



FACULTADE DE FILOLOXÍA

GRAO EN LINGUA E LITERATURA ESPAÑOLAS

Traballo de Fin de Grao

**La agudeza en *Discurso de todos los diablos*
de Quevedo**

Andrea Muiño Quintáns

Autora

María José Alonso Veloso

Directora

Santiago de Compostela, curso 2019/2020



FACULTADE DE FILOLOXÍA

GRAO EN LINGUA E LITERATURA ESPAÑOLAS

Traballo de Fin de Grao

**La agudeza en *Discurso de todos los diablos*
de Quevedo**

Andrea Muiño Quintáns

Autora

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Andrea Muiño Quintáns', is positioned below the author's name.

María José Alonso Veloso

Directora

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'María José Alonso Veloso', is positioned below the director's name.

Santiago de Compostela, curso 2019/2020

CUBRIR ESTE FORMULARIO ELECTRONICAMENTE

Formulario de delimitación de título e resumo

Traballo de Fin de Grao curso 2019/2020

APELIDOS E NOME: Muíño Quintáns, Andrea

GRAO EN: Lingua e Literatura Españolas

(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:

TITOR/A: María José Alonso Veloso

LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA: Literatura española e hispanoamericana do século XVII

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

Título: La agudeza en *Discurso de todos los diablos* de Quevedo



Resumo [na lingua en que se vai redactar o TFG; entre 1000 e 2000 caracteres]:

Francisco de Quevedo fue uno de los más importantes escritores de literatura lucianesca en el siglo XVII, un género que combina un rico contenido satírico con un propósito moral que entrevera el discurso con denuncias de alcance social y político. Escribió tres obras que se adscriben a esta modalidad narrativa: *Sueños y Discursos* (1627), *Discurso de todos los diablos* (1628), y *La Fortuna con seso y la Hora de todos* (publicada de forma póstuma, en 1650). Todas ellas, pero muy especialmente las dos primeras, acusan una compleja historia textual, derivada de la presencia de versiones variantes, reescrituras realizadas por el autor, muchas veces para sortear la censura. En el caso de *Discurso de todos los diablos*, existen tres versiones variantes: la así titulada en la *princeps* de 1628, que registró siete ediciones diferentes; *El peor escondrijo de la muerte*, con cuatro ediciones; y, finalmente, *El Entremetido, la Dueña y el Soplón*.

El objetivo de este trabajo es estudiar la presencia de la agudeza, en sus distintas modalidades, en la segunda de las obras mencionadas, *Discurso de todos los diablos*, en relación con los distintos tipos de personajes, los temas y el posible propósito del autor. Me centraré tanto en las agudezas conceptuales como en las verbales, teniendo en cuenta que ambas se unen inextricablemente y que lo frecuente en Quevedo es la presencia de la agudeza mixta, como señalaron en distintas aportaciones Arellano y otros críticos. Como es sabido, tales recursos fueron codificados por Baltasar Gracián en *Agudeza y arte de ingenio*, una suerte de poética del conceptismo escrita con posterioridad a la literatura conceptista de los autores señeros del siglo XVII.

Para llevar a cabo este análisis literario, partiré de la edición crítica de Alfonso Rey (2003), que toma como texto base la edición príncipe de 1628 (Gaspar Garrich, Gerona), porque presumiblemente no se ve afectada por los cambios de la censura apreciables en las otras dos versiones variantes. No obstante, también tendré en cuenta la edición de Miguel Marañón Ripoll (2005), autor asimismo de otros estudios sobre la obra. La bibliografía comprenderá tanto manuales de retórica como estudios sobre la agudeza en la obra de Quevedo, además de análisis centrados en *Discurso de todos los diablos*, entre ellos los de Valdés.

Santiago de Compostela, 31 de octubre de 2019.

Sinatura do/a interesado/a	Visto e prace (sinatura do/a titor/a)	Aprobado pola Comisión de Títulos de Grao con data
		15 NOV. 2019
		Selo da Facultade de Filoloxía



ÍNDICE

RESUMEN.....	1
I. INTRODUCCIÓN	3
II. QUEVEDO: LITERATURA LUCIANESCA Y CENSURA	5
TRES OBRAS SATÍRICO-MORALES	5
EL IMPACTO DE LA CENSURA EN LAS OBRAS DE QUEVEDO	7
III. DISCURSO DE TODOS LOS DIABLOS, O INFIERNO EMENDADO	11
FECHA Y VERSIONES VARIANTES	11
TEMAS Y PERSONAJES.....	17
IV. CONCEPTISMO Y AGUDEZA EN <i>DISCURSO DE TODOS LOS DIABLOS</i>.....	22
BREVES NOTAS SOBRE LA RETÓRICA Y EL CONCEPTISMO EN EL BARROCO ..	22
LA AGUDEZA EN <i>DISCURSO DE TODOS LOS DIABLOS</i>	25
1. Agudeza conceptual.....	26
1.1. Agudeza por semejanza	26
1.2. Agudeza por exageración	33
1.3. Conceptos de proporción e improporción, ponderación misteriosa y alusión	35
2. Agudeza verbal	37
2.1. Dilogía	38
2.2. Antanacsis.....	39
2.3. Derivación	40
2.4. Calambur y disociación	40
2.5. Ruptura de sistemas	41
2.5.1 Desautomatización de convenciones literarias	42
2.5.2 Ruptura de sistemas de usos lingüísticos	43
2.5.3 Cliché o frase hecha	43
2.5.4 Neologismos.....	45
2.5.5 Conceptos generados por hipálage.....	46
V. CONCLUSIONES	49
VI. BIBLIOGRAFÍA	52

I. INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de este trabajo es analizar el uso de la agudeza, en sus distintas manifestaciones, en la obra lucianesca de Quevedo titulada *Discurso de todos los diablos, o infierno emendado*. A través de un análisis exhaustivo de las modalidades más significativas es posible extraer conclusiones no solo acerca de sus recursos predilectos y los rasgos generales de su estilo en las obras satírico-morales, sino también comprender con qué finalidad los emplea, y ponerlos en relación con el tema y los personajes fundamentales.

Mi corpus se centra en exclusiva en la versión de la obra narrativa que se publicó en Gerona, en el año 1628, que cuenta con ediciones críticas modernas y anotadas, lo que facilita su estudio. Como es sabido, en el mismo año se publicó una versión variante, con otro título y dos pasajes nuevos, entre otros cambios de menor relieve: *El peor escondrijo de la muerte*. La versión objeto de análisis no incluye tampoco los cambios derivados parcialmente de la censura ejercida contra este texto desde su publicación, por ejemplo en su título, transformado en *El entremetido, la Dueña y el Soplón* en la edición incluida en *Juguetes de la niñez* (1631), donde abundan las variantes paliativas por razones ideológicas y religiosas.

He dividido el trabajo, un estudio literario que se basa especialmente en la disciplina de la retórica, en dos grandes bloques. El primero, contextual e integrado por dos capítulos sucesivos, está centrado en la literatura lucianesca de Quevedo, con especial atención a *Discurso de todos los diablos*. Atiendo en él a dos aspectos esenciales en su trayectoria, en particular en la prosa satírico-moral: la acción de la censura y la abundancia de versiones variantes, motivadas tanto por la persecución ideológica a que estuvo sometido el escritor como por razones estilísticas. Incluyo también una síntesis sobre los temas y personajes más sobresalientes de la obra, que se relacionan inextricablemente con los distintos tipos de recursos empleados de acuerdo con su finalidad. El segundo bloque, el más importante, aborda la presencia del conceptismo y la agudeza en *Discurso de todos los diablos*, tema principal de este trabajo. Esta parte arranca con unas rápidas notas sobre la retórica y el conceptismo en el Barroco, en las que no he podido profundizar debido a la falta de espacio. A continuación desarrolla el objetivo principal del trabajo, abordando los distintos tipos de agudeza conceptual y verbal presentes en esta sátira lucianesca. Sigo, por tanto, la clasificación bipartita habitual en aras de la claridad expositiva, pero ha de advertirse

que lo común en Quevedo es el empleo de la agudeza mixta: agudezas verbales y conceptuales se unen en la literatura quevediana, al servicio del conceptismo y los propósitos ideológicos del escritor.

En lo que respecta a la bibliografía más destacada para la elaboración de mi trabajo, menciono en primer lugar la edición crítica y anotada de *Discurso de todos los diablos* de Alfonso Rey (2003), que toma como texto base la ya mencionada edición príncipe de 1628 (Gaspar Garrich, Gerona), presumiblemente no afectada por cambios tal vez inducidos por la censura y apreciables en las otras versiones variantes. No obstante, también he tenido en cuenta la edición de Miguel Marañón Ripoll (2005), además de algunos de sus estudios acerca de la obra. El análisis de los distintos tipos de agudeza se sustenta en la poética por excelencia del conceptismo, *Agudeza y arte de ingenio* (1969), de Baltasar Gracián, que han sintetizado y aplicado en las últimas décadas estudiosos como Ignacio Arellano Ayuso, en *Poesía satírico burlesca de Quevedo* (2003) y otras aportaciones. Asimismo, me he basado en el *Manual de retórica española* (2015) de Antonio Azaustre Galiana y Juan Casas Rigall. Entre los estudios literarios que han sido de particular interés para mi análisis, cito los de Lía Schwartz (1984, 1986a y 1986b), así como el de Emilio Alarcos (1955), al lado de otros muchos referidos a variados aspectos, como la compleja historia textual de *Discurso de todos los diablos*, la censura en el siglo XVII y en particular contra la obra de Quevedo, y los temas y personajes abordados en la obra.

II. QUEVEDO: LITERATURA LUCIANESCA Y CENSURA

TRES OBRAS SATÍRICO-MORALES

Francisco de Quevedo y Villegas fue uno de los autores más sobresalientes de la literatura aurisecular. Su obra fue capaz de abarcar los tres géneros literarios principales, prosa, poesía y teatro, así como sus modalidades fundamentales en la época. Dentro de la prosa, objeto de análisis en este estudio, la obra de Quevedo se caracteriza por la heterogeneidad. Escribió textos crítico-literarios (como *Cuento de cuentos*), relatos satírico-morales (como los *Sueños* y *Discurso de todos los diablos*), obras burlescas (como *Gracias y desgracias del ojo del culo*), un relato picaresco (el *Buscón*) cuya autoría nunca llegó a admitir, comentarios histórico-políticos (como *Grandes anales de quince días*), tratados morales (como *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo*), tratados políticos (como *Política de Dios* o *Marco Bruto*), memoriales (como los dos relacionados con el patronato de Santiago), obras religiosas (como *Providencia de Dios* o *La caída para levantarse*) y textos polémicos (como *España defendida* o *La Perinola*). Además, también desarrolló una faceta traductora, especialmente de textos grecolatinos, con obras como las *Epístolas* de Séneca.

Las tres grandes obras satírico-morales de Quevedo son *Sueños* y *Discursos* (1627), *Discurso de todos los diablos* (1628) y *La Fortuna con seso y la Hora de todos* (1650). Las dos primeras sufrieron una severa censura debido a sus referencias políticas y religiosas, lo que determinó la existencia de abundantes versiones variantes. Las tres obras son sátiras lucianescas, es decir, siguen el modelo de Luciano de Samosata¹, algunos de cuyos rasgos habían sido recuperados previamente en el siglo XVI, pero dotándolo de rasgos originales, derivados de su estilo y sus preocupaciones ideológicas. Respecto a esta cuestión, Ramón Valdés (2013: 242) afirma:

Según sus contemporáneos y según algunos críticos, Quevedo, como Pontano y Valdés, sigue desde sus primeras sátiras menipeas el modelo de Luciano, pero su opción estética, incluso podríamos decir ideológica, es distinta. Frente a estas sátiras del Humanismo y del Renacimiento en que se mezclan motivos paganos y temas cristianos, Francisco de Quevedo opta de manera decidida en sus primeras sátiras menipeas por un marco cristiano sin ambigüedad alguna.

Los principales rasgos del género lucianesco que comparten, en cierta medida, estas obras son, siguiendo a Alfonso Rey (2003: xxxii): la alternancia de narración y

¹ Para un estudio de las influencias de los satíricos latinos en Quevedo, sobre todo de Luciano, véanse Benito Sánchez (1924), Margherita Morreale (1955) y Antonio Vives (1954).

disertación; la coexistencia de personajes ficticios e históricos, pretéritos y contemporáneos, literarios y alegóricos; la diversidad estilística, con constantes oscilaciones entre registros cultos y coloquiales; la presencia de pasajes graves al lado de otros jocosos; y la variedad temática, perceptible en la presencia de preocupaciones teóricas de muy variada índole, entremezcladas con pasajes carentes de cualquier trascendencia ideológica. Debe añadirse la visión del mundo que expone Quevedo en los tres libros: estoica y cristiana, pues elogia la virtud que radica en el recto ejercicio de la inteligencia y la voluntad. Además convierte en blanco de su sátira los risibles errores de los humanos, apenas variables en el tiempo y el ámbito geográfico². Las sátiras lucianescas quevedianas mezclan aspectos intrascendentes con episodios jocosos, además de pasajes que son síntesis de los grandes temas tratados por Quevedo en sus obras teóricas: ética, religión, estética literaria, política y economía.

Características que nos permiten hablar del género de la sátira menipea, y que comparte la obra objeto de estudio, son la ubicación en un ámbito extraterrenal y fantástico (Infierno cristiano) y la miscelánea de personajes históricos que conviven con los más variados tipos sociales y morales, personajes representantes de oficios y estados u otros caracterizados por comportamientos censurables. También se ridiculizan algunos usos lingüísticos en pasajes como el del Poeta de los Pícaros, donde puede apreciarse también una fuerte crítica literaria. Aparece además el motivo del mundo al revés³, que contrasta con la visión de la vida en la obra moral y doctrinal de Quevedo. La paradoja del mundo al revés surge de la dicotomía entre la realidad y la apariencia, lucha que acaba anunciando como ganadora a la apariencia y que supone el triunfo de la hipocresía en el mundo terreno. Este recurso vuelve a aparecer en la última sátira menipea quevediana, *La Hora de todos*, concretamente, en el pasaje en que Júpiter recrimina a la Fortuna sus injustos vaivenes. Su comienzo *in medias res* entronca con la tradición anterior, con libros como *El diálogo de Mercurio* y *Carón* de Valdés, y no se utiliza el recurso del sueño, tan característico del género lucianesco. El influjo lucianesco está patente en el uso de los diálogos propios de Samosata, con la importancia de la comicidad y lo ridículo. Nicolás Antonio clasificó el *Discurso* como

² No puedo detenerme en consideraciones sobre la sátira, porque me apartarían de mi propósito. Pero ha de tenerse en cuenta que la sátira no era considerada en la época como un género literario, sino más bien como una actitud que puede hacerse patente en diferentes formas literarias tales como el cuento, la novela, la poesía, etc. Así lo entendieron estudiosos como Nolting-Hauff (citado por Miguel Marañón, 2005: 75). Una muestra de esta interpretación, la lectura de la sátira quevediana como una actitud y no como reflejo de un género propiamente dicho, es la perspectiva de Celsa Carmen García Valdés (1993) en su edición de la prosa festiva de Quevedo.

³ Para un estudio más amplio del *topos* del mundo al revés, véase Carlos Vaíllo (1982: 364-93).

una obra satírico-moral mientras que Aureliano Fernández-Guerra prefirió la etiqueta de «profunda filosofía política»; Luis Astrana, ya en el siglo XX, habla de fantasía moral.

Se puede decir que Quevedo cristianizó la sátira menipea, situándonos claramente en el infierno cristiano en *Discurso de todos los diablos*, si bien, como sucedió con los *Sueños*, la presión de la censura propició una ulterior «paganización» de las referencias para eludirla. Quevedo bebe de las fuentes clásicas, particularmente de las ideas estoicas de Epicteto y Séneca, aunque propiciando la cristianización de las fuentes paganas, en una síntesis característica que conocemos como neoestoicismo o estoicismo cristiano. Escribir este tipo de sátiras, en un ambiente de fuerte represión ejercida por la Iglesia católica, no fue fácil para Quevedo.

Finalmente y en relación con ese contexto represor que acabo de mencionar, estas obras también tienen en común una accidentada peripecia textual: tanto los *Sueños* como *Discurso* se difundieron a través de ediciones elaboradas fuera del reino de Castilla, y sus versiones variantes muestran visibles marcas de censura y autocensura⁴.

EL IMPACTO DE LA CENSURA EN LAS OBRAS DE QUEVEDO

Nos situamos en un momento histórico en que se produce la institucionalización de la censura y su consiguiente atribución central al Santo Oficio, que será el encargado de llevar a cabo esta labor. Gilbert Highet (1962: 169) habla de la dificultad de publicar las obras satírico-morales en una sociedad fuertemente dominada por el mundo eclesiástico: «In the same way as it is difficult for a devout Christian to write a tragedy, so it is difficult for a devout Christian to compose a Christian satire dealing with death and the judgment and the next world».

