como autor prohibido[1301], cosa que ocurrió en ese año en un breve de Clemente VIII. Por su parte, Martinengo (1967: 99) la relaciona con las reflexiones del autor en su época napolitana, entre 1616 y 1618. De todas formas, hay varias circunstancias que la adscriben a la etapa de madurez del autor, específicamente entre 1629 y 1631. Así, en la *tabla* que precede a *Juguetes*, posiblemente compuesta en fechas cercanas a la publicación de esta obra en 1631, consta el título de *Libro de todas las cosas*. Sin embargo, en la censura de Fray Diego del Campo datada, en Madrid el día 23 de agosto de 1629, no aparece entre las obras citadas[1302]. Jauralde (1981: 37 y 1998: 581) propone, por estas razones, la redacción de la obra después de esa fecha, en sustitución de otros opúsculos más desvergonzados y peligrosos.

[1299] Además, es censurada en el *Tribunal de la Justa Venganza* (1635).
[1300] Sobre esta cuestión, véase el artículo de Jauralde (1982).
[1301] «Si dijeres algo por auténtico y te apretaren a decir en qué autor lo viste, di que en Carolo Molineo antes que le vedaran ―que por estar vedado no se podrá averiguar―» (p. 460).
[1302] Cfr. Jauralde (1982).

El Libro de todas las cosas se presenta como una parodia de los repertorios enciclopédicos y las misceláneas, frecuentes desde mediados del siglo XVI. En estos textos, que abarcaban múltiples géneros y temas[1303], cabía todo tipo de cuestiones que son satirizadas por Quevedo. Igualmente, se advierte una burla de los tratados de astrología y fisonomía, que se habían popularizado en la época[1304].

La disposición de la obra sigue el esquema de las misceláneas y se estructura en una serie de variopintos tratados. Las supersticiones, la astrología, los agüeros, los días aciagos o favorables, la fisonomía, la quiromancia, las lenguas, las formas de ser experto en ciertos oficios y el estilo culto son la base para desarrollar una crítica que se extiende y apoya, como veremos, en otros motivos y tipos constantes en el universo satírico de Quevedo[1305].

En el propio título, *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, se observa una hipérbole entre "todas las cosas" y "otras muchas más" que ridiculiza este género de escritos. Este libro está compuesto por el maestro "Malsabidillo", burla basada en el uso de la onomástica burlesca y del neologismo al crear un nombre por composición partiendo de *sabido*: «la persona que sabe mucho» (*Aut.*). El uso del diminutivo con el sufijo *–illo* refuerza el carácter despectivo del nombre, al que se añade el posterior diminutivo *–itas* dedicado a las viejas:

> Compuesto por el docto y experimentado en todas materias, el único maestro Malsabidillo. Dirigido a la curiosidad de los entremetidos, a la turbamulta de los habladores y a la sonsaca de las viejecitas (p. 435).

La obra está dirigida, en una enumeración no muy coherente, a la *curiosidad*, la *turbamulta* y la *sonsaca* de, respectivamente, entremetidos, habladores y viejecitas.

[1303] El número de obras de este tipo es incalculable. Jauralde (1981: 37-8 y 1982: 300) menciona como ejemplos de este tipo de obras el *Libro de los secretos de agricultura, casa de campo y pastoril…* (1617), *Los 35 diálogos familiares de la agricultura christiana…* (1589), obra de Juan de Pineda y, posteriormente, *Ramillete de flores historiales recogido de los señalados sucesos que ha visto el mundo, desde su creación hasta nuestros días…* (tercera edición, 1669). Estos repertorios enciclopédicos se habían venido desarrollando desde la imitación de las sesiones académicas.

[1304] Cfr. Jauralde (1998: 593, n. 37). Para la importancia de las supersticiones en ese periodo, véase Pfandl (1994: 166-9).

[1305] Para García-Valdés (1993: 108), esta obra es, además de una burla de los libros enciclopédicos, una síntesis de todos los temas que hasta ese momento había satirizado Quevedo en los *Sueños* y en el *Discurso de todos los diablos*, con un motivo central que se repite en todos los "capítulos" o "tratados": el enorme poder de engaño que tiene la lengua. Morreale (1958: 412) opina que el racionalismo de Quevedo "ve en la astrología y en la geomancia sólo el engaño, la locura y la impudencia humana".

Estos tres tipos, con raíces en la antigüedad, son comunes en la sátira del Siglo de Oro y también en la obra satírico-burlesca de Quevedo[1306].

En una típica "advertencia al lector", Quevedo juega con las acepciones del adjetivo *curioso*: «el que trata las cosas con diligencia, o se desvela en escudriñar las que son muy ocultas y reservadas» y «aseado, primoroso, esmerado en la ejecución de las cosas» (*Aut.*). Esta última acepción permite el juego dilógico con *desaliñado*. La escasa importancia de la disposición del lector hacia el libro marca el tono desenfadado del opúsculo:

> *Curioso* lector, o *desaliñado*, que no importa más lo uno que lo otro para el efecto de mi obra (p. 437).

El primer tratado está formado por dos *tablas* en las que se presenta una sucesión de *proposiciones* con sus respectivas *soluciones*. La agudeza en este apartado está basada en dilogías de ciertos términos, entendidos de diferente forma en cada una de las secciones, o simplemente en la obviedad presentada como respuesta. El grado de sutileza en los equívocos, que tiene como fin mostrar lo absurdo de este tipo de listas de proposiciones y soluciones, es muy dispar.

En el caso de los equívocos, lo más común es el enfrentamiento entre la acepción figurada y el sentido recto de voces o expresiones, aunque también se encuentran simples dilogías de términos. Así, a las siguientes entradas les corresponden las consiguientes respuestas:

> 1. Para que se *anden tras* ti todas las mujeres hermosas; y si fueres mujer, los hombres ricos y galanes (p. 437).
>
> 2. Para ser bien *recibido* donde quiera; y es infalible (p. 437).
>
> 3. Para que cualquier mujer o hombre que bien te pareciere, seas hombre o mujer, luego que te *trate* se *muera por* ti (p. 437).
>
> …
>
> 1. Ándate tú delante dellas (p. 438).

[1306] La sátira de estos tipos aparece en repetidas ocasiones a lo largo de la obra de Quevedo. Así ocurre con los *entremetidos* en *Sueño de la Muerte* (ed. de Arellano, pp. 402-403). Los *habladores* aparecen en *Sueño de la Muerte* (pp. 401-402) y en *La Hora de todos* (ed. de Schwartz, pp. 603-604). Las *viejas* como tipo satirizado son uno de los temas más frecuentes de la sátira, especialmente por su costumbre de intentar ocultar el paso de los años mediante diferentes artificios. Ejemplos de este tipo se observan en *Premática del Tiempo* (p. 90), *Sueño del Infierno* (pp. 311-12), *La Hora de todos* (pp. 598-99, 616-619) o en el *Buscón* (III, 1, p. 615 y III, 8, p. 649). Véanse Azaustre (2007: 90, n. 56), para referencias en la obra poética del autor, y el trabajo sobre la *vetula* de Schwartz (1987: 159-190).

2. Da donde quiera que entrares, y serás tan bien recibido que te pese (p. 439).

3. Sé el médico que la cures; y es probado, pues cada uno muere del médico que le da al tabardillo o mal que le dio (p. 439)[1307].

Frente al figurado de la proposición, el sentido literal de *andar tras alguien*, *recibir* y *morir* surge en las soluciones. Si en los dos primeros apartados las proposiciones y respuestas son simples juegos de agudeza con los significados, en el último de los ejemplos la polisemia facilita la crítica contra uno de los tipos constantes en la sátira de Quevedo: los médicos[1308].

En la enumeración de apartados de este "primer tratado" se combinan dilogías o equívocos, acciones razonadas por una obviedad o por perogrulladas, y críticas dirigidas contra personajes típicos en la sátira desde la época clásica. Además de una repetida alusión a los médicos[1309], la burla se dirige agudamente contra las mujeres codiciosas —en dos ocasiones—, de nuevo contra los entremetidos y los habladores, y seguidamente, hacia caballeros tacaños[1310], sastres, necios[1311], escribanos, calvos[1312], abogados, procuradores, oficiales de la justicia y alcaides[1313].

[1307] En este último ejemplo, Azaustre (2007: 439, n. 13) añade la posibilidad del equívoco del verbo *tratar* que se menciona en la proposición con el sentido de 'tener relación o trato con alguien' y en la respuesta, al usar el sinónimo *curar*, con el de 'aplicar un tratamiento médico'. Sin embargo, tendríamos que entenderlo con un cambio de sujeto gramatical. El interlocutor aparece como actor de la acción únicamente en la solución "sé el médico que la cures", mientras que en la proposición funciona como complemento directo.

[1308] Se establece una relación muy repetida en el Siglo de Oro entre el médico y la muerte. Es una convicción folclórica que aparece en refranes y cuentos. Véase, por ejemplo, Chevalier (1982: 18-42).

[1309] La sátira de los médicos, motivo con numerosos ejemplos en toda la obra de Quevedo, se observa nuevamente en otras secciones de este opúsculo: «y morirán los que enfermaren si los curan los médicos» (p. 444), «Tres cosas, las mejores del mundo, aborrecen sumamente tres géneros de gentes: la salud, los médicos; la paz, los soldados; la verdad, algunos escribanos y letrados» (p. 448). En este último ejemplo se citan las cosas mejores del mundo, algo que con variantes se presenta en *Sueño del Infierno*: «Y porque veáis cuáles sois los hombres desgraciados y cuán a peligro tenéis lo que más estimáis, hase de advertir que las cosas de más valor en vosotros son la honra, la vida y la hacienda. La honra está en arbitrio de las mujeres, la vida en manos de los dotores y la hacienda en las plumas de los escribanos» (p. 300).

[1310] Tipo que se convertirá en tema principal en las *Cartas del Caballero de la Tenaza*. Véase *supra* 3.3.1.

[1311] Además de otras menciones en su obra, Quevedo retrata y da una clasificación de estos personajes en *Origen y difinición de la Necedad*. Véase *supra* 3.5.1.

[1312] Otro motivo, los calvos que intentan simular su falta de pelo, es usual en la literatura satírica desde la antigüedad grecolatina y repetido por Quevedo en su prosa y poesía burlescas. Para otros ejemplos véanse García-Valdés (1993: 417, n. 21) y Azaustre (2007: 440, n. 26).

[1313] La sátira contra la codicia y corrupción de los profesionales de la justicia es una constante en la obra de Quevedo que quizás pueda tener una base de crítica real en su sociedad. Aquí menciona a escribanos, abogados, procuradores, oficiales de la justicia y alcaides. De todos modos, el tipo llega desde la literatura clásica. En esta misma obra: «Tres cosas, las mejores del mundo, aborrecen sumamente tres géneros de gentes: […]; la verdad, algunos escribanos y letrados» (p. 448). Otras referencias en Schwartz (1986: 27-46) y García-Valdes (1993: 417-8, n. 22 y 25).

Además de los ejemplos citados, se juega con la dilogía de verbos como *seguir*: «ir detrás de alguno» (*Aut.*) y «por extensión, vale perseguir, acosar o molestar a alguno» (*Aut.*). En el primer pasaje se establece una *derivatio* dilógica con *tener*: «asir o mantener asida alguna cosa» (*Aut.*), «poseer y gozar» (*Aut.*) y, en la expresión *ser tenido*, «estimar o apreciar» (*Aut.*). Se juega también con las diferentes acepciones del verbo *confesar*: «decir la verdad por fuerza o miedo» (*Aut.*) y «en el Sacramento de la Penitencia es decir y declarar a los pies del Confesor los pecados cometidos» (*Aut.*); el verbo *revolver (el caballo)* significa «volverse ágil y prontamente en poco terreno» (*Aut.*) e «inquietar, enredar» (*Aut.*); la voz *cargo* significa «empleo, oficio, gobierno, ministerio, dignidad u otro cualquier ejercicio o puesto honorífico» (*Aut.*) y «en lo forense se llama la culpa o culpas, o delitos, que resultan contra el reo de la información sumaria que se ha hecho contra él» (*Aut.*). Algunas expresiones se entienden en su sentido recto, bien leídas en conjunto o a través de un proceso de disociación, como se observa en las formas *no poder ver a alguien, alto puesto*:

> 4. Para que, con sólo haber hablado a una mujer, te *siga* adonde quiera que fueres (p. 437).
>
> 7. Para ser rico y *tener* dineros (p. 438).
>
> 13. Para *tener* hijos la más estéril mujer del mundo (p. 438).
>
> 20. Para *ser tenido* (p. 438).
>
> 16. Para no morir sin *confesión* (p. 438).
>
> 17. Si quieres que el caballo que tuvieres *revuelva* a todas manos (p. 438).
>
> 27. Para no *confesar* en el tormento; y es certísimo. No lo comuniques por los ladrones y delincuentes (p. 438).
>
> 18. Para tener grandes *cargos* en la república (p. 438).
>
> 5. Para hacerte invisible y que, aunque entres entre mucha gente, ninguno *te pueda ver*. Y encomiéndote, por el sumo Señor que te hizo, tan alto secreto por el daño que puede resultar si se divulgase en ladrones y adúlteros y presos y enemigos (p. 438).
>
> 19. Para verte en *altos puestos* en breve tiempo (p. 438).
>
> …
>
> 4. Húrtala lo que tuviere, y te *seguirá* hasta el cabo del mundo sin dejarte a sol ni a sombra (p. 439).
>
> 7. Si los *tienes*, *tenerlos*; y si no, no desearlos. Y será rico (p. 439).

13. Conciba y para y críelos y no los suelte, y los *tendrá* (p. 439).

16. Haz delitos de muerte y *confiésalos*, y morirás *confesado* (p. 440).

17. Ponle dos días con un escribano y *revolverá* a todas manos y aun a todo el mundo (p. 440).

20. Déjate agarrar y asir (p. 440).

27. *Negar* cuando te preguntaren (p. 441).

18. Fuerza doncellas, hurta casadas, mata clérigos, roba iglesias, que no hay mayores *cargos* (p. 440).

5. Sé entremetido, hablador, mentiroso, tramposo, miserable, y nadie *te podrá ver* más que el diablo (p. 439).

19. Ándate de cuesta en cuesta y de cerro en cerro (p. 440).

En algunos ejemplos, el chiste es obvio y no se basa en juegos dilógicos. A continuación se recogen algunos casos:

9. Para que no se te rompa ningún vestido que trajeres (p. 438).

10. Para que no se te vaya el halcón aunque le sueltes; y es probado (p. 438).

11. Para no tener dolor de muelas jamás (p. 438).

12. Para no encanecer ni envejecer nunca (p. 438).

25. Para que no te piquen las chinches de noche (p. 438).

…

9. Rásgale tu primero; y es cierto (p. 439).

10. Pélalo cañón a cañón y lo verás claro (p. 439).

11. No la tengas; y es un ahorro que parece muy mal a las quijadas (p. 439).

12. Muérete cuando muchacho o recién nacido (p. 439).

25. Acuéstate de día; y es probado (p. 441).

En otros apartados la solución presenta un texto más extenso por la acumulación de oraciones condicionales con valor ponderativo. Se observa este sistema en la crítica contra los calvos y contra los profesionales de la justicia, donde se sigue una estructura que repite la forma *y si*:

22. Para que, aunque seas calvo, no lo puedas parecer, sin cabellera ni casquete (p. 438).

23. Para que todos los pleitos salgan en tu favor (p. 438).

…

> 22. Ten sombrero perdurable y de por vida, y no te le quites aun para dormir, *y si* otro te quitare el sombrero, remítete a la cabezada y a la reverencia; *y si* por eso te dijeren que eres descortés, di que más vale ser descortés que calvo; *y si* por descortés riñeren contigo y te mataren, también vale más ser muerto que calvo, y procura morir con tu sombrero como con tu habla (p. 440).

> 23. No pagues al abogado ni al procurador ni a los oficiales, que eso es lo que se pierde siempre sin remedio, y en eso vas condenado cada día y cada hora. *Y si* pagando a los susodichos tienes sentencia en tu favor, tienes dinero en contra; *y si* tienes sentencia en contra, también. Y advierte que antes que se contesten las demandas, son los pleitos sobre si mi dinero es mío o del otro; y en empezándose, es sobre que no sea del otro ni mío, sino de los que nos ayudan a entrambos (p. 441).

La segunda de las partes es el *Tratado de la adivinación por quiromancia, fisonomía y astronomía*. Quevedo acoge aquí una gran variedad de motivos ―sin demasiado orden― que tienen como nexo común la burla de las ciencias y creencias adivinatorias y de los que las profesan, tema que fue común en la literatura de la época[1314]. Quevedo, invirtiendo en el desarrollo de los motivos el orden de presentación del título, comienza burlándose de los conocimientos y predicciones basados en la posición de los astros, para seguir con los rasgos físicos y la lectura de las líneas de las manos.

La parodia de las predicciones se inicia con unas *señales* basadas en verdades de Perogrullo. Los chistes se basan en la obviedad de las predicciones *a posteriori* que se observan para las señales del *sereno*[1315]. Hay además una aguda referencia al vino aguado, motivo repetido en otras ocasiones por Quevedo[1316]:

> Señales de agua: ver llover, no tener para vino, ahogarse en ella.

> Señales de sereno: catarros a la mañana, reúmas y dolor de muelas (p. 441).

[1314] Véanse Arellano (2003: 334-4, n. 684 a 686) y Azaustre (2007: 442, n. 29) para referencias en otras obras de Quevedo. Martinengo (1967: 32-47 y 1983) estudió el tema de la burla de la astrología en *Libro de todas las cosas* y en otras obras de Quevedo. García-Valdés (1993: 418, n. 26) advierte que los adivinos de todo tipo aparecen con cierta frecuencia en escritores del siglo XVII. Rey (2007: 28) lo considera de intención más severa.

[1315] *sereno*: «humor, que desciende sobre la tierra después de puesto el Sol» (*Aut.*).

[1316] Véase Azaustre (2007: 384-5, n. 86) para otros ejemplos.

Seguidamente se parodian los indicios de verdad que se deducían de la posición de los astros. Uno de los apartados —en referencia a los eclipses— concentra en su generalización la opinión del autor sobre todas las creencias en la astrología[1317]:

> mentiras de astrólogos creídas de necios y temidas de poderosos y ricos (p. 445).

Las absurdas asociaciones de significados en palabras y adyacentes que acompañan a cada uno de los astros expresan la crítica de este tipo de creencias. En los ejemplos abajo citados se observan las relaciones de la luna y otros astros con los signos de zodíaco. Los verbos *enseñar*, *gruñir* y *murmurar*, que conllevan un referente animado, se relacionan con *lunas*, *vientos* y *vientecicos*, respectivamente[1318]. La agudeza se logra al vincular las malas noches y las acciones de gruñir y murmurar a la *luna vieja* —luna menguante que completa el ciclo lunar— y, por consiguiente, a las viejas. Al mismo tiempo, se desarrolla el tema de los cornudos, evidente en el segundo ejemplo en la identificación del *Toro* con los cuernos, y menos clara en el primero, donde se alude a él por las linternas que se podrían construir con ese material[1319]:

> La luna en los Peces significa que está de viernes; menguará y andarán linternas de noche (p. 443).
>
> Las lunas viejas son las que hacen las malas noches en invierno y se gastan en *enseñar* a *gruñir* los vientos, y a *murmurar* a los vientecicos (p. 443).
>
> Todas las veces que la luna está en el Toro es cierto que entre los dos hay cuatro cuernos. Saldrá el sol por la mañana (p. 443).

Las asociaciones se multiplican en esta sección. Los tenderos se vinculan a la constelación de Libra por la balanza que identifica a este signo del zodíaco. La conexión de Venus con Géminis sirve para jugar con la dilogía de esta última palabra, que se puede entender como «emplasto compuesto de albayalde y cera, disuelto con aceite rosado y agua común, que tiene virtud de resolver y cicatrizar los apostemas» (*Aut.*), de ahí que se hable de Venus con llagas y se asocie a los boticarios. Con una nueva dilogía de *carnero*, entendido como «el lugar donde se echan los cuerpos de los

---

[1317] *astrología*: «ciencia que trata del movimiento de los astros y los efectos que dellos proceden cerca de las cosas inferiores y sus impresiones, que por otro nombre dicen astronomía» (*Cov.*).
[1318] Cfr. Schwartz (1983: 117). El verbo *enseñar* personifica a las *lunas*, al igual que hace *murmurar* con *vientecicos*, mientras que *gruñir* animaliza los *vientos*.
[1319] Cfr. Azaustre (2007: 443, n. 32). La alusión a los cornudos se repite posteriormente al comentar el signo de Capricornio en su conjunción con Saturno.

muertos cuando por ser muchos no se pueden enterrar en las sepulturas» (*Aut.*), se compara a Júpiter con un "hueso de muerto" y se le atribuye la melancolía de los presos en el instante previo a la ejecución:

> Júpiter en Libra parecerá tendero; denota invierno y verano en el año (p. 443).
>
> Venus con Géminis, que es signo ungüento, es señal que tiene llagas. Miren por sí los boticarios (p. 443).
>
> Júpiter en el Carnero estará como hueso de muerto. Denota melancolía en los presos (p. 443).

En algunos casos las dilogías nos podrían parecer muy triviales; así ocurre con "cometa con cola" y la consiguiente identificación de *cola* con el pegamento. En el ejemplo que se cita a continuación, se observa también una sorprendente asociación de *ojos* con una frase que literalmente se aplica a los pies: *de puntillas*[1320]:

> Cometa con cola es cierto, si se llegan a ella, que se pegará. Denota muchas bocas abiertas, nueces de gaznates empinadas y *ojos de puntillas* para verla (p. 445).

Otro recurso para burlarse de estas ciencias es servirse de predicciones absurdas o tautologías que tienen relación con las señales que aportaba la conjunción planetaria[1321]. En el primer ejemplo, además de la alusión al león que está grabado en el reverso de la moneda de los ochavos, se comenta jocosamente el tiempo de males que conllevaba la conjunción de Mercurio con Leo, al aludir a la combinación de alimentos que se creía producía cólicos y a los médicos como proverbial causa de males. El "eclipse solar" es eclipse "hidalgo" por la otra acepción de *solar*: «el suelo de la casa antigua, de donde descienden los hombres nobles» (*Aut.*), y la promesa de oscuridad del eclipse no necesita explicación:

> Mercurio en el León parecerá medio ochavo. Causará enfermedades si hay melones y pepinos y se bebe agua, y morirán los que enfermaren si los curan los médicos (p. 444)
>
> Eclipse solar es eclipse hidalgo; promete oscuridad mientras durare (p. 445).

En otros casos la relación se basa en una tautología que no requiere comentario:

> La Luna en la cabeza del Dragón significa que el Dragón tiene cabeza (p. 444).

[1320] Cfr. Schwartz (1983: 164).
[1321] Rasgo ya apuntado por Martinengo (1967: 44).

> Luna llena no cabe nada más, y es aforismo de Hermes[1322] (p. 444).

Termina este apartado con un burlesco párrafo en el que se concentran diferentes recursos de agudeza. La "conjunción magna" o de Saturno y Júpiter[1323], que acarreaba consigo la fatalidad de los reyes y otras desgracias, se ridiculiza al identificar ese destino con los reyes de la baraja y con el juego de la "carteta"[1324]. La burla de las muertes se muestra al relacionar de forma jocosa éstas con las calaveras que se colgaban en los rosarios:

> Conjunción magna: habrá encuentros de reyes en las barajas jugando a la carteta, muchas muertes en los rosarios, y durarán sus efectos hasta que se rompan. Tolomeo y Magino y Origano (p. 445-6)

Siguen dos pequeños apartados que se intercalan entre las cuestiones presentadas en el epígrafe: el "Capítulo de los agüeros" y "Cómo se han de hacer las cosas y en qué días para que te suceda bien".

El "Capítulo de los agüeros" está relacionado con las supersticiones de creencias tan populares como la visión de cuervos, la mala suerte que trae el martes o el hecho de derramar un salero. Covarrubias define el agüero como un «género de adivinanza por el vuelo de las aves y por su canto, o por el modo de picar los granos y migajas que se les echaban, para conjeturar los augures, buenos o malos sucesos» (*Cov.*)[1325]. La burla parte de estructuras condicionales a las que sigue una perogrullada o un consejo posterior que siempre acarrean consecuencias negativas. En el último ejemplo se añade el juego con la onomástica burlesca, pues los *Mendoza* tenían tradicional fama de supersticiosos[1326]:

[1322] Véase Azaustre (2007: 444, n. 44) para el significado de Hermes, sabio egipcio que inventó la alquimia o el Rey de Tebas, llamado *Mercurio Trimegisto*. También mencionado por Quevedo en *La Hora de todos* (p. 708).

[1323] Azaustre (2007: 445, n. 49) apunta la posibilidad de que se refiera, por las negativas consecuencias, a las *conjunciones máximas*: «llaman los más de los astrólogos a las de Júpiter y Saturno cuando se juntan en el signo de la triplicidad ígnea, después de haber salido de la triplicidad áquea; singularmente cuando suceden después de haber pasado ochocientos o cerca de novecientos años. Y a éstas atribuyen las grandes mutaciones de las cosas sublunares» (*Aut.*).

[1324] *carteta*: «juego de naipes que comúnmente se llama el parar» (*Aut.*); *parar*: «juego de naipes que se hace entre muchas personas, sacando el que le lleva una carta de la baraja, a la cual apuestan lo que quieren los demás» (*Aut.*).

[1325] Sánchez (1949: 411) advierte el negativo concepto que de estas creencias se tenía en el siglo XVII. En el siglo anterior, Pedro Ciruelo publicó la *Reprobación de las supersticiones y hechicerías* (Salamanca, 1538).

[1326] Cfr. Jauralde (1981: 115, n. 5) y Azaustre (2007: 447, n. 54).

> Si vas a comprar algo y al ir a pagar no hallas la bolsa adonde llevabas el dinero, es agüero malísimo, y no te sucederá bien la compra (p. 446).
>
> Si al salir de tu casa vieres volar cuervos, déjalos volar y mira tú dónde pones los pies (p. 446).
>
> Si se te derrama el salero y no eres Mendoza, véngate del agüero y cómetele en los manjares. Y si lo eres, levántate sin comer y ayuna el agüero como si fuera santo (p. 447).

En la siguiente sección se enumeran los consejos para cada uno de los días de la semana, pero siempre referidos al personaje del gorrón y tacaño. Éste se caracteriza por sus actitudes y, a la vez, se lo relaciona con los nombres de los días de la semana. Una forma de ridiculizar los consejos es basarse burlescamente en autoridades o en alguna metáfora aguda. Cito algunos ejemplos:

> Domingo: reina el sol. Es día a propósito para comer a costa ajena, y no hace mal aunque sea algo más de lo ordinario porque, según Hipócrates y Galeno, no son dañosos los ahítos de balde, y está el sol en su casa, y tú en la del otro (p. 448).
>
> Viernes; es buen día para huir del acreedor y de la ejecución y de la embestidura meridiana de las panzas al trote (p. 448).
>
> Sábado: es un buen día para levantarse tarde, andar despacio, comer caliente, hablar mucho y vestir ancho y calzar holgado, que es Saturno viejo y amigo de su comodidad, y tiene gota, como sale de Acuario y no se ha enjugado (p. 449).

En el primer caso, después de mostrar la clásica vinculación del domingo con el sol (*dies Solis*), se utilizan falsamente los nombres de médicos de la antigüedad para justificar la recomendación para el gorrón. La dilogía de *casa*, entendida en su acepción de «lugar en que hallándose el planeta se dice hace mayores y con más eficacia sus efectos» (*Aut.*), permite el chiste con el frecuentador de casas ajenas. Otras metáforas repetidas en la obra de Quevedo[1327] sirven para designar a los gorrones hambrientos ("panzas al trote") y representar sus acciones ("embestidura meridiana"). En el último ejemplo, la representación de Saturno cojo lo relaciona con la enfermedad de la gota y ésta, por su valor dilógico, con Acuario y "enjugarse".

La siguiente sección, "De la fisonomía", se basa en las predicciones mediante «el arte que da reglas para conjeturar por las facciones del cuerpo, y principalmente del rostro, el temperamento y las buenas o malas calidades o inclinaciones de una persona» (*Aut., s.v. physonomia*). Martinengo (1983: 99-104) relaciona este capítulo

[1327] La expresión "panzas al trote" aparece también en *Sueño de la Muerte* (p. 446), *La Hora de todos* (p. 448), *Buscón* (I, 4, p. 565) y en el poema núm. 701.

con los tratados de fisonomía de la época[1328], puesto que Quevedo imita la estructura habitual de este tipo de textos. Así, el orden descriptivo en, por ejemplo, *De Humana Physiognomomia* de Giovanni Battista Della Porta, se corresponde con el presentado en este opúsculo quevediano: desde los órganos más altos de la figura humana en posición erecta, hasta llegar gradualmente a los inferiores; sólo la descripción de los ojos rompía este orden, debido a la importancia que se les adjudicaba.