La censura de las obras de Quevedo fue tanto de tipo preventivo, llevada a cabo por parte del Santo Oficio, que ya impedía la publicación y circulación de la obra, como represivo, tras la publicación y a instancias de la Inquisición o delatores de la obra. Pese a que determinados temas eran más susceptibles de provocar una acción censora, lo cierto es que esta dependió en cierta medida de la subjetividad de los ministros inquisitoriales, ya que la amistad o enemistad jugaba un papel decisivo en la elaboración de un juicio moral contrario a una obra determinada. Como bien señala Gacto Fernández (1991: 33-34), obras como *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara o *La cueva de Salamanca* de Miguel de Cervantes gozaron de tolerancia pese a incurrir en la

⁴ Sobre las versiones variantes de las obras de Quevedo y las «variantes de autor», véase Alfonso Rey (2000).

difusión de la nigromancia y las artes mágicas, temas condenados por el *Índice* de libros prohibidos.

Quevedo quiso proyectar una imagen de sí como humanista y erudito, pero prevaleció la de satírico, como se puede deducir de las numerosas invectivas recibidas y el rechazo que provocaron sus obras, sobre todo en ciertos círculos eruditos y religiosos. La popularidad de sus textos, aplaudidos e imitados, fue tan intensa como la persecución ideológica suscitada. La obra de Quevedo se vio afectada por un gran número de diatribas, y sufrió la censura de una manera patente, lo que le llevó a corregir sus propias obras. Esta tendencia a la autocensura pudo empezar a fraguarse a partir de 1608, según señala Henry Ettinghausen (2010: 171), ya que se puede percibir en el prólogo al *Sueño del Infierno* la persecución de que se siente objeto el autor por su polémica obra. Ante este maremágnum de críticas de toda índole que empiezan a recaer sobre las obras satíricas de Quevedo a partir de 1626, especialmente durante un período de una década, hasta 1635, será el propio autor quien aplique la autocensura, aparentemente por voluntad propia.

Hacia 1610 Quevedo fracasó en el intento de publicar sus tres primeros *Sueños*, debido a censuras como la de fray Antolín Montojo o la de Antonio de Santo Domingo, dadas a conocer en la edición de Luis Astrana. *El chitón de las tarabillas* (1630) también chocó con la Inquisición cinco meses después de su publicación, y este Tribunal determinó la retirada de un texto que defendía la política económica del gobierno del conde-duque de Olivares (si bien no ocultaba críticas al mismo), frente a los ataques de alguno de sus detractores, con argumentos de índole religiosa sobre todo. En palabras de Alfonso Rey (2010: 636), «las invectivas contra las obras de Quevedo también son representativas de un estado de ánimo que encierra una interpretación ideológica».

Su primera obra en prosa importante que llegó a la imprenta fue *Política de Dios, Gobierno de Cristo, tiranía de Satanás*, al comienzo de 1626, que también sufrió una fuerte censura por parte de la Inquisición; tanto es así que acompañó al *Discurso de todos los diablos* en el *Índice de libros prohibidos* de 1632 y 1640. El primer ataque que recibe la obra viene de la mano del padre Pineda en 1626, «con una diatriba presumiblemente manuscrita y hoy perdida, que Quevedo intentó contrarrestar con el escrito que conocemos como *Respuesta al padre Juan de Pineda, de la Compañía de Jesús*» (María José Alonso, 2020a: 50). Gracias a la respuesta de Quevedo conocemos de manera indirecta esta obra, pues la cita en numerosas ocasiones.

También soportó una invectiva redactada por Francisco Morovelli de la Puebla, en 1626, unas *Anotaciones* que siguen en lo sustancial los argumentos de Pineda contra la obra quevediana, y uno en particular: la supuesta incompetencia teológica de Quevedo. Este responde a dicha crítica en su soneto «Convirtiose este moro, gran Sevilla» y en las octavas «A ti, postema de la humana vida». En 1630 Pacheco de Narváez redacta un *Memorial* denunciando esta obra (junto a otras dos) ante la Inquisición. En 1640 Pacheco de Narváez escribe *Peregrinos discursos y tardes bien empleadas*, que también ataca dicha obra política, quizás por la fuerte enemistad personal entre ambos escritores. Así, Henry Ettinghausen (2013: 245-246) afirma:

Ante esas denuncias [contra *Política de Dios*], Quevedo reaccionó de modo parecido a como lo haría, el año siguiente, ante la censura a las primeras ediciones de los *Sueños*: es decir, insistiendo en que los textos en cuestión se habían publicado sin su autorización, fuera del reino de Castilla y en ediciones llenas de erratas, basadas en copias manuscritas corrompidas.

En 1635 se difunden tres ataques contra las obras de Quevedo: *Memorial al rey nuestro señor*, la comedia *El retraído* de Juan de Jáuregui y *El Tribunal de la Justa Venganza*, publicado bajo el pseudónimo de Arnaldo Franco-Furt, aunque atribuido también por algún crítico a Pacheco de Narváez. De esta obra se conserva un manuscrito que copia la invectiva contra Quevedo con numerosas variantes, custodiado en la Biblioteca Nacional de Portugal, en Lisboa, y que podría ser más temprano que el impreso (María José Alonso, 2017a: 9).⁵

Como ya se ha dicho, en la época una de las prácticas susceptibles de ser interpretadas como herejía era la combinación indecorosa de lo pagano con lo cristiano, pero también la mezcla de los asuntos doctrinales con chistes y bromas. Ello explica las abundantes críticas contra *Discurso de todos los diablos*, sobre todo entre los años que median entre 1629 y 1631. Podemos diferenciar, por un lado, las diatribas, manuscritas o impresas, divulgadas por detractores de Quevedo, entre ellos escritores o eruditos coetáneos, como el ya citado *Memorial* de Pacheco de Narváez (1630), que denunciaba la obra ante la Inquisición; y por otro, las censuras de colaboradores del Santo Oficio, manuscritas, en especial las de Diego Niseno y la de Bartolomé de la Fuente, fechadas en julio de 1629 y en 1630, respectivamente, y publicadas por Luis Astrana (1932: 198-

⁵ El cotejo entre ambos testimonios permite sugerir que tal vez el pie de imprenta de la portada sea falso, como también la fecha y quizá otros elementos del impreso, como señaló María José Alonso (2017a: 9-34); véase también Fernando Plata (2019: 86-89).

202).⁶ Paralelamente «se gestaban el nuevo índice de libros prohibidos de Antonio Zapata y la versión expurgada de los *Sueños* que se titularía *Juguetes de la niñez* e incluiría también el *Discurso de todos los diablos*» (Ramón Valdés, 2013: 249).

Acerca de la censura contra *Discurso de todos los diablos* atribuida al padre basilio Diego Niseno, presumiblemente escrita a la vista de un ejemplar de alguna de las ediciones gerundenses del *Discurso*, hay que señalar que no se conserva el supuesto autógrafo, sino solo una copia de la censura en un manuscrito del siglo XVIII, de cuya existencia informa María José Alonso (2020b). Los primeros editores modernos de la obra, Aureliano Fernández-Guerra (1852-1859), Luis Astrana (1932) y Felicidad Buendía (1978-1979), reiteraron la idea del documento autógrafo de Niseno, pero, si existió, hoy se encuentra en paradero desconocido. En su ausencia, la única fuente de que disponemos es «un manuscrito del siglo XVIII que copia una censura contra *Discurso de todos los diablos de Quevedo*, fechada en julio de 1629», que carece de atribución explícita (ni a Niseno ni a ningún otro) y permite «mejorar el [texto] de Astrana en varios lugares afectados por posibles errores» (María José Alonso, 2020b). Además, dicho manuscrito, catalogado en la Real Biblioteca, presenta un título que difiere del divulgado en las ediciones de los editores. Cabe señalar que Quevedo ridiculizará a Niseno, presunto autor de esta censura, en su posterior obra *La Perinola*, datada en 1632.

En relación con el clima polémico descrito, Alfonso Rey (2001: 553) calificó *Discurso de todos los diablos* «como una sátira inquietante en algunos aspectos políticos y muy irreverente en el terreno religioso», y Miguel Marañón (1998: 982) consideró que «una de las críticas fundamentales al texto era precisamente a la consideración del infierno como algo “enmendado” según el título –el cual, no debe olvidarse, fue cambiando dos veces».

⁶ Sin llegar a publicarla, Aureliano Fernández-Guerra (1852: LXXXIX, 233; 359) había dado a conocer previamente la censura atribuida a Niseno. Se refirieron a ella también, entre otros y además de Luis Astrana, Felicidad Buendía (1978), José María Balcells (1974), Alfonso Rey (2003), Miguel Marañón (2005 y 2006) y Ramón Valdés (2013).

III. *DISCURSO DE TODOS LOS DIABLOS, O INFIERNO EMENDADO*

FECHA Y VERSIONES VARIANTES

Para aproximarnos a la fecha de redacción y publicación de *Discurso de todos los diablos* es necesario tener en cuenta las circunstancias históricas y biográficas en que la obra fue escrita y publicada. Se supone que se redactó entre finales de 1627 y principios de 1628; y la versión autocensurada, en 1631, como revela su pie de imprenta, aunque probablemente las variantes estaban ya preparadas en 1629. Ya Aureliano Fernández-Guerra situaba el proceso de creación en el año 1627, fecha aceptada por los siguientes editores, Astrana y Buendía, de manera unánime. Se especula que el viaje que Quevedo realizó en 1626 acompañando al rey al reino de Aragón pudo haber sido aprovechado por el autor para llevar sus manuscritos a las imprentas aragonesas. Entre esos manuscritos podría estar el de *Cuento de cuentos*, cuya primera versión conocida data de este año; una parte de la crítica defiende incluso que también podía incluirse entre los papeles quevedianos el *Discurso de todos los diablos*. Pero esta obra no llegó a circular de manera manuscrita antes de su publicación, lo que hace improbable que estuviera ya escrita a la altura de 1626, en coincidencia con el viaje de Quevedo a Aragón. Parece más probable la fecha que defiende Pablo Jauralde (1999: 537), 1627, aunque este dato no obsta para que el viaje hubiese resultado de gran utilidad a Quevedo para conseguir contactos en las librerías e imprentas, que le facilitarían la posterior publicación de la obra en 1628. Entre marzo y abril de 1626, Quevedo estuvo en Barcelona, y esto pudo permitirle establecer relación con el librero Juan Simón, que tenía su negocio en dicha ciudad. La documentación conservada demuestra que Juan Simón se trasladó a Gerona para enseñar el oficio de impresión a Garrich, con el que trabajará solo unos meses, según atestiguan los pies de imprenta de obras posteriores, donde solo aparece el nombre de Gaspar Garrich. El *Discurso de todos los diablos* se publica después de una de sus grandes obras satíricas, los cinco *Sueños y discursos*, en 1627. Tal y como advierte Pablo Jauralde (1999: 537-539), en la época de redacción de la obra Quevedo ya no contaba con el apoyo de los mecenas que con anterioridad le habían prestado su ayuda. A pesar de moverse con facilidad en la Corte, su falta de protección queda

patente en la propia dedicatoria de la obra, que ya no va dirigida a ningún título nobiliario sino que «se hace prólogo o prohemio a quien quisiere» (587).⁷

El lugar de publicación de la obra, Gerona, en el reino de Aragón se puede relacionar con su destierro de Madrid y consiguiente apartamiento de la Corte, pero también con sus numerosas enemistades y las censuras contra su obra. En dicho lugar habría sido más fácil imprimir su obra, pues la legislación de imprenta era menos estricta que en Castilla, donde la Inquisición prohibía la publicación de sus obras satíricas hasta que no las enmendase. Autores como José María Balcells (1974: 23) sostienen que la portada y el pie de imprenta de la obra son falsos, y con ellos los supuestos impresores y la fecha de impresión. Se basa en numerosos indicios, como el hecho de que impresor y librero no trabajaban juntos desde hacía diez años, pero también en la propia reputación de ciudadano conservador de Garrich. Y extrae las siguientes conclusiones:

Parece hora de afirmar mi sospecha de que las ediciones gerundenses referidas en todos los libros que se ocupan por extenso de Quevedo [...] nunca tuvieron lugar. De Fray Ramón Roviroll no encontré dato alguno que me confirme ni su pertinencia para ser designado censor por el Obispado, ni su adscripción religiosa, ni siquiera si existió. Fray Ramón Roviroll puede ser un personaje ficticio, como inventados fueron tantos y tantos nombres y apellidos que escondían la verdadera identidad de numerosos autores del Siglo de Oro.

Uno de los primeros editores modernos de la obra quevediana, Luis Astrana, afirma que «en no pocas obras, el lugar de impresión y aún las aprobaciones es fingido, pues se tiraron en Madrid secretamente».⁸

Hoy en día sabemos de la existencia de tres versiones variantes del *Discurso de todos los diablos*, que implican cambios notables en el título y el contenido de la obra. Las diferentes versiones identificadas por la crítica están representadas por numerosas ediciones, concentradas la mayoría en un breve período de tiempo y localizadas con preferencia en un único ámbito geográfico. Fechadas en noviembre de 1628, e impresas en Gerona por Gaspar Garrich y el librero Juan Simón, se difunden tres ediciones del *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado* (G, G₂, C) y una de *El peor escondrijo de la muerte* (E). *Discurso de todos los diablos* volvió a imprimirse en 1629 en Barcelona y Valencia (B, V), en 1633 en Lisboa (L) y en 1634 en Milán (M). *El peor escondrijo de la muerte* aun fue reeditada por Carlos de Labayen en 1629 en Zaragoza (Z) y en 1631 en Pamplona (P). Además de la variación del título, Quevedo elimina en

⁷ Todas las citas de *Discurso de todos los diablos* que aparecen en el trabajo están extraídas de la edición de Alfonso Rey (2003). A partir de este punto se indicará solo el número de las páginas citadas.

⁸ Tomo la cita de José María Balcells (1974: 23).

la versión de *El peor escondrijo de la muerte* pasajes como el de las monjas e introduce nuevos episodios. La crítica ha discutido sobre la autoría de estos cambios, y muchos los asocian con la intervención de los editores o impresores. Estudiosos como Pablo Jauralde o Miguel Marañón (2005: 48-51) defienden que la autoría de los cambios se corresponde con Quevedo, pues las modificaciones responden a las circunstancias históricas y personales concretas del autor, independientes de los impresores catalanes. De acuerdo con tal hipótesis, Quevedo decidió eliminar ciertos pasajes que podían granjearle la enemistad del rey y los validos, quienes podrían apoyar la publicación de su obra y a los que buscaba acercarse para conseguir el protagonismo en la Corte que buscaba. La tercera versión es la titulada *El Entremetido, la Dueña y el Soplón*, incluida dentro de la colección *Juguetes de la niñez*, versión expurgada de los *Sueños*, en 1631. Junto a esta obra aparece *Cuento de cuentos*, que se reproducía al final del pequeño volumen del *Discurso de todos los diablos*. Esta divulgación conjunta provocó que muchos estudiosos decidiesen editar y estudiar ambas obras de manera conjunta.

La progresiva eliminación de *Cuento de cuentos*, que en un principio se imprimió conjuntamente con *Discurso de todos los diablos*, respondería a la actitud cautelosa y de autocensura de Quevedo presente ya desde finales de 1628. Las prevenciones ante la posible intervención censora culminan con la versión expurgada *El entremetido, la Dueña y el Soplón*, integrada en la también expurgada de los *Sueños y Discursos* en 1631: *Juguetes de la niñez*. En esta nueva edición, el texto aparece censurado y con importantes cambios textuales, con la consiguiente consecuencia de que «lo cristiano y lo religioso fue sustituido por referencias clásicas o expresiones inocuas, en las que la ocasional agudeza no llega a ocultar la incoherencia de la fórmula sustituyente» (Alfonso Rey, 2014: 57).

Alfonso Rey (2003: 473) considera que la obra *Cuento de cuentos* es independiente de *Discurso de todos los diablos* y que la decisión de editarlas juntas fue posterior:

El hecho de que esta obra [*Cuento de cuentos*] no sea mencionada en la portada y esté sin foliar induce a suponer que su edición conjunta con el *Discurso* fue fruto de una decisión tardía. Cabe incluso especular con la posibilidad de que el *Cuento de cuentos* hubiese sido compuesto con anterioridad y agregado después.

El Entremetido, la Dueña y el Soplón fue concebida para formar parte del conjunto de los *Sueños* rehechos, tal y como reflejan las diferentes ediciones de la época, que siempre la incluyen como parte del conjunto, de modo que nunca llega a

editarse de manera independiente. Esta tercera versión variante será la que triunfe posteriormente como advierte Miguel Marañón (2006: 31):

El *Discurso* se publicó por última vez en Milán, 1634 (DM); el *Escondrijo* no llegaría más allá de la cuarta edición, pamplonica, de 1631 (DP). Será el texto del *Entremetido*, autorizado por Quevedo y único impreso legalmente en Castilla, el que se transmitirá en todas las ediciones hasta nuestros días.

Algunos autores como Pablo Jauralde (1999: 538), secundado por Miguel Marañón (2005: 14-22), defienden la idea de que *Discurso de todos los diablos* constituye una versión variante de los *Sueños*:

Se trata de la *quintademonia*, es decir, de una variante más sobre los *Sueños*, aunque lamentablemente no lo han entendido así los modernos editores, que, al no editarlo, nos han dejado sin lectura asequible del Sueño más genial de todos, empapado de contenido político.

Sin embargo, este juicio no es compartido por todos los editores. Algunos como Alfonso Rey o Luis Astrana⁹ consideran que *Discurso de todos los diablos* no pertenece a la serie de los *Sueños* a pesar de las concomitancias entre ambas obras. Una diferencia importante entre ambas obras radica en que los *Sueños* tuvieron una abundante circulación manuscrita, previa a su publicación, como era habitual en las obras satírico-morales. Sin embargo, *Discurso de todos los diablos* no circuló manuscrita, sino que, como ya se ha dicho, fue impresa en varias ediciones en Gerona:

Luis Astrana Marín afirmó haber editado la obra «cotejada con la edición príncipe y varios manuscritos coetáneos», aunque la ausencia de descripciones en su catálogo de manuscritos dentro del capítulo del *Discurso* alimenta las serias dudas sobre la certidumbre de tal afirmación (Miguel Marañón, 2005: 30).

La transmisión textual de la obra y sus versiones variantes se muestran condicionadas por la acción de la censura. Quevedo no logró publicar sus obras satírico-morales en Madrid hasta 1631, cuando imprimió en bloque una recopilación de sus obras jocosas, previamente autocensuradas, con el título de *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*. Obras como los *Sueños*, el *Discurso de todos los diablos* y *Cuento de cuentos* parecen consecuencia de la represión inducida por el proceso de elaboración del *Índice* de libros prohibidos de 1632. En la quinta reunión de la junta preparatoria del *Índice*, se habla de Quevedo en estos términos:

Pareció que las Obras de don Francisco de Quevedo que uviesen impreso hasta el día de oy (después de averse prohibido (como lo están) se advierte lo siguiente, que las obras que han salido en nombre de don Francisco Quevedo, se mandan recoger, y las que conforme a los dichos originales se imprimiesen, con lo qual no se pasó adelante.¹⁰

⁹ Véase Miguel Marañón (2005: 16).

¹⁰ Citado por Miguel Pinta (1958: 47).

Ante el cariz de los acontecimientos, Quevedo pide a su amigo Alonso Mesía que revise sus obras anteriores, petición a la que habría accedido a la altura de 1629. Así nace la versión *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*, que presenta abundantes cambios en el texto, que muchos críticos atribuyen a Alonso Mesía de Leiva y no a Quevedo. El propio Alonso Mesía se atribuye la autoría de los cambios en los textos impresos en Aragón bajo el nombre de Quevedo, en el prólogo a *Juguetes de la niñez*, titulado «Advertencia de las causas de esta impresión».

Da la impresión [...] de que en 1632 se le había concedido un plazo para que reformara las obras allí condenadas, plazo que termina ahora, en 1640; por ello se permiten los *Juguetes de la niñez*, es decir, los *Sueños* reformados, y se mantiene la prohibición sobre las no enmendadas, aunque el autor salva su responsabilidad renegando expresamente de éstas que no quiso corregir, o que corrigió insuficientemente, como es el caso del *Buscón* (Enrique Gacto, 1991: 60).

La autocensura a que se somete el propio Quevedo está patente ya en la advertencia de las causas de la impresión de *Juguetes de la niñez* en 1631 (414-415):

Determiné [...] restituirlos limpiándolos del contagio de tantos descuidos [...] Estos discursos en la forma en que salen corregidos y en parte aumentados, conozco por míos, sin entremetimiento de obras ajenas que me achacaron. Y todo lo pongo debajo de la corrección de la Santa Iglesia Romana.

Queda reflejado a través de la cita cómo Quevedo llega a renegar de la autoría de sus obras satíricas para mejorar su reputación e incluso nombra a la Inquisición, que será la encargada de analizar su obra, para buscar su benevolencia. El problema de las autoatribuciones y autorizaciones está latente en sus obras prosísticas festivas y satíricas en las que teme por su reputación como intelectual. Así, por ejemplo, Quevedo nunca llega a reconocer como suya el *Buscón*. También se queja de su falta de apoyos, de sus detractores, de las fuertes censuras y de sus propios editores en la dedicatoria de *Juguetes de la niñez*: «Tanto ha podido el miedo de los impresores, que me ha quitado el gusto que yo tenía de divulgar estas cosas, que me dejan ocupado en su disculpa y con obligación a la penitencia de haberlas escrito» (Francisco de Quevedo, 2013: 413).

Los primeros editores modernos de la obra fueron Aureliano Fernández-Guerra, Luis Astrana y Felicidad Buendía. Fernández-Guerra editó el texto en sus *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas* en 1852, pero hay que tener en cuenta que tomó como texto base la versión de *El Entremetido, la Dueña y el Soplón* y, por tanto, la suya no es una edición de *Discurso de todos los diablos*. Es el primer estudio de la obra y constituye una fuente ineludible para comprender la génesis e historia textual del libro. Como afirma Miguel Marañón (2006: 327), «el trabajo de Fernández-Guerra incluía ya las tres tradiciones textuales de la obra y constituyó un excelente primer paso en la

elaboración de una historia del texto». El siguiente editor fue Astrana Marín, quien en 1932 editó *Discurso de todos los diablos, o infierno enmendado*, utilizando las versiones variantes de *El Entremetido* y *El peor escondrijo* para editar ciertos pasajes de la obra. Posteriormente, Buendía editó en 1946 *Discurso de todos los diablos* de acuerdo con la edición valenciana de 1629, aunque tomando también en consideración *Juguetes de la niñez*. En lo sustancial sigue la edición de Astrana, con quien comparte tanto sus aciertos como sus errores. Otro editor fue Jürgen Whal, en 1975, cuando publicó *Discurso de todos los diablos* de acuerdo con la versión de *El Entremetido*; comparó su texto con el de 1628, marcando los diferentes cambios de la censura y reservando un apartado para el análisis de las divergencias entre la edición de Fernández-Guerra y la de Astrana. En 1990 García Valdés publicó *Discurso de todos los diablos*, siguiendo fielmente la versión de 1628. En 1999, Pérez Zúñiga editó *El Entremetido, la Dueña y el Soplón*, aunque bajo el título de *Discurso de todos los diablos* y sin especificar que edición seguía. Más recientemente, Rey (2003) y Marañón (2005) hicieron la edición crítica y anotada de la obra. En este trabajo, como anunciaba en la introducción, sigo la edición crítica de Rey, que adopta como texto base G (con un único ejemplar conocido, conservado en la casa de Velázquez) por considerarlo la edición príncipe y el texto menos afectado por la censura. El propio Miguel Marañón (2005: 56) afirma en su edición que:

Alfonso Rey es el único que hasta la fecha ha estudiado todos los testimonios existentes, en su preparación de su edición del *Discurso* en las obras completas en prosa de Quevedo. Publicó un trabajo en 2001 donde analizaba la mejor forma de presentar los diferentes estadios textuales de esta obra, y coincidimos con sus conclusiones. La edición, de 2003, es la mejor de las aparecidas hasta ahora.

Tanto Alfonso Rey como Miguel Marañón seleccionan DG3 como la edición príncipe (en términos de Marañón) o G (según el *stemma* de Rey) y es la versión que toman como principal referencia a la hora de editar el texto. Alfonso Rey selecciona este texto como base para su edición «por ser el menos defectuoso y porque, probablemente, constituye la edición príncipe» (2003: 476), indicando que los datos expuestos en su trabajo «si no demuestran la anterioridad de G, la convierten en la hipótesis más sólida». Por su parte, Miguel Marañón selecciona DG3 «por merecer más confianza respecto a una posible lectura más fiel del original de imprenta, así como por ser la base de la tradición textual de *Escondrijo*» (2005:60). En cambio, la opinión de que DG3 es la *princeps* no es unánime, ya que estudiosas como María José Tobar (2013: 173) creen que la edición príncipe es DG1.

A la luz del análisis llevado a cabo en este apartado, podemos afirmar, a modo de síntesis, que la historia textual de *Discurso de todos los diablos* es muy compleja y se vio claramente condicionada por unas circunstancias de fuerte represión y censura. A la hora de estudiar la recepción de una obra literaria es muy importante tener en cuenta su contexto de creación y difusión para comprender cómo la obra ha llegado a nuestros días. Las principales conclusiones que se extraen del análisis son que la obra no circuló de manera manuscrita con anterioridad a su publicación, lo que nos acerca a una fecha de creación próxima a 1627. Su difusión se hace a través de tres versiones variantes (representadas por los títulos *Discurso de todos los diablos*, *El peor escondrijo de la muerte* y *El entremetido, la dueña y el soplón*): las dos primeras están datadas en 1628 y fueron impresas en Gerona, lugar de publicación sobre cuya veracidad siguen existiendo dudas; la tercera es la versión autocensurada incluida en *Juguetes de la niñez*, publicada en 1631 y que presenta abundantes cambios para sortear la presión inquisitorial. En este último caso, la advertencia inicial de la obra permite dudar sobre la responsabilidad de los cambios, atribuible a Quevedo o a Alonso Mesía. Las denuncias que intentaron impedir la difusión de esta obra constituyen una muestra evidente del control que la Iglesia ejercía sobre la literatura como principal medio de adoctrinamiento de la población, más evidente en géneros como el satírico-moral. Las numerosas críticas difundidas contra Quevedo entre 1626 y 1635 nos permiten entender su ulterior actitud ante sus obras: la renuncia a aquellas que le podían causar problemas o manchar su reputación y la enmienda, mediante una rigurosa autocensura, de numerosas obras como el *Discurso de todos los diablos*.

TEMAS Y PERSONAJES

Tras el resumen de los datos más relevantes sobre la fecha, las versiones variantes y el efecto que la censura pudo ejercer sobre la obra objeto de estudio, sintetizo muy brevemente algunos aspectos destacados en relación con sus temas y sus personajes.

Los temas que trata Quevedo en sus sátiras, arraigados en la tradición clásica, son la corrupción general de costumbres en el tiempo y país en que se escribe, la aversión hacia ciertas manifestaciones del progreso (navegación, astrología, refinamiento de las costumbres), la condenación de la riqueza en todas sus variantes (divinización del dinero, avaricia, usura, mofa de los que adulan al rico), reacción contra la importancia del honor en la España de su tiempo, invectivas contra la mujer, defectos corporales y los afeites, burla de las viejas, sátira de oficios sin excluir su propia

profesión de poeta, notas xenófobas, soberbia y ambición de poder, condena de las supersticiones, maledicencia y charlatanería, hipocresía y vicios monstruosos. En opinión de Benito Sánchez (1924: 37), los acentos burlescos y festivos que Quevedo añade en su sátira no hacen sino encubrir un fondo de amargura y descontento con su sociedad.

Los numerosos temas que aparecen en el *Discurso* tienen que ver con la vinculación que Quevedo tiene con la Corte, y de ahí la importancia de la faceta política en el conjunto. En concreto, el foco político protagoniza tres episodios fundamentales: el primero opone a Julio César, Marco Bruto y a un grupo de senadores; la segunda sección opone los tiranos a los privados; y, finalmente, se opone a los príncipes frente a los filósofos y literatos (con especial atención a los historiadores). Aparecen subtemas como la obsesión con el poder, los tratados de príncipes, la dicotomía entre los buenos y los malos consejeros, el maquiavelismo y la razón de estado, la conducta del rey o la diatriba contra la prosperidad y la paz, o la especial atención a la relación entre el monarca y su privado, que refleja uno de los debates ideológicos más importantes del siglo XVII en torno al poder y la tiranía. Los episodios que tratan de política traslucen el pensamiento de Quevedo en cuanto a la buena organización del gobierno y a la actitud del gobernante, pero también acerca de la organización de la sociedad. Este fuerte contenido político nos invita a relacionar los pasajes de la obra en que aparecen personajes históricos con obras políticas de Quevedo como *Primera parte de la vida de Marco Bruto* o *Política de Dios, Gobierno de Cristo*. Es importante también la presencia de la filosofía neoestoica, asimilada por Quevedo y reflejada en buena parte de su literatura. El final de la obra muestra una clara crítica al dinero y a la prosperidad, que se puede ver a la luz de ciertos pasajes, como el siguiente:

Mando que todos vosotros tengáis a la Prosperidad por Diabla Máxima, Superior y Superlativa, pues todos vosotros juntos no traéis la tercera parte de gentes al infierno que ella sola trae. Ésta es la que olvida a los hombres de Dios y de sí y de sus prójimos; ésta los confía de las riquezas, los enlaza con la vanidad, los ciega con el gozo, los carga con los tesoros, los entierra con los oficios (558).

O también en «el dinero, en todas las partes que le toparen, los demonios, sin exceptar ninguno, se levanten y le den su lugar» (559). Dicha crítica al dinero y a la prosperidad, que aparecen personificados, está relacionada con el complejo asunto de la movilidad social, muy discutida en esta época. Quevedo, desde su posición social destacada, y en coherencia con ideas de la filosofía neoestoica asumida por humanistas relevantes en la época, considera que debe renunciarse a los bienes materiales para

conseguir la salvación del espíritu. Es significativo el hecho de que las reflexiones políticas culminen al final de la obra con un decreto de tipo burlesco, lo que responde a los preceptos del género que Quevedo está cultivando. Así, mediante un final jocoso, puesto en boca de Lucifer, narrador poco fidedigno, se recomiendan los chismes y la envidia en la relación con los monarcas, además de preludiarse el destino de cada personaje. Con este decreto jocoso se busca la reflexión política y social del lector:

Y sobre todo, acreditadme los chismes con los poderosos y veréis lo que hacen y lo que padecen, y cuál ponen el mundo y adónde van a parar. Y esos emperadores y esos ministros no se junten más, y cada uno pene para sí mismo. Los filósofos y los tiranos estén donde se oigan y se atosiguen, los unos con aprobios y los otros con sentencias. Los soplones sirvan de fuelles y no de abanicos: aticen y no refresquen. Los entremetidos sean piojos del infierno y coman a quien los cría y hagan ronchas en quien los sustenta (560).

Otro polo temático importante es la reflexión sobre el lenguaje y la estética literaria, que se materializa principalmente con el debate entre el Poeta de los Pícaros y el Poeta de los Cultos, y también con otros pasajes que critican el estilo literario que aboga por la oscuridad. Este tipo de reflexiones encajan con las reflexiones estéticas de Quevedo en torno al lenguaje literario, en los años cercanos a la escritura del *Discurso*, por ejemplo en su edición de las obras de fray Luis de León, donde critica de manera contundente la nueva poesía gongorina defendiendo la *puritas* y la *perspicuitas*.

También ocupa un lugar de relieve la crítica de la impostura religiosa, patente en la sátira contra monjas, beatas, hipócritas y falsos religiosos con una clara influencia erasmista. Una de las formas de hipocresía que más censuró, en su obra seria y también en la jocosa, fue la religiosa, en muchos casos bajo la influencia de ciertos autores satíricos latinos.

Finalmente, cabe señalar un último foco de inequívoca raigambre satírica, que podemos dividir en dos secciones. En primer lugar, un conjunto de tipos sociales, oficios o actitudes que son criticadas por el autor y que eran comunes en las obras satírico-morales y burlescas de Quevedo. Entre ellas destacan en la obra las críticas a segmentos tan amplios como los eclesiásticos, los letrados y los distintos oficiales de justicia, como señaló Lía Schwartz (1986b: 40):

Letrados, jueces, abogados, escribanos, ministros de la justicia son, pues, todos condenados y habitan en las sucesivas visiones del infierno quevedesco. Todos ellos engañan con una apariencia exterior de idoneidad y competencia que oculta sus malévolas intenciones. Para ser letrado, en consecuencia, basta asumir una máscara de hombre sabio, tener una imponente biblioteca y citar autoridades jurídicas que correspondan a la vestimenta simbólica de la profesión.

El tema de la hipocresía en el mundo, la contradicción entre esencia y apariencia, aparece constantemente en la sátira quevediana; una clara representación de este vicio de la sociedad son figuras como los galanes o lindos sin hacienda, hidalgos pobres, valientes de mentira, viejos que quieren parecer jóvenes o mujeres con afeites, entre otras. En palabras de Melchora Romanos (1982: 178-79):

El significado que equipara *figura* con “sujeto ridículo o estrafalario”, corriente en el siglo XVII, no es desestimado por Quevedo, su intento se orienta más hacia el comportamiento moral y social manifestado mediante rasgos externos como el atuendo, los ademanes, las acciones, los afeites. La *figura* muestra a través de signos visibles una apariencia de realidad que induce a engaño [...] Por consiguiente, Quevedo llama figuras a quienes con actitudes hipócritas y fingimiento exterior aparentan ser lo que en realidad no son. El referente sobre el que se sustenta la significación es la antítesis apariencia/realidad.