Al escoger esa estructura típica de los tratados de fisonomía, la perogrullada que sigue a cada una de estas características corporales muestra lo absurdo de tales creencias[1329]. Los siguientes ejemplos recogen simples verdades de Perogrullo:

> Todo hombre que tuviere el cabello ensortijado, negro y recio dará más que hacer a los barberos, y el que criare piojos se rascará a menudo la cabeza (p. 449).
>
> Todo hombre calvo no tendrá pelo y, si tuviere alguno, no será en la calva (p. 449).
>
> En viendo un tuerto, puedes juzgar por esta ciencia que le falta un ojo (p. 455).

El logro de la agudeza resulta frecuentemente de la combinación de la perugrollada con otros recursos como los juegos de palabras, las dilogías, las comparaciones y la acumulación de metáforas[1330].

En los juegos de palabras, Quevedo emplea todo tipo de estructuras dentro del ámbito de la *annominatio*. En los dos primeros ejemplos que cito se observa una sencilla figura etimológica y un caso de *derivatio*. Después de calificar la boca grande como "espuma sin freno" se desarrolla una alegoría ecuestre con la doble significación de "parar bien", que puede ser entendido como «hablando del caballo, vale suspender la carrera u detenerse enteramente en ella con arte y firmeza» (*Aut.*) y la posterior paronomasia que posibilita un doble sentido relacionado con el caballo y

---

[1328] Estos tratados fueron muy populares a finales del siglo XVI y principios del XVII. La tradición fisonómica tiene sus raíces en la antigüedad griega y latina y llega hasta el siglo XVIII. Dunn (1973: 194-5) apunta la popularidad de estos tratados con autores como Giovanni Baptista della Porta, Angellus Blondus, Jean Taisnier (Juan Taisnerio), Gilbertus Anglicus o Juan Huarte. La obra de Jerónimo Cortés, *Libro de la phisonomia natural y varios secretos de la naturaleza*, tuvo más de catorce ediciones entre 1598 y 1614. Véase también Sánchez (1949: 408-410).

[1329] Cfr. Martinengo (1983: 99). Quevedo aplica la técnica de *reductio ad absurdum*, que banaliza o ridiculiza cada una de las proposiciones. Ya en *Sueño del infierno* (p. 340) Quevedo satiriza estas predicciones al situar en ese lugar a Juan Tainerio (1509-1598?), capellán de la corte de Carlos V, que había escrito un tratado de fisonomía.

[1330] Una parte de esta sección está dedicada específicamente a las características físicas de las mujeres, y allí se muestran algunos de los motivos constantes de la crítica de la mujer.

con la falta de boca[1331]; por otra parte, además de la simple repetición del lexema con una variante en el morfema derivativo, hay un juego verbal con la fonética y el cómputo silábico: *des-bo-ca-dos* / *bo-ca-to-dos*. En los dos últimos fragmentos se observa un ejemplo de quiasmo que en el primer caso se combina con un juego paronomástico entre "oída" y "huida", y en el segundo con una desautomatización de la frase *bien mirado*:

> El que tuviere la frente ancha tendrá los ojos debajo de la frente y *vivirá todos los días de su vida*; y esto es sin duda (p. 449).
>
> Boca grande de oreja a oreja significa tarasca o alnafe, y mucha espuma sin freno. Y estos paran bien, porque *no sólo no son desbocados, pero son boca todos* (p. 450).
>
> Y porque conviene que con ella se gaste muy poco tiempo, queremos que en las visitas, ya que no sea *oída* ni *vista*, sea sólo *oída* y la *vista, huida* (p. 454).
>
> Las mujeres que tienen las cejas en arco y no ballesta, tendrán dos en pestañas en cada ojo y serán *bien miradas* si las *miran bien* (p. 454).

La agudeza mediante el equívoco y la silepsis también es frecuente, siendo usual la reiteración y desarrollo de las distintas posibilidades de significado. Un modo de desautomatización de la frase hecha se basa en el proceso de relación de dos modismos alejados semánticamente en su sentido figurado, pero que tienen una clara vinculación en el plano de su significado literal:

> Y el que tiene manos muy grandes tendrá grandes dedos y diez uñas en entrambas; y el que *tuviere mucha mano* privará; y *muchas manos*, será valiente; y por el contrario (p. 450).
>
> Ojos vivos no huelen mal y relucen; los pequeños tienen niñas, y los grandes, mozas (p. 451).
>
> El hombre zurdo sabe poco porque aún *no sabe cuál es su mano derecha*, pues la una lo es en el lugar y la otra en el oficio. Es gente de mala manera, porque *no hace cosa a derechas* (p. 455).
>
> Hombre corcovado no le trates y júzgale por mal *inclinado*, pues lo anda con la corcova (p. 455).
>
> Quien tuviere pequeño pie es sin duda calzará menos zapato y tendrá menos *zancajos* que le roan los maldicientes (p. 455).
>
> Pie grande, que los gallegos llaman «pata». Si el que le tuviere dice riñendo que «meterá a otro en un zapato», lo podrá cumplir sin ser valiente (p. 455).

[1331] Cfr. Schwartz (1987: 25).

En el primer pasaje, partiendo de la perogrullada sobre el tener manos grandes, se juega con los significados de *tener mano*: «frase con que se da a entender que alguno tiene manejo y poder en alguna dependencia, y que puede ejecutar lo que quisiere» (*Aut., s.v. mano*), y *hombre de manos*: «valiente y diestro en las armas» (*Aut.*, *s.v mano*). La sencilla dilogía de *ojo* y *niña* es muy repetida en la obra satírico-burlesca de Quevedo. En las descripciones físicas del hombre se crean chistes sobre el hombre zurdo[1332] con las frases hechas *no saber cuál es su mano derecha*: «frase con que se da a entender, que alguno es tan necio e incapaz, que ignora aun las cosas más fáciles y notorias» (*Aut.*) y *no hacer cosa a derechas*: «frase con que se explica que alguna persona es tan desaliñada o simple, que yerra cuanto hace, y todo lo ejecuta mal» (*Aut.*). El hombre corcovado es "mal inclinado", es decir, torcido de espaldas y de malas intenciones. Quien tiene pie pequeño tendrá menos *zancajos*, donde la significación de esta voz se entiende tanto literalmente: «el hueso del extremo del pie, que forma el talón» (*Aut.*) como en la frase hecha *roer los zancajos*: «murmurar o decir mal de alguno» (*Aut.*). Finalmente, en el pasaje referido a los pies grandes se juega con el sentido literal o figurado de la frase *meter a otro en un zapato*: «atemorizar a alguno y reñirle de suerte que no se atreva a replicar, o estrecharle hasta que quede sin libertad de defenderse» (*Aut.*).

También dentro del ámbito de la agudeza verbal es constante el juego con figuras de repetición que muestran el gusto por el paralelismo y la simetría sintáctica. En los siguientes ejemplos se reitera la ridiculización de los juegos de presunción con los ojos[1333], las manos[1334] o los dientes al enumerar diferentes acciones con una estructura comparativa *tanto…que*. En el primer caso, la desautomatización de la frase hecha *dormir los ojos*[1335] desarrolla predicaciones partiendo de la relación con *dormir un niño*, que implica el uso de los verbos *arrullar, elevar* y *mecer*[1336]. La repetición de verbos relacionados con objetos o animales externos al cuerpo, como hizo notar

---

[1332] Los zurdos eran poco apreciados en la época: «Zurdos, calvos y rubios no habían de estar en el mundo. El rubio por bermejo, el calvo y zurdo por contrahechos» (*Correas*). Véase Azaustre (2007: 454, n. 102) para otros ejemplos en la obra satírica de Quevedo.
[1333] Véase Azaustre (2007: 451, n. 79) para otros ejemplos de este signo de coquetería en la obra de Quevedo.
[1334] Véase Azaustre (2007: 451, n. 80). Los juegos con las manos eran otro de los signos de coquetería de las damas que fueron satirizados por los autores de la época.
[1335] *dormir los ojos*: «que uno los entreabre por dar a entender algún efecto que quiere y tiene ánimo de significar» (*Aut.*).
[1336] Cfr. Schwartz (1983: 155-56).

Schwartz (1983: 155), representa acciones que ridiculizan por exageración e independizan las partes del cuerpo. En el siguiente ejemplo, se presenta una cosificación en las relaciones *labios-faldas* y *dientes-espada* mediante los verbos *arrezagar* ('remangar, recoger hacia arriba') y *desenvainar*; para completar este retrato, los colmillos de la mujer semejan un *regaño de mastín*, con lo que se entabla una hiperbólica animalización de ese rasgo de la dama[1337]. Una nueva estructura de repetición con frase preposicional cierra el párrafo: *en revoloteos, en sonajas, en pinzas y en tarabilla*. En los últimos pasajes, la detenida descripción de la fea discreta[1338] se realiza mediante una larga enumeración de características con frases adjetivas y sustantivas que llevan la preposición *de*; a ellas se añaden la reiteración del adverbio *muy* y el uso de la *correctio*[1339] mediante la repetición de formas negativas:

> Ninguna mujer que tuviere *buenos ojos y buena boca y buenas manos* puede ser hermosa ni dejar de ser un fantasma, porque, en preciándose de ojos, tanto *los duerme y los arrulla y los eleva y los mece y los flecha*, que no hay diablo que la pueda sufrir (p. 451).
>
> Si tiene buenas manos, tanto las *esgrime* y las *galopea* por el tocado, tecleando de araña el pelo y haciendo corvetas con los dedos por lo más fragoso del moño, que amohinará los difuntos (p. 451).
>
> Pues considérame la de buenos dientes, *arrezagados* los labios, con todas las muelas y dientes *desenvainados* y en «puribus» los colmillos, muy preciada de *regaño de mastín* y a pique de la alma condenada, y veréis cuánto mejor es un neguijón fruncido, y unos ojos rezmellados, y una mano de mortero contenta con ser mano, sin introducirse *en revoloteos, en sonajas, en pinzas y en tarabilla* de bullicios (pp. 451-52)[1340].
>
> Mujer tarasca y delincuente de cara, muy revesada de ojos, muy gótica de narices, muy ética de labios, muy penitente de mejillas, muy escura de encías, con dentadura de raja (p. 453).
>
> si retrajere estas bellaquerías vivas en lo discreto, cuando pida se le ha de dar audiencia *y no* joya; tenga cátedra *y no* amante; alábensele las cláusulas y las dotrinas, *no* el talle ni el rostro; tenga lugar en las librerías *y no* en las voluntades (p. 454).

[1337] Cfr. Schwartz (1983: 53-4).

[1338] La contraposición de la fea discreta frente a la bella necia se encuentra también en *Premática que se ha de guardar para las dádivas a las mujeres de cualquier tamaño o estado que sean* (pp. 141-43). Véase también *Buscón* (III, 7, p. 643). El mismo tema aparece en el poema núm. 740.

[1339] Se trata de un tipo de antítesis en la que, en estos ejemplos, a una afirmación sigue la negación de su contrario. Véase Lausberg (1975: § 384).

[1340] Con "puribus" se observa el uso del latinismo sirviéndose de una cierta deformación en la expresión, en este caso de "in puribus naturabilis" ('en estado natural').

Otro recurso muy utilizado es la comparación, donde Quevedo empleará múltiples estructuras: *tan…que*, *hacer*, *parecer*, *ser como, como, más…que*. En algunos casos, los límites entre la comparación y la metáfora son mínimos:

> El de narices meñiques y romas llamadas "nariguetas" —que hay algunos que las tienen *tan pequeñas que* apenas se les puede hallar en la cara el mal olor—, son hombres aunque *parecen* otra cosa (p. 450)[1341].
>
> Boca pequeña y fruncida, que hace hocico de hurón y parece oído, denota oscuridad en los dientes, y es como tener encías con saetera en lugar de ventana (p. 450).
>
> Ojos verdes y azules *parecen* pájaras y no mujeres (p. 451).
>
> Mujer con cara podrida *como* olla, donde hay, con hocico de puerco y carne de vaca, de todo en escarapela de facciones; *más* preciada de bien prendida *que* los que están en los calabozos; dama de la cárcel, muy presumida de los alfileres, pretendiendo pasar por lindeza lo bigarrado, de puro bien prendida merece que no la suelten las Pascuas. Y pues todo su caudal es ser solamente bien prendida, es razón que la llamen «doña Escariote» y que sea conocida por el prendimiento, como Judas (pp. 452-53).
>
> y frente *tan* angosta *que* el cabello sirve de cejas (p. 454).

En el primer ejemplo se critica el tamaño de la *nariz*, vinculándola con el mal olor y haciendo alusión a la relación tradicional de su tamaño con el del miembro viril, según la cual la nariz pequeña sería un indicio de la falta de masculinidad. En otro de los ejemplos, se parte del símil entre "cara podrida" y *olla podrida* para desarrollar burlescamente la comparación de los "ingredientes" de esa cara cubierta de artificios y afeites y el plato culinario: «que se compone de muchos materiales, como son carnero, vaca, pernil, pollas y otras aves y cosas que la hacen muy sustanciosa y regalada» (*Aut.*). La segunda comparación juega con la dilogía de *prendida*: «adornar, ataviar y engalanar las mujeres» (*Aut.*) y «lo mismo que preso» (*Aut.*); esta última acepción se desarrolla en las posteriores asociaciones con voces del mismo campo léxico como son *calabozos*, *cárcel* y *alfileres*[1342]. A ellas se añaden la referencia a las *Pascuas* —fecha en que se acostumbraba a liberar a algún reo— y el nombre «doña Escariote», que la vincula al prendimiento de Judas. El cierre del pasaje combina el políptoton "prendida" — "prendimiento" con la sintaxis en paralelismo.

[1341] También el sufijo *–eta* se utiliza como caricaturizador. Náñez (1973: 248) lo acerca al hipocorismo.
[1342] Cfr. Alonso Hernández (1977: 27); los *alfileres* eran los oficiales que llevaban los presos a la cárcel.

Los conceptos basados en la metáfora también son frecuentes en este apartado del opúsculo. El ejemplo citado seguidamente muestra la animalización o cosificación de la boca grande[1343]. La reducción grotesca de esta parte corporal se realiza con dos sustantivos en disyunción, el *alnafe*[1344] y la *tarasca*[1345]. Las dos denominaciones quedan relacionadas por la idea de expulsión de fuego, bien sea por el hornillo o por la boca de la serpiente. Sigue la descripción con "espuma sin freno", una nueva animalización que relaciona la boca humana con la del caballo cuando produce espuma a causa del freno, y que conecta esta metáfora con la dilogía de "parar bien" y el juego derivativo posterior que ya hemos comentado. Al mismo tiempo que se burla del acto de escupir al hablar, quizás "sin freno" se refiera también a la charlatanería de estos personajes[1346]. El exceso de saliva en la boca se expresa con las perífrasis "boca en almíbar" y "humedad de balsa". La tópica y repetida descripción de la vieja[1347] se articula en una serie de metáforas que sirven para crear una imagen grotesca de estas mujeres que intentaban esconder el paso de los años. A esas metáforas cabe unir una comparación dilógica entre tomar vino y los años, y un sencillo chiste donde conecta la enfermedad *mal de madre* con "mal de agüela":

> Boca grande de oreja a oreja significa *tarasca o alnafe*, y mucha *espuma sin freno*. Y estos paran bien, porque no sólo no son desbocados, pero son boca todos (p. 450).
>
> *Boca en almíbar*, con *humedad de balsa*, que habla con perdigones y razona con zumo, ondeada de jabonaduras, con la risa nadando en salivas, más necesidad tiene de enjugador que de requiebro (p. 450).
>
> Unas viejas en duda que se usan, que se toman de los años como del vino y andan diciendo que la falta de dientes es corrimiento y que las arrugas son herencia y las canas, disgustos y los achaques, pegados y ―por no parecer huérfanas de la edad― llaman mal de madre el que es mal de agüela (p. 454).

[1343] Véase el análisis de Schwartz (1983: 62-63) de esta metáfora, que se centra en la descripción de la boca en sentido femenino quizás por la denominación de género femenino en ambos sustantivos. La disyunción actúa como una marca de ironía ―tanto si es una cosa como la otra―, y la relación de la mujer con la *tarasca* o *sierpe* tiene una larga tradición satírica.

[1344] *alnafe*: «género de hornilla portátil que se hace de hierro, barro o piedra blanda» (*Aut.*).

[1345] *tarasca* «figura de sierpe que sacan delante de la procesión del Corpus, que representa místicamente el vencimiento glorioso de nuestro señor Jesucristo por su sagrada muerte y pasión del monstruoso Leviatán» (*Aut.*).

[1346] Quevedo se burló repetidamente de los habladores con metáforas referidas a líquidos. Véase Azaustre (2007: 450, n. 70) para otras referencias en la prosa burlesca.

[1347] Otras referencias a la vieja se encuentran en la *Premática del Tiempo* (p. 90) y en *Sueño del infierno* (p. 306).

El tratado siguiente se titula "Quiromancia o arte de adivinar por las rayas de las manos en un capítulo breve". Esta arte adivinatoria, muy vinculada a las de la fisonomía, fue muy popular en el siglo XVI[1348]. La ridiculización se muestra de manera evidente en su propia brevedad. De nuevo, las conclusiones se basan en la perogrullada:

> Todas las rayas que vieres en las manos, ¡oh curioso lector!, significan que la mano se dobla por la palma y no por arriba, y que se dobla por las junturas (p. 455).

El neologismo, en este caso mediante el genitivo latino, se utiliza para rechazar las artes de adivinación en general. El autor toma como base la voz *quiromántico* y, sustituyendo el primer término en una enumeración de otras partes del cuerpo, inventa predicciones forjadas no sólo en el estudio de las líneas de las manos, sino también de las nalgas, frentes, codos, pescuezos y pies:

> Y así había de haber —si fuera verdad—, como hay quirománticos, *nalguimánticos*, y *frontimánticos*, y *codimánticos*, y *pescuecimánticos* y *piedimánticos* (p. 456).

La sección "Para saber todas las ciencias y artes mecánicas y liberales en un día"[1349] aborda burlescamente la facilidad de aprendizaje de las distintas lenguas, para continuar recreando una sátira de profesiones y tipos observados repetidamente en toda la obra del autor: médico, caballero-hidalgo, toreador, alquimista y valiente. Anota García-Valdés (1993: 108-09) que la coherencia en este apartado está basada en que toda ciencia se ve reducida a manejar el registro idiomático que corresponde a cada oficio. Aunque es cierto que cada crítica contiene una cuestión lingüística, la apariencia externa y otros condicionantes también forman parte de la sátira en este apartado.

[1348] Este tipo de adivinación recibió otras críticas de Quevedo en *Sueño del infierno*. En esta obra, las predicciones de condena son realizadas después de haberse producido ésta: «Un quiromántico iba tomando las manos a todos los otros que se habían condenado, diciendo: — ¡Qué claro que se ve que se habían de condenar estos, por el monte de Saturno!» (p. 334).

[1349] Anota García-Valdés (1993: 430, n. 82) que este capítulo es el más directamente atacado por los enemigos de Quevedo en el *Tribunal de la Justa Venganza*: «Todos desatinos y todos fabricados después de cena, tales que para gracias son frías, para burlas muy triviales, para donaires enfadosos y para repetidos impertinentes; tanto que se pudiera avergonzar de haberlos escrito y dado a la imprenta un hombre tan atestado de barbas, agravando los delitos del juvenil bozo con la nueva afrenta que dellos le resulta a las canas» (*Obras en verso*, ed. de Astrana Marín, p. 1326).

La parodia de las lenguas, otro tópico en la literatura satírico-burlesca[1350], basa su agudeza en el chiste sencillo con el léxico o fonética de cada una de ellas o con la pronunciación de la lengua española en boca de las personas con diferentes orígenes. La acritud puede llegar a grados mayores en algunos casos. Cito algunos ejemplos:

> Si escribes comedias y eres poeta, sabrás guineo en volviendo las *rr*, *ll* y al contrario, como: Francisco, Flancisco, primo, plimo (p. 456).
>
> Si quieres saber vizcaíno, trueca las primera personas en segundas con los verbos y cátate vizcaíno, como: «Juancho, quitas leguas, buenos andas vizcaíno», y de rato en rato su *Juanguaycoa* (p. 456).
>
> La arábiga no es menester más que ladrar, que es lengua de perros, y te entenderán y punto (p. 457).

La sátira contra los médicos es un motivo constante en la obra de Quevedo. La descripción burlesca del famoso médico lo caracteriza exteriormente sin valorar sus dotes o conocimientos profesionales[1351]:

> Si quieres ser famoso médico, lo primero linda mula, sortijón de esmeralda en el pulgar, guantes doblados, ropilla larga y, en verano, sombrerazo de tafetán; y en teniendo esto, aunque no hayas visto libro, curas y eres dotor; y si andas a pie, aunque seas Galeno, eres platicante. Oficio docto, que su ciencia consiste en la mula (pp. 457-58)

Seguidamente, la ciencia de los médicos queda reducida en un largo párrafo a una serie de consejos absurdos que se acercan a las tretas de la picaresca: fórmulas lingüísticas, refranes y dinámica de la consulta según la actitud del paciente; el uso de la barba como indicativo de sabiduría, y técnicas para fingir el frecuentar casas de señores o la abundancia de clientela. Entre los recursos de agudeza aparecen dilogías de voces y frases que tienen un sentido figurado relacionado con la muerte. El verbo *acabar* y la frase *llegar la hora* aportan esta doble significación:

> Sangrarle y echarle ventosas y, hecho esto una vez, si durare la enfermedad, tornarlo a hacer hasta que o *acabes con el enfermo o con la enfermedad* (p. 458).
>
> Si vive y te pagan, di que *llegó tu hora*; y si muere, si que *llegó la suya* (p. 458).

El párrafo termina con una comparación y una nueva dilogía que resumen peyorativamente la ética de estos profesionales:

[1350] Cfr. Jauralde (1981: 120, n. 17).
[1351] Similares descripciones caricaturescas aparecen en *Sueño de la Muerte* (pp. 391-92) y en su poesía (*POC*, 544).

> y con esto visitarás *más casas que una demanda*, y te verás acreditado, y tendrás *horca y cuchillo* sobre lo mejor del mundo (pp. 458-59)

La comparación con las visitas de la *demanda*, «la tablilla o imagen de bulto con que se pide la limosna» (*Aut.*), crea la hiperbólica imagen del médico que busca el dinero de casa en casa. Igualmente, la burla de la frase *señor de horca y cuchillo*[1352], relaciona en sentido recto dos voces vinculadas a la muerte y a las armas, asociaciones que resultan usuales en la burla de la profesión, siempre presente en la obra satírica de la época y de nuestro autor.

La descripción del falso hidalgo sigue el mismo esquema y enumera las características externas que sirven para encubrir la verdadera alcurnia del personaje[1353]:

> Para ser caballero o hidalgo, aunque seas judío y moro, haz mala letra, habla despacio y recio, anda a caballo, debe mucho y vete donde no te conozcan, y lo serás (p. 459).

Dentro de este apartado se dedica un parágrafo a los letrados, otro de los tipos frecuentados en la sátira quevediana. Las consignas para este oficio son las de aparentar sabiduría de cualquier manera[1354]. Lo único importante es porfiar pues, jugando con la antanaclasis, se relaciona *tener razón* ('estar en lo cierto') y *razón*: «el argumento o prueba de alguna proposición» (*Aut.*):

> Si abogares, da muchas veces y porfía; que en las leyes el que más porfía tiene, sino más *razón*, más *razones* (p. 459).

Se recomienda al letrado la memorización de textos para adecuarlos a cualquier situación, el lenguaje legal formulario vacío de sentido o la posesión de libros grandes en su estudio, aunque estos carezcan de valor. Azaustre (2007: 461, n. 130) anota la posibilidad de que en la descripción final de la indumentaria pueda haber una agudeza con connotaciones sexuales, pues *gorra* y *capilla* son voces que también poseen significado sexual ('prepucio' y 'piel que lo cubre') con las que jugó Quevedo en otras ocasiones:

[1352] *señor de horca y cuchillo*: «el que tiene mero mixto imperio en algún lugar» (*Aut.*).
[1353] Esta misma censura aparece en *Papel de las cosas corrientes de la Corte* (p. 376) y *Sueño del infierno* (pp. 301-302). En la poesía, las características de hablar despacio y la mala letra son repetidas en el romance "Responde con equivocación a las partidas de un inventario de peticiones" (*POC*, 736, vv.145-48).
[1354] Véase García-Valdés (1993: 433, n. 95) para otras referencias en la obra de Quevedo.

> Y no te olvides de traer chinelas y gorra con capilla, por quien Dios es (p. 461).

La alquimia o «arte de purificar o transmutar los metales» (*Aut.*) es otra de las prácticas satirizadas en varias ocasiones en la obra de Quevedo[1355]. Esta sátira se extiende a otras profesiones comúnmente criticadas por sus abusivos negocios. En el primer ejemplo, al recomendar a los alquimistas que se conviertan en boticarios o herbolarios, se alude a las estafas que cometen estos gremios al vender sus productos. Después de una sucesión de consejos con el estilo de los textos de alquimia comunes en aquella época[1356], se remata la burla con un retruécano que critica el éxito de las prácticas alquimistas. El motivo escatológico ridiculiza el tema de la bajeza de la "primera materia" necesaria para lograr el *lapis philosophicus*[1357]:

> Si quisieres ser alquimista y hacer de las piedras, yerbas, estiércol y aguas, oro, hazte boticario o herbolario y harás oro de todo lo que vendieres. Y guárdate de quemar metales y sacar quintas esencias, que harás del oro estiércol, y no del estiércol oro (p. 461).
>
> Hazte mercader y harás oro de la seda; y tendero, y harasle del hilo, agujas y aceite y vinagre; librero, y harás oro del papel; ropero, del paño; zapatero, del cuero y suelas; pastelero, del pan; médico, de las cámaras harás oro y de las inmundicias; y barbero, y lo harás de la sangre y pelos. Y es cierto que solos los oficiales hacen hoy oro y son alquimistas, porque los demás antes lo deshacen y gastan (p. 462).

La crítica de la alquimia también afecta al opaco lenguaje con el que están compuestos los tratados de estas artes[1358], al que se califica con la misma voz (*jerigonza*) que usó Quevedo para zaherir el estilo de los cultos. En otras ocasiones, la burla se dirige al utópico descubrimiento de la *piedra filosofal*, «la materia con que algunos filósofos o alquimistas pretenden hacer oro artificialmente» (*Aut.*), para lo que se emplea la dilogía de *sol* ('astro' y 'oro')[1359]:

> Y si quisieres ser autor de libros de alquimia, haz lo que han hecho todos, que es fácil, escribiendo jerigonza: «Recibe el rubio y mátale, y resucítale en el negro.

[1355] Quevedo critica este tipo del mismo modo en *Sueño del infierno* (pp. 307-309 y 330 y ss.) y en *La Hora de todos* (pp. 704-709).Véase Azaustre (2007: 461, n. 131) para más referencias.
[1356] Véase García Font (1976: 229).
[1357] Cfr. Martinengo (1967: 23). El *lapis philosophicus* o piedra filosofal se definía como medicina universal que prolongaba la vida. Se formaba partiendo de materias primas viles.
[1358] Martinengo (1967: 24-27) ha analizado las implicaciones de este fragmento, que describe las tres etapas del proceso de trascoloración del metal: *nigredo*, *albedo* y *rubedo*. El *nigredo* o ennegrecimiento correspondía a la fase de disolución del metal, al *albedo* se llegaba mediante lavaduras y, prolongando la aplicación del fuego se lograba llegar a la fase final o *rubedo*.
[1359] Cfr. Martinengo (1967: 31-2). Véase también Jauralde (1981: 125, n. 28).

> Ítem, tras el rubio toma lo de abajo y súbelo, y baja lo de arriba y júntalos, y tendrás lo de arriba» (p. 462).
>
> Y para que veas si tiene dificultad el hacer la piedra filosofal, advierte que lo primero que has de hacer es tomar el sol, y esto es dificultoso por estar tan lejos (p. 462).

Dos últimos tipos descritos burlescamente son el del toreador y el del valiente. La figura del torero ridículo[1360] se representa con caballo ajeno y con un solo lacayo; de esta forma se le califica de *único*, voz burlescamente entendida en su doble significación. Para realzar la cobardía del personaje se recurre al equívoco con la frase *hacer suertes*[1361] y a una perífrasis formada por *sust. + sust.*: "caballero antípoda del toro", que hiperboliza la distancia existente entre el toro y el torero:

> Pasa ser toreador sin desgracia ni gasto, lo primero caballo prestado, porque el susto toque al dueño y no al toreador; entrar con un lacayo solo, que por lo menos dirán que es único de lacayo; andarse por la plaza hecho *caballero antípoda del toro*. Si le dijeren que cómo *no hace suertes*, diga que *esto de suertes está vedado* (p. 463).