En segundo lugar, aparecen en la obra abstracciones personificadas que aspiran a conseguir el puesto de Diablo Máximo, entre ellas el Cohecho, la Consecuencia y la Prosperidad, que entablan una batalla en la cual acaba ganando esta última. La moraleja final que ofrece la obra está clara, como subrayó Mercedes Blanco (1998: 162):

Nada hay peor para los hombres que la felicidad mundana, pues esta felicidad los hace peores, los hace demonios. Sólo desde el infortunio caben los medios de la salvación, conocer la propia flaqueza y recurrir a la gracia divina, como lo ilustra el caso de los ladrones, que, precisamente por ser perseguidos, enviados a galeras, quemados o ahorcados, se salvan.

Al lado de estos personajes, sobresalen otros de carácter histórico, que son los que le permiten hacer una digresión de carácter más profundo sobre la política y la organización de la sociedad: Julio César, Alejandro Magno, Clito, Nerón, Séneca, Belisario, Dionisio de Sicilia, Domiciano, Suetonio o Calígula. Estos personajes sirven para evocar diferentes momentos de la historia clásica y propician debates sobre la república, la monarquía, el papel de los privados, la función de los consejeros y la misión de los historiadores políticos. Queda patente, entonces, que *Discurso de todos los diablos* tiene numerosos puntos en común con los tratados políticos quevedianos.

Todos estos temas, y los tipos satíricos a ellos asociados, son satirizados y llevados al ámbito de lo absurdo mediante el brillante uso del concepto y las distintas manifestaciones de la agudeza que se analizarán a continuación. Al lado de los chistes intrascendentes y episodios jocosos que denuncian el comportamiento de algunos tipos sociales o profesionales (tales como los médicos, el soplón, la dueña, el entremetido, los representantes de la justicia, los mohatrerros, los presumidos, la vieja como derivación de la *vetula* clásica, la mujer tapada, la clerecía, el adulador, el pretendiente, etc.), hay otros pasajes que son síntesis de los grandes temas tratados por Quevedo en su

producción seria: estética literaria, ética, religión, política y economía. Estas reflexiones se ejemplifican a través de personajes y anécdotas, pero su cabal comprensión exige una lectura paralela de los tratados graves en que el autor trató los mismos asuntos.

Quevedo utiliza las diferentes figuras aplicadas a sus personajes y a los temas que quiere tratar, no como un mero adorno conceptuoso. Como señala Miguel Marañón (2005: 134), las figuras y tropos que emplea para crear sus agudezas y conceptos suelen manipular a los individuos existentes en sus textos, bien rebajándolos o elevándolos, o bien aplicándoles variaciones lógicas o reversiones. Además, añade:

Bajo una máscara cínica especialmente nebulosa, y en la que los individuos –sean estos tipos sociales o personajes históricos que ejemplifican normalmente valores y protagonizan apotegmas- se presentan desposeídos de toda dignidad y en un marco fantástico como el infierno, en esta obra se está adoctrinando sobre la fragilidad del mundo. Pero se hace por la manipulación del idioma y por la compleja puesta en juego de paradojas al descubierto que cuestionan los individuos, sus hechos y nuestro lenguaje, en denuncia permanente del falseamiento de la verdad (2005: 161).

Ignacio Arellano (1995: 135) señala que el mecanismo expresivo de Quevedo se sustenta en la coherencia y la precisión absolutas, aunque en ocasiones esta coherencia expresiva (referida a los mecanismos de correspondencias conceptistas) se ponga al servicio de juegos de comicidad absurda y grotesca. Quevedo, como señala Benito Sánchez (1924: 38), no ejercita la sátira como Juvenal contra aquellos «*quorum Flaminia tegitur cines atque Latina*», ni se ensaña, como Persio, contra embelecocos que él mismo forja, sino que se dirige a personajes de carne y hueso con problemas existenciales.

En definitiva, esta obra es una pieza necesaria para entender la tríada de obras satírico-morales quevedianas, que confirma el denso contenido político que sobresale en esta obra. El hecho de que Quevedo introduzca elementos propios de la sátira y otros propios de la reflexión moral en el molde de una sátira menipea será fundamental para entender que los juegos conceptistas tan característicos en Quevedo, a los que dedico la parte central de este trabajo, no se introducen solo para provocar la risa, sino que presentan una doble vertiente funcional: su presencia siempre se muestra justificada para abordar la denuncia contra determinados tipos sociales, temas morales, vicios o conductas reprobables, así como para favorecer las consiguientes reflexiones de calado político, moral o religioso.

IV. CONCEPTISMO Y AGUDEZA EN *DISCURSO DE TODOS LOS DIABLOS*

BREVES NOTAS SOBRE LA RETÓRICA Y EL CONCEPTISMO EN EL BARROCO

Los procedimientos conceptistas están patentes en la literatura española desde la Edad Media, con especial vigencia en los cancioneros del siglo XV y sus continuadores quinientistas y por la prosa ascética y gnómica de los siglos XVI y XVII. Pero será en el siglo XVII y el Barroco cuando el concepto se convierta en el procedimiento creador por excelencia de la obra literaria, pues alcanza extremos nunca vistos. Aunque en ciertas etapas la crítica postuló el radical antagonismo de «conceptismo» y «culteranismo», se trata de una interpretación ya superada, entre otros motivos porque no es posible trazar una oposición clara entre ambos. En lo que atañe al Barroco, el conceptismo constituye la tendencia estética predominante, y no solo en el contexto español¹¹, a la que en ciertos casos se superpone la corriente cultista o gongorina. En este sentido, y de manera necesariamente sucinta, cabe recordar los juicios de Lázaro Carreter o Augustine Parker, quienes defendieron que el conceptismo es procedimiento general que engloba distintas versiones, entre ellas el culteranismo¹². Augustine Parker (1978: 46) afirmaba:

Creo, pues, que el procedimiento metafórico característico de la época debe denominarse conceptismo, y que será útil emplear la palabra culteranismo para denotar, en primer lugar, la latinización del lenguaje (cultismos, hipérbaton, etc.), y en segundo lugar, el empleo de las metáforas genéricas típicamente gongorinas (nieve, oro, cristal, etc.). Aunque estas últimas se basan, lógicamente, en conceptos implícitos, su empleo sistemático les priva de todo elemento de penetración intelectual; vienen a ser nada más que «bello eufemismo», como ha dicho Dámaso Alonso, y constituyen un lenguaje poético nuevo y culto del que podía burlarse despiadadamente un conceptista como Quevedo.

No en vano, cuando Baltasar Gracián redactó una «poética» del conceptismo, en *Agudeza y arte de ingenio*, concluida ya la etapa de esplendor de dicha corriente¹³, eligió a Luis de Góngora como más eximio representante. Lo cierto es que la historia literaria ha situado a Quevedo como máximo cultivador de este conceptismo, pues le aportó una intensificación extrema, guiándose por la dificultad y el ingenio, en una

¹¹ Terry Arthur (1978: 59), en un trabajo que intenta poner de manifiesto la fuerte relación entre los metafísicos franceses y el propio Quevedo, explica el conceptismo de la siguiente forma: «El conceptismo forma parte de un movimiento europeo general que incluye a los metafísicos ingleses, así como a numerosos poetas franceses e italianos de la época [...] Es significativo, por ejemplo, que cuando teóricos como Gracián y Tesauro tratan de justificar el concepto apoyándose en razones filosóficas, parezcan pensar en términos de la doctrina de las correspondencias tal como fue elaborada en el siglo XVI, y que tal teoría dependa en su propia existencia de un sentido de la armonía universal».

¹² Véanse, respectivamente, Fernando Lázaro (1974) y Augustine Parker (1978).

¹³ Miguel Marañón (2005: 138) recuerda que el tratado de Gracián es «una sistematización a posteriori de los procedimientos expresivos que caracterizan la lengua literaria castellana en su rica manifestación conceptista del siglo XVII».

propuesta singular que huye tanto de la oscuridad gongorina como de la llaneza a la manera de Lope.

El estudio de la agudeza y los recursos humorísticos en el discurso se remonta ya a las retóricas clásicas, desde la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles en el siglo IV a. C, y en el siglo XVII presenta como hito más destacado la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián. Quevedo, intelectual humanista y erudito siempre ligado a la vida de la Corte, se distinguió por su dominio retórico, hasta el punto de haber anotado de modo muy prolijo una edición de la *Retórica* aristotélica que poseyó. Sus reflexiones en torno al estilo y sus ideas estéticas se reflejan, de modo paradigmático, en los textos preliminares de sus ediciones de la poesía de fray Luis de León y Francisco de la Torre, de 1631¹⁴.

Como se sugería antes, el principal teórico del conceptismo y de los recursos de la agudeza fue Baltasar Gracián, con su obra *Agudeza y arte de ingenio* (1642)¹⁵. Este autor ofrece la siguiente definición de concepto: «es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos» (1969: I, 55). En su opinión, la agudeza es «artificio conceptuoso, en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento». La importancia de este tratado sobre la agudeza y el conceptismo en la historia literaria es indudable, como se refleja en las ideas de ciertos teóricos como Fernando Lázaro (1974: 15-16), que entiende el conceptismo de la siguiente forma:

El artista, lejos de aislar y recluir su objeto, ha de hacerle entrar en relación con otro u otros objetos. Con un esfuerzo acrobático, ha de ir tejiendo una red de conexiones. [...] El escritor nos niega la visión directa de su objeto y nos fuerza a contemplar su imagen en otra u otras cosas. La visión directa ha quedado sustituida por una visión refleja. [...] En esta capacidad del escritor para crear relaciones y establecer *correspondencias*, para engendrar *conceptos*, consiste la verdadera *agudeza* codificada por Gracián.

Por su parte, Augustine Parker (1978: 47) explica el fenómeno estético en estos términos:

La naturaleza esencial del concepto, en que se basa este estilo, es el establecer una relación intelectual entre ideas u objetos remotos; remotos por no tener ninguna conexión obvia o por ser en realidad completamente disímiles («relaciones ficticias y arbitrarias», se les suele llamar). El haber un abismo entre los términos de la comparación, el cual se pretende salvar por medio de un salto del ingenio, es lo que diferencia al concepto de la metáfora normal. En los antiguos tratados de retórica esta metáfora violenta o disonante se llamaba catachresis.

¹⁴ Entre otros muchos críticos, puede verse Enrique Martínez (2002: 53-54).

¹⁵ En esa fecha se publicó la primera versión de la obra, con el título *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*. La versión definitiva, más amplia y titulada *Agudeza y arte de ingenio*, se difundió en 1648.

Estas definiciones evidencian que la construcción del concepto pone en juego la combinación de diversas figuras retóricas y tropos, pero lo que las erige como verdaderas agudezas es otro rasgo esencial codificado en *Agudeza y arte de ingenio*: la dificultad. En palabras de Baltasar Gracián (1969: I, 124), las figuras retóricas «son objeto desta arte, incluyen, a más del artificio retórico, el conceptuoso, sin el cual no serían más que tropos o figuras sin alma de sutileza». Es decir, sobre la base de estas figuras se desarrolla la agudeza, pero no son ellas por sí mismas fuentes de agudeza: «vélese la agudeza de los tropos y figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus concetos, pero contiéñense ellos a la raya de fundamentos materiales de la sutileza, y cuando más, de adornos del pensamiento» (1969: I, 45).

La selección de recursos, también en la literatura conceptista, está dictada por el principio retórico del decoro, que determina la perfecta adecuación de todos los elementos del *ornatus* y de la *compositio*, en relación con el tema, los personajes que intervienen y el propio género del discurso¹⁶. Hay, por tanto, una conjunción de «res» y «verba» en la creación literaria. Lógicamente, la narrativa lucianesca exige una adaptación de tropos, figuras y sintaxis al asunto, no estrictamente coincidentes con los que se utilizan, por ejemplo, en las obras burlescas o políticas. En el caso del *Discurso de todos los diablos*, la agudeza y el ingenio sirven tanto para retratar burlescamente tipos y costumbres como para argumentar y persuadir en los pasajes políticos que recuerdan a los tratados y memoriales políticos.

En términos generales, y antes de adentrarnos en el análisis de esta obra, cabe decir que Quevedo rechazó tanto el estilo cultista como la vulgaridad de las muletillas y frases hechas, manteniéndose en un plano claramente moderado común a las preceptivas literarias desde Aristóteles¹⁷. Dicha dicotomía aparece reflejada prototípicamente en la obra objeto de estudio, *Discurso de todos los diablos*, en el famoso enfrentamiento entre el Poeta de los Cultos y el de los Pícaros:

El pasaje dedicado al Poeta de los Pícaros y su opuesto extremo, el Poeta de los Cultos, constituyen los dos atentados por extremo contra el buen decir, justo medio entre los registros culterano (la «confusión de lenguas») y vulgar (su «sonsonete») (Miguel Marañón, 2005: 136).

¹⁶ Véanse Antonio Azaustre (2001: 83) y Enrique Martínez (2002: 15).

¹⁷ Obras burlescas como *La culta latiniparla* o *Cuento de cuentos* son claros ejemplos de esos dos extremos; sobre este asunto, remito a Antonio Azaustre (2001: 92).

Para llevar a cabo el estudio de los distintos tipos de agudeza presentes en *Discurso de todos los diablos* se seguirá la clasificación de los conceptos propuesta por Gracián en *Agudeza y arte de ingenio*, a través del esquema propuesto por Ignacio Arellano (1995). A ello se suma, de manera particular, el estudio de Miguel Marañón (2005) sobre el estilo de esta obra satírico-moral¹⁸.

Pese a seguir la distinción de Gracián, comúnmente aceptada, para el análisis de los distintos recursos, soy consciente de que no cabe una distinción rígida entre la agudeza conceptual y la verbal, ya que los juegos verbales (de significantes) implican casi siempre juegos conceptuales (con significados). En realidad, lo frecuente es el uso de la agudeza mixta, combinación de los diversos tipos en un mismo texto, por lo que una distinción estricta es imposible incluso para el propio Baltasar Gracián (1969: II, 158-59): «Habló del ingenio con él, quien le llamó finitamente infinito. Sería ponerse a medir la perenidad de una fuente y querer contar sus gotas, pensar numerarle al ingenio sus modos y diferencias de conceptos y intentar comprenderle su fecunda variedad».

Miguel Marañón (2005: 135) sintetizó los recursos conceptuosos más empleados en *Discurso de todos los diablos*:

En el *Discurso de todos los diablos* hace uso de recursos retóricos muy característicos de su momento creativo: la dilogía, bien simple, bien doblada, bien en zeugma o bien aplicada a frases hechas deslexicalizadas, conforma dos planos permanentes de significado que cimentan la construcción del concepto; la metáfora es el recurso central sobre el que lo genera Quevedo junto con la metonimia y, mediante el desplazamiento de este tropo a otros elementos de la frase, la hipálage. Pero nunca de modo aislado: detrás de estos tropos puede haber una alusión culta o imágenes degradantes de prole popular, muchas de ellas –en los retratos literarios quevedianos se aprecia con relativa facilidad– reforzadas por aquellas figuras retóricas de equívoco, o agudezas verbales.

Como señaló Mercedes Blanco (1998: 156), se aprecia en esta obra, respecto a las sátiras lucianescas tempranas o a las obras burlescas, un enriquecimiento de las formas de agudeza más complejas, en consonancia con la profundidad de temas y propósitos abordados:

¹⁸ También me han sido de ayuda los estudios de Emilio Alarcos (1955) y Enrique Martínez (2002), si bien este último atendido a la prosa burlesca. No puede recibir atención en este trabajo el interesante aspecto de la sintaxis del estilo; para la caracterización de la *compositio* de *Discurso de todos los diablos*, véase Antonio Azaustre (2001: 81-104), quien señala lo siguiente: «Ese incremento de las reflexiones políticas y morales tendrá un correlato en el terreno del estilo: a la sintaxis suelta, idónea para las fluidas narraciones y las agudas burlas, habrá que unir una nada desdeñable presencia de los períodos circulares y de miembros, aptos, respectivamente, para la persecución racional y la moción de afectos. Esta obra muestra además un rasgo que será fundamental en el estilo de los tratados más tardíos: el laconismo y simetría de su expresión, en la línea de autores como Seneca o Tácito».

Escasean en el *Discurso de todos los diablos* y aún más en *La hora de todos* los chistes elementales [...] los juegos verbales, dilogías y equívocos son menos constantes y sistemáticos. En cambio, se desarrollan las virtudes miméticas de la narración, su capacidad de sugerir figuras y movimientos, el arte de la caricatura y de estampa grotesca, el diálogo cobra amplitud y variedad, las metáforas y los neologismos son más inventivos y frecuentes. La representación del mundo se vuelve en las obras más tardías más política y personal, y menos cortesana y popular.

1. Agudeza conceptual

Baltasar Gracián (1969: I, 58) hace una primera distinción dentro de la agudeza de artificio: por un lado, la agudeza de concepto, que consiste «más en la sutileza del pensar, que en las palabras»; y por otro, la agudeza verbal, que «consiste más en la palabra; de tal modo que, si aquella se quita, no queda alma, ni se pueden éstas traducir en otra lengua».

1.1. Agudeza por semejanza

La agudeza por semejanza tiene como recursos principales la comparación y la metáfora. Para que haya una agudeza por semejanza conceptuosa debe estar basada en una circunstancia especial o rara. Estas formalidades conceptuosas pueden consistir en alusiones o juegos de palabras que expresen semejanza, hipérboles desmesuradas o el alejamiento total de los correlatos. Es relevante destacar el uso de la metáfora cómica para conseguir el concepto, que fue codificada por Carlos Bousoño (1976: 227) como mecanismo que atenúa la analogía entre los objetos comparados, resaltando la distancia entre lo real y lo que se evoca. Tanto las metáforas como los juegos de palabras presentes en los textos de Quevedo fueron estudiados por Lía Schwartz, y sus clasificaciones nos permitirán acercarnos al texto objeto de estudio y deslindar los distintos tipos existentes. Hay que tener en cuenta que Quevedo desecha en su madurez los juegos puramente verbales, propios de una etapa más temprana, proponiendo cada vez metáforas más complejas y elaboradas. En síntesis de Lía Schwartz (1986a: 19-20):

El propósito artístico de sorprender al lector con relaciones inesperadas puede recurrir a la creación tanto de metáforas extrañas como de juegos de palabras [...] Es indudable que el ingenio de Quevedo se destaca más en la creación de metáforas violentas que en la práctica recurrente de agudezas verbales. Esto nos permite afirmar que a la madurez creadora de Quevedo corresponde el uso de figuras retóricas más complejas y que ellas fueron sustituyendo paulatinamente a los primeros elementos creadores de comicidad. Así se puede dar cuenta del cambio de proporción en el predominio de la metáfora sobre el juego de palabras en las obras tardías.

No obstante, para esta autora, el juego verbal tiene en Quevedo un motivo más profundo que el de entretener al lector, pues «la insinceridad de las palabras, que

confunden la realidad con sus equívocos, refleja la insinceridad del hombre».¹⁹ Podemos distinguir los juegos de palabras en el plano del significante, tales como la paronomasia o el retruécano, frente a los del plano del significado, donde destacan el equívoco y la silepsis o dilogía. Estos recursos serán analizados de manera pormenorizada y con ejemplos concretos en el apartado de las agudezas verbales, aunque, como ya hemos dicho, no se pueden dissociar del todo de las agudezas de concepto.

Con respecto a las metáforas, Lía Schwartz (1984) distingue dos tipos primarios con distintas manifestaciones secundarias. Las metáforas de tipo A disponen de una predicación metafórica que relaciona dos lexemas que no pertenecen a la misma clase léxica, y, a veces, la presencia de rasgos comunes entre los dos lexemas ayuda a la descodificación. Dentro de estas distingue tres subtipos: las que suponen una supresión del clasema humano en el concepto profundo, las que ponen en juego una supresión del clasema animado en el concepto profundo, y, finalmente, las que implican una transferencia del clasema animado al concepto profundo. Las metáforas de tipo B relacionan dos o más lexemas que no pueden entrar en combinación en el sistema de la lengua, es decir, constituyen una transgresión lingüística. Dentro de estas distingue cuatro subtipos: las que combinan los semas ‘sonoridad’ y ‘temporalidad’ con predicados de ‘materialidad’ y ‘corporeidad’, las que combinan los semas ‘incorporeidad’ y ‘bidimensionalidad’ con predicados ‘corporeidad’ y ‘volumen’, las que describen partes del cuerpo, y, por último, las que combinan el sema ‘no líquido’ con predicados ‘líquido’.

Dentro de las del primer tipo distingue un subconjunto conformado por aquellas metáforas en que la relación entre los dos lexemas implica la supresión del clasema humano en el concepto profundo, lo que produce la animalización de la persona denotada. Un ejemplo claro en la obra lo encontramos en: «un maldiciente, picaza de la honras, que sólo se sienta en las mataduras» (2003: 547) donde el predicado metafórico «picaza» propone la animalización de «maldiciente» por su condición de ave. «De las honras» funciona como complemento de «picaza» en una relación sorprendente, debido a su carácter abstracto. La metáfora se extiende hasta el propio verbo y su complemento: «se sienta en las mataduras», que connota una nueva animalización (pues

¹⁹ Véanse Leo Spitzer (1924) y Manuel Muñoz (1943), citados por Lía Schwartz (1986a), para distintas interpretaciones del juego de palabras.

matadura significa ‘llaga o herida que se le hace a la bestia de ludir el aparejo’²⁰). Se revive la metáfora fija por la tensión en el enunciado «picaza de las honras», ya que se utiliza un lexema con clasema abstracto (*honra*) en vez de uno con clasema concreto. De igual modo, «sentarse en las mataduras» supone una leve modificación de la frase hecha «dar a uno en las mataduras» (‘zaherirle con aquello que siente más o que le causa más enojo y pesadumbre’), lo que supone un nuevo juego con el receptor. La sustitución de «dar» por «sentarse» (verbo más gráfico) produce la deslexicalización de la metáfora, y la imagen recobra su valor icónico. Esta metáfora se incluye en una amplia sarta de agudezas por exageración pronunciadas por un condenado que describe a los distintos tipos de demonios que lo condenaron a él en la tierra. Por tanto, la metáfora, además de estar al servicio de la sátira contra el tipo social del maldiciente, sirve como vehículo para conseguir la risa en el lector a través de la ruptura de frases hechas y la unión de vocablos alejados en un mismo contexto.

Otro subtipo de metáforas son aquellas en las que la relación de los dos lexemas implica la supresión del clasema animado en el concepto profundo, como sucede en «aprended a saber hacer testamento y llegaréis los mozos a viejos, y los viejos a decrepitos, y moriréis todos hartos de vida y no os podarán en flor las hoces graduadas y el dotor Guadaña» (527-528). «Moriréis hartos de vida» se contrapone en antítesis a «en flor», que connota la plena juventud. El concepto común que está latente es el de la siega, con lexemas como «podar», «hoces» y «guadaña». La relación de analogía se sustenta en la aceptación de los médicos como sujetos que matan. Los lexemas «graduadas» y «dotor» rompen la isotopía de la frase, ya que se relacionan con médico pero no con el campo léxico de la siega. El segmento «dotor Guadaña» es una variante de «hoces graduadas»: el sintagma formado por un sustantivo metafórico y un adjetivo se convierte en un sintagma formado por un sustantivo en aposición y un sustantivo metafórico. Ambos sintagmas se corresponden semánticamente (‘homicidas graduados de médicos’) y, como ya hemos dicho, los sustantivos «hoz» y «guadaña» pertenecen al mismo campo léxico. El adjetivo «graduadas» se retoma con «dotor». La disposición en quiasmo y la aliteración de la <g> realzan la correspondencia. La selección de «guadaña» evoca connotaciones como la imagen del esqueleto con la guadaña, representación de la muerte, y el sintagma «dotor Guadaña» puede interpretarse como metonimia de la

²⁰ Esta definición y todas las que se aportan a lo largo del trabajo para explicar conceptos presentes en la obra proceden del *Diccionario de Autoridades*.

muerte. Pero la aposición «dotor» también funcionaría como antonomasia, puesto que la muerte sería el médico por excelencia. En este contexto, el enunciado encierra las dos significaciones en potencia. Esta metáfora se sitúa en el parlamento de un testador que no supo hacer testamento y aconseja, mediante una serie de advertencias jocosas, cómo debe hacerse. De hecho, la certeza de sus palabras hace que los demonios le tapen la boca para que la gente que lo escuche no tome represalias contra los médicos, objeto de ataque predilecto en la sátira de Quevedo.

Un tercer subtipo estaría constituido por aquellas metáforas que suponen una transferencia del clasema animado al concepto profundo. Un ejemplo lo vemos en el propio prólogo de la obra:

Estos primeros renglones, que suelen como alabarderos de los discursos ir delante haciendo lugar con sus lectores al hombre, píos, cándidos, benévolos o benignos, aquí descansan deste trabajo y dejan de ser lacayos de molde y remudan el apellido, que por lo menos es limpieza (487).

Los «renglones» aparecen personificados, gracias a la comparación con los «alabarderos». Esta primera imagen de los alabarderos que cargan las alabardas sobre el hombro se mantiene y rige el segmento siguiente: «con sus lectores al hombro». Los «renglones» son «lacayos de molde», porque alaban constantemente a los lectores, una de las prácticas habituales en los prólogos al uso que Quevedo está parodiando. Esta relación se basa en la transferencia del sema ‘obsequiosidad’ a los renglones iniciales de los prólogos. El yo satírico entiende la fórmula de la *captatio benevolentiae* como una sumisión de los autores de los libros, y por eso habla de ellos como «lacayos». El chiste final está basado en el doble sentido de «remudar» mediante una dilogía: por un lado, la acepción de cambiarse de ropa, que connota aseo, y por eso se entiende el uso de «limpieza»; y, por otro, la acepción de cambiar. En este caso, la agudeza por semejanza no es visual, sino que se fundamenta en asociaciones mentales más conceptuosas y presenta el punto de unión de ‘cargar sobre los hombros’, para relacionar los «renglones» con los «alabarderos».

En las metáforas de tipo B también podemos encontrar distintas manifestaciones secundarias. En primer lugar, cabe hablar del uso de semas sonoridad-temporalidad con predicados materialidad-corporeidad. Un ejemplo de ello se ve en «demonios- dijo empinando el aullido» (559), en donde la selección del lexema «aullido» para denotar el grito de Lucifer ya ofrece una animalización del sujeto que lo emite, pues es una voz reservada a animales. La metáfora también relaciona «empinar» (‘subir en alto, levantar en alto y elevar alguna cosa’), que

requiere como complemento directo un lexema con sema de corporeidad o materialidad, con «aullido», que posee los semas de sonoridad, animal y temporalidad. Es probable que la expresión juegue con la frase ya lexicalizada en la lengua de «alzar el grito o la voz», lo que acentuaría la incongruencia de la metáfora. La metáfora se emplea en este contexto para conseguir la animalización de Lucifer, además de añadirle una connotación de violencia, pues el que aulla es el lobo.

Un segundo subtipo estaría formado por los semas incorporeidad-bidimensionalidad empleados con predicados corporeidad-volumen, como se aprecia en «hablaba unas palabras con la barriga a la boca, de puro preñadas. Yo las oía en figura de comadre» (508). De la significación literal de «preñadas» surge «con la barriga a la boca», que juega a su vez con «palabras» y su relación con el lexema «boca», interpretado literalmente en la segunda frase («oía»). Además, la expresión «tener la barriga a la boca» se aplica a las mujeres que van a dar a luz. La ruptura del orden de las palabras de los dos sintagmas contribuye al reconocimiento de la doble deslexicalización. «Palabras» queda separada de su complemento «preñadas»; solo la aliteración de la <p> une «palabras», «de puro» y «preñadas» a través del plano fónico. La aliteración de la en la segunda frase hecha vincula «barriga» y «boca», pero más superficialmente al cambiar el verbo «tener» por «hablar». La imagen de la «comadre» se relaciona con «preñadas» de la oración anterior, aunque «preñadas» en este caso también adquiere la connotación de ‘llenas de promesas’. Se prolonga la dilogía: el personaje dice que aguarda el contenido de las promesas como una comadrona el fruto del parto. Esta metáfora se incluye dentro de la caracterización de un picarillo que busca ostentar una condición social muy superior de la que realmente tiene, un claro ejemplo de figura representante de la hipocresía.

En el mismo contexto y en tercer lugar, encontramos predicaciones metafóricas que describen partes del cuerpo humano en su autonomía o entrecruzadas:

Vendióseme el picarillo muy acicalado de facciones, muy enjuto de talle, muy recoleto de traje, pisador de lengua, haciendo gambetas con las palabras y corvetas con las cejas; cara bulliciosa de gestos y misteriosa de ceño, por gran ministro, hombre severo, y de lo que llaman de adentro, plástico de arriba (507).

Podemos ver cómo se le atribuye al sujeto lo que en realidad corresponde a las distintas partes del cuerpo, es decir, se utiliza la sinécdoque y la parte por el todo. «Haciendo gambetas» y «pisador» animalizan al personaje al remitir a un caballo. Las cejas y la lengua aparecen con independencia del cuerpo que los contiene. El rostro

se muestra despedazado, con elementos que no se integran en un sistema. «Bullicioso» posee el sema de sonoridad y se une a «gestos», que denota movimiento.

Finalmente, encontramos ejemplos de metáforas en las que un lexema posee el sema ‘no líquido’ y se combina con predicados que denotan liquidez: «Venía vaciándose de palabras y chorreando embustes» (492). En este caso, el verbo «chorrear» se combina con un lexema abstracto: «embustes». El sujeto humano es visto como un recipiente lleno de líquido, aunque el líquido se represente como «palabras»: es decir, hablar es vaciarse de palabras. La unión de la esfera real (el entremetido y hablador) con la esfera ficcional (el recipiente que vacía el agua de manera violenta) crea un contraste entre las dos esferas con un efecto jocoso, resultado de la comparación que busca ilustrar lo torrencial de las palabras del entremetido.

Como una extensión de la metáfora, también encontramos ejemplos de alegorías, que Antonio Azaustre y Juan Casas (2015: 84) definieron como «tropo por semejanza que, a diferencia de la metáfora, no se verifica en una palabra, sino en un conjunto de palabras [...] Es una metáfora continuada». Un ejemplo de ello lo encontramos en uno de los pasajes políticos de la obra en que se enfrenta a los privados y los príncipes. En dicho contexto, se inserta una pesimista alegoría del privado como pelota que está sujeta al azar del príncipe:

Decía Santabareno, tomando la pelota: éste es el poderoso hinchado de viento. Pone el príncipe toda su fuerza en levantarlo de un voleo, y anda en el aire, más siempre bamboleando. Y mientras le dan, dura en lo alto; en no le dando, cae, y en descuidándose, se pierde; y si le dan muy recio, revienta, y en lo alto se sustenta a puros golpes (520).

Más comunes todavía en Quevedo son las comparaciones en las que, al citar en el contexto los dos elementos, el real y el figurado, se acentúa el contraste. Por ejemplo cuando se dice de las mujeres de los cornudos que «concibieron como comadreas, por el oído» (499), se compara a las mujeres (elemento real) con estos animales (elemento figurado), pues en las fábulas se decía de ellos que parían por las orejas. Además, la mujer de nombre Comadreja se caracterizaba por su apetito sexual desordenado. Gracias a la comparación de las mujeres infieles con la comadreja se remite, por un lado, al modo de parir jocosamente y, por otro, a su vicio lujurioso; mediante un doble significado, se consigue un resultado único: la unión de dos esferas totalmente alejadas, a través de una comparación que satiriza a dichas mujeres y a los propios cornudos que la pronuncian.

Otro ejemplo de este recurso sería la comparación del marido cornudo con el cabo de un hacha (499), donde el contraste entre el elemento real (el cornudo) y el figurado ('lo que queda de la vela de cera cuando está a punto de extinguirse') produce un efecto conceptuoso y agudo, gracias a la distancia que media entre ambos elementos. La agudeza por semejanza permite interpretar al marido como lo que queda de él tras las múltiples infidelidades. Es decir, el cornudo ya no es un marido sino un «maridillo», con el uso del diminutivo que ya connota su pequeñez y su posición inferior. Algunas agudezas por semejanza se basan en una simple analogía visual de percepción inmediata, como en el ejemplo anterior. La comparación del marido cornudo con lo que queda de una vela de cera y de dos esferas (real y ficcional) totalmente alejadas, que consiguen un efecto claramente jocoso y una imagen caricaturesca del marido paciente.

Por el contrario, otras agudezas son más complejas y se fundamentan en asociaciones mentales y no visuales, como sucede en «ahora nos hallamos en los infiernos, condenados cuquillos» (500). Se entiende por cuquillos lo mismo que cuclillos, «ave conocida del tamaño de un pollo [...] La voz que forma es cu, cu, de donde por la figura onomatopeya tomó el nombre. Tiene la propiedad la hembra de poner sus huevos en el nido de otra ave, para que se los empolle y crie», que, por ampliación metafórica, alude a los maridos cornudos. Para entender esta agudeza hay que tomar el significado literal de cuclillos y hacer una extensión metafórica a los maridos cornudos, que poseen características similares a estas aves: crían hijos que no son suyos.

Sin embargo, el esquema preferido por Quevedo es el codificado por Baltasar Gracián (1969: II, 146) como apodos *a conglobatis*, que define como: «unas sutilezas prontas, breves relámpagos del ingenio [...] De muchos apodos juntos se hace una artificiosa definición del sujeto, que llaman los retóricos *a conglotatis*, y no son otra cosa que muchas metáforas breves y símiles multiplicados».

Es decir, son semejanzas individuales como las nombradas anteriormente (visuales y mentales), pero son relativas a un mismo tenor o centro de atracción metafórica, pudiendo emplear la agudeza encadenada o la suelta, con preferencia de esta última en los escritos burlescos. Como explica Lía Schwartz (1984: 254):

El retrato retórico de las obras tempranas y la descripción de caracteres a la manera de Teofrasto alternan desde los primeros ensayos de Quevedo con un tipo de retrato original, de extensión generalmente breve, que no puede ser incluido en categorías tradicionales. Se observan en estos retratos tendencias estilísticas que Quevedo

desarrolla en el *Discurso de todos los diablos* y en *La hora de todos* y que apuntan a una técnica muy personal de descripción. Parecería, pues, que al mismo tiempo que Quevedo recrea fórmulas tradicionales busca tácticas de descripción menos exhaustivas que las del retrato retórico que, por su extensión tiende a interrumpir la línea narrativa de una sátira. La concentración de la expresión en frases breves, yuxtapuestas en relación de paralelismo o de antítesis es un rasgo fundamental del estilo de Quevedo y los retratos de este [...] tipo responden a este esquema.