El valiente o valentón, individuo «arrogante, o que se jacta de guapo u valiente» (*Aut.*) ya fue criticado en *Vida de corte y oficios entretenidos en ella*[1362]. En el *Libro de todas las cosas* se representa también como un personaje lleno de apariencias. Se repiten aquí las bimembraciones antitéticas en la descripción, especialmente en estructuras de frases adjetivas y preposicionales que reflejan el justo medio para sobrevivir sin demostrar valor. La imagen hiperbólica del andar lo relaciona con *mareta*: «movimiento de las aguas que empieza a esforzarse poco a poco» (*Aut.*). Schwartz (1983: 63-4) analizó las metáforas de genitivo en referencia a las barbas y bigotes del valentón[1363], donde se relacionan lexemas inanimados, que además se refieren a objetos que pertenecen al campo semántico de las armas. Por otra parte, la *barba de ganchos y* los *bigotes de guardamano* hacen alusión a las *dagas de*

[1360] Arellano (2003: 108) considera esta figura dentro de la sátira social, pues la fiesta de los toros estaba reservada a la nobleza y era un medio de enaltecimiento ante el pueblo espectador. El toreador ridículo es generalmente un aspirante a noble cuyo fracaso denuncia su ilegitimidad. Para la importancia de la fiesta de los toros, véase Deleito (1944: 105-59) y Sanz Ayán (1989: 204-207).

[1361] *hacer suertes*: «en las fiestas de toros vale la burla, que se les hace poniéndose delante de ellos, y librándose con habilidad, y ligereza» (*Aut.*) y «como contrapuesto al azar en los dados, y otros juegos, vale los puntos con que se gana» (*Aut.*).

[1362] Véase *supra* 3.7.1.

[1363] Estas mismas metáforas aparecen en el *Buscón*: «La barba de ganchos, con unos bigotes de guardamano» (II, 1, p. 588).

ganchos o de *guardamanos*[1364], armas típicas de rufianes y maleantes. La fama de matón que este valiente ostentará si sigue estas recetas se pondera al compararla con el *tabardillo*, conocida enfermedad de la época que causaba una apreciable mortandad:

> anda con mareta, habla duro, agobiado de espaldas, zambo de piernas, trae barba de ganchos y bigotes de guardamano, y no levantes la habla de la cama sin vaharada del trago puro. […]. Sé cuerdo en las pendencias y loco en los banquetes, colérico en las paces y flemático en las veras y, de cuando en cuando, achácate entre los amigos un herido o dos de los que otros mojares. Y con esto no tendrá tanta opinión como tú ningún tabardillo (pp. 463-64).

Termina la obra con la *Aguja de navegar cultos*, un recetario que muestra paródicamente las características del estilo que proliferó con la fama de Góngora. Aunque figura como un opúsculo independiente en la *Tabla* de la edición de *Juguetes de la niñez*, *Libro de todas las cosas y otras muchas más* concluye sólo cuando termina esta parte. García-Valdés (1993: 111) considera posible la redacción de la *Aguja de navegar cultos* con anterioridad al resto del opúsculo, pues corrió de forma independiente en manuscritos que contenían alusiones directas a Góngora, razón que permite suponer que fuera escrita antes de la muerte de este autor.

El epígrafe de esta sección presenta claramente el objetivo ―una sátira de la poesía culta personalizada en la obra de Góngora[1365]― y cada una de sus partes:

> Con la receta para hacer *Soledades* en un día; y es probada.
> Con la ropería de viejo de anocheceres y amaneceres, y la platería de las facciones para remendar romances desarrapados (p. 465).

La primera parte es una receta desarrollada en un soneto que presenta una acumulación paródica de voces para poder desenvolverse con el estilo culto de las *Soledades* gongorinas, seguido de otro poema que lleva a la práctica el funcionamiento de dicha receta[1366]. Posteriormente se critican las metáforas que son

---

[1364] *daga de ganchos*: «La de hoja recia con los gavilanes en S y de gran tamaño»; *daga de guardamanos*: «la daga que tiene unos gavilanes o cazoleta excesivamente grandes de manera que protege muy bien la mano del que la usa». Cfr. Alonso Hernández (1977: 271 y 418).

[1365] Véanse García-Valdés (1993: 109-11) y Roses Lozano (1994: 9-65) para datos y bibliografía sobre la cuestión de la controversia contra la poesía culta. La reacción de los culteranos ante el ataque de Quevedo fue casi inmediata, con la publicación del *Antídoto contra la Aguja de navegar cultos*, obra de Andrés de Ustarroz publicada en 1633.

[1366] Véanse los análisis de la receta que hace Martinengo (1967: 153-59) y el comentario de las voces de Azaustre (2007: 465-71). Anota Azaustre (2007: 465, n. 154) la coherencia en la selección léxica de las voces, pues, exceptuando algunos vocablos como *émulo*, *canoro*, *ostentar* o *cede*, que sí fueron utilizadas por Quevedo en poemas de otros géneros y tradiciones, bastantes de los términos cultos que

usadas para la descripción de anocheceres y amaneceres, y se termina con una nueva burla de los tropos utilizados para pintar las facciones femeninas. Obviamente, la agudeza en esta sección radica en la falta de sutileza en el uso de los recursos, que se muestran repetitivos y artificiosos, y en la acumulación excesiva, pues el exceso en la frecuencia es rasgo fundamental en la censura contra este estilo.

Comienza la receta con un tipo especial de disociación, la *tmesis*, que consiste en la inserción de otros elementos entre las partes de vocablo disociado. El término *jerigonza* alude despectivamente al lenguaje oscuro empleado en el estilo culto —«el dialecto modo de hablar que usan los gitanos, ladrones y rufianes, para no ser entendidos» (*Aut.*)—[1367]:

> Quien quisiere ser culto en solo un día,
> la *jeri* (aprenderá) *gonza* siguiente:
> fulgores, arrogar, joven, presiente
> candor, construye, métrica, armonía; (p. 465)[1368].

A continuación de la receta se encuentra un poema que la ejemplifica. Se dirige una invectiva contra los poetas que con esta simple receta pretenden llenar el Parnaso. Quevedo los califica con dos asociaciones sorprendentes de *sust.* + *adj*. y *sust.* + *sust*.: "poetas babilones"[1369] que escriben "sonetos confusiones". La posterior comparación despectiva abunda en esta idea, y la ridiculiza al equipararla con la fácil preparación de las sencillas y rústicas *migas*[1370]:

> que ya toda Castilla,
> con sola esta cartilla
> se abrasa de poetas babilones,
> escribiendo sonetos confusiones,
> y en la Mancha pastores y gañanes,
> atestadas de ajos las barrigas,
> hacen ya cultedades como migas (p. 471).

---

enumera el soneto no se usaron o se usaron muy poco en su poesía. Varias de las palabras sólo aparecen precisamente en poemas donde se parodia el estilo culto. García-Valdés (1993: 437-8, n. 114) justifica el uso en algunas ocasiones de estas voces por Quevedo, ya que son anteriores a la publicación del *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora, obras que provocaron la reacción anticulterana.

[1367] Otros ejemplos de Quevedo en *La culta latiniparla* (p. 95) y en *La Hora de todos* (p. 608).

[1368] Véase Cacho Casal (2003: 305), que anota una posible deuda con el satírico italiano Folengo.

[1369] Habitantes de *Babilonia*, que también se podía entender en sentido figurado: «metafóricamente se toma por confusión y desorden» (*Aut.*). *La culta latiniparla* está dirigida a «doña Escolástica Poliantea de Calepino, señora de Trilingüe y Babilonia» (p. 96).

[1370] *migas*: «cierta especie de manjar, que se hace de pan desmenuzado, rehogado con algunos ingredientes» (*Aut.*).

Un nuevo uso del sustantivo en función adjetival se observa al calificar de hermafrodito el poema con el que ejemplifica las voces cultas. Este sustantivo y otros similares como *hipogrifo, centauro y minotauro* fueron usados en la época para criticar este tipo de lenguaje antinatural y afectado[1371]. El *romance*, que prueba las voces de la receta, se constituye mediante un armazón de metáforas que definen la boca de la mujer[1372]. Fernández-Guerra (1852: 482-3, n. *a*) lo considera una ingeniosa y justa parodia del poema de Pérez de Montalbán *Romance a una boca*:

> Yace cláusula de perlas
> si no rima de clavel,
> dinasta de la belleza
> que ya cataclismo fue.
> Un tugurio de piropos,
> ojeriza de Zalé,
> poca porción que secresta
> corusca favila al bien.
> Pórtico donde rubrica
> al múrice tirio el ver
> tutelar padrón del alma,
> aura genitiva en él (pp. 471-73).

El romance parodia los esquemas de la poesía de estilo culto. Metáforas con cultismos léxicos o semánticos como *cláusula de perlas*, *rimas de clavel*, *dinasta de la belleza* y *cataclismo* se combinan con estructuras usuales en el estilo culto, como *si no*[1373], para conectar distintas imágenes alternas. También se observan técnicas de encarecimiento metafórico ("Un tugurio de piropos, / ojeriza de Zalé"), donde la boca de la mujer provocaría la envidia de las chozas de aquella isla; en "Pórtico donde rubrica / al múrice tirio", la boca es un pórtico que enrojece el *múrice* ('molusco marino que segrega, como la púrpura, una sustancia muy usada en tintorería por los antiguos').

Termina esta parte con una enumeración que califica el anterior *romance hermafrodito* de forma grotesca y añade el contraste ridículo entre las elevadas expectativas y la simple realidad retratada, pues a los cultos se les censuraba que

---

[1371] Véanse Samona (1965: 144) y Azaustre (2007: 471-2, n. 192).
[1372] Véanse Azaustre (1999: 25-28) para una interpretación de las metáforas.
[1373] Alonso (1961: 138-56) estudia este recurso en la poesía de Góngora.

usasen en exceso voces oscuras y elevadas para realidades corrientes, rompiendo así el decoro[1374]:

> Y después que el aprendiz de culto se ha dado por vencido y dicho que *es la piedra filosofal, o el fénix, o la aurora, o el pelícano, o la carantamaula*, es un romance a la boca de una mujer en toda cultedad (p. 473).

Las dos últimas partes parodian los usos metafóricos cultos para describir los anocheceres, amaneceres y el físico femenino. El empleo de voces como *tales* o *ropería*[1375], identifica despectivamente a los cultos, cuyo lenguaje para representar esos momentos del día peca de falta de originalidad. Después se enumeran metáforas tópicas en este tipo de descripciones:

> se hallan auroras hechas que les vienen como nacidas a cualquier mañanita, con sus nácares y ostros, leche y grana, y empañado el día en matillas de oro; cunas rosadas y llorares de perlas y de aljófar; las flores, salvas; búcaros, las yerbas que bebe el sol, que chupa o que las lame. Anocheceres: lutos de sombras y bayetas de la noche, cadáver de oro y tumbas del ocaso en ataúd de fuego, exequias de la luz y despabilos, capuces turquesados y Argos de oro, mundo viudo, huérfanas estrellas, triforme diosa, carros del silencio, soñolienta deidad, émula a Febo (pp. 473-75).

Del mismo modo, la parodia de las metáforas basadas en los metales preciosos[1376] para encarnar el cuerpo femenino se encuentra en la *platería* de los cultos, lugar que recuerda la anterior *ropería*.

La parodia se inicia con una serie de metáforas del paisaje estructuradas en coordinación. Seguidamente, una nueva enumeración paralela relaciona cada una de las metáforas con la parte correspondiente del cuerpo femenino:

> Hay hechos cristales fugitivos para arroyos, y montes de cristal para las espumas, y campos de zafir para los mares, y margen de esmeraldas para los praditos. Para las facciones de las mujeres hay gargantas de plata bruñida, y trenzas de oro para cabellos, y labios de coral y de rubíes para jetas y hocicos, y asientos de ámbar (como pomos) para resuellos, y manos de marfil para garras; pechos de diamantes para pechos, y estrellas coruscantes para ojos, y infinito nácar para mejillas (pp. 475-76).

Otras metáforas criticadas son obra de los "poetas hortelanos" y "poetas charquías". Los primeros aluden a la frecuencia de metáforas vegetales; los segundos

---

[1374] Véase Roses Lozano (1994: 152-68), quien analiza el uso de estas voces en la poesía gongorina.
[1375] *ropería*: «se llama también la tienda donde se venden los vestidos hechos» (*Aut.*).
[1376] Véase Azaustre (2007: 475, n. 216), para más referencias a esta repetida burla en la obra de Quevedo. En la prosa burlesca alude a esta costumbre en las *Prematicas del Desengaño contra los poetas güeros* (p. 13).

se denominan "charquías" en referencia a Pablo Charquías, catalán que desarrolló el almacenamiento de la nieve y su comercio en Madrid hacia 1609[1377], burlándose así del abuso de las metáforas relacionadas con la nieve o el hielo.

Para subrayar el efecto burlesco, en ambas parodias del uso de la metáfora se utilizan voces y recursos lingüísticos que se alejan del lenguaje culto. Aparecerán así diminutivos: "auroras hechas que les viene como nacidas a cualquier *mañanita*", "margen de esmeraldas para los *praditos*"; verbos inadecuados para el contexto: "las yerbas que bebe el sol, que chupa o que las lame"; sustantivos del campo léxico animal o con significación peyorativa: *jetas*, *hocicos*, *resuellos*, *garras*. Además, y como se ha indicado, se denomina *hortelano* al poeta que construye sus metáforas desde las *verduras*, voz alejada de las imágenes vegetales de la belleza femenina, mientras que los *poetas charquías* asocian la "mujer puerto" (en referencia a los fríos puertos de montaña) con elementos tan terrenales como *hielo*, *trineo*, *bota, ventisca* o *viento del Moncayo*.

Termina esta crítica de los cultos con una referencia a Calepino, erudito italiano que escribió un diccionario en once lenguas[1378], y un juego paronomástico en el que, mediante una gradación despectiva, a *culto* sigue *oculto* y *hablar a bulto*:

> Con esto y con gastar mucho Calepino sin qué ni para qué, serás *culto*, y lo que escribieres *oculto*, y lo que hablares lo *hablarás a bulto* (p. 476).

Esta última sección del opúsculo concluye con alusiones a Dios, a Lope de Vega y a Garcilaso, ya que estos dos últimos autores defendieron y representaron respectivamente la claridad de estilo.

En resumen, el nexo común del opúsculo es la sátira de todo tipo de cuestiones presentadas a modo de miscelánea. En las tres primeras secciones: "Tabla de proposiciones" y "soluciones", "Tratado de la adivinación por quiromancia, fisonomía y astronomía" y "Capítulo de los agüeros", el equívoco y la perugrollada son los principales recursos de agudeza. En la *Aguja de navegar cultos* se critica y se muestra la lengua de rango culto como un instrumento falso, que puede ser usado de una forma engañosa. La lengua culta es desenmascarada; todo en ella está falto de verdad, todo es apariencia, suposición equivocada. La burla se muestra a través de un

---

[1377] Véanse Deleito (1953: 162-66) y Santamaría Arnáiz (1989: 330-2).
[1378] También es aludido en el nombre de la dama a la que dirige *La culta latiniparla*: «doña Escolástica Polyanthea» (p. 96).

contraste entre las más simples obviedades y los discursos oscuramente ridículos. Los recursos para el logro de la agudeza son múltiples: agudeza verbal y de concepto, onomástica, hipérboles caracterizadoras o asociaciones inadecuadas al contexto, aunque prima especialmente la dilogía, pues ilustra a la perfección las múltiples caras de estos códigos sospechosos de veracidad y fácilmente manipulables por los autores cultos.

3.9. INVECTIVA

3.9.1. *PERINOLA AL DOCTOR JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN*

La obra es de autoría probada por la polémica suscitada con su publicación y después de su difusión. Se conservan numerosos manuscritos[1379] y su redacción parece ser inmediata a la publicación de *Para todos*[1380], posiblemente escrita por Juan Pérez de Montalbán en 1632[1381]. Sin embargo, el opúsculo no fue impreso hasta el siglo XVIII[1382].

Estructurada como una dura invectiva en respuesta al *Para todos* de Montalbán, nuestro satírico critica al autor, a todos los vinculados con su obra y a ciertos personajes del mundo literario de la época. La obra de Montalbán es una miscelánea en la que se acomodan diferentes géneros y subgéneros de textos. El propio Quevedo describe burlescamente el contenido en este opúsculo[1383] sirviéndose

---

[1379] Es la obra de Quevedo con mayor número de manuscritos. Véanse Jauralde (1983), García-Valdés (1993: 118) y Plata (2004).

[1380] *Para todos; exemplos morales humanos y divinos: en que se tratan diversas ciencias, materias y facultades; repartidos en los siete días de la semana y dirigidos a diferentes personas por el doctor Juan Pérez de Montalván, natural de Madrid y Notario del Santo Oficio de la Inquisición*. Está dedicada al Duque de Medina de las Torres y cada una de sus partes a otras personalidades.

[1381] Véase Jauralde (1998: 644-50), que la considera la última obra festiva de Quevedo.

[1382] Fue publicada por primera vez en 1787 por Antonio Valladares de Sotomayor en el *Semanario Erudito*.

[1383] Más adelante repite esta mezcolanza de autores jugando con la polisemia de *margen* ('extremidad y orilla de alguna cosa' y 'en el papel y los libros, aquella porción que se deja en blanco'): «¡Pues ver las márgenes verbeneando de autores, que parecen propiamente márgenes de laguna, donde se junta la ortiga y el romero y la juncia y la adelfa! Allí se ven junto a Séneca con Barbadillo, Roa con Plutarco, Porreño con Santo Tomás, Luquillas con Avicena; Benavente diciendo a Quintiliano que se haga allá, a puras matracas, que no cabe y no le deja, a puros burungóngorros, móngorros, chóngorros, lugar para media declamación» (pp. 474-75). Los dos pasajes hacen alusión al vocabulario jocoso, constituido por palabras que jugaban con su sonoridad pero carecían de sentido, rasgo común en los autores de bailes y entremeses populares.

de la acumulación (*congeries*) y del ritmo atropellado por breves miembros yuxtapuestos:

> en él hay novelas, autos sacramentales, sátiras, declaración de la misa, comedias, instrucción de predicadores, almanaques, repertorios, lunarios, amores y cuestiones teológicas; junta los santos a los bergantes; cita batidos los idiotas y los filósofos, los chaconeros y los padres de la Iglesia; alaba al autor de la *Naqueracuza*, como al de la *Iliada* o *Eneida*; celebra al autor de los *tórligos, mórligos, trigimorlos, chinchirrimallos, turigurigallos* mucho más que al del *Pimandro*, y con palabras que aún le arrastraran a Aristóteles. De manera que éste no es libro, sino coche de Alcalá a Madrid, donde se embuten y van juntos, dándose hombro con hombro, una vieja, una niña, y la buscona, y el tratante, y el corchete, y la alcahueta y el capigorrón con el fraile (pp. 473-74)[1384].

La reacción de Quevedo pudo deberse a la consideración del *Para todos* como una especie de provocación por la publicación del texto quevediano *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, donde se censura este tipo de textos multiformes. Sin embargo, la intención de Quevedo de desprestigiar el *Para todos* no se materializó. Por el contrario, la polémica suscitada entre ambos autores fue motivo fundamental para el posterior éxito de la obra de Pérez de Montalbán[1385]. La poca consideración que Quevedo tenía del texto se muestra agudamente en los siguientes pasajes:

> —Oye, ¿sabe qué ha de hacer, si quiere que ese libro luzca y haga ruido? Véndale para cohetes, que no tiene otro remedio. Y no le venda a los especieros tenderos, que si en él envuelven las especias, de andar con malas compañías, echarán a perder las ollas; y si se hacen cartones, se hallarán los pechos mejor con zaratanes que con ellos (p. 488).

> —Dios se lo perdone a vuesa merced, que nos ha traído ese asco y ese escándalo encuadernado: por ninguna cosa quisiera haber incurrido en verle. Vuesa merced la desaparezca al instante, y no nos diga dél ni una palabra (p. 502).

> Pero después se desquita añadiendo obras a otros que ni se han visto ni se han oído. De manera que es abominable por lo que añade, por lo que quita, por lo que dice, por lo que calla (p. 506).

[1384] Cito por la edición de García-Valdés, *Prosa festiva completa*, Madrid, Cátedra, 1993.

[1385] Cfr. García-Valdés (1993: 119-20). De todos modos, no están del todo definidas las causas que motivaron este ataque de Quevedo. Fray Diego Niseno comenta la envidia que sentía Quevedo por el éxito editorial de Pérez de Montalbán. Otra posibilidad sería la venganza de Quevedo porque el padre de Montalbán había pirateado algunas de sus obras. En el opúsculo se observa la inquina contra esta persona: «porque su buen padre ha sido mesonero de comedias, novelas, chaconas y romances, y no ha vendido cosa que no haya sido la sedición de las buenas costumbres» (pp. 482-83). Véase también Jauralde (1998: 647, n. 28).

Las acepciones figuradas de *lucir* y *hacer ruido*[1386] ceden su uso al sentido recto para acomodarse a *vender para cohetes*, destino peyorativo que da Quevedo a la obra de Montalbán. Otros usos negativos hiperbolizan el escaso valor del *Para todos*. Si sus páginas se usan para envolver especias, estropearán los guisos que éstas condimentan; si confeccionan corpiños para los pechos —el *cartón de pecho*[1387]—, se encontrarán mejor los pechos enfermos de zaratanes[1388]. En el último pasaje citado se repiten estructuras para criticar el "Índice o catálogo de los ingenios de Madrid", última parte del libro de Pérez de Montalbán[1389].

La dedicatoria ya avanza el tono del opúsculo con la acumulación de partículas de negación y la *traductio* en el verbo *saber*:

> Al dotor Juan Pérez de Montalbán,
> graduado no se sabe dónde;
> en lo qué, ni se sabe ni él lo sabe. (p. 468).

La obra es introducida por las palabras de una perinola[1390] que presenta un marco situacional humorístico. Se usa el neologismo; así, la forma de hacer bailar la perinola responde a *puntadedos* partiendo de *puntapiés*, y se remedan las frases *apunta el bozo* y *hervir la sangre*, que se convierten en *apunta la copla* y *hierve lo culto* para satirizar la afición culterana de los autores de la época; en este caso, de un mancebito seguidor de Juan Pérez de Montalbán:

> Estando tres días ha unas doncellas hilando mil saltos a las castañetas, haciéndome andar a *puntadedos*, como a puntapiés, por entretenerse, un mancebito destos que les *apunta la copla* como el bozo y les *hierve lo culto* como la sangre (p. 468)[1391].

La crítica de la obra de Montalbán comienza jugando con el título *Para todos*:

[1386] *hacer ruido*: «metafóricamente se toma por apariencia grande, en las cosas que en la realidad del hecho no tienen sustancia» (*Aut.*).
[1387] *cartón de pecho*: 'corpiño interior forrado de cuero, tablillas y cartones que tenía como función alisar y dar tiesura al pecho de la mujer'. Esta prenda, junto con el verdugado y los chapines, era parte indispensable de la vestimenta de la mujer desde el reinado de Felipe II (Bernis, 1990: 87).
[1388] *zaratanes*: «género de enfermedad de cáncer, que da a las mujeres en los pechos» (*Aut.*).
[1389] Véase Astrana Marín (1945: 432-3), que comenta la hipocresía por parte de Pérez de Montalbán al mencionar a Quevedo en esta parte de la obra.
[1390] *perinola*: «Piececita pequeña de madera u otra materia, que tiene cuatro caras iguales y remata en punta; por arriba es plana y en medio tiene un palito delgado, el cual se toma con dos dedos y torciéndola con ellos baila el tiempo que le dura el impulso. En las cuatro caras hay en cada una una letra, que son S, P, D y T. La S significa «saca», la P «pon», la D «deja» y la T «todo». Sirve para el juego que se llama deste nombre» (*Aut.*).
[1391] Véase el comentario de Plata (2004: 221) sobre el pasaje. Este autor considera posible un error de copia en la forma "hilando mil saltos a las castañetas".

—Si es para todos, será la muerte (p. 470).

—Ya sé lo que es; venga el libro. Si es para todos, él es «el bien que viniere»; así lo dice la empuñadura de las consejas (p. 470)[1392].

— Libro que es para todos guárdele, que el autor, sea quien fuere, confiesa que es obra vulgar y bazofia; porque universalmente para encarecer el primor de una cosa buena se dice que no es para todos; y por la misma razón, siendo para todos, es bodegón y olla de mondongo (p. 471)[1393].

En el siguiente pasaje, la descripción de Pérez de Montalbán cuenta con diferentes recursos de agudeza. Repite en dos ocasiones el sufijo diminutivo *–illo*, que es el sufijo con valor despectivo más utilizado por Quevedo en las obras satírico-burlescas[1394]. Se muestra el desprecio personal al autor de *Para todos* por tener una obra deudora de Lope de Vega[1395] o escribir a medias con otros autores; para ello lo equipara a la costumbre de dormir compartiendo cama, *media con limpio*[1396], y lo sitúa en la calle de los Negros, popular por esa costumbre de alojamiento compartido. Por lo tanto, se identifica al autor no sólo por su acción, sino también por su baja catadura moral. El último diminutivo y el remedo de la frase *encaje de lechuga* ('usual cuello almidonado con forma de lechuga'), que en el estudiantillo se ve transformada en "encaje de lechuza", encierran una alusión a la acepción de 'ladrón' que tiene la voz *lechuza* en germanía[1397]:

¿es uno que fue muchos años *retacillo* de Lope de Vega, que de cercenaduras de sus comedias se sustentaba, hasta que dio en escribir media con limpio (poeta de la calle de los Negros), juntándose con otros para hacer pasos a escote? ¿Un *estudiantillo* de encaje de lechuza, hijo de un librero de Alcalá? (p. 472).

[1392] Se refiere a la fórmula de comienzo de los cuentos tradicionales que sigue en el texto: «Érase que se era, / que en hora buena sea, / el bien que viniere / para todos sea».

[1393] Pérez de Montalbán replicó a esta crítica en el prólogo de la primera parte de sus *Comedias*: (Madrid, 1638): «Algunos melindrosos se han enfadado del título de *Para todos*, y a mi parecer sin razón: porque supuesto que trata de todas las materias que profesan todos, *Para todos* se debe llamar, y no de otra manera: porque decirle *Para muchos* es bueno, y no lo es más; *Para algunos* es algo, pero no es mucho; y *Para ninguno*, ni es mucho ni poco, porque no es nada».

[1394] Véase Náñez (1973: 344-5), quien realiza un estudio de la frecuencia de los sufijos, prescindiendo de su valor expresivo, en los *Sueños*, en el *Buscón* y en las obras satíricas. El sufijo *–illo* es el predominante.

[1395] Véase García-Valdés (1993: 472, n. 14) que cita el primer testamento de Lope de Vega en el que se muestra la estima entre los autores. La burla con la copia de Lope de Vega prosigue en la descripción de la formación del autor: «Y por hacerse copia de Lope de Vega, se ordenó; y sin duda presto se echará el frey, por no quitarle pizca» (p. 473). Véase también Sánchez (1949: 579).

[1396] *media con limpio*: «frase que sólo tiene uso en Madrid, originada de que en ciertas casillas y barrios de poco comercio dan posada y cama de noche a los vagabundos y pordioseros y en cada cama duermen dos» (*Aut.*). Véase Deleito (1953: 176-77), que comenta el popular albergue de la calle de los Negros y la mención de éste por parte de autores de la época.

[1397] *lechuza*: «ladrón que roba de noche» (Hernández y Sanz, 2002: 301).