Un ejemplo de retrato en *Discurso de todos los diablos* se encuentra en la descripción que un condenado hace de una dueña:

¡Oh sobreescrito de Bercebús, pinta de satanases, recupera de condenaciones, encañutadora de personas y enflautadora de miembros, encuadernadora de vicios, endilgadora de pecados, guisandera de los placeres, lucero de los diablos mundanos, que vienes siempre delante y amaneces las lujurias! ¡Tú sí que eres prohemio de embusteros y prólogo de arremangos! (546).

En este retrato hay una sarta de conceptos que configuran una imagen caricaturesca y grotesca del tipo satirizado de la dueña. La descripción de la dueña comienza con tres características infernales (Alfonso Rey, 2003: 546): «sobreescrito de Bercebús», es decir, rostro o fisonomía de Belcebú; Quevedo utiliza un plural intensificador para referirse al «señor de las moscas» o al «príncipe de los demonios», en la única ocasión en que se emplea tal nombre en la obra, pues el habitual es Lucifer o Satanás. «Pinta de Satanases» significa ‘indicio de Satanás’, pues en el juego llamado «pintas» se denominan así las dos primeras cartas que se descubren. La tercera característica infernal es la de «recupera de condenaciones», con el significado de ‘mercader de condenas’, remedando la construcción habitual “recovero de huevos”. «Encañutadora» es sinónimo de alcahueta: la que encañuta (la que ‘une’), en un sentido sexual. De igual modo, «enflautadora de miembros» remite a su práctica habitual de devolver virgos, de juntar los órganos sexuales. «Encuadernadora» y «endilgadora» son sinónimos de concertadora y alcahueta, de acuerdo con *Autoridades*. «Prólogo de arremangos» tiene el sentido de ‘preludio de liviandades sexuales’, pues arremango es el acto de arremangarse y levantarse las mangas o faldas. El retrato se completará más adelante con «que con esas tocas eres epílogo de demonios» (548), donde se la describe como síntesis de los demonios y se pone de nuevo de manifiesto la dimensión infernal que posee la dueña.

1.2. Agudeza por exageración

Aunque la hipérbole no tiene una definición formal del todo precisa, podemos tomar como base la definición aportada por Antonio Azaustre y Juan Casas (2015: 86): «tropo por exageración, que parte de un concepto real para magnificarlo o minimizarlo a

través de su sustitución por otra idea semejante, cuya equiparación con el primer término resulta, empero, desproporcionada». A pesar de la indefinición formal, existen en la literatura quevediana dos fórmulas muy reiteradas: la simple exageración numérica o las series con expresión comparativa. Lo característico en Quevedo es el uso de la dilogía en la palabra que designa la cualidad base de la comparación, provocando en muchos casos la ruptura de sistemas, cuando se transita desde lo material a lo moral o desde lo concreto a lo abstracto (Ignacio Arellano, 2003: 285). Un ejemplo de este último tipo de hipérbole es el siguiente pasaje, que consta de una amplia serie de agudezas por exageración:

Una madre flechando hijas enherboladas; una tía disparando sobrinas como chispas; una niña con ojos en ristre; una moza asestando meneos; una vieja armada de moños, en naguas como de punta en blanco; un adulador que es sí perpetuo de todo lo que se quiere y amén de a letra vista; un chismoso que es polilla de la quietud y por cada maravedí da un cuento (547).

Como se puede apreciar, las hipérboles se consiguen por medio del uso de la comparación y muchas veces gracias a juegos dilógicos. La madre flecha hijas envenenadas, y la tía, es decir, la alcahueta, dispara mujeres como escopetas (las 'ofrece'). La niña tiene una mirada seductora, en posición de ataque, pues remite al ristre de la armadura. Todos los verbos empleados («flechar», «disparar», «asestar») se emplean usualmente con armas, y la destrucción de este uso arraigado en el sistema de la lengua añade a la descripción una nota de violencia clara. De igual modo, la vieja está armada, pero con moños y naguas, elementos característicos en los retratos de las viejas lujuriosas. Además, se produce una transposición de la locución adverbial «armada de punta en blanco», que produce un efecto cómico. El adulador dice que sí a todo, como si estuviera ante la presentación de una letra de cambio pagadera a la vista. El chismoso es polilla de la quietud puesto que, igual que hace este insecto, carcome la materia en la que habita; en este caso, lo que destruye es la quietud. «Cuento» añade un juego dilógico al conjunto, pues aporta una doble significación: «relación o noticia de alguna cosa sucedida: Y por extensión se llaman también así las fábulas o consejas» y «lo mismo que millón, y aunque se usa promiscuamente de estas dos voces, hoy en día por lo regular la de cuento se aplica para expresar alguna cantidad de moneda menuda: como un cuento de maravedís». Gracias al empleo de los juegos dilógicos y las comparaciones, que unen el contexto real con el figurado, se consiguen numerosas agudezas por exageración que permiten caracterizar los distintos tipos sociales de manera jocosa.

1.3. Conceptos de proporción e improproporción, ponderación misteriosa y alusión

Las agudezas de proporción pueden surgir de cualquier circunstancia y son muy variadas. Es habitual la conformidad entre actitudes y acciones viciosas o ridículas, y el castigo o burla consecuente proporcionales a ellas. Como explica Ignacio Arellano (2003: 287):

Es práctica habitual en Quevedo mixturar las agudezas conceptuales con las verbales, hasta llegar a juegos disémicos condicionantes de la proporción establecida, de tal modo que ésta sólo existe en virtud del juego verbal, y desaparece de manera sorprendente una vez descifrado el doble sentido malicioso, denunciado precisamente por la proporción sutil contextual.

Un ejemplo de agudeza de proporción se encontraría en: «y estando España sin un real de plata, ¿gastalla en fuente y en cuellos torneados [...]?» (534). En este caso, la correspondencia se construye en torno a la palabra «plata», empleada en su sentido literal en el primer enunciado como ‘moneda de plata’, y elidida en el segundo enunciado, pero sugiriendo las habituales metáforas empleadas por los poetas: describen fuentes de las que mana metafóricamente plata (agua) y cuellos femeninos hechos de la misma materia (por su color). Esta agudeza se emplea en un contexto en el que el Poeta de los Pícaros se está burlando de las metáforas empleadas en la tradición amorosa asiduamente, y que ya están lexicalizadas en la lengua por su abundante uso. Mediante el juego dilógico en torno a la palabra plata, consigue unir dos contextos (el de la situación económica de España y el contexto literario), provocando un efecto claramente jocoso y consiguiendo el propósito de defenderse frente a otros poetas que abusan del uso de las metáforas, como los petrarquistas.

Otro ejemplo claro de agudeza por proporción puede verse en: «los unos herían con puñales desnudos, los otros, viejos y caídos, se adargaban con libros y cuadernos» (536). Este fragmento se sitúa en uno de los pasajes políticos en que los príncipes y reyes se enfrentan a los filósofos; por tanto, la proporción es clara. Los reyes atacan con sus armas, y los filósofos se defienden con sus libros, cada uno con lo que le corresponde por su condición. El verbo «adargar» suele combinarse con adargas o escudos, aunque aquí se combina con libros, consiguiendo un efecto cómico gracias a la parodia y transposición del esquema habitual.

Las agudezas de improproporción se fundamentan en las antítesis y las disonancias, y sirven habitualmente en la literatura de Quevedo para denunciar el falseamiento y la

hipocresía: improporción entre el ser y el parecer. La desproporción más artificiosa es la que supone una contrariedad muy grande entre sus dos extremos. Un ejemplo de esta agudeza sería: «y yo, que nunca entendí que hiciera la infame pecados tintos teniendo tanto mozuelo moscatel en que escoger» (499). En este caso, la antítesis se produce entre «tinto», que alude a que el pecado sexual fue cometido con un hombre de color negro, y «moscatel», que metafóricamente alude a un mozo de tez blanca. Esta agudeza se emplea en un contexto en el que un cornudo intenta averiguar con quién es infiel su mujer, echándole la culpa al cura cuando en realidad la tenía el negro.

Otro ejemplo que serviría para ilustrar la agudeza de improporción en combinación con la de ponderación misteriosa, haciendo uso de la habitual agudeza mixta, sería: «mandando entresacar canas al barbero (que mejor se puede llamar canario, introduciendo en Jordán la navaja), diciendo que son lunares» (503). En este caso, el viejo quiere ocultar sus canas diciendo que son lunares, es decir, manchas plateadas de color lunar. Sirve, por tanto, para ilustrar una contradicción entre el ser y el parecer. Además, se juega con «canario» que se ocupará de las canas (mediante el uso de una falsa etimología) como el barbero de las barbas. Aparece también el río Jordán, frecuente en numerosos textos como símbolo de rejuvenecimiento y que aquí constituye una ridícula esperanza para los viejos. En este caso la agudeza se emplea con el propósito de satirizar a los viejos que quieren ser jóvenes, que quieren parecer lo que no son, lo que en el fondo es una denuncia de las falsas apariencias y de la hipocresía. Mediante la alusión al intento de ocultar las canas y al río rejuvenecedor, ridiculiza al tipo social del viejo que disimula su decrepitud.

Aun podría mencionarse el pasaje «y este negro manto ha sido de lenguas, y no de soplillo» (529), que, además de romper la construcción habitual «manto de soplillo» («género de manto, que hacían antiguamente de tafetán muy feble, que se clareaba mucho, y traían las mujeres por gala»), sugiere el doble sentido de «soplillo»: el manto de la vieja no es suave, de soplos y susurros, sino de «lenguas», ‘conversaciones abiertas’. Esta frase en boca de la mujer tapada se convierte en agudeza y cobra pleno sentido, pues el manto de la mujer tapada es de lenguas: todos aprovechan que se oculta para poner las palabras de otros en su boca, diciendo que las pronunció una mujer tapada.

La agudeza por ponderación misteriosa fue definida por Baltasar Gracián (1969: I, 89) como aquel artificio que consiste en: «levantar misterio entre la conexión de los

extremos o términos correlatos del sujeto [...] y después de ponderada aquella coincidencia y unión, darse una razón sutil, adecuada, que la satisfaga».

Incluye dos partes: la ponderación y la razón que se da, que suele consistir en un chiste o explicación chistosa fundamentada en la agudeza verbal. Un ejemplo de este tipo de agudeza sería: «atusados de visitas, calvos de amigas, que son todos los calzadores con que una frente calza el cuerno que le revienta en las sienas» (499). En este caso la construcción «calvos de amigas» presenta un misterio, pues parece a primera vista un sintagma incongruente, que al final se explica gracias a su conexión con «cuerno». El maridillo no tiene visitas ni tiene amigas (por transposición del significado de calvo, ‘ausencia de pelo’ por ‘ausencia de amigas’) y, por tanto, afeitado y calvo de esos elementos, en la frente no le nacerá el cuerno, es decir, no será un marido cornudo o paciente.

La agudeza por alusión también fue atendida por Baltasar Gracián en su discurso XLIX (1969: II, 151-156): «consiste su artificio formal en hacer relación a algún término, historia o circunstancia, no exprimiéndola, sino apuntándola misteriosamente [...] La paridad y semejanza son el más ordinario modo del aludir».

Debido a la gran distancia que media entre los lectores contemporáneos y el contexto del Siglo de Oro, resulta imprescindible la consulta de las notas filológicas de las ediciones críticas y las definiciones de repertorios lexicográficos de época, para la correcta comprensión de estos tipos de agudeza que, por el contrario, resultarían sencillas de interpretar para un lector de la época. Un ejemplo de alusión sería «lleváronlos al Jarama del infierno» (500), referido a los maridos cornudos. Esta agudeza solo se entiende cuando se conoce el dato de que en las riberas del Jarama se criaban toros; por tanto, se aludiría aquí a una especie de círculo infernal que albergaría a los cornudos²¹.

2. Agudeza verbal

Baltasar Gracián trata este tipo de agudezas en sus discursos XXXII a XXXIV, juzgándolas de este modo: «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» (45). Es decir, las considera recursos secundarios y las minusvalora, reservándolas al ámbito burlesco.

²¹ La alusión al río Jarama viene por el toro criado en sus riberas, que es especialmente bravo (DRAE). En la literatura de la época hay frecuentes referencias a los toros del Jarama, como por ejemplo en José Manuel Fradejas (1992: 112-122). Este tipo de toro jaramaño simboliza los cuernos por antonomasia, esto es, el adulterio, como se aprecia en numerosos poemas quevedianos.

Antes de abordar el análisis de los distintos tipos de agudezas verbales, hay que tener en cuenta dos circunstancias: en primer lugar, como ya se ha dicho con anterioridad, que agudezas verbales y conceptuales se unen inextricablemente; y, en segundo lugar, resulta preciso atender al contexto en el que aparecen como un factor decisivo para su descodificación.

2.1. Dilogía

Tanto la dilogía como la antanaclasis fueron definidas por Baltasar Gracián en el discurso XXXIII bajo la etiqueta conjunta de «ingeniosos equívocos». La dilogía se explica del siguiente modo: «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» (1969: II, 53).

Normalmente, un segmento contextual reclama uno de los significados, y otro el segundo. Los ejemplos dilógicos son muy numerosos en la obra²²: «nosotras veníamos tan tristes como se puede creer de mujeres traídas» (548); en este caso, el juego dilógico se construye a través de la palabra «traídas», que puede interpretarse como participio, ‘conducidas al infierno’, o como sustantivo, aludiendo a su condición de prostitutas. Estas palabras forman parte del retrato llevado a cabo de la *vetula*, que, además de identificarse aquí como prostitutas, a continuación se presentan sin dientes, característica esencial de la tradición satírica. Este juego dilógico ayuda a crear una imagen jocosa que se descubre tras encontrar el doble sentido encerrado en la oración.

Otro ejemplo se encuentra en la locución o frase hecha «allá se lo dirán de misas» (550), cuyo juego dilógico sirve para caracterizar a un subconjunto de la sociedad que aparece caricaturizado en la obra. La locución podría entenderse en dos sentidos, según *Autoridades*: con valor irónico, «se excusa alguna persona de pagar lo que debe, o corresponder al beneficio referido»; y como amenaza, «alguien merece ser castigado severamente en la otra vida». Los condenados del infierno habían sido recriminados en tono grave, pero ellos interpretan la locución en el otro sentido, provocando un efecto jocoso gracias al juego dilógico.

O también «era a puras trampas, ratonera» (505), en donde «trampas» significa ‘mentiras’, pero también ‘armadillo para cazar animales’, conectando este último

²² Pueden citarse otros ejemplos, muy abundantes: «delantal», «remudan» (487), «tintos», «moscatel» (499), «tercera», «antojos» (501), «valiente» (504), «deudas», «tenderete», «grave» (505), «visión» (509), «calavera» (527), «sisas» (532), «de día y de noche» (540), «babera» (542), «se suelta» (552), «bachiller» (555).

significado con el adyacente «ratonera». Esta descripción se hace de un ladrón que aparentaba no serlo.

Quevedo es muy proclive al empleo de conglobaciones de equívocos en sus textos. Baltasar Gracián (1969: II, 60-61), que no muestra mucha simpatía con este procedimiento, subraya tal rasgo: «por muchos equívocos continuados, don Francisco de Quevedo [...] fue el primero en este modo de composición». Un claro ejemplo de esta serie de equívocos se ve en el siguiente pasaje de la obra: «¡Pues la muchacha que me dijo que era doncella, habiendo tenido más barrigas que un corro de pasteleros y habiendo parido la procesión de las amas! ¡Y me quería hacer creer que era virgo, diciendo era cáncer y yo escorpión!» (505).

La primera dilogía se encuentra en el sustantivo «barriga», que, además de significar ‘embarazo’, añade la significación de ‘tripas’ con que los pasteleros elaboraban sus productos. Este segundo significado es el reclamado por el contexto asociado a los «pasteleros». La palabra «virgo», además de aludir a la virginidad de la muchacha, remite a un signo del zodiaco, que permite conectarlo con el vocablo «cáncer». Además, este sustantivo propone una nueva dilogía, pues también significa ‘prostituta’, según Alonso Hernández. Las connotaciones sexuales aumentan con «escorpión», que denota el órgano sexual masculino, además del significado de signo del zodiaco, que lo conecta con los anteriores «virgo» y «cáncer». Esta acumulación de dilogías produce un choque entre dos planos incongruentes, el sexual y el astrológico, provocando una ruptura claramente cómica que permite describir las falsas apariencias de la pretendida doncella, reinterpretada como prostituta en el pasaje. Además, su caracterización se fundamenta en una agudeza por alusión cultural.