La onomástica burlesca también se usa de forma despectiva. El neologismo basado en un genitivo somático enlaza con la onomástica al ser presentado con letra mayúscula. El autor del *Para Todos* se califica como mal ladrón de obras por la disociación *homini-caco*, y de mal escritor por los añadidos de su pluma a las obras hurtadas. Con un remedo del apellido Montalbán, se lo asocia con el banco de los galeotes o con la acepción de 'cárcel' que tiene *banco* en germanía[1398]. En otro de los ejemplos se juega burlescamente con los extremos —*montera* y *empuñadura*— para reducir su auténtico nombre a la simpleza de "Juan Pérez", un juego circunscrito al *loci a persona*, pues representaba el prototipo de marido sufrido. En dos de los pasajes, el nombre y los apellidos del autor se relacionan burlescamente con Juan Pérez de la Encina, personaje famoso por sus disparates[1399]; Reinaldos de Montalbán, figura cantada en los romances y en la literatura caballeresca[1400], y posiblemente con el médico Lucas de la Peña[1401]:

> A éste, pues, llaman *Hominicaco*, por lo chico y por los hurtos, porque se averiguó que aruñó una comedia entera a Villaizán; y el primer testigo mayor de toda excepción fue lo que había escrito antes y lo que escribió después (p. 473).
>
> Caro le cuesta al buen Valdivielso el pagar a *Montanbanco* el citarle y darle margen de aposento (p. 480).
>
> Pero ¡oh inmenso Dios!, ¿quién bastará a ponderar el intento con que el dotor *Montanbanco* amasó este libro *Para todos*? (p. 482).
>
> ¿Puédese creer que un dotor y clérigo y Juan Pérez y Montalbán o *Montalbanco* (que todo monta) juntase, en callar los amores, a Dios con la dama y con el galán? (p. 487).
>
> Una cosa ha hecho bien honrada el Juan Pérez (así se llamaba Pablillos el bobo de la comedia, y por eso se añadió el Montalbán por montera y el dotor por empuñadura) (p. 481).
>
> —No quiero oír más de las comedias de aqueste dotor; sólo pido se llame Juan Pérez de la Encina, y quédese lo Montalbán para Reinaldos (p. 489).
>
> —Si así son las novelas —[…]—, más quiero Peñas que *Montan Pérez* (p. 489).

Otras comparaciones y metáforas despectivas caracterizan al autor del *Para todos*. Quevedo lo define como *azúcar de retama*, y explica la metáfora por la baja

---

[1398] Cfr. Hernández y Sanz (2002: 74).
[1399] Cfr. García-Valdés (1993: 489, n. 69). Correas recoge expresiones que contienen a este personaje.
[1400] Cfr. García-Valdés (1993: 489, n. 70).
[1401] Cfr. García-Valdés (1993: 489, n. 71).

calidad de este tipo de miel. En el segundo pasaje lo considera autor de *obra podrida*, frase sustantiva que toma como base el popular y misceláneo plato de la *olla podrida*[1402]. Su origen judío es aludido indirectamente al mencionar autores como Godínez, Filón Judío o León Hebreo[1403]. En el último ejemplo, los hurtos literarios de Montalbán le adjudican la denominación *dotor colmenero*, que a continuación se explica por su vínculo con el oso colmenero que roba la miel en las colmenas:

> El dotor es azúcar de retama, donde son más las pajas, los palos, las moscas muertas, la basura, y el estiércol que lo dulce. El pobre, en lo que escribe, parece hombre que pelea de tejado, que tira cuanto se topa con la furia: el vidrio quebrado, los cascos de la olla, las calzas viejas, el estropajo y la urraca muerta (p. 474).
>
> Este no es loco —que es poco—, es una casa de locos, porque ha hecho un libro podrido como olla, y atestándole de cuantas legumbres, bazofias, cachivaches, tronchos y chucherías ha hallado por las plazas y tiendas de aceite y vinagre, tabernas y despensas (p. 475).
>
> Cita a Godínez y no a San Benito; y no le cita delante de Dios, sino con la misma ponderación que pudiera al gran Filón Judío o a León Hebreo; mas esto lo perdono, porque lo merece el ingenio del dotor, que también es dotor y creo que son deudos (p. 475).
>
> Prosigue el dotor colmenero, como oso (p. 495).

A continuación, Quevedo ataca cada uno de los apartados de la obra de Pérez de Montalbán citando su texto[1404]. Para ello recurre a juegos de agudeza verbal y múltiples comentarios irónicos donde se describen y razonan las incoherencias y errores del texto. El apartado de la "creación del mundo" en siete días es censurado al jugar con el saludo *buenos días* y con una estructura paralela antitética. En el último ejemplo, compara al autor del *Para todos* con los galanes de monjas y considera las conclusiones del libro como *hermanas* de las verdades de Pero Grullo; usa para ello

---

[1402] *olla podrida*: «que se compone de muchos materiales, como son carnero, vaca, pernil, pollas y otras aves y cosas que la hacen muy sustanciosa y regalada» (*Aut.*). La misma agudeza aparece en *Libro de todas las cosas*: «Mujer con cara podrida *como* olla» (p. 452).

[1403] Cfr. García-Valdés (1993: 475, n. 27). En esta misma obra se hace referencia repetidamente al origen del autor: «Aparte, en la conclusión de los amores (en que nombra un varraco antiguo y un moderno entre alguna gente honrada), prefiriendo a todos el amor de Jacob y Raquel, cita a Felipe de Godínez, y le llama excelentísimo predicador y teólogo; y siendo cosa del Testamento Viejo, no cita a otro autor» (p. 477); «Montalbán, el maná mejor es venderle en poblado que cogerle en el desierto» (p. 483), con referencia al alimento milagroso que los israelitas usaron en su viaje por el desierto.

[1404] Esta misma técnica fue también seguida por Quevedo en el *Comento contra setenta y tres estancias*, glosa del *Elogio descriptivo* escrito por Ruíz de Alarcón.

una agudeza basada en la frase hecha *hermanas de leche*, que modifica para aludir a la escasa trascendencia de esa parte de la obra de Montalbán:

> lo cierto es que para dar buenos días no se han de dar los que él escribe, porque ha sido tal, que todo lo que Dios hizo en siete días y vio que era bueno, él en siete días lo ha querido destruir y mostrar que era malo (p. 476)[1405].
>
> Dice que de los sepulcros es el mejor el de Cristo: ¡Qué de estudio le debió de costar esta conclusión! (pp. 476-77).
>
> El autor es pretendiente de Antecristo, por los locutorios a ratos; ama mucho y sabe poco. Yo le perdono, y afirmo que estas conclusiones son las hermanas de habilidad, como de leche, de las profecías de Pero Grullo (p. 478).

En el siguiente pasaje se observa un ejemplo de *traductio*[1406] combinada con el políptoton verbal y la dilogía[1407]. Las diferentes acepciones de *borra*[1408] sirven para crear un chiste junto con los valores del verbo *ver*:

> Que este buen dotor, que dice que borra (y se ve que borra, porque no se ve sino borra y más borra), no borrase esto, no me espanto (p. 479).

Para criticar a los autores afines a Montalbán, Quevedo se vale de diferentes recursos de agudeza. Así ocurre con Niseno, con cuyo nombre se hace una sencilla disociación burlesca, basada en que las tres sílabas del nombre propio aportan significación como dos partículas negativas (*ni* / *no*) y la forma del verbo *ser*:

> —Eso no se ha de borrar sino con un carbón del brasero del Santo Oficio. Acuérdome que aprobó el libro uno que llaman *Niseno*; y pues aprobó esto, llámese *Ni-sé*; y el *no* está de repuesto al cabo para remudar el *ni*, y llamarse *No-sé* (p. 487).

Esta misma técnica se repite cuando critica las novelas incluidas en el *Para todos*; además de la repetición de partículas negativas, se disocia la voz *novela* para desarrollar la agudeza:

[1405] En otro ejemplo: «y es tal el autor que lo dice cada día, y no lo entiendo en este *Segundo día*, que ha sido nublado como los demás» (p. 479).
[1406] Otro ejemplo de este recurso: «Y cada una es peor que la otra; y siempre hay peor en la que es peor, si se vuelve a leer» (p. 498).
[1407] Otro ejemplo de dilogía lo encontramos en el siguiente pasaje partiendo de valor polisémico de *volumen*: «Llámase así el libro de alguna corpulencia» (*Aut.*) y «metafóricamente se toma por el cielo» (*Aut*): «El don Blas —que así se llamaba el que lo trujo— replicó, dando un sopapo con el libro en el bufetillo y tapándome a mí el «saca» y enterrándome en volumen» (p. 471). Véase Plata (2004: 223), que analiza este fragmento.
[1408] *borra*: 'forma del verbo borrar' y «cosas, expresiones y palabras inútiles y sin sustancia» (*Aut.*).

> —La novelas —dijo el escorpión de don Blas—, que digo, no son ni fábulas, ni comedias, ni consejas, ni novelas, ni sí-velas, ni candiles, con ser tan sucios; no tienen pies ni cabeza (p. 489).

El uso del neologismo, ya citado antes, se reitera en el opúsculo como método de jugar con el vocablo. En el primer ejemplo citado, la tradicional idea de un Judas pelirrojo[1409] sirve para crear un neologismo sobre este adjetivo que designa a la mujer pelirroja. El vocablo "tigresía", formado con el sufijo *–ía* —que designa 'ciencia, arte u oficio'— o la voz "Polidiablo" son otros ejemplos:

> —Ese —dijo la *pelijudas*— (p. 471).

> pero hacer a la tigre maestro de esgrima y dalle montante es todo cuanto se puede desatinar en buena *tigresía*. No bien dejó la tigre con su montante, cuando dio tras las abejas con tratamiento de oso (p. 494).

> Y es lo peor que dice Polifemo o *Polidiablo* (p. 499).

Los remedos de esquemas de formación adjetival o verbal a través de diferentes afijos son otro sistema de creación de neologismos. En los siguientes ejemplos se observan el verbo *jordanar* y el adjetivo *apesamado*. Las aguas del río Jordán, según la tradición, tenían la propiedad de devolver la juventud perdida; metafóricamente se extiende su significado hasta «Qualquier cosa que remoza o rejuvenece» (*Aut.*). En el segundo ejemplo se define al viudo como *apesamado* ('el que recibe los pésames'):

> Si la culta fuere vieja, como suele suceder, para no decir a la criada que la afeita: «Macízame de pegotes de solimán estas quijadas y los carcabuezos de las arrugas», dirá: «*Jordáname* estas navidades cóncavas» (p. 454).

> Y si el viudo o *apesamado* consiente, se dirá «manes» con sus «sidereas sedes» y su polvillo de «parcas» (p. 457).

Otra técnica de recreación de esquemas la constituye la parodia de la frase, del modismo o del refrán. En el primero de los siguientes ejemplos se observan derivaciones de la frase sustantiva *traje de rúa* ('traje de calle que era generalmente negro'). Los *ojos de rúa* designan así los ojos negros, mientras que las *niñas*

[1409] Véase Herero García (1925: 158-61) y González Ollé (1981). Los pelirrojos estaban relacionados con la maldad. Sea como fuere, abundan los ejemplos en la literatura (158-9). González Ollé (1981: 160) apunta la fuente del motivo en la Edad Media o en los clásicos. Marcial (XII, 54) sitúa el cabello rojo entre los defectos físicos: «crine ruber, niger ore, brevis pede, lumine laesus,/ Rem magnam praestas, Zoile, si bonus es». Para las referencias a Judas en la obra de Quevedo, véase Vilar (1975: 385-97).

('pupilas') de color serían *ojos de camino*, haciendo así alusión a los *trajes de camino* que solían ser de color. En el segundo ejemplo, el chiste surge desde los significados de dos caras de la perinola: el "saca", contrario al *dar*[1410], y el "traigo". La frase se crea desde *boga arrancada* ('lo que se hace con mayor fuerza o precipitación') para subrayar el deseo de las mujeres de recibir presentes (*daca* es contracción de *da acá*). Se habla aquí de la codicia de las damas y la tacañería en el dar, rasgo tratado en obras como *Cartas del Caballero de la Tenaza* y *Libro de todas las cosas*:

> con *ojos de rúa* vestidos de negro (que las niñas de color miran de camino) (p. 470).

> [Dejáronme] todas en el bufetillo el «saca» hacia arriba, y acudieron al «traigo» de *daca arrancada* (p. 468).

En el caso del modismo y el refrán, los recursos utilizados para su parodia son más variados. El más sencillo de ellos es la desarticulación por cambio de orden, adición o sustitución de uno o varios términos. En el siguiente ejemplo se modifica la frase *concertáme allá esas medidas* en referencia a las cuestiones disparatadas escritas por Montalbán:

> Yo no sé qué hortelano de los infiernos consultó que le dijo que el azufre era yerba; y luego cita el poema de Santiago el Verde, y a Rodiginio y Plinio: concértame esos azufres y esos verdes (p. 478)[1411].

Las asociaciones semánticas no coherentes también se presentan en frases preposicionales descriptivas que funcionan como una forma de ponderación grotesca. Así sucede a continuación con las formas *llover a cántaros* y *a borbollones*[1412]:

> No apruebo yo andar acusando erratas, ni soy de los lectores achaqueros a fuer de Mesta, cuando las locuras se escriben *a cántaros* y *a borbollones* (p. 496).

En la siguiente descripción aparecen metáforas preposicionales (*de guitarra* y *en tenaza*), para hacer resaltar las relaciones hiperbólicas y visuales entre *cara-guitarra* y *tenaza-barba / nariz*. La primera identifica la cara con la forma de la guitarra. A la similitud visual —una representación grotesca de las curvas faciales de la mujer que podría relacionarse con la imagen de una calavera— se añade la relación

---

[1410] Jauralde (1998: 648) apunta la obscenidad del autor en esta oración.

[1411] Un caso similar se encuentra en *Cartas del Caballero de la Tenaza*: «Mujer que tal piensa y tal escribe, ¿qué aguardas para asir de un garabato y andarse a hurtar almas del peso de San Miguel? ¡Concertadme esas razones!» (*Cartas del Caballero de la Tenaza*, p. 239).

[1412] Nolting-Hauff (1974: 261-2) analiza esta metáfora para la representación del habla apresurada a través de la identificación con líquidos.

entre un elemento no animado con una parte corporal humana que cosifica al personaje. La segunda predicación es una imagen muy habitual en la descripción grotesca de la *vetula* en Quevedo[1413]. Nuevamente se vincula la cara de la dueña a otro objeto: la imagen de la tenaza en relación con la barba y la nariz, en este caso acompañada por el verbo *juntar*, que subraya la deformación facial por la falta de la dentadura que implica la unión de la nariz con la barbilla. Nos encontramos, por lo tanto, con dos visiones caricaturescas del rostro desde dos puntos de vista: una primera visión frontal que nos proporciona la imagen de la guitarra, y una de perfil que nos recuerda la tenaza[1414]:

> Una dueña, que con una cara *de guitarra* juntaba *en tenaza la barba y la nariz* (p. 469).

Otro tipo de agudezas se basan en metáforas que Schwartz (1983: 131 y ss.), como se ha dicho, define como de relación de dos lexemas no solidarios en el sistema de la lengua. En el siguiente pasaje se combina la frase adjetiva con la comparación para describir al personaje. El cabello rizado de la bermejuela —a la que también denomina *azofarada*[1415]— queda descrito con el verbo *abochornar*, que porta el significado figurado de 'sonrojarse':

> —Una bermejuela, *abochornada de rizos* y con más colores que barba teñida (p. 470).
>
> con bien *enlutada hermosura*, una pelinegra, que se servía de la contradicción de su propia blancura (p. 470).
>
> dijo la pelinegra, bien *enlutadas las maravillas de su cara*, y *rizada una noche en sus cabellos*, en quien las propias tinieblas de la color sostituían estrellas (p. 489).

[1413] Véase Schwartz (1983: 59-60), que analiza este pasaje y anota las variaciones de esta imagen en la obra de Quevedo. «Era la romana vieja / hecha en la impresión del grifo / que con nariz y con barba / pudiera dar un pellizco» (*POC*, 738, v. 9-13), «barba, que con la nariz / se junta a dar un pellizco» (*POC*, 748, v. 69-70). Igualmente véase Schwartz (1987: 186-90), donde analiza esta metáfora y sus variantes.

[1414] Esta misma imagen se reproduce en *Sueño de la Muerte*: «la nariz en conversación con la barbilla, que casi juntándose hacían garra, y una cara de la impresión del grifo; la boca a la sombra de la nariz, de hechura de lamprea» (p. 440) y *La Hora de todos*: «y juntando la nariz con la barbilla, a manera de garra, hizo un gesto de impresión del grifo» (p. 648). También aparece en su poesía: «pinzas por nariz y barba, / con que el hablar es morder.» (*POC*, 691, vv. 63-4), «Era la romana vieja / hecha en la impresión del grifo, / que con nariz y con barba / pudiera dar un pellizco» (*POC*, 738, vv. 9-13), «barba, que con la nariz / se junta a dar un pellizco; / sueño de Bosco con tocas, / rostro de impresión del grifo» (*POC*, 748, vv. 69-74).

[1415] *azofarada*: "por el color amarillo de azófar o latón". Véase Plata (2004: 222-3), quien analiza la anotación del pasaje.

Otro tipo de metáfora se construye sobre la animización de objetos inanimados. En el primer ejemplo[1416] se introduce la voz *trapajos* en un entorno animado. Se puede añadir una imagen indirecta de la dueña como casamentera, y un juego dilógico con una acepción figurada de *trapajo* ('gastado y viejo'). En este mismo ejemplo se presentan imágenes que se conforman como metáforas por exageración claramente cómica: las frustrantes *calabazadas* efectuadas por la hebra de hilo en el intento de enhebrar, la presencia de *párpados* en el ojo de la aguja y las *pizcas* de camisa con las que se fabrica la sábana introducen voces que muestran relaciones incongruentes, pues *calabazada*, *párpado* y *pizca* no tendrían una clara correspondencia semántica. En el segundo ejemplo se humaniza una novela —denominada con el diminutivo *cantarcico*— al encomendarla a Peralvillo, lugar donde la Santa Inquisición ajusticiaba a los condenados. Al mismo tiempo, su lenguaje y discursos se animizan al adjudicarles las acciones de *jadear* y *moler*. En ambos casos, la intención peyorativa de la personificación resulta evidente:

> Una dueña, […], y estaba para enhebrar una aguja, dando de calabazadas en los párpados del ojo della a una hebra de hilo con que pretendía, *casamentera de trapajos*, juntar de pizcas de camisa vieja una sábana (pp. 469-70).

> La de *Al cabo de los años mil* es tal, que el cantarcico estuviera mejor en Peralvillo que en ella, retulándola; y ha jurado de sacar las aguas de su segundo verso, porque, volviendo por do solían ir, no se enturbien en el cieno de la novela. El lenguaje, de cansado, jadea; los discursos son tahona, que muelen como bestias (pp. 489-90)[1417].

Como es habitual en estas obras satírico-burlescas, se entretejen otros motivos satíricos a los ya mencionados. Uno de ellos es la figura de la dueña, que es denigrada mediante una metonimia que representa la imagen de la boca sin dientes[1418]. Se relacionan el habla y la voz con los dientes como partes necesarias para su realización, pero en la agudeza prima la deformación de la imagen física. *Güeso* es metonimia por diente, y a ella se añade la metáfora de las "palabras mamadas a tabletazos", donde el verbo mamar y el aumentativo —*azo* —muy del gusto de Quevedo— muestran la sonoridad de las palabras producidas por una boca sin dientes:

[1416] Schwartz (1983: 110) lo considera fundamentalmente cómico por lo rebuscado y próximo al absurdo.
[1417] En cursivas en la edición de García-Valdés.
[1418] Véase Schwartz (1983: 139-41).

> Una dueña, […], con una voz sin güeso y unas palabras mamadas a tabletazos de las encías (p. 470)[1419].

Se observan otros ejemplos de autonomía o animización de partes del cuerpo. En el pasaje siguiente, mediante un recurso vinculado con la ruptura de esquemas, la vista puede ser *acostada* partiendo de la frase hecha *dormir los ojos*: «que uno los entreabre por dar a entender algún efecto que quiere y tiene ánimo de significar» (*Aut.*):

> La aguileña, acostando la vista en lo dormido de los ojos (p. 487).

La obra termina con una nueva alusión al título mediante una perífrasis despectiva. En un largo párrafo de la perinola se repiten oraciones con cada una de las caras del juego; en ellas se hace un recuento de todos los errores y se dan consejos para expurgar la obra de Pérez de Montalbán. Finalmente, dos décimas satíricas critican nuevamente la obra:

> ―Pues múdele el título y no le llame sino: *Para el que le vende, diez reales*. Más quiero perderlos en el *todo* de la perinola que emplearlos en ese *todos*; váyase con ese esportón de necedades (p. 506).

> Hasta aquí, señor doctor, es chisme de lo que pasó con aquel maldito y aquellas damas. Ahora entro yo, que por el *todos* me toca a mí su libro y su título; y digo que si vuesa merced toma mi consejo, con ejecutar en su libro, con el TODO que tiene, el SACA y el PON y el DEJA, quedará que no haya más que pedir. *Deje* vuesa merced de alabarse de muy honrado y muy modesto; y *deje* de alabar la librería; y *deje* la botica; y *deje* de encarecer sus sonetos; y *deje* la Escritura Sagrada; y *deje* la teología; y *deje* las malicias; y *deje* las novelas para Cervantes; y las comedias a Lope, a Luis Vélez, a don Pedro Calderón y a otros; los días a la semana; y la semana al Tasso, al Passer y al Bartás; y *deje* el almanak al almanak. Y *saque* de su libro las tres novelas, las tres comedias, los dos autos, el *Índice*, la semana, las conclusiones; *saque* los discursos historiales, militares y astrológicos; *saque* la taracea de sonetos y romances encajados sin propósito. Y por el *pon*, ponga las cotas infinitas de las márgenes en casa de un armero (p. 507).

La *Perinola* destaca especialmente por su variedad de recursos de agudeza. En el opúsculo se utiliza toda clase de procedimientos: onomástica burlesca, formación de neologismos, dilogías, perífrasis, símiles ―con los verbos *ser* y *parecer* y con la partícula *como*― o el remedo frases hechas, modismos y refranes. Algo que resulta

[1419] Un ejemplo similar se encuentra en *Sueño de la Muerte*: «Pues ¿qué cosa es levantarse ocho velas como ocho cabos de años u ocho sin cabo, ensabanadas, y despedirse con unas bocas de tejadillo, con unas hablas sin güeso, dando tabletadas con las encías» (p. 444) y en *La culta latiniparla*: «Si llegare a mandar que por falta de dientes la llenen la boca de chitas forasteras, dirá: "Fulana, *empiédrame la habla*, que tengo *la voz sin huesos*"» (p. 109).

llamativo, teniendo en cuenta que se trata de una obra de la etapa de madurez de Quevedo, es el empleo de la agudeza verbal, que se observa en el uso del diminutivo y en algunos casos de *traductio* y disociación.

3.10. OBRAS DE ATRIBUCIÓN DUDOSA

Hemos dejado para el final de nuestro análisis el estudio de estos opúsculos de dudosa atribución[1420]: *Premática de 1600*, *Premática de 1620* y *Carta a una monja*.

3.10.1. *PREMÁTICA QUE ESTE AÑO DE 1600 SE ORDENÓ*

Jauralde (1998: 984)[1421] advierte la duda en su atribución. En caso de nacer de la pluma de Quevedo, sería la primera pragmática paródica del autor no sólo por el año del título, sino también por la datación del resto de obras del primero de los manuscritos en el que se encuentra. Este manuscrito se conserva sin nombre del autor en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla[1422], y recoge obras de los últimos años del siglo XVI y la primera década del XVII. Díez Fernández (1997) estudia la aparición del texto en un manuscrito de la Fernán Núñez Collection[1423] que no resuelve las dudas respecto a su autoría.

La obrilla constituye una crítica del lenguaje en la que se censura el uso de las fórmulas fijas en el habla coloquial. Posiblemente critica la proliferación de refranes y bordoncillos que se habían extendido en el habla común de la época. Por lo tanto, si se despejaran las dudas sobre la autoría de Quevedo, constituiría el precedente del resto de obras satírico-burlescas de crítica lingüístico-literaria, esto es, las *Prémáticas del Desengaño contra los poetas güeros*, el *Cuento de cuentos* y *La culta latiniparla*.

Un dato significativo es que el esquema de esta premática no sigue el de las pragmáticas serias ni el del resto de pragmáticas paródicas de nuestro autor. La obra comienza de forma abrupta con la presentación de los autores y las razones de su redacción:

[1420] Cfr. Azaustre (2006: 16-7).
[1421] Véase Jauralde (1981: 31), que la considera un antecedente del *Cuento de Cuentos*.
[1422] Manuscrito A. A. Tab. 141, núm 4, fol. 11r-13r.
[1423] vol. 180 (C27-c4). Varios 21. [Incipit: f. 237] de la Fernán Núñez Collection (FNC).

> por ciertas personas deseosas del bien común y de que pase adelante la República sin tropezar ni usar de bordoncillos inútiles —pues se puede andar sin ellos y por camino llano en las conversaciones y en el escribir de cartas— con que algunos tienen la buena prosa cor[r]impida y enfadada del mundo (p. 147)[1424]

Seguidamente se critican los refranes, la significación de los colores[1425] y la existencia de poetas y predicadores, de los cuales se censura el uso del lenguaje formulario[1426]. La burla de los poetas muestra características típicas del lenguaje de Quevedo. Así, la idea de *gastar* los poetas aparece también en la *Premática del Tiempo*[1427] con la misma estructura de repetición con el verbo *haber*: *hay-no haya*:

> En los poetas hay mucho que reformar, y lo mejor fuera quitarlos del todo; mas, porque nos quede de quien hacer burla, se dispensa con ellos, de suerte que, gastados los que hay, no haya más poetillas (p. 149).

Del mismo modo, se censura el lenguaje afectado y el abuso de los temas mitológicos por parte de los poetas, motivo ya tratado en las *Prémáticas del Desengaño contra los poetas güeros*. Para ello se utilizan dilogías (como en el caso de *cataratas*), comparaciones por exageración, o sentidos rectos de frases hechas:

> Y quedan con este concierto: que de aquí adelante no finjan ríos sus ojos, porque no somos servidos de beber lagañas ni agua de cataratas: cada uno llore en su casa, si tiene qué, y muera de su muerte natural sin echar la culpa a su dama, que hay a veces más muertes en una copla que hay en año de peste; y después de habernos cansado, viven mill años más que por quien morirán. Quitamos más: que no traten del carro de Apolo, la Aurora, Filomena, la Parca, Venus, Cupido, ni se quejen de cabellos, ojos, boca de su dama, ni digan: «ablanda ese pecho endurecido», que si es enfermedad y le tiene áspero, por eso se permiten médicos y cirujanos que remedien ese mal (p. 149).

La sección más extensa de la obra es una larga enumeración de distintos vocablos, perífrasis, frases hechas, modismos y comparaciones —sin ningún tipo de aclaración o comentario— que se intentan expurgar mediante la premática. Muchos

---

[1424] Cito por la edición de García-Valdés, *Prosa festiva completa*, Madrd, Cátedra, 1993.
[1425] Véase Jauralde (1981: 82, n.2) para la conocida significación de los colores. Covarrubias la considera sabida por todo el vulgo.
[1426] Jauralde (1981: 83, n.6) contrasta este pasaje con el que aparece en *Vida de San Pablo*, en el que trata el tema de los predicadores con un tono grave: «Hay predicadores que hablan, y callan cuando no dicen todo lo que se debe decir; muéstranse cortesanos en el púlpito, donde se habían de mostrar apóstoles; disimulan el Evangelio, no lo declaran; y por ser bienquistos de los oídos profanos, estudian más lo que no han de decir que lo que dirán» (1859: 33).
[1427] «Ítem, habiendo visto la multitud de poetas, con varias sectas, que Dios ha permetido por castigo de nuestros pecados, mandamos que se gasten los que hay y que no haya más de aquí adelante» (p. 89).

de ellos también son censurados en el *Cuento de cuentos* o aparecen dispersos a lo largo de la obra satírica de Quevedo[1428].

La obra termina con un recordatorio de cumplimiento que, aunque contiene algunas fórmulas típicas de los textos legales, tampoco se acoge totalmente a los esquemas comunes en los finales de las pragmáticas serias:

> Con esta sum[a] de recordación estará más tratable la gente, si huyen estos modos de decir, de suerte que no den nota de su mudanza de lenguaje, para lo cual damos dos meses de dispensación y para que mejor aprendan a huirlos: quedando con esto los discretos más, y los necios, aunque no dejen de serlo, enmendados algo (p. 157).

3.10.2. *PREMÁTICA QUE ESTE AÑO DE 1620 SE ORDENÓ*[1429]

El mismo año que aparece en el título, 1620, constituye una fecha posterior al conjunto de obras que parodian los textos legales y parece extraño que Quevedo retomase este género en esa época[1430]. En el único manuscrito conservado se menciona "Prem*á*ticas nuevas del gusto de Don Francisco de Quebedo", lo que cuestiona igualmente su autoría. Sin embargo, Arellano (1985: 224-25) argumenta la posible autoría de Quevedo por varias razones: el texto (estructura y articulado básico) es anterior a la fecha del título, que sería un intento de actualización; hay más que una versión, una de 1627 y otra de 1620, ambas de Juan Cortés de Tolosa; y la frase "del gusto", que aparece en el manuscrito, podría entenderse como "del estilo", que sin duda es quevediano.

La estructura de este corto opúsculo y la disposición de sus veintinueve *ítemes* no son iguales al resto de premáticas. Tampoco se puede considerar realmente una parodia de las pragmáticas serias, porque no sigue la estructura del género. La obra comienza directamente con el primer apartado, sin una presentación de autores y

---

[1428] Véanse Gendreau-Massaloux (1981). García-Valdés (1993: 25-6) advierte la constante de Quevedo respecto al sentido de los refranes en el lenguaje. Aporta el ejemplo en una carta desde la cárcel de San Marcos de León a Adán de la Parra donde escribe: «No todos nuestros refranes, amigo mío, tienen adquirido el crédito de verdaderos: el que vuesa merced me apunta de que "el que calla concede", lo es menos que ninguno» (*Obras*, 1859: 572). El texto hace referencia obviamente a su propia experiencia personal. Otras críticas al refrán (en los dos casos comenta el proverbio "Haz bien y no mires a quién") las realiza en *Marco Bruto* (1852: 140) y en *Virtud Militante* (*Obras*, 1859: 109).

[1429] *Premáticas y reformación deste año de 1620 anos, hechas por don Francisco de Quevedo* (Biblioteca de Menéndez Pelayo, Ms. 519, *olim* 129).

[1430] Véase Jauralde (1983: 278), que analizó esta cuestión. La califica de imitación quevedesca, pues es extraño que sólo se conozca un manuscrito de una obra tan tardía de Quevedo.

razones. Tampoco se usan fórmulas aditivas en los brevísimos apartados (simplemente se usa un *que* introductorio), y el final no imita el lenguaje jurídico estereotipado[1431].

Los motivos recurrentes de la literatura satírico-burlesca se presentan sin demasiada agudeza. Los *ítemes* tratan temas muy variados: tahúres, frases hechas, hombres de ojos azules[1432], caballeros, vestimenta de personas de distintos oficios, pecado nefando, barberos o lacayos. En algunas ocasiones la burla retoma lugares comunes reiterados en las premáticas. Así sucede con la crítica de los poetas, que aparecen en compañía de músicos y valientes:

> Que no se lleve dinero por el entierro de los poetas, músicos ni valientes, pues hacen ellos más en morirse que los otros en enterrarlos (p.347)[1433].

La crítica contra los escribanos repite el juego del recogimiento de las rameras durante la Cuaresma, utilizado por Quevedo en las *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros*:

> Que hay diputados para que en entrando la Cuaresma reco[j]an los escribanos y los lleven a los sermones de la conversión, y no puedan jurar más de «así Dios me saque de pecado» (p. 348).

La sátira de la mujer, a la que se dedica la parte final del opúsculo, se basa en el uso de algunas expresiones comunes por parte de éstas, como "no merecéis vos descalzarme" y "soy honrada"; recurre asimismo a tópicos de la época: prohibición de llevar seda por parte de las prostitutas, uso del *don*, la costumbre de andar en coches o la vejez (las arrugas). Siguen algunos ejemplos:

> Que se permitan las alcagüetas, pues se evitan mayores daños (p. 348).
>
> Que no sea tenida por dama, aunque se quiebre por la cintura, la que bebiere vino, si no fuere hipocrás, pues se sabe que es golosina y no costumbre (p. 348).
>
> Que las busconas se contenten con lo que les dieren, pues vienen ellas a rogar (p. 348).

[1431] García-Valdés (1993: 86) considera que "más que una obrita acabada, parece un rápido apunte para redactar una premática. Así lo hace pensar la falta de fórmulas introductoria y final, propias de este tipo de legislación y que no suelen faltar en las premáticas satíricas, así como las expresiones *ítem*, *otrosí*, etc. Otro rasgo que contribuye a dar la impresión de apunte es que en cada apartado sólo está esbozado el tema, sin desarrollo alguno".

[1432] Motivo que no es usual en la obra burlesca de Quevedo. García-Valdés (1993: 345, n.6) considera el afeminamiento en los hombres portadores de esta característica.

[1433] Cito por la edición de García-Valdés, *Prosa festiva completa*, Madrd, Cátedra, 1993.

La obra termina con un *ítem* de cierre con la misma disposición que el resto:

> Que se guarden estas costituciones porque hayan menos males (p. 349).

Sea una obra de Quevedo o no, lo cierto es que en esta premática no se muestran ni recursos ni agudeza en el desarrollo de sus *ítemes*. El estilo quevediano del opúsculo, afirmado por algunos críticos, no pasa de ciertas coincidencias en lugares comunes de la sátira.

3.10.3. *CARTA A UNA MONJA*

Esta obra se conserva en un manuscrito de la Biblioteca de Menéndez Pelayo[1434] titulado *De Quevedo*. Astrana Marín (1932: XIX) y García-Valdés (1993: 55) la consideran obra de Quevedo por estilo y tema. Jauralde, aunque encuentra similitudes en el estilo, considera extraño que no haya otra referencia a la autoría además de la del propio manuscrito[1435].

Respecto a la datación, Astrana Marín y García-Valdés[1436] consideran que pudo haber sido escrita en torno a 1602 o 1603, en Valladolid. Para ello, se basan en la alusión que se hace en la obra a un criado, Sebastián Vicente:

> Si acaso la mandaren a vuesa merced restituir lo de más a más, Sebastián de Vicente hace mis negocios; a él se lo podrá dar, o hacérmelo decir de misas (p. 260)[1437].

El tema de la obra son los galanes de monjas, motivo ya repetido en Quevedo con muestras en *Indulgencias concedidas a los devotos de monjas*, en las prematicas y en el penúltimo capítulo del *Buscón*.

La carta comienza con una referencia a las cruces representadas en el propio papel en el que está escrita[1438]; ello sirve para compararla visualmente con un cementerio o una procesión. El autor suplica condescendencia en el tratamiento de la misiva, y desarrolla varias comparaciones con objetos vinculados a las cruces en

---

[1434] Es el Ms. 109, f. 42., del primer tercio del siglo XVII.
[1435] Comenta Jauralde (1983: 278, n. 23) que en esta obra «el decir "Don Francisco de Quevedo me llaman todos" quizás sea un modo de negar su autoría, ya que no lo hizo así nunca Quevedo, y menos en sus obras festivas».
[1436] Cfr. Astrana Marín (1932: XIX) y García-Valdés (1993: 56).
[1437] Cito por la edición de García-Valdés, *Prosa festiva completa*, Madrid, Cátedra, 1993.
[1438] García-Valdés (1993: 257) anota esta circunstancia: «se refiere a cinco cruces griegas, con cuatro puntos, uno en cada uno de los espacios entre brazos, que están dibujadas en el texto del manuscrito debajo del título».

usuales estructuras con *como*: "como trasquiladura, ballester, figura de calvario". La comparación con *trasquiladura* parte del significado del verbo *trasquilar a cruces*: «cortar el pelo con total desorden, y sin reparo» (*Aut.*); en *ballester* puede deberse a la similitud visual entre ambos objetos, la *ballesta* y las *cruces*. De la carta dice que es *persinada*, y el papel se califica de "crucificado" en una traslación semántica que personifica la misiva:

> Por estas cruces suplico a vuesa merced, mi señora doña Angela, que no rasgue antes de leerla esta carta que, aunque parece cimenterio o procesión de Semana Santa, no es sino que de miedo que por despreciarla no se orinen en ella, la he llenado de cruces como rincón de iglesia. Ella, en fin, va bien persinada, y es carta a cruces como trasquiladura, ballester, figura de calvario y todo lo demás que vuesa merced quisiere decir de un papel tan crucificado como este (p. 257).

En el párrafo siguiente se compara la relación entre el autor y la monja con el pecado original, una identificación en la que él se relaciona con Adán y con la serpiente, mientras que la monja representa la figura pecadora de Eva. El vínculo con el fruto prohibido puede encontrarse en el valor dilógico de la voz *pera*: «metafóricamente se toma por caudal o cantidad de dinero» (*Aut.*):

> y advierta vuesa merced que mi pecado y el de Adán tienen parentesco en muchas cosas, pues si a él le echaron del paraíso por una manzana, a mí por muchas peras. Vuesa merced fue la Eva, y yo la culebra, que así lo parecía con el vestido y botas, y el engaño de acá fue no dar a Eva que comiese las peras, sino comérselas la misma culebra (pp. 257-58).

Un esquema comparativo usual se observa en el siguiente pasaje, en el que con el esquema *más…que* se construye una enumeración descriptiva por exageración que juega con los distintos significados de los adjetivos *raído*, *roto* y *liviano* con una finalidad caricaturesca:

> ¿Es posible, señora mía, que no se me echaban de ver los fondos de bellaquerías y las entretelas de embustes: aquella cara más raída que la ropilla; aquellos Grez[ü]escos más rotos que la conciencia, y aquel hablar palabras más livianos que mis cascos? (p. 258).

El aprovechamiento del nombre propio con intención satírica, de connotaciones negativas, es muy frecuente en Quevedo. El propio autor da una explicación de este recurso en un ejemplo, en el que juega con la dilogía de *don* ('fórmula de tratamiento' y 'bienes'); *Francisco* hace alusión a San Francisco de Asís, y en *Spínola* es el parecido fónico con *espina*, lo que permite relacionarlo con *zarzas*:

> No quiero cansalla con esto. Ya habrá sabido como [es] don Francisco de Spínola, el *don* es de pobrezas, y el *Francisco* en llagas, y el *Spínola* en zarzas (p. 258).

El uso de dilogías en estructuras adversativas restrictivas también aparece repetidamente. En el siguiente pasaje, una acumulación de equívocos enfrenta las acepciones de voces relacionadas con el campo semántico del dinero. El uso de copulativas y partículas negativas refuerza la idea de su escasez o falta:

> No hay otra blanca en mi poder sino mi cara, ni sé de otro ochavo sino del de Valladolid; cuartos, si no de ahorcado o de la luna, no uso otros; cuartillos, si no de agua no me los dan en tormento, no los hallo; reales, si no son hospitales por donde ando o caminos, no los encuentro; escudos, dos tengo colgados en mi armería (p. 259).

El autor desarrolla una larga serie de silepsis con la nomenclatura de las diversas monedas de la época: *blanca* ('moneda de vellón' y 'color'); *ochavo* ('moneda' y 'nombre de una plaza de Valladolid'); *cuartos* ('moneda o dinero', 'partes en que dividen los cuerpos de los facinerosos y malhechores, que se colocan en los caminos para escarmiento'[1439] y 'cuarta parte del tiempo que tarda la Luna desde una conjunción a otra con el Sol'); *cuartillos* ('cuarta parte de un real' y 'cuarta parte de una azumbre, medida de líquidos'); *reales* ('moneda o dinero' y 'perteneciente al rey o a la realeza'). La dilogía de *escudos* no se enmarca en la estructura restrictiva, aunque provoca el mismo efecto a causa del contexto anterior; las acepciones serían 'moneda de oro' y 'arma defensiva'.

Un ejemplo semejante aparece en el siguiente pasaje. La fórmula de conjunción copulativa más negativa se utiliza con un zeugma dilógico, pues *cuento* también significa 'la cantidad equivalente a un millón':

> Ahí lleva Sebastián Vicente dos cuentos míos que empleará si algo se ofreciere; por ésta podrá vuesa merced disponer a su gusto; y advierto que los *cuentos* son de viejas, y no de dineros, porque temo aun ahora creerá mis embustes (pp. 259-60).

La agudeza verbal es un recurso frecuente en esta obra. En algunos casos, el *políptoton* se combina con un juego dilógico en antanaclasis. Así ocurre en el siguiente ejemplo, donde el verbo *mandar* se toma en dos sentidos, 'enviar' y *mandarse* ('legar u donar alguna cosa a otro en testamento'):

[1439] La posesión de los cuartos de ahorcado toma sentido si tenemos en cuenta que era fama que los pasteleros aprovecharan esta carne para hacer sus pasteles de carne (Alonso Hernández, 1976: 244).

> Discreta es vuesa merced, vaya el diablo para malo y seamos amigos de la boca abajo, y *mándeme* vuesa merced que yo estoy tal de achaque de humor que no me puedo *mandar* (p. 259).

En el remate de la epístola se parodian las fórmulas de despedida, recurso de agudeza relacionado con la ruptura de esquemas:

> Hoy, a no sé cuántos, de no sé qué mes, de no sé cuál año, de no sé dónde (p. 260)

El tono burlesco de la epístola se observa claramente en su final, donde se cita el propio nombre de Quevedo:

> Todo esto he dicho de burlas, aunque me comí las peras de veras. Hombre honrado soy, aunque de poco provecho para nada bueno. Don Francisco Quevedo me llaman todos; si algo valiere para servir a vuesa merced y a esa casa, mucha honra me hará en mandármelo la menor della (p. 260).

Aun manteniendo la duda respecto la autoría, la agudeza de *Carta a una monja* denota un comportamiento más cercano a las obras de autoría segura. Como se ha visto en otras obras posiblemente compuestas en los primeros años del siglo XVII, en la mayor parte de los casos los recursos parten de las posibilidades concedidas por la dilogía. Nuevamente, la antanaclasis y el equívoco son los medios más utilizados para la consecución de las sutilezas; a éstos se añaden símiles ―con el verbo *parecer* o la partícula *como*― y otras estructuras comparativas.

4. CONCLUSIONES

La agudeza en la prosa satírico-burlesca de Quevedo presenta dos rasgos en principio opuestos: unidad y variedad. Unidad, pues se convierte en el móvil estético de todos los opúsculos y en elemento de complicidad en una demostración combinada de ingenio entre el lector y el autor; y variedad en cuanto a la disposición de géneros y recursos utilizados, que desarrollan una serie de temas y motivos tradicionales de la literatura satírico-burlesca. Las fuentes clásicas y populares aportan esta serie de motivos y temas que Quevedo aprovecha en diferentes géneros utilizados como armazón literario, mientras que la retórica facilita los procedimientos necesarios para lograr el juego agudo entre emisor y receptor. Con la combinación de, por un lado, géneros, motivos y temas y, por otro, todo tipo de técnicas y recursos, Quevedo ejercita su ingenio para lograr la agudeza.

Además de aportar un tono jocoso no exento de intención satírico-burlesca, la agudeza facilita el distanciamiento entre el lector y lo que se cuenta, y un acercamiento entre lector y autor. En relación con ello no debe olvidarse que el uso de los diferentes procedimientos retóricos no conlleva en sí agudeza, algo repetido por los tratadistas. Los recursos retóricos son los instrumentos para lograr la agudeza pero no son por sí mismos agudezas. El carácter agudo y su grado se miden por la sorpresa suscitada en el lector y, en el caso de lo jocoso, por el carácter risible que proporcionan estos procedimientos. Ante esta afirmación, surge la pregunta del valor agudo de ciertos chistes y expresiones que Quevedo usó de forma repetida en su prosa satírico-burlesca. De esta forma entraríamos en otro tema importante: la relevancia del receptor en la consecución de la agudeza. Los procedimientos, tanto verbales como de concepto, establecen un puente, como proceso de intelección, entre emisor y receptor. El lector necesita un esfuerzo intelectual que le hará descubrir que lo que parece absurdo o caprichoso es profundo, y que una aparente oscuridad es asombrosa luminosidad. Esa agilidad del lector está marcada por numerosas circunstancias externas.

Se puede establecer como centro temático de la prosa satírico-burlesca de Quevedo el mundo de la falsedad, el engaño y la mentira. La agudeza es el medio para un proceso de desenmascaramiento y en la prosa satírico-burlesca relaciona realidades distanciadas, deforma hacia lo grotesco o parodia de forma hiperbólica. La desconfianza en el lenguaje como código apoya la idea de un mundo de mentiras e

hipocresía, en el que la mujer engaña al marido, el ventero y el sastre a los clientes, el médico a los pacientes, los falsos sentimientos a frailes y monjas, las falsas apariencias a los habitantes de la corte, las flores del juego a los jugadores… todo un mundo de falsedades en el que el lenguaje representa una faceta más del engaño. No es extraño, por lo tanto, que la dilogía sea el método más apropiado para reflejar en la lengua estos motivos y se convierta en el medio para desenmascarar esa realidad aparente. Los juegos facilitados por el equívoco, que muestran el sentido de la desconfianza en el propio lenguaje, reflejan esa realidad engañosa.

Muchos de los procedimientos se reiteran —al igual que los motivos y tipos— en la mayor parte de los opúsculos. Además de la dilogía, los medios principales de agudeza son la perífrasis, la metáfora, la onomástica burlesca y el remedo de estructuras. En algunos opúsculos, un recurso en especial se convierte en el hilo conductor, por la propia caracterización del género o por la adecuación de esa técnica al motivo o intención satírico-burlesca del autor. Así sucede en *Cuento de cuentos* con el juego con los modismos, en *Origen y difinición de la necedad* y *Desposorio entre el Casar y la Juventud* con la onomástica burlesca, y en *Vida de corte y oficios entretenidos en ella*, donde el uso de la lengua de germanía y el léxico del juego son los procedimientos principales.

La redacción de estas obras abarca un amplio espacio de tiempo que se extiende desde sus primeros trabajos hasta algunas obras de madurez. Es de notar que los recursos de agudeza no presentan una regularidad en todos los opúsculos, ni cualitativa ni cuantitativamente. En las obras tempranas, la agudeza verbal suele primar sobre la de concepto. Por su parte, las obras de madurez muestran una mayor variedad y predilección por el marco de la metáfora. Con todo, no se puede establecer fácilmente una división cronológica de la agudeza en la prosa satírico-burlesca. En *Capitulaciones matrimoniales*, posiblemente compuesta en los años de Quevedo en la Corte, no se advierte el reiterado uso de la *annominatio* de otras obras de juventud. *Libro de todas las cosas* y la *Perinola*, aun siendo obras de madurez, muestran y conjugan una clara variedad de recursos, entre los que se encuentra la agudeza verbal.

Quevedo se sirve de diferentes géneros para recrearlos o parodiarlos de una forma personal, o incluso combina características de algunos de ellos. En la prosa satírico-burlesca se muestra una preferencia por los géneros más fijos, los más inmóviles: la pragmática, la carta, el *abecedario*, el memorial, la genealogía burlesca, la miscelánea y el catecismo. Del mismo modo, la agudeza incide en las formas

lingüísticas más fijas: la frase hecha, el modismo y el refrán. Jugando con las relaciones entre significantes y significados, se introduce una conexión no arbitraria de realidades que tiene como resultado la agudeza.

En las pragmáticas paródicas destaca el uso de la agudeza verbal y la dilogía, siempre relacionada con la hipérbole, que ridiculiza esos textos legales y sus contenidos. En algunos casos, los recursos de agudeza se acomodan al tipo que se retrata; así ocurre en la *Premática que se ha de guardar para las dádivas a las mujeres de cualquier estado o tamaño que sean*, donde la comparación y la metáfora por animalización o cosificación funcionan para burlarse de las prostitutas. Del mismo modo, el vulgarismo o el uso burlesco del latinismo sirven para caracterizar y contextualizar los tipos sociales y demuestran el ingenio de Quevedo en su uso.

En las cartas, la agudeza parte de la parodia de las fórmulas del género epistolar: preliminares y despedida. Seguidamente, cada una de ellas se centra en algún tipo de procedimiento. En las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, la perífrasis o los juegos con las acepciones de verbos como *dar* o *pedir* se combinan con los respectivos campos léxicos y se reiteran durante toda la obra para caracterizar al caballero tacaño y a la mujer pedigüeña. En *Memorial que dio en una academia pidiendo una plaza* y *Carta a la rectora del Colegio de las Vírgenes*, la burla del narrador parte del uso de la agudeza verbal, la perífrasis y el equívoco.

La naturaleza distinta de la obra hace que las cartas con destinatario real —*Carta al Marqués de Velada* y *Carta de las calidades de un casamiento*— presenten una agudeza desigual, pues la parodia genérica de las fórmulas desaparece. En la primera de ellas no es destacable el logro de la agudeza; en la segunda es algo más apreciable y se observan diferentes recursos, principalmente las estructuras bimembres.

Dentro del *corpus* de la prosa satírico-burlesca, dos de las obras muestran ciertas características del encomio paradójico. En *Carta de un cornudo a otro* destaca la comparación burlesca para ponderar al cornudo y sus circunstancias; en *Gracias y desgracias del ojo del culo* el logro de la agudeza es similar aunque, por encima de las comparaciones, el uso de la silepsis —buscando un obvio sentido escatológico— es más acusado.

La onomástica burlesca —basada en el equívoco, la alusión o la similitud gráfica—, que sirve como elemento caracterizador del tipo o motivo satirizado en muchos de los opúsculos, se convierte, junto con la caricatura a base de apodos, en el

procedimiento principal en las parodias de las genealogías burlescas. En *Origen y difinición de la necedad* y *Desposorio entre el Casar y la Juventud*, la agudeza se centra en estos recursos, algo común en la genealogía burlesca.

En las obras de crítica lingüístico-literaria, Quevedo se burla de los convencionalismos de la poesía, el habla coloquial y el cultismo. En general, en *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros*, *Cuento de cuentos* y *La culta latiniparla* se utilizan procedimientos que intentan desautomatizar todas las formas fijas que constituyen estos estilos. Es el comentario metalingüístico ―y el aprovechamiento de las dilogías― el medio que se utiliza para ridiculizar estas expresiones. En *Cuento de cuentos*, la parodia de la frase y el modismo se suman al uso del vulgarismo para criticar las fórmulas coloquiales fijas para, seguidamente, crear agudamente una historia articulada con expresiones fijas. La crítica del cultismo en *La culta latiniparla* se basa en la acumulación burlesca de voces: el neologismo, la perífrasis rebuscada, la comparación y la doble lectura que, en algunos casos, sirven para encontrar una posible interpretación erótica.

En otros casos, como ocurre con *Vida de corte y oficios entretenidos en ella*, el logro de la agudeza parte de la utilización ingeniosa del léxico de germanía y del juego. La lengua marginal, la derivación peyorativa y la formación de neologismos jocosos es un modo de rebajar los tipos sociales y enfatizar sus acciones negativas. La parodia del *abecedario* se logra en *Papel de las cosas corrientes de la corte* con la utilización de la perífrasis que se acomoda a la brevedad en la disposición de este género.

Una cuestión importante sobre la agudeza es la de su originalidad. A la evidente falta de ésta en el plano temático le sigue una cuestionable originalidad en el plano expresivo. Partiendo de unos tópicos satíricos que ya estaban fijados literariamente, Quevedo les aporta la excepción cualitativa de su genio. Además, aprovecha estos tópicos ―y posiblemente la familiaridad con los recursos de agudeza por parte de sus lectores― para poder disfrutar de una mayor libertad creadora. El motivo es familiar para el lector, que parte con un conocimiento previo que el escritor no necesita desarrollar.

Se ha dicho que la intención de este conjunto de obras puede ser el simple disfrute jocoso logrado a través de una elaborada labor ingeniosa. Un afán de demostrar el ingenio verbal que primaba sobre cualquier otra razón de carácter social o personal que pudiese advertirse. Sin embargo, no hay lenguaje sin significación, y lo

que estos textos muestran es su crítica de la sociedad, en la que el hombre y sus circunstancias son negativos, todo es engaño. Se puede pensar que la agudeza merma la intención satírica; que el concepto, cuando conlleva una carga de humor, eclipsa la *indignatio*; que el esfuerzo necesario por parte del lector para descubrir la agudeza hace olvidar el objeto satirizado. Pero en Quevedo alarde lingüístico, burla y sátira son perfectamente compatibles, y la agudeza ―en el caso de ser descubierta― no sólo no representa una dificultad, sino que puede reforzar la intención satírico-burlesca del autor.

5. BIBLIOGRAFÍA

Actas de la Academia de los Nocturnos [1988]: edición de J. L. Canet, E. Rodríguez, J. L. Sirera, Valencia, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.

Aguirre, J. M. [1986]: "Agudeza o arte de ingenio y el Barroco", en *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de Filología Aragonesa*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 181-90.

Agustín, San [1957]: *Obras*, edición de B. Martín, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

Alarcos García, E. [1942]: *El dinero en las obras de Quevedo*, Discurso de apertura del curso 1942-43 de la Universidad de Valladolid, Valladolid, Universidad de Valladolid.

Alarcos García, E. [1955]: "Quevedo y la parodia idiomática", *Archivum*, *Revista de la Facultad de Filología*, V, pp. 3-38.

Alarcos Llorach, E. [1982]: "Expresividad fónica en la lírica de Quevedo", en *Actas de la II Academia Literaria Renacentista: Homenaje a Quevedo*, dirigido por V. García de la Concha, Salamanca, Universidad, pp. 245-260.

Alcalá-Zamora, J. N. [1989]: "La moneda", en *La Vida cotidiana en la España de Velázquez*, dirigida por J. N. Alcalá-Zamora, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, pp. 337-39.

Alcázar, B. de [2001]: *Obra poética*, edición de Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra.

Alemán, M. [1983]: *Guzmán de Alfarache*, edición de Francisco Rico, Barcelona, Planeta.

Alfonso de Carvallo, L. [1997]: *Cisne de Apolo*, edición de A. Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger.

Alín, J. M. [1968]: *El cancionero español de tipo tradicional*, Taurus, Madrid.

Alonso Cortés, N. [1906]: *Noticias de una corte literaria*, Madrid / Valladolid, Librería de Victoriano Suárez / Imprenta la Nueva Pincia.

Alonso Hernández, J. L. [1977]: *Léxico del marginalismo del siglo de oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Alonso Hernández, J. L. [2001]: "Burlas y marginalidad en el Siglo de Oro", en *Tiempo de burla: en torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, editado

por J. Huerta Calvo, E. Peral Vega y J. Ponce Cárdenas, Madrid, Verbum, pp. 13-35.

Alonso Veloso, M. J. [2005]: *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo.

Alonso Veloso, M. J. [2007]: *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

Alonso, D. [1950]: *Poesía Española: ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Madrid, Gredos (5ª ed., 1966).

Alonso, D. [1955]: *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Editorial Gredos.

Alonso, D. [1961]: *La lengua poética de Góngora. Parte primera*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Alonso, D. [1961a]: "Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos", en *Estudios Lingüísticos. Temas españoles*, Madrid, Gredos, pp. 161-189.

Alonso, D. [1967]: *Góngora y el "Polifemo"*, Madrid, Gredos.

Alonso, S. [1981]: *Tensión semántica (lenguaje y estilo) de Gracián*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico".

Álvarez de Miranda, P. [2007]: "Quevedo en la lexicografía española", en *Sobre Quevedo y su época: Actas de las jornadas (1997-2004): homenaje a Jesús Sepúlveda*, coordinado por F. B. Pedraza Jiménez y E. Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 521-548.

Alzieu, P., Jammes, R. y Lissorgues, Y. [1984]: *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.

Amezúa y Mayo, A. G. de [1923]: *Juan Rufo y su libro de "Las seiscientas apotegmas"*, Madrid, Imp. de Ramona Velasco, vda. de P. Pérez.

Amezúa y Mayo, A. G. de [1935-43]: *Lope de Vega en sus cartas: introducción al Epistolario de Lope de Vega y Carpio que por acuerdo de la Academia Española*, Madrid, Real Academia Española.

Amezúa y Mayo, A. G. de [1951]: "Las polémicas literarias sobre el Para todos del Dr. Juan Pérez de Montalbán", *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, II, pp. 409-43.

Anónimo [1964]: *Ad C. Herennium. De Ratione Dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, edición de H. Caplan, Cambridge (Massachusetts) / London, Harvard University Press / W. Heinemann.

Anónimo [1997]: *Retórica a Herenio*, trad. castellana de S. Núñez, Madrid, Gredos.

Antonio, N. [1783-88]: *Bibliotheca hispana nova, sive, Hispanorum scriptorum qui ab anno MD. ad MDCLXXXIV. floruere notitia*, [Tomus 1.2.], Matriti, J. de Ibarra.

Apuleius [1947]: *The golden ass: being the Metamorphoses of Lucius Apuleius*, Cambridge (Massachusetts) / London, Harvard University Press / W. Heinemann.

Arco y Garay, R. del [1950]: *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón, Andrés de Uztarroz*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Jerónimo Zurita".

Arco y Garay, R. del [1953]: "La dueña en la literatura española", *Revista de Literatura*, III, 6, pp. 293-343.

Arellano Ayuso, I. [1985]: "Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo", *Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas (RILCE)*, I, 1, pp. 7-31.

Arellano Ayuso, I. [1985a]: "*La Premática de 1620* de Quevedo: textos e hipótesis", *Revista de Literatura*, 94, pp. 221-37.

Arellano Ayuso, I. [1987]: *Jacinto Alonso Maluenda y su poesía jocosa*, Pamplona, EUNSA.

Arellano Ayuso, I. [2003]: *Poesía satírico burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*, Pamplona / Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert Verlag.