2.2. Antanaclasis

La antanaclasis fue definida por Baltasar Gracián (1969: II, 54) como «doble sutileza. Repítese dos veces en alguna ocasión la palabra equívoca, exprimiendo en la una la significación, y la otra en la otra». Un ejemplo de este tipo de agudeza se encuentra en «la mu llaman al sueño las mujeres, y el mu al que se duerme» (502). En este caso la antanaclasis se construye sobre el vocablo «mu», que en ambos casos connota un sonido. En una primera acepción, hace referencia a la voz usada por las amas para que se duerman los niños, y, en la segunda, hace referencia a la voz natural del buey, cuyos cuernos remiten al marido que se duerme en la vigilancia de su mujer. Estas palabras se encuentran en un contexto en el que unas almas condenadas explican todo lo que

tendrían que sufrir si volvieran a nacer, provocando un efecto claramente jocoso, pues, si al principio del pasaje pedían revivir, al final acaban rehusando de ello.

En algunos casos aparece el fenómeno del zeugma dilógico como grado máximo de expresión concentrada; es decir, la palabra aparece una sola vez en un discurso que lo requiere en más ocasiones, de modo tal que, tras su primera aparición, el término debe ser sobreentendido. Un ejemplo es «vive a costa de todos y muere a la de Dios» (547), en el que se alude a que un hipócrita vive a expensas de los otros y muere con el trabajo de Dios, que dio su vida por sus pecados. Además la expresión sin zeugma «a la de Dios» significa que el personaje muere sin tener consideración a su alma, según el sentido usual del modismo.

2.3. Derivación

La *derivatio* fue definida por Antonio Azaustre y Juan Casas (2015: 86) como la «repetición de un lexema con una variación gramatical que afecta a morfemas derivativos». Un ejemplo de la derivación en torno a los vocablos «vivir» y «morir» lo encontramos en «viviré sin saber qué es vida, empezaré a morir sin saber qué es muerte» (501): además de emplearse una estructura paralelística que aporta ritmo al relato, se juega con «viviré»/ «vida», y con «morir»/ «muerte», que cobran pleno sentido en el contexto en el que aparecen, pues estas palabras se insertan en el discurso de presumidos, vengativos y envidiosos que querían volver a nacer y que, tras reflexionar, se dan cuenta de que están mejor muertos en el infierno, pues su vida no era vida.

Cercano a este procedimiento está la falsa etimología chistosa que hace derivar «canario» de canas (503), para referirse al viejo que quiere ser joven y quitarse las canas como el barbero quita las barbas.

2.4. Calambur y disociación

El calambur y la disociación son dos figuras difíciles de distinguir y que fueron interpretadas conjuntamente por Baltasar Gracián en su discurso XXXI (1969: II, 37): «es como hidra vocal una dicción, pues a más de su propia y directa significación, si la cortan o la trastuecan, de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa».

Un primer ejemplo lo encontramos en el contexto en que un hombre dice querer volver a nacer para hacerle pagar su hipocresía a los pícaros que aparentaban ser lo que no eran: «era una demanda con don y tenía más deudas que Eva» (505). En este caso, se

puede interpretar que el pícaro era «Don Demanda» o «Demandón», colocando en diferentes lugares la palabra «don», que de manera independiente hace referencia a una fórmula de tratamiento elevada. Se consigue, además del juego verbal, un juego dilógico, aludiendo por un lado a su hipocresía y a su deseo de conseguir el tratamiento de don, y, por otro lado, a que demandaba cosas constantemente.

Otro ejemplo se encuentra casi al final de la obra, cuando Lucifer hace su discurso acerca de cómo deben comportarse los demonios con cada tipo social. Refiriéndose a los ricos y a los pobres dice: «El rico dice “hay que comer y que guardar y que gozar”, y el pobre, “¡ay, Dios mío! Dios me remedie”, y pide con Dios y come por Dios; y a uno le llaman pordiosero y al otro, hombre sin Dios» (559).

En este caso el recurso se basa en las palabras «con», «sin» y «Dios»: juntándolas y separándolas, se construyen los juegos verbales jocosos. El pobre, por rezar y comer «por Dios» es «pordiosero», que, además de unir «por» y «Dios», añade el significado de ‘pobre mendigo, que pide limosna’; mientras, el rico no piensa en Dios, y por eso se califica como «sin Dios», que aumenta el efecto jocosos al funcionar como antítesis de «con Dios».

Finalmente, cabe referirse a «entre sorber aceite y cantar; y luego, toda la capilla de horno» (551), discurso puesto en boca de un monaguillo ladrón de su iglesia condenado en el infierno, que es comparado con una lechuza por beber aceite. La capilla del horno es la ‘concavidad que hace por la parte de adentro, que es lo más abrigado de él’, pero Quevedo descompone el sintagma, otorgando un significado autónomo a cada uno de los sustantivos: así, «capilla» significa ‘conjunto de músicos’, que se relaciona con el «cantar» anterior, y «horno» significa ‘cárcel’ en germanía, aludiendo al infierno en el que yace el monaguillo condenado.

2.5. Ruptura de sistemas

En una estética cimentada en las relaciones sorprendentes y en el ingenio, no es raro que la ruptura de sistemas sea uno de los recursos más empleados por Quevedo. En esta obra la ruptura de sistemas es el procedimiento general más empleado en sus distintas manifestaciones, en especial la llamada «desautomatización» de las frases hechas o clichés que aparecen asiduamente en el texto. Para entender mejor en qué consiste esta ruptura, cabe partir de la definición que Carlos Bousoño (1976: I, 493) ofrece de sistema:

Norma de relación entre dos términos, establecida por nuestro instinto de conservación o por nuestro sentido de la equidad o por nuestra experiencia: hasta por nuestras convenciones. Lo importante es que esa relación de que hablamos se nos imponga por sí misma.

A continuación se sintetizan los subtipos más habituales, que atañen a las convenciones literarias y del sistema lingüístico, pero también a la creación de neologismos, la ruptura de clichés y la construcción de hipálages.

2.5.1 Desautomatización de convenciones literarias

Existe en la obra un amplio pasaje cuyo objetivo es la burla de estilos y estereotipos literarios. Así, el Poeta de los Pícaros, para defender su labor, critica a seis clases de poetas de los honrados. Del autor de comedias de enredo rechaza sus marañas y el típico final de doble boda del señor y el criado, y alude al hambre que padecen los lacayos en las comedias. Del autor de entremeses denuncia los frecuentes lances de adulterio y el típico final con palos o con música. Del autor de autos sacramentales dice que no hace más que enojar a Satanás y alude a la constante aparición del alma en combate con el cuerpo. De los romances critica que se cante de boca en boca lo que solo debía cantar el poeta. Del autor de villancicos ironiza sobre los pastores rústicos, y de los petrarquistas abomina de las metáforas que gastan el oro y la plata. Finalmente, hace una pequeña digresión acerca del estilo cultista, que aborrece, y propone una serie de palabras populares que deben emplearse en lugar de los correspondientes cultismos.

En este pasaje, también se añaden juegos dilógicos y verbales que contribuyen a ennoblecer el estilo llano en detrimento del cultista: «lo uno es culto y lo otro pimienta, cuál hará mejor caldo, dígalo un cocinero» (535). En este caso «culto» y «pimienta» presentan una dilogía: el significado de culto como ‘afectado literariamente’ se relaciona con el de pimienta (‘agudo’), y el de ‘cultivo’ del primero con el de ‘especia’ del segundo. Estos juegos dilógicos permiten contraponer el estilo afectado frente al llano, además de relacionarse con el ámbito culinario, que une estos ingredientes en el caldo mencionado a continuación.

La modificación de la frase hecha en «armado de cede en joven como de punta en blanco» también produce un efecto burlesco, al presentar una imagen del poeta culto armado con sus cultismos como si fueran piezas de una armadura. Dos combinaciones de sustantivo y su complemento (535) resultan totalmente anómalas empleadas en el mismo contexto. Así, «paludes buidas» une el cultismo «paludes», que significa ‘pantanos’, con el adjetivo «buidas», que significa ‘afiladas’, y que debería acompañar a

un sustantivo como espadas. «Adolescente chispa» alude a un adolescente como una escopeta, y adolescente es un cultismo gongorino, satirizado en numerosas ocasiones por Quevedo. Por tanto, se presenta aquí al poeta culto armado con sus cultismos, imagen claramente caricaturesca. Además se dice de él que «se fue a matar candelas, digo las luces de todos los escritos de España [...] llaman al culto, como a vuestra Diabiedad, Príncipe de las Tinieblas» (536). Se modifica aquí la frase hecha «a mata candelas» que se interpreta de manera literal, diciendo que el poeta culto apaga todas las candelas, es decir, toda la luz y la claridad de los escritos mediante sus cultismos y oscuridad. De igual modo, se le califica como Príncipe de las Tinieblas, con apodo que, cabe recordar, empleó Cascales para denostar el estilo oscuro de Góngora, por oposición a su pretendida (y ya desmentida por la crítica) etapa inicial como «príncipe de la luz».

2.5.2 Ruptura de sistemas de usos lingüísticos

En primer lugar cabe señalar el empleo de sufijaciones sorprendentes que, además, aportan un significado en el contexto en el que aparecen. Son ejemplos «maridillo» (499) para referirse a la inferioridad del hombre cornudo, o «bellaconazo» (541) para describir despectivamente a Potino²³.

De mayor importancia en Quevedo por su frecuencia son las adjetivaciones de sustantivos mediante la aposición de otro sustantivo. En ocasiones implican alusiones o proporciones conceptuosas. Un ejemplo claro es «Alejandro Morueco» (511): morueco es el carnero padre, y se representa así a Alejandro por los cuernos que él se puso como emblema de la divinidad (recordando a Júpiter) cuando fue coronado en Egipto. En ocasiones equivalen a una metáfora, ya que el segundo término suele ser imagen metafórica del primero, construyendo verdaderos conceptos por semejanza. Son ejemplos «favores chanflones» (509), cuyo adyacente remite a unas monedas falsas y mediante una agudeza por semejanza se califican los favores como falsos. De igual modo, «ingenios cantoneros» (536), que vagabundean; y «ojos búzanos de vello» (549), que bucean en la profundidad del pelo.

2.5.3 Cliché o frase hecha

La modificación del cliché o la frase hecha es el procedimiento más empleado por Quevedo en *Discurso de todos los diablos*. El procedimiento se deriva del hecho de que

²³ Otros ejemplos se encuentran en «gentecilla» (504), «caratullilla» (508), «diablillo» (510), «hombrecillo» (549) o «hambrón» (550).

nada puede ser modificado en este tipo de expresiones sin que se provoque una ruptura sorprendente de las solidaridades léxicas establecidas por sus componentes²⁴.

Una variante de su empleo es la interpretación literal de la frase hecha. En algunos casos puede producirse por el empleo de un comentario metalingüístico como técnica desautomatizadora capaz de poner de relieve lo absurdo de su significado, como sucede en «el diablo sea sordo» (552). Esta frase se utiliza para explicar la extrañeza de alguna palabra escandalosa e indigna de decirse o el deseo de que no suceda alguna cosa. En este caso, Quevedo hace que se interprete de manera literal, al ponerlo en boca de un diablo que pide a Lucifer que escuche sus palabras, que no sea sordo. Otro ejemplo donde la interpretación literal se produce por mero efecto del contexto es «se fue a matar candelas» (536), que modifica la frase hecha «a mata candelas», cuyo significado se explica por la última lectura de la excomunión, tomada de que en ella se apagan las candelas en el agua. En este caso, se interpreta de manera literal para aludir a que el poeta cultista apaga todas las luces de los escritos con la oscuridad de sus palabras.

Otra modalidad, codificada por Miguel Marañón (2005: 149), la encontramos en «sepultado en ascuas» (496), pues se encuentra en un punto intermedio entre la literalidad de «sepultar en ascuas» y la metáfora lexicalizada de la expresión proverbial «estar en ascuas» (‘sobresaltado por una esperanza o temor’). Por tanto, el senador está torturado con las penas del infierno, pero también se muestra inquieto por sus ganas de intervenir y replicar a César.

Con el ejemplo de «allá se lo dirán de misas» (550), vemos cómo mediante una serie de conceptos se procede a la deconstrucción de la frase hecha. El concepto general implícito en la frase es el de retribución, que alude al pago de los pecados mediante el castigo en el infierno. Las misas terrenales que se hacen en la tierra por las almas de los difuntos son asimiladas de manera grotesca con las misas del infierno, que son las torturas inflingidas a los condenados. La deslexicalización confiere una literalidad no buscada, reforzada con la frase proverbial «estas son nuestras misas y sus penas», que en boca de los diablos adquiere un significado de nuevo literal.

²⁴ Menciono otros pasajes semejantes: «manto de hollín» (491), «resma de infiernos» (491), «se daban a los diablos» (491), «noviciado para viejo» (503), «echar a diablos» (503), «válate el diablo» (504), «no sabe lo que se diabla» (510-552), «el ruín delante» (528), «musas de alquiler» (536), «adargaban con libros» (536), «armado de cede en joven» (536), «armada de moños en naguas» (546), «subido las penas a la cabeza» (548), «dábanlas niña a narices, como humo» (549), «aceptadas las misas» (550), «trancos de garganta» (551), «retirarme a un pretendiente» (553).

Más habitual en Quevedo es la ruptura del cliché o la frase hecha mediante la modificación de sus elementos y la adición de otros nuevos o la sustitución de alguno por otro según las exigencias del contexto. Un ejemplo se ve en «lacayos de molde» (487), sobre el cliché «letras de molde», que sirve para presentar a los prólogos al uso como lacayos de imprenta al servicio del libro que prologan, adulando siempre a sus lectores. Otro ejemplo lo encontramos en «mi alma con la suya» (500-551), que modifica la frase hecha «mi alma como la suya», que se dice cuando se tiene a uno por muy bueno. En el primer caso, mediante el cambio del adverbio por la preposición, el amante negro convierte la fórmula de alabanza en jocosa confesión de adulterio. En el segundo caso que aparece en la obra, se emplea la frase hecha modificada en boca del portero, que critica a quienes siguen al hipócrita, el cual, pese a su infamia, es alabado y secundado por muchachos, viejas y beatas. Un último ejemplo de este tipo se localiza en «condenaré a los diablos a dueñas como a galeras» (560), en el que el propio Quevedo explica la frase hecha que ha desautomatizado para su mejor comprensión. En este contexto infernal, el castigo máximo no es ser condenado a galeras, sino a dueñas.

Otro método para la desautomatización es la técnica del juego de palabras, que conlleva que los elementos de la frase que habían perdido su individualidad la recobren para ostentar este doble sentido inesperado. Un ejemplo es «manto ha sido de lenguas, y no de soplillo» (529), en donde, además del empleo de la dilogía, también se hace una modificación del cliché «manto de soplillo». El manto de soplillo estaba hecho de tafetán muy débil, que se clareaba mucho y que traían las mujeres por gala. «Soplillo» se asocia con la metáfora lexicalizada «soplar» y pasa a significar ‘delatar ocultamente’. Además, mediante un juego antitético, el manto no es de lenguas, es decir, de conversaciones abiertas, aludiendo a la metáfora también lexicalizada de «poner en lenguas».

2.5.4 Neologismos

Los neologismos son una muestra de parodia idiomática y fueron estudiados a fondo en la obra de Quevedo por Emilio Alarcos (1955: 37-38). Constituyen una clara innovación quevediana, que tendrá una importante fortuna posterior. Para su elaboración se aplican reglas de formación de palabras que implican rasgos semánticos en los afijos. Las formulaciones neológicas, según el citado crítico:

No responden, ciertamente, [...] a una necesidad racional y meramente nominativa –la de dar nombre a un objeto que antes no existía y se presenta ahora en el campo vital de

la comunidad lingüística-, sino a una necesidad afectiva y expresiva –la de plasmar en palabras y frases capaces de provocar efectos cómicos en contenido afectivo-conceptual integrado por las reacciones del poeta ante el mundo- cosas y personas- en que se halla incluso.

Los ejemplos más sobresalientes en la obra son aquellos que juegan en torno a la palabra «diablo», muy numerosos. En el prólogo de la obra se dice «esta es de mis obras la quintademonia, como la quintaesencia» (488). Quevedo inventa a partir del singular «demonio» el plural «demonia», con el sentido de ‘comunidad o conjunto de demonios’. Así, en vez de emplear «quintaesencia de los demonios», prefiere el neologismo chistosamente expresivo. De igual modo, aparece «Diablencia» (509) en lugar de excelencia; «Diabiedad» (536) como majestad; «Archidiablo» (556), que denota preeminencia o superioridad; o «Fradiabla» (553), que descompone la voz fraterna (‘corrección y reprehensión áspera’), cuyo significado queda contenido en fra- y sustituye –terna por –diabla para situar el vocablo en el contexto infernal. Aparecen otros neologismos como «desempadrar» (499), que sigue el esquema de los verbos formados por el prefijo –des, un nombre y el sufijo –ar, que aparece en un contexto jocoso, pues los que piden ser desempadrados son los maridos cornudos que han aceptado como suyos hijos que no lo son. Un procedimiento semejante sigue «desnacerse» (512) puesto en boca de Clito, que fue privado de Alejandro Magno, del que se dice que deja de ser hijo de su gran padre por sus malas obras. Otro ejemplo es «purgatorien» (549), que alude al deseo de purificarse y alcanzar la gloria de algunos condenados, que piden misa cuando son advertidos por un médico de que no están en el purgatorio sino en el infierno. Finalmente, aparece «tabacanos» (554) que evoca jocosamente una herejía como la de los luteranos, cuyo castigo es el infierno.