Arguijo, J. de [1979]: *Cuentos recogidos por Juan de Arguijo y otros*, edición de Beatriz Chenot y Maxime Chevalier, Sevilla, Diputación.

Arias Montano, B. [1992]: *Rhetoricorvm libri qvattvor*, edición de M. V. Pérez Custodio, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz/ Universidad de Cádiz.

Aristófanes [1542]: *Aristophanis, Comicorum principis, Comoediae undecim, è Graeco in Latinum, ad verbum translatae, Andrea Divo Iustino politano interprete*, Basilea, Herederos de Cratandri.

Aristófanes [1998]: *Aristophanes*, trans. de Jeffrey Henderson, Cambridge, Harvard University Press.

Aristóteles [1974]: *Poética*, trad. castellana de V. García Yebra, Madrid, Gredos.

Aristóteles [1990]: *Retórica*, trad. castellana de Q. Racionero, Madrid, Gredos.

Arranz Lago, D. F. [2005]: "Prontuario para frustrar embelecos: Usos lingüísticos carnavalescos en las «Cartas del Caballero de la Tenaza» de Francisco de Quevedo", *La Perinola*, 9, pp. 243-56.

Artal, S. G. [1989]: "Aspectos de la deshumanización del cuerpo humano en su prosa satírica", *Actas del II Congreso Argentino de Hispanistas*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, II, pp. 133-144.

Artal, S. G. [1993]: "Animalización y cosificación en la prosa satírica de Quevedo: Del Buscón a los Sueños", *Filología*, 26, 1-2, pp. 77-87.

Artal, S. G. [2004]: "Quevedo y Rabelais en la cabeza del Cardenal", en *Actas del XIV Congreso de la AIH, II: Literatura española, siglos XVI y XVII*, editadas por I. Lerner, R. Nival y A. Alonso, Newark, Juan de la Cuesta, pp. 43-49.

Artaza, E. [1989]: *El 'ars narrandi' en el siglo XVI español: teoría y práctica*, Bilbao, Universidad de Deusto.

Asensio, E. [1959]: "Hallazgo de *Diego Moreno*, entremés de Quevedo, y vida de un tipo literario", *Hispanic Review*, 27, pp. 397-412.

Asensio, E. [1965]: *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente; con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos.

Astrana Marín, L. [1932]: Francisco de Quevedo. *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas*, Madrid, Aguilar.

Astrana Marín, L. [1943]: Francisco de Quevedo. *Obras en verso*, Madrid, Aguilar.

Astrana Marín, L. [1945]: *La vida turbulenta de Quevedo*, Madrid, Editorial "Gran Capitán".

Auerbach, E. [1959]: *Scenes from the Drama of European Literatura; six essays*, New York, Meridian Books.

Aut.: ver *Diccionario de Autoridades*.

Ayala, J. M. [1987]: *Gracián: Vida, estilo y reflexión*, Madrid, Cincel.

Azaustre Galiana, A. [1997]: "Las Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros y las versiones del Buscón", *La Perinola*, 1, 1997, pp. 71-86.

Azaustre Galiana, A. [1999]: "La invención de conceptos burlescos en las sátiras literarias de Quevedo", *La Perinola*, 3, pp. 23-58.

Azaustre Galiana, A. [2001]: "Notas sobre el estilo prosístico de Quevedo", *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 6, pp. 81-104.

Azaustre Galiana, A. [2001a]: "Las obras retóricas de Luciano de Samósata en la literatura española de los siglos XVI y XVII", en *Homenaje a Benito Varela Jácome*, editado por A. Abuín González, J. Casas Rigall y J. M. González Herrán, Santiago de Compostela, Universidad, pp. 35-55.

Azaustre Galiana, A. (ed.) [2003-7]: Quevedo, F. de, *Obras completas en prosa*, Madrid. Castalia.

Azaustre Galiana, A. [2006]: "La transmisión textual de las obras de Quevedo", *La Perinola*, 10, pp. 15-32.

Azaustre Galiana, A. [2006a]: "Algunos aspectos de la risa en la prosa burlesca de Quevedo", en *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, coordinado por I. Arellano y V. Roncero López, pp. 11-50.

Azaustre, A. y Casas, J. [1997]: *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel.

Azofra Sierra, M. E. [2006]: "Consideraciones sobre el concepto de cultismo", *Revista de Filología Románica*, 23, pp. 229-40.

Bajtin, M. [1974]: *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Barral.

Balcells, J. M. [1981]: *Quevedo en «la cuna y la sepultura»*, Madrid, SGEL.

Barella, J. [1988]: "Bibliografía: Academias literarias", *Edad de Oro*, VII, pp. 189-95.

Beda [1975]: *De Arte metrica et de schematibus et tropis*, edición de C. B. Kendall, *Opera Didascalica. Pars I*, Tvrnholti, Brepols.

Beinhauer, W. [1973]: *El humorismo en el español hablado*, Madrid, Gredos.

Bergman, H. E.: "El «juicio final de todos los poetas muertos y vivos» (Ms. inédito) y el Certamen poético de 1638", *Boletín de la Real Academia Española*, LV, 1975, pp. 551-610.

Bergson, H. [2003]: *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*, Buenos Aires, Losada.

Beristáin, H. [1988]: *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.

Bernis, C. [1990]: "La moda en España", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado.

Bershas, H. N., [1961]: *Puns on proper names in Spanish*, Detroit, Wayne State University Press.

Berumen, A. [1952]: "La sociedad española según Quevedo y las Cortes de Castilla", *Abside*, XVI, México, 1952. pp. 321-343.

Bethume, E. de [1887]: *Eberhardi Bethuniensis Graecismus*, edición de Ioh. Wrobel, Uratislauiae, In aedibus Koebneri.

Blanco, M. [1988]: "La oralidad en las justas poéticas", *Edad de Oro*, VII, 1988, pp. 33-47.

Blanco, M. [1988]: "El mecanismo de la ocultación: análisis de un ejemplo de agudeza", *Criticón*, 43, 1988, pp. 13-36.

Blanco, M. [1992]: *Les Rhétoriques de la Pointe: Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Genève, Slatkine.

Blanco, M. [2003]: "La agudeza en el *Buscón*", en *Estudios sobre El Buscón*, editado por A. Rey, Pamplona, EUNSA, pp. 133-71.

Blüher, K. A. [1983]: *Séneca en España: investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, versión española de Juan Conde, Madrid, Gredos.

Bompaire, J. [1958]: *Lucien écrivain, imitation et création*, Paris, E. de Boccard.

Bousoño, C. [1970]: "Ensayo de estilística explicativa (ruptura de un sistema formado por una frase hecha)", en *Homenaje Universitario a D. Alonso*, Madrid, Gredos, pp. 69-84.

Bousoño, C. [1976]: *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.

Bravo García, E. M. [1987]: *El español del siglo XVII en documentos americanistas*, Sevilla, Alfar.

Brown, K. [1980]: *Anastasio Pantaleón de Ribera, 1600-1629: ingenioso miembro de la república literaria española*, Madrid, José Porrúa Turanzas.

Brown, K. [1993]: "Aproximación a una teoría del vejamen de academia en castellano y catalán en los siglos XVII y XVIII: De las academias españolas a la Enciclopedia francesa", en *De las academias a la Enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*, editado por E. Rodríguez Cuadros, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 225-262.

Buceta, E. [1920]: "Algunos antecedentes del culteranismo", *Romanic Review* 11, 1920, pp. 328-48.

Buceta, E. [1921]: "La crítica de la oscuridad sobre poetas anteriores a Góngora", *Revista de Filología Española*, 8, pp. 178-80.

Bustos Tovar, J. J. [1974]: *Contribución al estudio del cultismo léxico medieval (1140-1252)*, *Boletín de la Real Academia Española*, Anejo XXVIII, Madrid, Real Academia Española.

Cacho Casal, R. [2000]: "El neologismo parasintético en Quevedo y Dante", *La Perinola*, 4, pp. 417-46.

Cacho Casal, R. [2003]: "Algunas fuentes italianas del *Buscón*", en *Estudios sobre el* Buscón, editado por A. Rey, Pamplona, Eunsa, pp. 191-220.

Cacho Casal, R. [2003a]: *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidad.

Cacho Casal, R. [2004]: "Los *Dialogi piacevoli* de Nicoló Franco y Quevedo", en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002, coordinado por M. L. Lobato López y F. Domínguez Matito, Vol. 1, pp. 407-18.

Camacho Rojo, J. M. [1991]: "La tradición clásica en las literaturas hispánicas: esbozo de un ensayo bibliográfico", *Florentia Iliberritana: Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, 2, pp. 33-92.

Camarena Laucirica, J. [1988]: "El cuento de tradición oral y la novela picaresca", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 43, pp. 67-82.

Canavaggio, J. [1999a]: *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Universidad.

Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia, estractado de sus actas originales [1905-12]: Valencia, Impr. de F. Vives y Mora.

Cancionero de obras de burlas provocantes a risa: basado en la edición original, Valencia, 1519, con las composiciones suprimidas del Cancionero general de Hernando del Castillo, y las adiciones y Advertencias de Luis de Usoz y Rió, Londrés, 1841-43 [1974]: edición de P. Jauralde Pou y J. A. Bellón Cazabán, Madrid, Akal.

Candelas Colodrón, M. A. [1997]: "Algunos aspectos de la dispositio en la poesía de Quevedo", *Bulletin of Hispanic Studies*, 74.4, pp. 353-70.

Candelas Colodrón, M. A., [1999]: "El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo", *La Perinola*, 3, pp. 59-96.

Candelas Colodrón, M. A., [2004]: "Quevedo y el Diccionario de Autoridades", en *Studies in honor of James O. Crosby*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, pp. 69-89.

Cano Aguilar, R. [1982]: "Sobre la sintaxis de Quevedo en *La hora de todos*", en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, vol. I, pp. 99-107.

Cara G. [2001]: *Il "vejamen" in Spagna: juicio y regocijo letterario nella prima metà del XVII secolo*, Roma, Bulzoni.

Cara, G. [2001a]: "La forma-vejamen y la dificultad de una definición unitaria de género", *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, editadas por C. Strosetzki, Münster, 1999, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert Verlag, pp. 267-274.

Carilla, E. [1949]: *Quevedo (entre dos centenarios)*, Tucumán, Universidad Nacional.

Carrasco Urgoiti, M. S. [1965]: "Notas sobre el vejamen de academia en la segunda mitad del siglo XVII", *Revista Hispánica Moderna*, XXXI, pp. 97-111.

Carrasco Urgoiti, M. S. [1988]: "La oralidad del vejamen de Academia", *Edad de Oro*, VII, pp. 49-57.

Casares y Sánchez, J. [1950]: *Introducción a la lexicografía moderna*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Patronato "Menéndez y Pelayo", Instituto "Miguel de Cervantes", *Revista de Filología Española*, anejo 52.

Casas Rigall, J. [1991]: "Notas sobre la *annominatio*. Sus valores en la poesía amorosa de Jorge Manrique", en *Homenaje ó profesor Constantino García*, coordinado por M. Brea y F. Fernández, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, vol. II, pp. 259-273.

Casas Rigall, J. [1995]: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

Casas, E. [1980]: *La retórica en España*, Madrid, Editora Nacional.

Cascales, Francisco [1975]: *Tablas Poéticas*, edición de B. Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe.

Castillejo, C. de [1986]: *Diálogo de mujeres*, edición de R. Reyes Cano, Madrid, Castalia.

Castillo, C. [1971]: "Tópicos de la sátira romana", *Cuadernos de Filología Clásica*, 2, pp. 147-164.

Castro, A. [1978]: "Escepticismo y contradicción en Quevedo", en *Francisco de Quevedo*, coordinado por G. Sobejano, Madrid, Taurus, pp. 39-43.

Castro, A. [2002]: *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, prólogo de Julio Rodríguez-Puértolas, Madrid, Trotta.

Cèbe, J.P., [1966]: *La Caricature et la parodie dans le monde romain antique, des origines à Juvénal*, Paris, E. de Boccard.

Cervantes Saavedra, M. de [1935]: *Viaje al Parnaso*, Madrid, C. Bermejo.

Cervantes Saavedra, M. de [1971]: *Entremeses*, edición de E. Asensio, Madrid, Castalia.

Cervantes Saavedra, M. de [1998]: *Don Quijote de La Mancha*, dirigido por F. Rico, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica.

Cetina, G. de [1895]: *Obras de Gutierre de Cetina*, edición de J. Hazañas y la Rúa, Sevilla, Imp. de F. de P. Díaz.

Cicerón [1971]: *Brutus, Orator*, edición bilingüe [latín- inglés] de H. M. Hubbell, Cambridge (Massachusetts) / London, Harvard University Press / W. Heinemann.

Cicerón [1976]: *De Inventione, De Optimo Genere Oratorum, Topica*, edición de H. M. Hubbell, Cambridge (Massachusetts) / London, Harvard University Press / W. Heinemann.

Cicerón [1976]: *De Oratore*, edición de E. W. Sutton y H. Rackham, Cambridge (Massachusetts) / London, Harvard University Press / W. Heinemann, 2 vols.

Cicerón [1976]: *Topica*, en *De Inventione, De Optimo Genere Oratorum, Topica*, edición de H. M. Hubbell, Cambridge (Massachusetts) / London, Harvard University Press / W. Heinemann.

Cicerón [1997]: *La Invención Retórica*, edición de S. Núñez, Madrid, Gredos.

Clamurro, W. H. [1991]: *Language and Ideology in the Prose of Quevedo*, Newark, Juan de la Cuesta.

Clavería Nadal, G. [1991]: *El latinismo en español*, Barcelona, Universitat Autónoma de Barcelona.

Coffey, M. [1976]: *Roman satire*, London, Methuen.

Colie, R. L. [1966]: *Paradoxia epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton, Princeton University Press.

Colón Calderón, I. [1995]: "De afeites, alcoholes y hollines", *Dicenda*, 13, pp. 65-82.

Collard, A. [1967]: *Nueva Poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia.

Combet, L. [1971]: *Recherches sur le "refranero" castillan*, Paris, Les Belles lettres.

Coronel Ramos, M. A. [2002]: *La sátira latina*, Madrid, Síntesis.

Corral, J. del [1999]: *La vida cotidiana en el Madrid del siglo XVII*, Madrid, Ediciones La Librería.

Corral, J. del [1999]: *La vida cotidiana en el Madrid del siglo XVII*, Madrid, Ediciones La Librería.

Correa Calderón, E. [1961]: *Baltasar Gracián: su vida y su obra*, Madrid, Gredos.

Correas, G. [1954]: *Arte de la lengua española castellana*, edición E. Alarcos García, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Correas, G. [2000]: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, edición de L. Combet, Madrid, Castalia.

Cortejoso, L., [1958]: "El médico en la literatura española", *Archivo hispalense*, 28, pp. 9-45.

Cotarelo y Mori, E. [1914]: "La fundación de la academia española y su primer director D. Juan Manuel F. Pacheco, Marqués de Villena", *Boletín de la Real Academia Española*, I, febrero de 1914, pp. 4-38 y 89-127.

Cov.: ver Covarrubias Orozco, S. de.

Covarrubias Orozco, S. de [2006]: *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de I. Arellano y R. Zafra, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana.

Crespo, E. [2000]: "Panorama de la retórica y poética griegas de época clásica", *Edad de Oro*, XIX, pp. 65- 81.

Cristóbal López, V. [1987]: "Marcial en la literatura española", en *Actas del Simposio sobre M. Valerio Marcial* (Calatayud, 9-11 de mayo de 1986), Zaragoza, Diputación Provincial, pp. 149-210.

Cristóbal López, V. [2004]: "Marcial en la literatura española: Dos muestras de su recepción", en *Hominem pagina nostra sapit: Marcial, 1900 años después: estudios XIX Centenario de la Muerte de Marco Valerio Marcial*, coordinado por J. J. Iso Echegoyen, Zaragoza, Gobierno de Aragón-Institución Fernando el Católico, pp. 295-321.

Croce, B. [1924]: *Saggi sulla letteratura italiana del seicento*, Bari, G. Laterza & figli.

Crosby, J. O. [1978]: "Quevedo, la Antología griega y Horacio", en *Francisco de Quevedo*, coordinado por G. Sobejano, Madrid, Taurus, pp. 269-286.

Cuartero Sancho, M. P. [1981]: *Fuentes clásicas de la literatura paremiológica española del siglo XVI*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico".

Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII [1982]: edición de M. Chevalier, Madrid, Taurus.

Cuevas García, C. [1986]: "Quevedo y el lenguaje plebeyo", *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, III, pp. 87-100.

Cuevas García, C. [2002]: "Quevedo, entre neoestoicismo y sofística", en *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000)*, coordinado por J. E. Duarte y V. Roncero López, Pamplona, EUNSA, Vol. 1, pp. 217-239.

Curtius, E. R. [1955]: *Literatura europea y edad media latina*, traducción de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica.

Chamorro Fernández, M. I. [2002]: *Tesoro de villanos: lengua de jacarandina: rufos, mandiles, galloferos, viltrotonas, zurrapas, carcaveras, murcios, floraineros y otras gentes de la carda*, Barcelona, Herder.

Cherchi, P. [1975]: "L´encomio paradossale nel Manierismo", en *Forum Italicum*, 9, pp. 368-82.

Chevalier, M. [1974]: "La genealogía de la necedad", en *Hommage à Félix Bergès, Les Langues Néo-Latines*, 209, pp. 12-18.

Chevalier, M. [1975]: *Cuentecillos tradicionales en la España del siglo de oro*, Madrid, Editorial Gredos.

Chevalier, M. [1976]: "Cuentecillos y chistes tradicionales en la obra de Quevedo. Contribución a una historia del conceptismo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 25, pp. 17-44.

Chevalier, M. [1976a]: *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner.

Chevalier, M. [1978]: *Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.

Chevalier, M. [1978a]: "Sobre unos equívocos de moda a fines del siglo XVI y principios del XVII: De unos anónimos a Quevedo, Ledesma y Lope de Vega", en *Mélanges à la mémoire d'André Joucla-Ruan*, Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 559-64.

Chevalier, M. [1982]: *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI-XVII)*, Madrid, EDI-6.

Chevalier, M. [1983]: *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.

Chevalier, M. [1988]: "Caricatura quevediana y figuras del entremés", en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro 1987)*, editado por L. García Lorenzo, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 149-61.

Chevalier, M. [1988a]: "Gracián frente a Quevedo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI, t. II, pp. 1069-1077.

Chevalier, M. [1992]: *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica.

Chevalier, M. [1999]: "Folklore y literatura: *Lazarillo de Tormes*, otra vez", en Canavaggio, J., *La invención de la Novela*, Colección Casa de Velázquez, 60, Madrid, pp. 159-167.

Chevalier, M. [1999a]: "Motejados y personajes. Sátira y novela", en *Rostros y máscaras: Personajes y temas de Quevedo*, *Actas del seminario celebrado en la Casa de Velázquez (Madrid), febrero de 1999*, editadas por I. Arellano y J. Canavaggio, Pamplona, EUNSA, pp. 69-74.

Chiappini, G. [1989]: "Francisco de Quevedo y la *Devota Elegancia* de Juvenal", *Homenaje al Profesor Antonio Gallego Morell*, editado por C. Argente del Castillo, A. de la Granja, J. Martínez Marín y A. Sánchez Trigueros, I, Granada, Universidad de Granada, pp. 351-369.

Dandrey, P. [1997]: *L'eloge paradoxal de Gorgias á Molière*, Paris, PUF.

David-Peyre, Y. [1971]: *Le personnage du médecin et la relation médecin-malade dans la littérature ibérique XVIe et XVIIe siècle*, Paris, Ediciones Hispano-Americanas.

Defourneaux, M. [1983]: *La vida cotidiana en la España del siglo de oro*, Barcelona, Argos Vergara.

Del Piero, R. A., [1958]: "Algunas fuentes de Quevedo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 12, pp. 36-50.

Deleito y Piñuela, J. [1944]: *También se divierte el pueblo (recuerdos de hace tres siglos)*, Madrid, Espasa-Calpe.

Deleito y Piñuela, J. [1953]: *Sólo Madrid es corte: (la capital de dos mundos bajo Felipe IV)*, Madrid, Espasa-Calpe.

Deleito y Piñuela, J. [1954]: *La mujer, la casa y la moda: (en la españa del rey poeta)*, Madrid, Espasa-Calpe.

Deleito y Piñuela, J. [1987]: *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial.

Demetrio [1979]: *Sobre el estilo. 'Longino' Sobre lo sublime*, trad. castellana de J. García López, Madrid, Gredos.

Devoto, D. [1974]: *Textos y contextos. Estudio sobre la tradición*, Madrid, Gredos.

Díaz-Plaja, F. [1994]: *La vida cotidiana en la España del siglo de oro*, Madrid, Edaf.

Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1990 (Madrid, Real Academia Española, 1726-1739).

Díez Fernández, J. I. [1997]: "Una premática, una genealogía y dos textos de Quevedo", *La perinola*, 1, pp. 125- 147.

Domínguez Ortiz, A. [1984]: *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Barcelona, Ariel.

Donato [1981]: *Ars maior*, edición de L. Holtz, *Donat et la tradition de l´enseignement grammatical*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.

Dunn, Peter N., [1973]: "La Cueva de Montesinos por Fuera y por Dentro: Estructura Épica, Fisonomía", *Modern Language Notes*, 88, 2, 1973, pp. 190-202.

Duque de Estrada, D. [1982]: *Comentarios del desengañado de sí mismo: vida del mismo autor*, edición de H. Ettinghausen, Madrid, Castalia.

Durán, M. [1955]: "Algunos neologismos de Quevedo", *Modern Language Notes*, LXX, pp. 117-119.

Durán, M. [1978]: *Quevedo*. Madrid, Edaf.

Echave-Sustaeta, J. [1961]: "Presencia de Horacio en nuestras letras", *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid-Barcelona, pp. 478-489.

Egido, A. [1978]: "Retablo carnavalesco del *Buscón* don Pablos", *Hispanic Review*, 46, pp. 173-92.

Egido, A. [1984]: "*De Ludo Vitando*. Gallos Áulicos en la Universidad de Salamanca", *El Crotalón*, 1, p.2, 1984, pp. 609-648.

Egido, A. [1984a]: "Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII", en *La Literatura en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984. pp. 101-128.

Egido, A. [1984b]: "Introducción a la poesía en las Academias Literarias del siglo XVII", *Estudios Humanísticas*. *Filología*, 6, pp. 9-26.

Egido, A. [1988]: "Literatura efímera: Oralidad y escritura en los certámenes y academias de los Siglos de Oro", *Edad de Oro*, VII, pp.69-87.

Egido, A. [1989]: "Un vejamen de 1598 en la Universidad de Granada", en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, editado por C. Argente del Castillo, A. de la Granja, J. Martínez Marín y A. Sánchez Trigueros, I, Granada, pp. 445-460.

Egido, A. [1990]: "Floresta de vejámenes universitarios granadinos (siglos XVII-XVIII)", *Bulletin Hispanique*, 92, pp. 309-332.

Egido, A. [1990a]: *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Editorial Crítica.

Egido, A. [1997]: "El gallo de Góngora y las imágenes escolares", en *Da Góngora a Góngora*, editado por G. Poggi, Pisa, Edizioni ETS, pp. 83-118.

Enguita Utrilla [1991]: "Aragón en la Edad Media: un bosquejo lingüístico", en *I Curso sobre lengua y literatura en Aragón (Edad Media)*, coordinado por T. Buesa y A. Egido, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 49-66.

Espina, A. [1947]: "Quevedo y las mujeres", *Revista de América*, pp. 340-51.

Espinel, V. [1980]: *Diversas rimas*, edición de A. Navarro y P. González Velasco, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Espinosa Elorza, R. M. [1995]: «Adverbios aditivos en la lengua medieval y clásica». *Verba*, 22, pp. 585-94.

Etienvre, J. P. [1987]: *Figures du jeu: études lexico-sémantiques sur le jeu de cartes en Espagne (XVIe-XVIIIe siècle)*, Madrid, Casa de Velázquez.

Etienvre, J. P. [1990]: *Márgenes literarios del juego: una poética del naipe siglos XVI-XVII*, London, Tamesis Books.

Ettinghausen, H. [1972]: *Francisco de Quevedo and the Neostoic movement*, Oxford, Oxford University Press.

Ettinghausen, H. [2002]: "Ideología intergenérica: La obra circunstancial de Quevedo", en *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000)*, coordinado por J. E. Duarte y V. Roncero López, Pamplona, EUNSA, Vol. 2, pp. 27-64.

Fabre, A. F. [1849]: *Tratado completo de las enfermedades venéreas o resumen general de cuantas obras, memorias y demás escritos se han publicado sobre esta dolencia*, traducido por F. Méndez Álvaro, Madrid, Imprenta de Delgrás.

Faral, E. [1923]: *Les arts poétiques du XII^e^ et XIII^e^ siècles*, Paris, edition Champion, (reimpresión, 1971).

Faulhaber, C. [1972]: *Latin Rhetorical Theory in Thirteenth and Fourteenth Century Castile*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California.

Fernández Alvarez, M. [1989]: *La sociedad española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

Fernández de Heredia, J. [1955]: *Obras*, edición de R. Ferreres, Madrid, Espasa-Calpe.

Fernández de Navarrete, M. [1850]: *Obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, Paris, Baudry.

Fernández Guerra, L. [1871]: *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, Impr. y estereotipia de M. Rivadeneyra.

Fernández López, D. [2005]: "La *Introducción a la vida devota* de Francisco de Quevedo: Un ejemplo de las traducciones del Siglo de Oro", en *La maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*, coordinado por J. J. Alonso Perandones, J. Matas Caballero, J. M. Trabado Cabado, León, Universidad, pp. 361-76.

Fernández Mosquera, S. [1999]: *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»*, Madrid, Gredos.

Foa, S. M. [1979]: "Valor de las escenas académicas en *La Dorotea*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 28, 1979, pp. 118-129.

Fortuny Previ, F. [1986]: "En torno al vocabulario erótico de Marcial", *Myrtia: Revista de Filología Clásica*, I, 1, pp. 73-92.

Freud, S. [1979]: *El chiste y su relación con lo inconciente*, en *Obras completas*, ordenamiento, comentarios y notas de J. Strachey con la colaboración de A. Freud, asistidos por A. Strachey, A. Tyson y A. Richards; traducción directa del alemán de J. L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

Fry, W. F. [1963]: *Sweet madness: a study of humor*, Palo Alto, Pacific Books.

Fucilla, J. G. [1946]: "A Passage in Quevedo's Buscón", *Itálica*, 23, p. 102.

Galán Sánchez, P. J. [1999]: "¿Censura moral en las *Imitaciones de Marcial* de Quevedo?", en *La Filología Latina hoy. Actualización y Perspectivas*, II, editado por A. M. Aldama Roy, M. F. del Barrio Vega, M. Conde Salazar *et al.*, Madrid. pp. 953-65.

Galán Sánchez, P. J. [2002]: "Influencias de Marcial en seis poemas originales de Quevedo", en *Noua et uetera: Nuevos horizontes de la Filología Latina,* coordinado por A. M. Aldama, M. F. del Barrio, y A. Espigares, Madrid, Sociedad de Estudios Latinos, pp. 707-716.

Gallo, E. [1971]: *The "Poetria Nova" and its sources in early Rhetorical Doctrine*, The Hague-Paris, Mouton.

Garasa, D. L. [1950]: "En torno a lo cómico y el juego de palabras", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XIX, pp. 219-236.

García, C. [1960]: *Contribución a la historia de los conceptos gramaticales: la aportación del Brocense*, Revista de Filología Española, Anejo LXXI, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

García Berrio, A. [1968]: *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. [1992]: *Los géneros literarios*, Madrid, Cátedra.

García del Paso, J. I. [2002]: "El problema del vellón en *El Chitón de las Tarabillas*", *La Perinola*, 6, pp. 323-62.

García Font, J. [1976]: *Historia de la alquimia en España*, Madrid, Editora Nacional.

García Fuentes, M. C. [2002]: "Transtextualidad clásica en el *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado* de Quevedo", en *Noua et uetera: Nuevos horizontes de la Filología Latina, Madrid, Sociedad de Estudios Latinos*, coordinado por A. M. Aldama, M. F. del Barrio y A. Espigares, pp. 717-29.

García Huetos, M. L. [1970]: "Los nombres propios en la paremiología latina y castellana", *Revista de la Universidad de Madrid*, 19, 1970, pp. 7-24.

García Santo-Tomás, E. [2004]: *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Pamplona / Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert Verlag.

García-Valdés, C. C. (ed.) [1993]: *Prosa festiva completa*, Madrid, Cátedra.

García-Valdés, C. C. [1983]: "El sordo y Don Guindo, dos entremeses de 'figura' de Francisco Bernardo de Quirós", *Segismundo*, XVII, 1-2, Madrid, 1983, pp. 241-72.

García-Valdés, C. C. [1999]: "Texto e interpretación de Quevedo: algunos opúsculos festivos", en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo*, edición de I. Arellano y J. Canavaggio, Pamplona, EUNSA, pp. 85-106.

Gariano, C. [1984]: "La innovación léxica en Quevedo", *Boletín de la Real Academia Española*, 64, 1984, pp. 319-32.

Garibay, E. de [1964]: *Cuentos*, edición de A. Paz y Meliá, Madrid, M. Rivadeneyra, *BAE*, CLXII, pp. 211-23.

Garland, J. de [1902]: *De arte prosayca, metrica et rithmica*, edición de G. Mari, *Romanische Forschungen*, 13, pp. 883-965.

Gascón-Vera, E. [1979]: "La ambigüedad en el concepto del amor y de la mujer en la prosa castellana del siglo XV", *Boletín de la Real Academia Española*, 49, pp. 119-55.

Gendreau-Massaloux, M. [1977]: *Héritage et création: recherches sur l'humanisme de Quevedo*, Paris and Lille, Champion.

Gendreau-Massaloux, M. [1981]: "Réflexions sur l'utilisation quévédienne du lieu commun et sur sa portée subversive", en *La Contestation de la société dans la littérature espagnole du siècle d'or: actes du colloque de la R.C.P. 080439 du C.N.R.S., Université de Toulouse-Le Mirail, Centre de promotion de la recherche scientifique, 15, 16, 17 janvier 1981*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 141-53.

Genette, G. [1989]: *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.

Gili Gaya, S. [1945]: "*Guzmán de Alfarache* y las *Premáticas y aranceles generales*", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 21, pp. 435-42.

Gili Gaya, S. [1958]: "Agudeza, modismos y lugares comunes", en *Homenaje a Gracián*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, pp. 89-97.

Giulian, A. A. [1930]: *Martial and the Epigram in Spain in the sixteenth and seventeenth Centuries*, Filadelfia, University of Pennsylvania.

Gómez, J. [1988]: *El diálogo en el renacimiento español*, Madrid, Cátedra.

Gómez, J. [2000]: *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, Madrid, Universidad Autónoma.

Gómez-Centurión, C. [1989]: "La Iglesia y la religiosidad", en *La Vida cotidiana en la España de Velázquez*, dirigida por J. N. Alcalá-Zamora, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, pp. 255-78.

Gómez-Tabanera, J. M. (ed.), [1968]: *El folklore español*, Madrid, Instituto Español de Antropología Aplicada.

Góngora, L. de [1636-1648]: *Obras de Don Luis de Góngora*, Madrid, Imprenta Real.

González de Amezúa, A.: *Vid.* Amezúa y Mayo, A. G. de.

González López, E. [1972]: "Quevedo y el humanismo del barroco", *Historia de la literatura española: Edad media y Siglo de Oro*. New York: Las Américas, pp. 521-38.

González Ollé, F. [1962]: *Los sufijos diminutivos en castellano medieval*, Revista de Filología Española, anejo LXXV, Madrid, Editorial Gómez.

González Ollé, F. [1981]: "Fisiognómica del color rojizo en la literatura española del Siglo de Oro", *Revista de Literatura*, 43, 86, 1981, pp. 153-63.

González Palencia, A. y Mele, E. [1941-1943]: *Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, Imprenta de E. Maestre.

González Quintas, E. [2006]: *La metáfora en la poesía de Quevedo: la naturaleza y la mujer*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.

Goyanes Capdevila, J. [1934]: *La sátira contra los médicos y la medicina en los libros de Quevedo*, Madrid, Imprenta J. Cosano.

Gracián Dantisco, L. [1968]: *Galateo español*, edición de M. Morreale, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Gracián, B. [1987]: *Agudeza y arte de ingenio*, edición de E. Correa Calderón, Madrid, Castalia.

Gracián, B. [1998]: *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, edición de E. Blanco, Madrid, Cátedra, 1998.

Gracián, B. [2001]: *Obras completas*, introducción de A. Egido, edición de L. Sánchez Laílla, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

Gracián, B. [2004]: *Agudeza y arte de ingenio*, introducción de J. M. Ayala, edición de C. Peralta, J. M. Ayala y J. M. Andreu, Huesca, Prensas Universitarias de Zagaroza / Instituto de Estudios Altoaragoneses / Depto. de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón.

Gracián, B. [2007]: *Agudeza y arte de ingenio*, edición fácsimil, estudio preliminar de A. Egido, Zaragoza, IFC-Gobierno de Aragón.

Granada, L. de [1879]: *Los seis libros de la Retórica eclesiástica* (*Libri sex ecclesiasticae rhetoricae sive De Ratione Concionandi*), en *Obras completas*, Biblioteca de Autores Españoles, XI, Madrid, Rivadeneyra, pp. 488-642.

Grant, M. A. [1924]: *The ancient rhetorical theories of the laughable; the Greek rhetoricians and Cicero*, University of Wisconsin, Madison.

Grant, W. L. [1948]: "Cicero and the *Tractatus Coislinianus*", *American Journal of Philology*, LXIX, pp. 80-86.

Green, O. H. [1955]: *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza, Librería General.

Grupo μ [1987]: *Réthorique générale*, Paris, Éditions de Seuil; trad. de J. Victorio, *Retórica general*, Barcelona, Paidós.

Guerrero Salazar, S. [2002]: *La parodia quevediana de los mitos. Mecanismos léxicos*, Málaga, Universidad.

Guevara, A. de, [1972]: *Arte de marear*, edición de R. O. Jones, Exeter, University de Exeter.

Guillén, C. [1982]: "Quevedo y el concepto retórico de literatura", en *Actas de la II Academia Literaria Renacentista: Homenaje a Quevedo*, dirigido por V. García de la Concha, Salamanca, Universidad, pp. 483-506.

Guillén, C. [1982a]: "Quevedo y los géneros literarios", en *Quevedo in Perspective*, Newark, Juan de la Cuesta, pp. 1-16.

Gutiérrez, C. M. [2005]: *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder*, West Lafayette, Purdue University Press.

Guzmán, J. de [1993]: *Primera parte de la Rhetorica*, edición de B. Periñán, Pisa, Giardini Editori.

Hermógenes [1991]: *Sobre los tipos de estilo. Sobre el método del tipo Fuerza*, edición de A. Sancho Royo, Salamanca, Universidad de Sevilla.

Hermógenes [1993]: *Sobre las formas de estilo*, edición de C. Ruíz Montero, Madrid, Gredos.

Hernández Alonso, C. y Sanz Alonso, B. [2002]: *Diccionario de germanía*, Madrid, Gredos.

Herrero García, M. [1925]: "Los rasgos físicos y el carácter según los textos españoles del siglo XVII", *Revista de Filología Española*, 12, pp. 155-77.

Herrero García, M. [1928]: *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Editorial voluntad.

Herrero García, M. [1930]: *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Madrid, Editorial Voluntad.

Herrero García, M. [1931]: "Una clase social del siglo XVII", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, pp. 93-111.

Herrero García, M. [1977]: *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Madrid, Castalia.

Herrero Ingelmo, J. L. [1994]: "Cultismos renacentistas (cultismos léxicos y semánticos en la poesía del siglo XVI)", *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIV cuadernos CCLXI, CCLXII, CCLXIII; LXXV cuadernos CCLXIV, CCLXV.

Hidalgo, G. L. [1855]: *Diálogos de apacible entretenimiento*, en *Curiosidades Bibliográficas*, edición de A. de Castro, *BAE*, XXXVI, Madrid, M. Rivadeneyra.

Highet, G. [1954]: *La Tradición Clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental* (trad. Española de A. Alatorre), México, Fondo de Cultura Económica.

Highet, G. [1962]: *The anatomy of satire*, Princeton, Princeton University Press.

Hodgart, M. J. C., [1969]: *Satire*, London, Weidenfeld & Nicolson.

Holtz, L. [1981]: *Donat et la tradition de l´enseignement grammatical*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.

Horace [1929]: *Satires; Epistles; and Ars poetica*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.

Horace [1934]: *The Odes and Epodes*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.

Horozco, S. de [1986]: *Teatro Universal de proverbios*, edición de J. L. Alonso Hernández, Salamanca, Universidad.

Huerta Calvo, J. [1995]: *El nuevo mundo de la risa: Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Barcelona, Oro Viejo.

Hutcheon, L. [1981]: "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l´ironie", *Poétique*, 46, pp. 140-55.

Hutcheon, L. [1985]: *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, New York, Methuen.

Iffland, J. [1978]: *Quevedo and the grotesque*, London, Tamesis Books.

Iglesias, A. [1981]: "Eponimia: motivación y personificación en el español marginal y hablado", *Boletín de la Real Academia Española*, 61, 1981, pp. 297-348.

Isidoro de Sevilla, San [1982]: *Etimologías*, edición de J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero, introducción de M. C. Díaz y Díaz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, vol. I.

Iventosch, H. [1961]: "Onomastic Invention in the *Buscón*", *Hispanic Review,* XXIX, pp. 15-32.

Iventosch, H. [1980]: "The Decline of the Humanist Ideal in the Baroque: Quevedo's Attack on the *Refrán*", *Mester*, 9.2, pp. 17-24.

Janko, R. [1984]: *Aristotle on Comedy: Towards a reconstruction of "Poetics II"*, London, Duckworth.

Jauralde Pou, P. [1981]: *Obras festivas*, Madrid, Castalia.

Jauralde Pou, P. [1981a]: "Texto, fecha y circunstancias de *La Culta Latiniparla* de Quevedo", *Bulletin Hispanique* 83, pp. 131-43.

Jauralde Pou, P. [1982]: "Texto, fecha y circunstancias del *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, de Quevedo", *Revista de Filología Española*, 62, 3-4, pp. 297-302.

Jauralde Pou, P. [1983]: "Obrillas festivas de Quevedo: estado actual de la cuestión", en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, Vol. II, pp. 275-84.

Jauralde Pou, P. [1984]: "La prosa de Quevedo: «El Chitón de las Tarabillas»", *Edad de oro*, III, pp. 97-122.

Jauralde Pou, P. [1998]: *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia.

Jiménez Patón, B. [1993]: *Elocuencia española en arte*, edición de F. J. Martín, Barcelona, Puvill Libros.

Juan Manuel, Don [2001]: *El Conde Lucanor*, edición de G. Serés, Barcelona, Crítica.

Juárez, E. [1990]: *Italia en la vida y obra de Quevedo*, New York, P. Lang.

Jump, J. D. [1972]: *Burlesque*, London, Methuen.

Juvenal, [2004]: *Juvenal and Persius*, edición de S. Morton Braund, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.

Kagan, R. L. [1981]: *Universidad y sociedad en la España moderna*, Madrid, Tecnos.

Keeble, T. [1969]: "Los orígenes de la parodia de temas mitológicos en la poesía española", *Estudios Clásicos*, XIII, 57, pp. 83-96

King, W. F. [1960]: "The Academies and Seventeenth-Century Spanish Literature", *Journal of the Modern Language Association of America* (*PMLA*), 75, 4, pp. 367-78.

King, W. F. [1963]: *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española.

Knoche, U. [1979]: *La satira romana*, trad. de Giovanni Torti, Brescia, Paideia.

Koestler, A. [1964]: *The act of creation*, London, Hutchinson.

Lacadena y Calero, E. [1988]: "El discurso oral en las academias del Siglo de Oro", *Criticón*, 41, pp. 87-102.

LaGrone, Gregory G. [1942]: "Quevedo and Salas Barbadillo", *Hispanic Review* 10, 223-43.

Lagüéns Gracia, V. [1992]: *Léxico jurídico en documentos notariales aragoneses de la Edad Media: siglos XIV y XV*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Educación.

Laguna Mariscal, G. [1994]: "Literatura comparada y tradición clásica: Quevedo y sus fuentes clásicas", *Anuario de Estudios Filológicos* 17, pp. 283-93.

Laguna Mariscal, G. [1996]: “La Tradición Clásica en Quevedo. Noticia bibliográfica sobre algunos estudios recientes”, *Tempus* 12, pp. 146-47.

Laguna Mariscal, G. [2004]: “¿De dónde procede la denominación ‘Tradición Clásica’?”, *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Latinos)* 24, 1, pp. 83-93.

Latorre, F. [1956]: “Diminutivos, despectivos y aumentativos en el siglo XVII”, *Archivo de Filología Aragonesa*, VIII- IX, pp. 105- 120.

Lausberg, H. [1966-9]: *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, trad. de J. Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 3 vols.

Lausberg, H. [1975]: *Elementos de retórica literaria*, trad. de M. Marín Casero, Madrid, Gredos.

Layna Ranz, F. [1991]: “Ceremonias burlescas estudiantiles (siglos XVI y XVII): 1. Gallos”, *Criticón*, 52, pp. 141-62.

Layna Ranz, F. [1995]: “La disputa burlesca. Origen y trayectoria”, *Criticón*, 64, pp. 7-160.

Layna Ranz, F. [1996]: “Dicterio, conceptismo y frase hecha: a vueltas con el vejamen”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIV, pp. 27-56.

Lázaro Carreter, F. [1961]: “Originalidad del *Buscón*”, en *Francisco de Quevedo*, coordinado por G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 185-202.

Lázaro Carreter, F. [1973]: *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos.

Lázaro Carreter, F. [1974]: *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra.

Lázaro Carreter, F. [1980]: *Estudios de Lingüística*, Barcelona, Crítica.

Lázaro Carreter, F. [1982]: “Quevedo: La invención por la palabra”, en *Actas de la II Academia Literaria Renacentista: Homenaje a Quevedo*, dirigido por V. García de la Concha, Salamanca, Universidad, pp. 9-24.

Le Guern, M. [1973]: *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse; trad. de A. de Gálvez-Cañero, *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1976.

Ledesma, A. de, [1969]: *Conceptos espirituales y morales*, edición de E. Juliá Martínez, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Miguel de Cervantes".

León Pinelo, A. de, [1931]: *Anales de Madrid de León Pinelo, reinado de Felipe III, años 1598 a 1621*, Madrid, E. Maestre.

Lida de Malkiel, M. R. [1939]: "Para las fuentes de Quevedo", *Revista de Filología Hispánica*, 1, pp. 369-75.

Lida de Malkiel, M. R. [1951]: "La tradición clásica en España", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 5, pp. 183-223.

Lida de Malkiel, M. R. [1975]: *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel.

Lida, R. [1980]: *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica.

López de Vega, A. [1935]: *Paradoxas racionales; escritas en forma de diálogos, del género narrativo la primera, del activo las demás, entre un cortesano i un filósofo*, edición de E. Buceta, Madrid, Imp. de la Librería y casa editorial Hernando.

López de Villalobos, F. [1855]: *Libro intitulado Los Problemas de Villalobos*, *BAE*, XXXVI, Madrid, M. Rivadeneyra.

López Estrada, F. [1989]: "Manifestaciones festivas de la literatura medieval castellana", en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura: Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo* (Santa Cruz de Tenerife, 1987), editado por J. Huerta Calvo, Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 63-118.

López Grigera, L. [1975]: "Francisco de Quevedo: «Memorial a una academia». Estudio bibliográfico y textual, y edición crítica", en VV.AA., *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez Moñino 1910-1970*, Madrid, Castalia, pp. 389-404.

López Grigera, L. [1975a]: Francisco de Quevedo, *La hora de todos y la Fortuna con seso*, Madrid, Castalia.

López Grigera, L. [1982]: "Lengua y retórica en la prosa de Quevedo", en *Actas de la II Academia Literaria Renacentista. Homenaje a Quevedo*, dirigido por V. García de la Concha, Salamanca, Universidad, pp. 405-16.

López Grigera, L. [1989]: "Cuestión de géneros y estilos en dos sonetos de Quevedo", en *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, editado por B. Periñán and F. Guazzelli, Pisa, Giardini, II, pp. 335-47.

López Grigera, L. [1994]: *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

López Grigera, L. [1998]: *Anotaciones de Quevedo a la "Retórica" de Aristóteles*, Salamanca, Gráficas Cervantes.

López Gutiérrez, L. [2002]: "Posibles ecos de Luciano en Quevedo. La burla de los mitos paganos y las premáticas jocosas", *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 20, 2002, pp. 197-212.

López Muñoz, M. [2000]: *Fray Luis de Granada y la Retórica*, Almería, Universidad de Almería.

López Pinciano, A. [1953]: *Philosophia Antigua Poetica*, edición de A. Carballo Picazo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

López Poza, S. [1990]: "Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica", *Criticón*. 49, pp. 61-76.

López Poza, S. [1995]: "La cultura de Quevedo: cala y cata", en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, Santiago, Universidad-Consorcio de Santiago, pp. 69-104.

López Poza, S. [1999]: "La erudición como nodriza de la invención en Quevedo", *La Perinola*, 3, pp. 171-94.

López Poza, S. [2000]: "La cultura de Quevedo", *Ínsula*, 648, pp. 7-9.

López Poza, S. [2003]: "Presentación: Quevedo y la erudición de su tiempo", *La Perinola*, 7, pp. 11-17.

López Poza, S. [2005]: "La difusión y recepción de la «Antología Griega» en el Siglo de Oro", en *En torno al canon, aproximaciones y estrategias: VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, coordinado por M. B. López Bueno, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad-Grupo PASO, pp. 15-68.

López Ruiz, A. [1998]: "Sobre Quevedo traductor de poesía clásica", en *Traducir poesía: Luis Cernuda, traductor*, coordinado por E. Barón, 1998, pp. 57-68.

Luján Atienza, A. L. [1999]: *Retóricas españolas del siglo XVI. El foco de Valencia*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Lulio, A. [1997]: *Sobre el estilo*, edición de A. Sancho Royo, Huelva, Universidad de Huelva.

Luque Fajardo, F. de [1955]: *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, edición de M. de Riquer, Madrid.

Llano Gago, M. T. [1984]: *La obra de Quevedo. Algunos recursos humorísticos*, Salamanca, Universidad.

Madroñal A. [2005]: *"De grado y de gracias" Vejámenes universitarios de los siglos de oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Madroñal, A. [1994]: "Sobre el vejamen de grado en el Siglo de Oro: La Universidad de Toledo", en *EPOS*, X, pp. 203-31.

Mal Lara, J. de [1996]: *Obras completas*, edición de M. Bernal Rodríguez, Madrid, Biblioteca Castro.

Maldonado de Guevara, F. [1957]: "Del *Ingenium* de Cervantes al de Gracián", *Anales Cervantinos*, 6, pp. 97-111.

Maldonado, F. C. R. [1975]: "Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo", en VV.AA., *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino 1910-1970*, Castalia, Madrid, pp. 405-28.

Maldonado, F. C. R., [1974]: "Quevedo y sus caricaturas de la mujer", *La Estafeta Literaria,* 538, pp. 11-12.

Marasso, A. [1934]: "La Antología Griega en España", *Humanidades*, XXIV, pp. 11-18.

Marasso, A. [1960]: "Lenguaje y estilo: aspectos de Quevedo", *Revista de Educación* (La Plata), V, pp. 116-74.

Maravall, J. A. [2002]: *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.

Mari, G. [1902]: "Poetria magistri Johannis anglici de arte prosayca metrica et rithmica", *Romanische Forschungen*, 13, pp. 883-965.

Marras, G. C. (ed.) [1987]: *Bartolomé Jiménez Patón. Elocuencia española en arte*, Madrid, Anejos de El Crotalón.

Martí, A. [1972]: *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

Martial, [1993]: *Epigrams*, traducción de D.R. Shackleton Bailey, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.

Martinengo, A. [1967]: *Quevedo e il simbolo alchimistico. Tre studi*, Padova, Liviana.

Martinengo, A. [1983]: *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura*, Barcelona, Alhambra.

Martínez Arancón, A. [1975]: *Marcial – Quevedo*, Madrid, Editora Nacional.

Martínez Ortega, M. A. [1999]: *La lengua de los siglos XVI y XVII a través de los textos jurídicos: los pleitos civiles de la escribanía de Alonso Rodríguez*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid.

Mas i Usó, P. [1993]: “Academias valencianas durante el Barroco”, en *De las academias a la Enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*, edición de E. Rodríguez Cuadros, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 173-224.

Mas i Usó, P. [1996]: *Academias y justas literarias en la Valencia Barroca: Teoría y práctica de una convención*, Kassel, Edition Reichenberger.

Mas, A. [1957]: *La caricature de la femme, du mariage et de l’amour dans l’oeuvre de Quevedo*, Paris, Ediciones Hispano Americanas, 1957.

May, T. E. [1948]: “An Interpretation of Gracian´s *Agudeza y arte de Ingenio*”, *Hispanic Review*, XVII, 275-300.

McCall, M. H. [1969]: *Ancient Rhetorial theories of simile and comparison*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.

Melazzo, L. [1979]: “Riflessioni linguistiche sulla figura retorica dell` antanaclasi”, en *Retorica e Scienze del linguaggio*, Roma, Bulzoni, pp. 125-30.

Menéndez Pidal, R. [1991]: *La lengua castellana en el siglo XVII*, Madrid, Espasa-Calpe.

Menéndez y Pelayo, M. [1902]: *Bibliografía hispano-latina clásica*, Tomo I, Madrid, Tipografía de Viuda e hijos de M. Tello.

Mérimée, E. [1886]: *Essai sur la vie et les œuvres de Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Paris, A. Picard.

Meyer, D. L. [1975]: “Quevedo and Diego López: A Curious Case of Prologue Duplication”, *Hispanic Review*, 43, pp. 199-204.

Molho, M. [1972]: *Introducción al pensamiento picaresco*, Salamanca, Anaya.

Molho, M. [1977]: “Cinco lecciones sobre el *Buscón*”, en *Semántica y poética*, Barcelona, Crítica, pp. 89-131.

Molho, M. [1980]: “Más sobre el picarismo de Quevedo”, *Mester*, 9.2, pp. 39-54.

Monreal, J. [1878]: *Cuadros viejos; colección de pinceladas, toques y esbozos, representando costumbres españolas del siglo XVII*, Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana.

Morales, R. [2006]: “El romancero de Quevedo. Notas sobre la innovación barroca de un género literario”, *La Perinola*, 10, pp. 175-93.

Morawski, J., [1927]: "Les formules rimées de la langue espagnole". *Revista de Filología Española*, 14, pp. 113-33.

Morel-Fatio, A. [1878]: *L’Espagne au XVIe et au XVIIe siècle; documents historiques et littéraires*, Heilbronn, Henninger frères.

Morreale, M. [1958]: “La censura de la geomancia y de la herejía en *Las zahúrdas de Plutón* de Quevedo”, *Boletín de la Real Academia Española*, 38, pp. 409-19.

Morreale, M., [1955]: “Luciano y Quevedo: la humanidad condenada”, *Revista de Literatura*, 8, pp. 213-27.

Müller, F. W., [1978]: "Alegoría y realismo en los *Sueños* de Quevedo", en *Francisco de Quevedo*, coordinado por G. Sobejano, Madrid, Taurus, pp. 239-41.

Muñoz Cortés, M. [1957]: “Sobre el estilo de Quevedo”, *Anales de la Universidad de Murcia*, XVI, nº 3-4, pp. 137-64.

Murphy, J. J. [1974]: *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from St. Agustine to the Renaissance*, Berkeley, University of California Press.

Murphy, J. J. [1983]: *A Synoptic History of Classical Rhetoric; Sipnosis histórica de la retórica clásica*, Madrid, Gredos, 1988.

Náñez Fernández, E. [1973]: *El Diminutivo: Historia y funciones en el español clásico y moderno*, Madrid, Gredos.

Nebrija, A. de [1529]: *Artis Rhetoricae copendiosa coaptatio, ex Aristotele, Cicerone & Quintiliano*, Compluti, Michael de Eguía. [Manejo el ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela, sign. 19920].

Nebrija, A. de [1989]: *Gramática de la lengua castellana*, edición de A. Quilis, Madrid, Centro de estudios Ramón Areces.

Nolting-Hauff, I. [1974]: *Visión, Sátira y Agudeza en “Los Sueños” de Quevedo*, Madrid, Gredos.

Novísima recopilación de las leyes de España: dividida en XII libros en que se reforma la recopilación publicada por el Señor Don Felipe II en el año 1567... y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y resoluciones reales, y otras providencias no recopiladas, y expedidas hasta el de 1804, mandada formar por el Señor Don Carlos IV, [1992]: Madrid, Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado.

Nueva recopilación, [1982]: Valladolid, Lex Nova.

Núñez Rivera, V. [1997]: “Tradición retórica y erotismo en los *paradoxa encomia* de Hurtado de Mendoza”, en *El sexo en la literatura*, edición de L. Gómez Canseco, L. Alonso Gallo y P. Zambrano, Huelva, Universidad, pp. 99-122.

Núñez Rivera, V. [1998]: “Para la trayectoria del encomio paradójico en la literatura española del Siglo de Oro: en el caso de Mosquera de Figueroa”, en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, editadas por M.

C. García de Enterría y A. Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad, II, pp. 1133-1143.

Ornstein, J. [1941]: "La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana", *Revista de Filología Hispánica*, III, 1941, pp. 219-33.

Oroz Reta, J. y Marcos Casquero, M. A. (eds.) [1982]: *Isidoro de Sevilla. Etimologías*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, vol. I.

Otaola Olano, C. [1984]: "Algunas anomalías semánticas en la obra de F. de Quevedo Villegas", *Epos: Revista de Filología*, 1, pp. 177-94.

Palma-Ferreira, J. [1982]: *Academias literárias dos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Biblioteca Nacional.

Palomo, M. P. [1987]: *La Poesía en la Edad de Oro: (Barroco)*, Madrid, Taurus, D.L.

Papell, A. [1947]: *Quevedo: Su tiempo, su vida, su obra*, Barcelona, Barna.

Parker, A. A. [1978]: "La agudeza en algunos sonetos de Quevedo: contribución al estudio del conceptismo", en *Francisco de Quevedo*, coordinado por G. Sobejano, Madrid, Taurus, pp. 44-57.

Parker, A. A. [1978]: "La buscota piramidal: aspectos del conceptismo de Quevedo", en *Francisco de Quevedo*, coordinado por G. Sobejano, Madrid, Taurus, pp. 97-105.

Pease, A. S. [1926]: "Things without Honor", *Filología Clásica*, 21, pp. 27-42.

Penzol, P. [1931]: "Comentario al estilo de Don Francisco de Quevedo", *Bulletin of Spanish Studies*, 8, pp. 76-88.

Peregrini, M. [1997]: *Delle Acutezze*, Torino, Edizioni Res.

Pérez Cuenca, I. [1991]: "Unificación de los títulos de la obra en prosa de Quevedo", en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, editado por I. Arellano y J. Cañedo, Madrid, Castalia, pp. 395-401.

Pérez Custodio, M. V. (ed.) [1992]: *Arias Montano*. *Rhetoricorvm libri qvattvor*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz/ Universidad de Cádiz.

Pérez de Guzmán, J. [1880]: "Las Academias literarias del siglo de los Austrias", *La ilustración Española y Americana*, XXIV, pp. 106-107, 125-126 y 139-140.

Pérez de Ledesma, G. [1985]: *Censura de la elocuencia*, edición de G. Ledda, Madrid, Anejos de *El Crotalón*.

Pérez Lasheras, A. [1994]: *Fustigat Mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Universidad.

Periñán, B. [1979]: *Poeta ludens. Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardini.

Persio [2004]: *Juvenal and Persius*, edición de S. Morton Braund, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.

Petronius Arbiter [1922]: *Petronius. Seneca. Apocolocyntosis*, edición de M. Heseltine, New York / London, G.P. Putnam's Sons / W. Heinemann.

Pfandl, L. [1994]: *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*: introducción al estudio del Siglo de Oro, Madrid, Visor.

Pike, R. [1963]: "The Image of the Genoese in Golden Age of Literature", *Hispania*, Vol. 46, 4, pp. 705-14.

Pinheiro da Veiga, T. [1989]: *Fastiginia: vida cotidiana en la corte de Valladolid*, traducción y notas de N. Alonso Cortés, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid / Ámbito.

Piñera, H. [1970]: *El pensamiento español de los siglos XVI y XVII*, New York, Las Américas Publishing Company.

Pla Cárceles, J. [1923]: "La evolución del tratamiento de *vuestra merced*", *Revista de Filología Española*, 10, pp. 245-80.

Plata Parga, F. [1999]: "Contribución al estudio de las fuentes de la poesía satírica de Quevedo: Ateneo, Berni y Owen", *La Perinola*, 3, pp. 225-48.

Plata Parga, F. [2000]: "Nuevas versiones manuscritas de la poesía quevediana y nuevos poemas atribuidos: en torno al manuscrito BMP 108", *La Perinola*, 4, pp. 285-307.

Plata Parga, F. [2000a]: "La poesía satírica y burlesca de Quevedo", *Ínsula*, 648, pp. 22-23.

Plata Parga, F. [2004]: "Dificultades en la edición y anotación de la Perinola de Quevedo", *Quevedo en Manhattan*, edición de I. Arellano y V. Roncero López. Madrid, Visor, pp. 217-29.

Polo Rodríguez, J. L. [2004]: "Ceremonias de graduación en la Universidad de Salamanca", en *Grados y ceremonias en las universidades hispánicas: homenaje a Águeda Rodríguez Cruz*, editado por L. E. Rodríguez-San Pedro Bezares y J. L. Polo Rodríguez, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 109-53.

Pozuelo Yvancos, J. M. [1978]: "El epíteto conceptista", *Revista de Literatura*, XXXIX, 77-78, enero-junio 1978, pp. 7-25.

Pozuelo Yvancos, J. M. [1979]: *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad de Murcia.

Price, R. M. [1963]: "A Note on three satirical sonnets of Quevedo", *Bulletin of Hispanic Studies*, 40, pp. 79-88.

Price, R. M. [1964]: "Quevedo's Satire on the Use of Words in the *Sueños*", *Modern Language Notes*, 79, pp. 169-80.

Prieto, A. [1986]: *La prosa española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra.

Prisciano [1961]: *Institutio Grammaticae*, en Keil, H., *Grammatici Latini*, II, Hildesheim, Georg Olms.

Profeti, M. G. [1982]: "La obsesión anal en la poesía de Quevedo", en *Actas del VII Congreso de la Asociacion Internacional de Hispanistas* (Venice 1980), Rome, Bulzoni, II, pp. 837-45.

Profeti, M. G. [1984]: "Función referencial, connotación y emisor en *La culta latiniparla*", *Edad de Oro*, III, pp. 143-52.

Profeti, M. G. [2004]: "El micro-género de los sonetos de sátira literaria y Quevedo", *Perinola*, 8, pp. 375-95.

Querillacq, R. [1986]: "Quevedo y los médicos: Sátira y realidad", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 428, pp. 55-66.

Quevedo y Villegas, F. de [1852-1859]: *Obras de Quevedo*, edición de A. Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Rivadeneyra, *BAE*, XXIII, 1852 (Madrid, Atlas, 1946) y XLVIII, 1859 (Madrid, Atlas, 1951).

Quevedo y Villegas, F. de [1907]: *Obras completas de Don Francisco de Quevedo Villegas*, edición de A. Fernández-Guerra y Orbe, Sevilla, Impr. de E. Rasco.

Quevedo y Villegas, F. de [1932]: *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas*, edición de L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar.

Quevedo y Villegas, F. de [1943]: *Obras en verso*, edición de L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar.

Quevedo y Villegas, F. de [1946]: *Epistolario completo*, edición de L. Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus.

Quevedo y Villegas, F. de [1949]: *Prosa festiva*, edición de A. Sánchez, Madrid, Ediciones Castilla.

Quevedo y Villegas, F. de [1958]: *Obras completas*, edición de F. Buendía, Madrid, Aguilar.

Quevedo y Villegas, F. de [1975]: *La hora de todos y la Fortuna con seso*, edición de L. López-Grigera, Madrid, Castalia.

Quevedo y Villegas, F. de [1981]: *Obras festivas*, edición de P. Jauralde Pou, Madrid, Castalia.

Quevedo y Villegas, F. de [1981]: *Poesía original completa*, edición de J. M. Blecua, Barcelona Planeta.

Quevedo y Villegas, F. de [1981]: *Poesía varia*, edición de J. O. Crosby, Madrid, Cátedra.

Quevedo y Villegas, F. de [1986]: *Sátiras lingüísticas y literarias*, edición de C. C. García Valdés. Madrid, Taurus.

Quevedo y Villegas, F. de [1991]: *Los Sueños*, edición de I. Arellano Ayuso, Madrid, Cátedra.

Quevedo y Villegas, F. de [1993]: *La vida del Buscón*, edición de F. Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica.

Quevedo y Villegas, F. de [1993]: *Prosa festiva completa*, edición de C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra.

Quevedo y Villegas, F. de [1998]: *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, edición de L. Schwartz e I. Arellano, Barcelona, Crítica.

Quevedo y Villegas, F. de [2002]: *Lince de Italia u zahorí español*, edición de I. Pérez Ibáñez, Pamplona, EUNSA.

Quevedo y Villegas, F. de [2003-2007]: *Obras completas en prosa*, dirigida por A. Rey, Madrid, Castalia (*NBEC*), vol. 1 y 2.

Quintiliano [1975-1980]: *Institution Oratoire*, edición de J. Cousin, Paris, Société d´édition "Les belles Lettres", 7 vols.

Racionero, Q. (trad.) [1990]: Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Gredos.

Rallo Gruss, A. [1979]: *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, Madrid, Cursa.

Rallo Gruss, A. [1984]: "Las misceláneas: Conformación y desarrollo de un género renacentista", *Edad de Oro*, III, pp. 159-80.

Rallo Gruss, A. [1996]: *La escritura dialéctica: estudios sobre el diálogo renacentista*, Málaga, Universidad de Málaga.

Rangel, V. H. [1979]: "Dos aspectos de la parodia Quevediana", *Revista de Literatura*, XLI, 82, pp. 151-66.

Reales ordenanzas y pragmáticas (1527-1567), edición facsímil, Valladolid, Editorial Lex Nova.

Rebollo Torío, M. A. [1980]: "El personaje de la vieja en la obra de Quevedo", en *Quevedo en su centenario*, Cáceres, Ministerio de Cultura, pp. 91-104.

Rey, A. (dir.) [2007]: Quevedo, Francisco de, *Obras completas en prosa*, Madrid. Castalia.

Rey, A. (ed.), [2003]: *Estudios sobre El Buscón*, Pamplona, EUNSA.

Rey, A. [1995]: *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Castalia.

Rey, A. [2002]: "La sátira segunda de Persio en la poesía moral de Quevedo", en *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000)*, coordinado por J. E. Duarte y V. Roncero López*,* Pamplona, EUNSA, Vol. 1, pp. 389-406.

Rey, A. [2006]: "La comicidad en la obra de Quevedo. Cuestiones preliminares", en *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, coordinado por I. Arellano y V. Roncero López, pp. 233-62.

Rico Verdú, J. [1973]: *La Retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Rico, F. [1971]: "Para el itinerario de un género menos: algunas loas de la *quinta parte* de comedias", en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, edición de A. D. Kossoff y J. Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, pp. 611-21.

Rico, F. [1978]: *Nebrija frente a los bárbaros*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Ricœur, P. [1975]: *La métaphore vive*, Paris, Seuil.

Riesco Terrero, A. [2004]: "Real Provisión de Ordenanzas de Isabel I de Castilla (Alcalá, 7-XI-1503) con normas precisas para la elaboración del registro público notarial y la expedición de copias autenticadas", *Documenta & Instrumenta*, 1, 2004, pp. 47-79

Rodríguez Cacho, L. [1989]: "Pecar en el vestir: del púlpito a la sátira", *Edad de Oro*, VIII, pp. 193-205.

Rodríguez Cacho, L. [1989]: *Pecados sociales y literatura satírica en el siglo XVI: los Coloquios de* Torquemada, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Rodríguez Cacho, L. [1993]: "La selección de lo curioso en 'silvas' y 'jardines': notas para la trayectoria del género", *Criticón*, 58, pp. 155-68.

Rodríguez Cacho, L. [2006]: "La sátira de costumbres en los coloquios renacentistas", en *Estudios sobre el diálogo renacentista español: Antología de la crítica*, editado por R. Malpartida y A. Rallo, Málaga, Universidad, pp. 137-55.

Rodríguez Marín, P. [1935]: Cervantes Saavedra, M. de: *Viaje del Parnaso*, Madrid, C. Bermejo.

Rodríguez-San Pedro Bezares, L. E. y Sánchez Lora, J. L. [2000]: *Los siglos XVI-XVII: cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis.

Rojas Villandrando, A. de [1977]: *El viaje entretenido*, edición de J. Joset, Madrid, Espasa-Calpe.

Romanos, M. [1982]: "Sobre la semántica de 'figura' y su tratamiento en las obras satíricas de Quevedo", en *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Venezia 1980, editadas por G. Bellini, Roma, Bulzoni, pp. 903-11.

Romera Navarro, M. [1941]: "Querellas y rivalidades en las Academias del siglo XVII", *Hispanic Review*, Vol. 9, No. 4 (Oct., 1941), pp. 494-99.

Roncero López, V. [2000]: *El Humanismo de Quevedo: Filología e historia*, Navarra, EUNSA.

Roses Lozano, J. [1994]: *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las soledades en el siglo XVII*, Madrid, Tamesis.

Rothe, A. [1982]: "Quevedo frente al título literario", en *Actas de la II Academia Literaria Renacentista: Homenaje a Quevedo*, Salamanca, dirigida por V. García de la Concha, Universidad, pp. 455-73.

Rubio Árquez, M. [2002]: "Las *Capitulaciones matrimoniales* de Quevedo: paradoja matrimonial y social", en *Le paradoxe entre littérature et puvoir en Espagne (XVIe et XVIIe siècles)*, edición de P. Civil, G. Grillo y A. Redondo. Paris / Napoles, Publications de la Sorbonne / Istituto Universitario Orientale, pp. 133-44.

Rubio Árquez, M. [2006]: "De *La vida de la Corte* a *La vida del Buscón*", *La Perinola*, 10, pp. 287-95.

Rufo, J. [1972]: *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*, edición de A. Blecua, Madrid, Espasa-Calpe.

Salaverría, J. M. [1965]: *Obras satíricas y festivas*, Madrid, Espasa Calpe.

Salinas, M. de [1999]: *Rhetorica en lengua castellana*, edición de E. Sánchez García, Napoli, L´Orientale Editrice.

Salomón, N. [1965]: *Recherches sur le thème paysan dans la «Comedia» au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéroamericaines.

Samona, C. [1965]: "Su un paso dell' *Arte nuevo*, di Lope", en *Studi di Lingua e Letteratura Spagnuola*", Universidad de Turín, 1965, pp. 135-46.

Sánchez Alonso, B. [1924]: "Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo", *Revista de Filología Española*, 11, pp. 33-62 y 113-53.

Sánchez de las Brozas, F. [1984]: *De arte dicendi*, en *Obras, I. Escritos Retóricos*, edición de E. Sánchez Salor y C. Chaparro Gómez, Cáceres, Institución cultural "El Brocense"/ Diputación de Cáceres.

Sánchez García, E. (trad.) [1999]: *Miguel de Salinas*. *Rhetorica en lengua castellana*, Napoli, L´Orientale Editrici.

Sánchez Salor, E. [1985]: "Los epigramas de Marcial en Quevedo", en *Serta Gratulatoria in honores Juan Régulo. I: Filología*, editado por J. L. Melena Jiménez *et al*., La Laguna, Universidad de la Laguna, pp. 643-62.

Sánchez, J. [1961]: *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos.

Santa Cruz, M. [1996]: *Floresta española*, edición de M. Cabañas, Madrid, Cátedra.

Santa Cruz, M. [1997]: *Floresta española*, edición de M. P. Cuatero y M. Chevalier, Barcelona, Crítica.

Santamaría Arnaiz, M. [1989]: "La alimentación", en *La Vida cotidiana en la España de Velázquez*, dirigida por J. N. Alcalá-Zamora, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, pp. 305-36.

Sanz Allán, C. [1989]: "Fiestas, diversiones, juegos y espectáculos", en *La Vida cotidiana en la España de Velázquez*, dirigida por J. N. Alcalá-Zamora, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, pp. 195-215.

Sanz Allán, C. [1989]: "Minorías y marginados", en *La Vida cotidiana en la España de Velázquez*, dirigida por J. N. Alcalá-Zamora, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, pp. 127-47.

Sanz Hermida, J. [2004]: "Vejámenes y gallos en las ceremonias universitarias salmantinas en los siglos de oro", en *Grados y ceremonias en las universidades hispánicas: homenaje a Águeda Rodríguez Cruz*, editado por L. E. Rodríguez-San Pedro Bezares y J. L. Polo Rodríguez, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 155-67.

Sarmiento, E. [1932]: "Gracian´s *Agudeza y arte de Ingenio*", *Modern Language Review*, XXVII, pp. 280-92, 420-29.

Sbarbi, J. M. [1980]: *Refranero general español*, t. VIII, Madrid, Atlas.

Schalk, F. [1959]: "Quevedo´s *Imitaciones de Marcial*", en *Festschrift für H. Tiemann*, Hamburg, pp. 207-12.

Scholberg, Kenneth R. [1971]: *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos.

Scholberg, Kenneth R. [1979]: *Algunos aspectos de la sátira en el siglo XVI*, Berne, Peter Lang.

Schwartz, L. [1973]: "El juego de palabras en la prosa satírica de Quevedo", *Anuario de Letras*, 11, pp. 149-75.

Schwartz, L. [1977]: "Martial and Quevedo: Recreation of Satirical Patterns", *Antike und Abendland*, XXIII, 2, pp. 122-42.

Schwartz, L. [1978]: "Supervivencia y variación de imágenes clásicas en la obra satírica de Quevedo", *Lexis*, II, 1, pp. 27-56.

Schwartz, L. [1983]: *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus.

Schwartz, L. [1986]: "El letrado en la sátira de Quevedo", *Hispanic Review*, 54, 1, pp. 27-46.

Schwartz, L. [1987]: *Quevedo, discurso y representación*, Pamplona, EUNSA.

Schwartz, L. [1987a]: "Texto anónimo y texto satírico: Sobre las invectivas contra los necios de Quevedo", *Filología*, 22.1, pp. 71-88.

Schwartz, L. [1989]: "«*Mulier…milvinum genus*»: La construcción de personajes femeninos en la sátira y la ficción áurea", en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, edición de A. Sotelo y M. C. Carbonell, Barcelona, Universidad de Barcelona-PPU, I, pp. 629-47.

Schwartz, L. [1993] "La transmisión renacentista de la poesía grecolatina y dos sonetos de Quevedo (*Parnaso, Erato*, XXXVIII y XXXIX)", *Edad de Oro*, XII, pp. 303-20.

Schwartz, L. [1993a]: "Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los *Diálogos* de Bartolomé Leonardo de Argensola", en *Estado actual de los estudios sobre Siglo de Oro*, edición de M. García Martín, Salamanca, Universidad, pp. 75-93.

Schwartz, L. [1995]: "Quevedo y su obra: entre ecdótica y hermenéutica", en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, editado por S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 25-43.

Schwartz, L. [1999]: "Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la *Antología griega* a las *Anacreónticas* en la poesía de Quevedo", *La Perinola*, 3, pp. 293-321.

Schwartz, L. [1999a]: "Discursos dominantes y discursos dominados en textos satíricos de María de Zayas", en *La creatividad femenina en el mundo del barroco hispánico: María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz*, editado por M. Bosse, B. Potthast y A. Stoll, Kassel, Reichenberger, Vol. 1, pp. 301-22.

Schwartz, L. [2003]: "Entre Propercio y Persio: Quevedo, poeta erudito", *La Perinola*, 7, pp. 367-95.

Schwartz, L. [2006]: "Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Schwartz, L. [2006a]: "Las diatribas satíricas de Persio y Juvenal en las sátiras en verso de Quevedo", en *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*, editado por C. Vaíllo y R. Valdés, Madrid, Castalia, pp. 129-50.

Schwartz, L. [2007]: "Las máscaras del engaño en Quevedo y Gracián", en *Homenaje a / Hommage à Francis Cerdan*, editado por F. Cazal, Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, pp. 669-682.

Schwartz, L. y Crosby, J. O. [1987]: "Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: Sobre las convenciones del género", *Edad de Oro*, VI, pp. 215-34.

Serés, G. (ed.) [2001]: Juan Manuel: *El Conde Lucanor*, Barcelona, Crítica..

Serrano Poncela, S. [1959]: "*El Buscón* ¿parodia picaresca?", *Insula*, XIII, 1 y 10.

Serrano Poncela, S. [1962]: *Del Romancero a Machado: Ensayos sobre literatura española*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.

Siles, J. [2006]: *El barroco en la poesía española*, Pamplona, EUNSA.

Simón Díaz, J. [1975]: *Jesuitas de los siglos XVI y XVII: escritos localizados*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.

Sliwa, K. [2006]: *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Fayetteville, Fayetteville State University; Barcelona, Edition Reichenberger.

Sobejano, G. [1956]: *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos.

Sobejano, G. [1973]: "El mal poeta de comedias en la narrativa del siglo XVII", Hispanic Review, 41, pp. 313-330.

Sobejano, G. [1978]: *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus.

Soons, A. [1975]: "El *Cuento de Cuentos*: Quevedo's Anticipation of a Genre", *Orbis Litterarum*, XXX, pp. 187-91.

Soons, A. [1976]: *Haz y envés del cuento risible en el siglo de oro*, London, Tamesis Books.

Spang, K. [1979]: *Fundamentos de retórica literaria y publicitaria*, Pamplona, EUNSA, (3ª edición, 1991).

Spitzer, L. [1978]: "Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*", *Francisco de Quevedo*, editado por G. Sobejano, Madrid, Taurus, pp. 123-84.

Suárez de Figueroa, C. [1615]: *Plaza universal de todas ciencias y artes / parte traducida de toscano y parte compuesta por Christoval Suarez de Figueroa*, Madrid, Luis Sánchez.

Suárez de Figueroa, C. [1988]: *El pasajero*, edición de M. I. López Bascuñana, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.

Sullivan, J. P. [1991]: *Martial: The Unexpected Classic*, Cambridge, Cambridge University Press.

Tamayo, J. A. [1945]: "El texto de los *Sueños* de Quevedo", en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXI, pp. 456-93.

Tarsia, Pablo A. de [1997]: *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas*, reproducciónn facsimilar de M. Prieto Santiago, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

Tato Puigcerver, J. J. [2001]: "Más sobre médicos en Quevedo", *La Perinola*, 5, pp. 323-37.

Teofrasto [1988]: *Caracteres*, edición de E. Ruíz García, Madrid, Gredos,

Tesauro, E. [2000]: *Il cannocchiale aristotelico, o sia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve à tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica/ esaminata co' principij del divino Aristotele dal Emanuele Tesauro*, Savigliano, Artistica piemontese.

Timoneda, J. [1990]: *Buen aviso y portacuentos; El sobremesa; y Alivio de caminantes / Joan Timoneda. Cuentos / Joan Aragonés*, edición de M. P. Cuartero y M. Chevalier, Madrid, Espasa-Calpe.

Tobar Quintanar, M. J. [1997]: *El Adjetivo en la obra de Quevedo: (poesía y prosa morales)*, Tesis doctoral, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago / Facultade de Filoloxía.

Tobar Quintanar, M. J. [1997a]: "Los adjetivos de la poesía moral de Quevedo y los *epitheta* de Ravisio Textor", *Voz y letra: Revista de literatura*, 8, Nº 2, pp. 49-64.

Tobar Quintanar, M. J. [1998]: "La anotación léxica de la poesía áurea: los adjetivos quevedianos", en *Edición y anotación de textos: Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos: (A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996*), coordinado por A. Chas Aguión, M. Pampín Barral, N. Pena, B. Campos, M. C. Parrilla García y M. Campos, Vol. 2, pp. 705-18.

Torquemada, A. de, [1994-1997]: *Obras completas de Antonio de Torquemada*. Madrid, Turner.

Uribe García, J. M. [1991]: *Estudios sobre el "Doctrinale"*, Barcelona, Universidad de Barcelona.

Vaíllo Torres, C. [1981]: "Algunos motivos de la poesía de Quevedo: un aplicación y antecedentes", en VV.AA., *Homenaje a Quevedo*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 81-94.

Vaíllo Torres, C. [1982]: "El mundo al revés en la poesía satírica de Quevedo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 380, pp. 364-93.

Vaíllo Torres, C. [1994]: "La vieja indigna en las poesías de Quevedo y algunos poetas franceses", en *Actas del IX simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, I, *La mujer: elogio y vituperio*, Zaragoza, pp. 391-99.

Valbuena Prat, A. [1943]: *La vida española en la edad de oro, según sus fuentes literarias*, Barcelona, A. Martín.

Valdés Gázquez, R. [1988]: "Quevedo: metáfora tópicas, motivos y modelo de la Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Richelieu", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 1, 129-42.

Valdés Gázquez, R. [1990]: *Los Sueños y discursos de Quevedo. El modelo del sueño humanista y el género de la sátira menipea*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.

Valdés Gázquez, R. [2006]: "Rasgos distintivos y corpus de la sátira menipea española en su Siglo de Oro", en *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*, coordinado por C. Vaíllo y R. Valdés Gázquez, pp. 179-208.

Valdés, J. de [1982]: *Diálogo de la lengua*, Madrid, Cátedra.

Vega y Carpio, L. de [1890-1913]: *Obras de Lope de Vega*, *publicadas por la Real Academia Española*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

Vega y Carpio, L. de [1916-30]: *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española.

Vega y Carpio, L. de [1935-43]: *Lope de Vega en sus cartas: introducción al Epistolario de Lope de Vega y Carpio que por acuerdo de la Academia Española*, Madrid, Real Academia Española.

Vega y Carpio, L. de [1980]: *La Dorotea*, edición de E. Seth Morby, Madrid, Castalia.

Vélez de Guevara, L. [1999]: *El diablo cojuelo*, edición de R. Valdés, Barcelona, Crítica.

Vendôme, M. de [1971]: *Ars Versificatoria*, en Faral, E., *Les arts poétiques du XII^e^ et XIII^e^ siècles*, Paris, Edition Champion, pp. 109-93.

Vilanova, A. [1982]: "Fuentes clásicas y erasmianas en el episodio del Dómine Cabra", en *Actas de la II Academia Literaria Renacentista: Homenaje a Quevedo*, Salamanca, dirigida por V. García de la Concha, Universidad, pp. 355-88.

Vilanova, A. [2003]: "Quevedo y Erasmo en el «Buscón»", en *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000)*, coordinado por J. E. Duarte y V. Roncero, Pamplona, EUNSA, Vol. 2, pp. 251-58.

Vilar, J. [1975]: "Judas selon Quevedo: *despensero, ministro, arbitrista*", en VV.AA., *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, Paris, Editions Hispaniques, 1975, II, pp. 385-97.

Villar Dégano, J. F [1993]: "Espacio, tiempo y figuración en las ´celebraciones´ españolas del barroco", *Letras de Deusto*, 23, pp. 45-69.

Villedieu, A. de [1990]: *Doctrinale*, tr. de J. M. Uribe García, *Estudios sobre el «Doctrinale» de Alexander de Villa-dei*, Barcelona, Universidad.

Vinsauf, G. de [1971]: *Poetria Nova*, edición de E. Gallo, Mouton, The Hague- Paris.

Vives Coll, A. [1954]: "Algunos contactos entre Luciano de Samósata y Quevedo", *Helmántica*, Salamanca, 5.17, pp. 193-208.

Vives Coll, A. [1959]: *Luciano de Samósata en España, 1500-1700*, Valladolid, Sever Cuesta.

Vives, J. L. [1998]: *El arte retórica: De ratione dicendi*, edición, traducción y notas de A. I. Camacho, Barcelona, Anthropos.

VV.AA. [1989]: *La Vida cotidiana en la España de Velázquez*, dirigida por J. N. Alcalá-Zamora, Madrid, Ediciones Temas de Hoy.

VV.AA. [2002]: *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000)*, coordinado por J. E. Duarte y V. Roncero López, Pamplona, EUNSA.

Wardropper, N. C. [1989]: "El discurso III de la *Agudeza y arte de Ingenio* de Baltasar Gracián: «Variedad de Agudeza»", en *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, Vervuert Verlag, pp. 569-574.

Ynduráin, D. [2002]: "El Quevedo del *Buscón*", en *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000)*, coordinado por J. E. Duarte y V. Roncero López, Pamplona, EUNSA, Vol. 2, pp. 289-335.

Ynduráin, F. [1955]: "Refranes y 'frases hechas' en la estimativa literaria del siglo XVII", *Archivo de Filología Aragonesa*, 7, Zaragoza, pp. 103-30.

Ynduráin, F. [1978]: "Cuento risible, folklore y literatura en el siglo de oro", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXXIV, 1978, pp. 109-36.

Ynduráin, F. [1980]: "La prosa de Quevedo: intensión", en *Quevedo en su centenario*. Cáceres, Ministerio de Cultura, pp. 171-83.

Zabaleta, J. de [1983]: *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, edición de C. Cuevas García, Madrid, Castalia.

Zapata, L. [1999]: *Miscelánea, o Varia historia*, Llerena, Editores Extremeños.

Zappala, M. O. [1982]: "Luciano español", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXI, núms. 1 y 2, pp. 25-43.

Zappala, M. O. [1990]: *Lucian of Samosata in the Two Hesperias: an essay in literary and cultural translation*, Potomac, Scripta Humanistica.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 1
1. MARCO TEÓRICO 7
1.1. Obras festivas, jocosas, satíricas, burlescas 7
1.2. Agudeza 9
1.3. Retórica 12
1.4. *Puritas* 16
1.4.1. Vulgarismos y cultismos 17
1.4.2. Ruptura de sistemas 20
1.4.2.1. Géneros gramaticales analógicos 21
1.4.2.2. Adjetivaciones de sustantivos mediante aposición 21
1.4.2.3. Adjetivaciones inesperadas 22
1.5. *Ornatus* 23
1.5.1. Tropos 23
1.5.1.1. El marco de la metáfora 24
1.5.1.2. Hipérbole 29
1.5.2. Figuras de dicción 32
1.5.2.1. Derivación y composición 33
1.5.2.2. Diminutivos 33
1.5.2.3. Aumentativos 34
1.5.2.4. Neologismo 35
1.5.2.5. Figuras de repetición 36
1.5.2.5.1. Antanaclasis o equívoco 36
1.5.2.5.2. El marco de la *Annominatio* 38
1.5.2.6. Figuras de omisión 53
1.5.3. Figuras de pensamiento 55
1.5.3.1. Antítesis 55
1.5.3.2. Lítotes 58
1.5.3.3. Perífrasis o circunloquio 58
1.5.3.4. Símil y comparación 60
1.5.4. Conceptos por modificación de frase, modismo y refrán 63
1.5.5. Onomástica burlesca 64

2. TRADICIONES QUE INFLUYEN EN LA AGUDEZA 67
2.1. Fuentes clásicas 68
2.2. Fuentes populares 107
2.3. Fuentes renacentistas 142
2.4. Academias, justas y vejámenes 162
3. LA AGUDEZA EN LA PROSA SATÍRICO-BURLESCA 187
3.1. Parodia del texto legal: La pragmática paródica 187
3.1.1. *Premática del Tiempo* 190
3.1.2. *Premática que se ha de guardar para las dádivas* 209
3.1.3. *Pregmática que han de guardar las hermanas comunes* 216
3.1.4. *Pregmática de aranceles generales* 227
3.2. Obras burlescas de crítica literaria 231
3.2.1. *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros* 232
3.2.2. *Cuento de cuentos* 240
3.2.3. *La culta latiniparla* 262
3.3. Parodia de cartas y memoriales 288
3.3.1. *Cartas del Caballero de la Tenaza* 288
3.3.2. *Carta a la rectora del Colegio de las Vírgenes* 309
3.3.3. *Carta de un cornudo a otro* 315
3.3.4. *Memorial que dio en una academia pidiendo una plaza* 322
3.3.5. *Gracias y desgracias del ojo del culo* 331
3.4. Cartas burlescas con destinatario real 345
3.4.1. *Carta al marqués de Velada* 345
3.4.2. *Carta de las calidades de un casamiento* 348
3.5. Parodia de genealogías 354
3.5.1. *Origen y difinición de la Necedad* 354
3.5.2. *Desposorio entre el Casar y la Juventud* 365
3.6. Parodia de Capitulaciones 369
3.6.1. *Capitulaciones matrimoniales* 369
3.7. Parodia del *Abecedario* y sátira de costumbres 378
3.7.1. *Vida de corte y oficios entretenidos en ella* 378
3.7.2. *Papel de las cosas corrientes en la corte* 391
3.8. Una parodia de las misceláneas 402
3.8.1. *Libro de todas las cosas* 402

3.9. Invectiva 429
3.9.1. *Perinola* 429
3.10. Obras de atribución dudosa 441
3.10.1. *Premática que este año de 1600 se ordenó* 441
3.10.2. *Premática que este año de 1620 se ordenó* 443
3.10.3. *Carta a una monja* 445
4. CONCLUSIONES 449
BIBLIOGRAFÍA 455
ÍNDICE 495