2.5.5 Conceptos generados por hipálage

Los conceptos generados por hipálage se crean a través de desplazamientos metonímicos que pueden materializarse en cosificaciones de personajes o en personificaciones de objetos o cualidades con características ‘no animadas’. Un ejemplo de ello lo encontramos en el pasaje de los que proclaman que quieren volver a nacer, y, cuando parece que se le va a conceder su deseo, se arrepienten: «se sepultaron en un silencio medroso» (501). En este caso, se invierten las causas y consecuencias pues es el miedo el que provoca el silencio y la hipérbole se hace mayor con el empleo del verbo «sepultar». La frase anima y personifica al silencio calificándolo de «medroso» creando un concepto generado por hipálage. En el mismo pasaje, uno de los condenados descrito

como el más entendido expresa sus razones para no volver al mundo y lo hace «suspenso de cejas». Se emplea en este ejemplo una construcción típica en Quevedo, que supone la unión de un núcleo participio a un complemento de referencia. El concepto se genera por el desplazamiento de la gravedad de su entendimiento a sus ademanes y gestos.

En otros casos, los conceptos se basan en la intercambiabilidad de dos elementos asociados por un doble desplazamiento, en permuta (Miguel Marañón, 2005: 155). Un ejemplo de ello se encuentra en un pasaje en que unos testigos falsos ven asociados sus ojos, elemento necesario para testificar que se ha visto algo, a las bolsas que contienen su remuneración obtenida gracias a los sobornos. En este caso, las bolsas son de fuego por encontrarse en el contexto infernal: «tenían los ojos en las faldriqueras, mirando lo que no veían, y en la cara, por ojos, dos bolsas de fuego» (493).

Otro procedimiento empleado para generar los conceptos por hipálage es la degradación del sujeto mediante su animalización. El procedimiento es muy habitual en la obra, pero podemos destacar un ejemplo como «la habla entre ladrido y afonía, que parecía que había comido gozques» (499), que se pone en boca de un maridillo indignado. La animalización del mismo se consigue con el empleo del verbo «ladrar» y con la insinuación de que el cornudo comió gozques o perros pequeños. Otro ejemplo sería el ya analizado «un chismoso que es polilla de la quietud» (547), donde el chismoso es animalizado al ser comparado con una polilla. Igual que hace este insecto, carcome la materia en la que habita, que en su caso, es la quietud.

Un grado aún superior del concepto se construye mediante cosificación, que se aprecia en un pasaje en que los Diablos de los Enamorados duermen, pues sus servicios ya no son necesarios gracias al poder que el dinero tiene en las relaciones amorosas. Estos son descubiertos por el Soplón, que busca leña sobre la que avivar el fuego de las culpas: «el Soplón, que andaba en forma de cañuto aventando culpas, dio en un rincón con un haz de diablo viejos y llenos de telarañas y mohosos» (556). Gracias a la dilogía del vocablo «soplón», el personaje es caracterizado como una especie de tubo que deja pasar el aire, aunque metafóricamente se aluda a que el delator aviva las culpas. Además, «haz» es un sustantivo colectivo que funciona como núcleo del adyacente «diablos», cosificándolos.

En otras ocasiones, los desplazamientos semánticos son los que generan los conceptos, como en la caracterización de la dueña que «en zancos de fuego, le seguía, atisbando todo lo que pasaba» (492). La *vetula* contempla todo lo que pasa gracias a su

posición elevada que le concede el uso de chapines. Además, la expresión «subirse en zancos» significa, según *Autoridades*, «ensoberbecerse con la buena fortuna, después de haber medrado con facilidad, y salido de pobreza y miseria». Por lo tanto, la dueña ha medrado gracias a medios infernales. Los zancos son hechos de fuego debido al contexto infernal de la obra.

V. CONCLUSIONES

El estudio realizado permite extraer conclusiones sobre el uso de la agudeza en *Discurso de todos los diablos, o infierno enmendado* y en la prosa satírico-moral de Quevedo. En primer lugar, ha quedado patente cómo el contexto de escritura y de difusión de la obra en un clima de fuerte censura supuso que la publicación de la obra se llevara a cabo lejos de Castilla y, además, que la obra conociese tres versiones variantes y numerosas reimpressiones que dificultan el estudio de su historia textual. Otro rasgo notorio de la obra es su fuerte contenido político, que explica que los recursos empleados no tengan una mera finalidad jocosa, sino una segunda vertiente que busca reflexionar sobre determinados asuntos políticos, filosóficos, religiosos e incluso literarios.

Después de un análisis detallado de las agudezas presentes en la obra, podemos concluir que la agudeza más importante cuantitativamente es la dilogía, en combinación con la ruptura de sistemas, sobre todo en el ámbito de las frases hechas o clichés. También puede detectarse una intensificación en la creación de neologismos relacionados con el ambiente infernal, que no son frecuentes en obras precedentes del autor. Dentro de las agudezas conceptuales predominan las agudezas por semejanza, en especial las comparaciones, en las que la distancia que media entre el elemento real y el figurado provoca un fuerte contraste. Lo más común es que las agudezas de este tipo sean visuales, para que la imagen que se ofrezca al lector sea más nítida y, por consiguiente, más chocante y jocosa por la aparición en un mismo contexto de elementos tan alejados. Estas comparaciones suelen emplearse asiduamente en la obra para mostrar el vicio de las falsas apariencias, y su uso es más común cuando se trata de personajes tipo, sátira de oficios y costumbres. Las agudezas por exageración en series de expresión comparativa, con empleo de la dilogía en la palabra que designa la cualidad base de la comparación, se emplean con frecuencia para provocar la ruptura de sistemas y crear extrañeza y risa en el lector. También se utilizan con personajes tipo como la dueña, el soplón, el marido cornudo o los representantes de la justicia. Dentro de las agudezas verbales, el recurso predilecto es, sin duda, la dilogía, que aparece en numerosas ocasiones en conglobaciones de equívocos, en detrimento de la antanaclasis. La dilogía se combina tanto con las agudezas conceptuales como con otras agudezas verbales, tales como el calambur o la ruptura de clichés, y su finalidad suele ser la de

satirizar distintos tipos sociales o determinados vicios. Abundan las metáforas y las metonimias que no suelen aparecer de modo aislado, sino que se desplazan a otros elementos de la frase creando comparaciones o conceptos generados por hipálage, respectivamente. Los pasajes políticos que esconden reflexiones serias suponen una excepción a ese predominio de la dilogía y prefieren recursos como las metáforas, alegorías, la adjetivación de sustantivos mediante la aposición de otro sustantivo, sufijaciones y animalizaciones creadas mediante conceptos generados por hipálage. Todos estos recursos conceptuosos servirán para reflexionar sobre la organización de la sociedad y los comportamientos de los gobernantes, bien caricaturizándolos o bien ensalzándolos. En esta obra predomina el empleo de la agudeza mixta, que une agudezas verbales y conceptuales inextricablemente para conseguir las distintas finalidades, teniendo en cuenta tanto el tema tratado como el personaje al que se quiere satirizar. Así, la agudeza se empleará por un lado para retratar burlescamente tipos y costumbres y, por otro, para argumentar y persuadir en los pasajes políticos. No obstante, para valorar cabalmente el alcance de las reflexiones de Quevedo en la obra, y también sus propósitos, es necesaria una lectura previa de sus obras políticas y morales para comprender los debates políticos y filosóficos abordados, pero también de las obras puramente burlescas, en donde predomina la sátira de tipos sociales, muchos de los cuales resultan caricaturizados en la obra objeto de estudio.

Este trabajo inicial puede servir como punto de partida para investigaciones futuras que me permitan poner en relación el estilo y las agudezas de *Discurso de todos los diablos* con otras obras satírico-morales de Quevedo, como los *Sueños* o *La hora de todos*, con las que existen numerosas concomitancias, en especial respecto a esta obra posterior, la última de sus sátiras lucianescas. Otra posible línea de trabajo futuro apunta a la recepción de la obra en el contexto europeo, con el objetivo de complementar el conocimiento existente sobre el impacto de sus *Sueños* y *Discursos* y atender a otros textos de Quevedo de contenido político más acusado²⁵. En este sentido, cabe señalar que Inglaterra presentó rasgos peculiares en la asimilación de esta literatura quevediana, con un gran interés por la obra política de Quevedo, probablemente por sus peculiares circunstancias históricas en los siglos XVII y XVIII, que favorecieron la manipulación de la literatura quevediana para integrarla en una profusa literatura panfletaria de carácter subversivo. De hecho, el pensamiento político de Quevedo llega a Inglaterra en una

²⁵ Véanse los estudios de María José Alonso (2017b y 2017c).

fecha temprana, con la traducción de la versión de *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado* (1641), que anteriormente también había sido traducida al francés (1634). El hecho de que la traducción inglesa tome como base la traducción francesa ya provoca fuertes cambios con respecto al original, pero además la dificultad de traducir los complejos conceptos quevedianos a otra lengua hacen que el original se vea fuertemente modificado con grandes cambios y eliminaciones de pasajes completos como el del Poeta de los Pícaros y el Poeta de los Cultos por razones de distancia cultural. Un análisis de las estrategias de adaptación y sus resultados, en términos de impacto en el estilo y en relación con el contexto, ayudaría a comprender mejor las claves de la recepción de la obra de Quevedo en otros países.

VI. BIBLIOGRAFÍA

- Alarcos García Emilio, 1955, «Quevedo y la parodia idiomática», *Archivum*, V, 3-38.
- Alonso Veloso María José, 2017a, «Noticia sobre un manuscrito de *El tribunal de la justa venganza*», *Revista de filología española*, 97, 9-34. DOI: <https://doi.org/10.3989/rfe.2017.01>
- Alonso Veloso María José, 2017b, «La recepción de la sátira lucianesca de Quevedo en Inglaterra: la primera traducción de *Discurso de todos los diablos*» en *Quevedo en Europa, Europa en Quevedo*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 125-149.
- Alonso Veloso María José, 2017c, «La recepción del pensamiento político de Quevedo en Inglaterra» en *Quevedo en su contexto europeo. Política y Religión. Traducciones y textos burlescos*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 83-107.
- Alonso Veloso María José, 2020a, «La respuesta de Quevedo al padre Pineda: una obra posiblemente censurada», *Neophilologus*, 104, 1, 49-67. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11061-019-09610-z>
- Alonso Veloso María José, 2020b, «La censura contra *Discurso de todos los diablos* de Quevedo atribuida a Niseno, en un manuscrito del siglo XVIII», *Bulletin Hispanique*, 122, 1, 1-26.
- Arellano Ayuso Ignacio, 1996, «Quevedo: lectura e interpretación (hacia la anotación de la poesía quevediana)» en *Estudios sobre Quevedo: Quevedo desde Santiago en dos aniversarios*, coord. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 133-160.
- Arellano Ayuso Ignacio, 2003, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid, Iberoamericana, 273-321.
- Arellano Ayuso Ignacio, 2013 (ed.), *Los sueños*, en Francisco de Quevedo, Madrid, Cátedra, 409-415.
- Astrana Marín Luis, 1932 (ed.), *Obras completas. Obras en prosa*, en Francisco de Quevedo, Madrid, Aguilar.
- Azaustre Galiana Antonio, 2001, «Notas sobre el estilo prosístico de Quevedo», *Anthropos*, Extra, VI, 81-104.
- Azaustre Galiana Antonio y Casas Rigall Juan, 2015, *Manual de retórica española*, Barcelona, Planeta.
- Balcells José María, 1974, «¿Publicó Quevedo en Gerona?», en A. Caffarena (ed.), *Márgenes de la curiosidad*, Málaga, Publicaciones de la librería anticuaria «El Guadalhorce», 71-76.
- Blanco Mercedes, 1998, «Del Infierno al Parnaso. Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccalini», *La Perinola*, 2, 155-194.
- Bousoño Carlos, 1976, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.
- Buendía Felicidad, 1978 (ed.), *Obras completas. Obras en prosa*, en Francisco de Quevedo, Madrid, Aguilar.

- Correa Calderón Evaristo, 1969 (ed.), *Agudeza y arte de ingenio*, en Baltasar Gracián, t. 1, 2, Madrid, Castalia.
- Ettinghausen Henry, 2010, «Enemigos e inquisidores: los *Sueños* de Quevedo ante la crítica de su tiempo», en Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo (ed.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ettinghausen Henry, 2013, *Quevedo ante la censura: la primera Parte de Política de Dios. Textos castigados: La censura literaria en el Siglo de Oro*, Bern, Peter Lang, 245-262.
- Fernández-Guerra y Orbe Aureliano, 1852 y 1859 (ed.), *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*, en Francisco de Quevedo, 2 vols., BAE 23 y 48, Madrid, Rivadeneyra.
- Gacto Fernández Enrique, 1991, «Sobre la censura literaria en el s. XVII. Cervantes, Quevedo y la Inquisición», *Revista de la Inquisición*, 1, 11-61.
- Hight Gilbert, 1962, *The anatomy of Satire*, Princeton, Princeton University Press, 148-230.
- Jauralde Pou Pablo, 1999, *Francisco de Quevedo (1580–1645)*, Madrid, Castalia.
- Lázaro Carreter Fernando, 1974, *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 13-44.
- Marañón Ripoll Miguel, 1996, «Las ediciones gerundenses del *Discurso de todos los diablos* de Quevedo», *Revista de Filología Española*, 76, 327-342.
- Marañón Ripoll Miguel, 1998, «Algunas consideraciones sobre la historia del texto del *Discurso de todos los diablos* de Quevedo», en María Cruz y Alicia Cordon (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, II, 979-991.
- Marañón Ripoll Miguel, 2005, *El Discurso de todos los diablos de Quevedo. Estudio y edición*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Marañón Ripoll Miguel, 2006, «*El Entremetido y la Dueña y el Soplón* de Quevedo (texto, notas e introducción)», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, XXXI, 15-132.
- Martínez Bogo Enrique, 2002, *Retórica y agudeza en la prosa festiva de Quevedo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela [tesis de licenciatura].
- Morreale Margherita, 1955, «Luciano y Quevedo: la humanidad condenada», *Revista de literatura*, 8, 213-227.
- Muñoz Cortés Manuel, 1943, «Aspectos estilísticos de Vélez de Guevara en su *Diablo Cojuelo*», *Revista de Filología Española*, 27, 48-76.
- Parker Alexander Augustine, 1978, «La “agudeza” en algunos sonetos de Quevedo. Contribución al estudio del conceptismo», en Gonzalo Sobejano (ed.), *Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus, 44-57.
- Pinta Llorente Miguel, 1958, *La Inquisición española y los problemas de la cultura y de la intolerancia*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 47-268.

- Plata Parga Fernando, 2019, «La zurriaga de Perinola: edición crítica de un texto inédito contra Quevedo», *La Perinola*, 23, 85-127.
- Rey, Alfonso, 2000, «Las variantes de autor en la obra de Quevedo», *La Perinola*, 4, 309-344.
- Rey Alfonso, 2001, «Para la edición del *Discurso de todos los diablos*», en Isabel Lozano Reniebla y Juan Carlos Mercado (ed.), *Silva: Studia Philologica in Honorem Isaías Lerner*, Madrid, Castalia, 547-567.
- Rey Alfonso, 2003 (ed.), *Discurso de todos los diablos, o infierno emendado*, en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, vol. I, t. 2, Madrid, Castalia, 469-560.
- Rey Alfonso, 2010, «La construcción crítica de un Quevedo reaccionario», *Bulletin Hispanique*, 112, 2, 2010, 633-669. DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.1235>
- Rey Alfonso, 2014, *Lectura del Buscón*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.
- Romanos Melchora, 1982-1983, «La composición de las figuras en *El mundo por dentro*», *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de Buenos Aires*, 6-7, 178-184.
- Sánchez Alonso Benito, 1924, «Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo», *Revista de Filología Española*, 11, 33-62 y 113-153.
- Schwartz Lerner Lía, 1984, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus.
- Schwartz Lerner Lía, 1986a, *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, Universidad de Navarra.
- Schwartz Lerner Lía, 1986b, «El letrado en la sátira de Quevedo», *Hispanic Review*, 54, 27-46.
- Spitzer Leo, 1924, «Zur Kunst Quevedos in seinem *Buscón*», *Archivum Romanicum*, 11, 4, 511-580.
- Terry Arthur, 1978, «Quevedo y el concepto metafísico» en Gonzalo Sobejano (ed.), *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 58-70.
- Tobar Quintanar María José, 2013 «Acerca de la edición príncipe del *Discurso de todos los diablos* de Quevedo», *Revista de Filología Hispánica*, 29, 1, 170-185.
- Vaíllo Carlos, 1982, «El mundo al revés en la poesía satírica de Quevedo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 380, 364-393.
- Valdés Gázquez Ramón, 2013, «El otro mundo en las sátiras menipeas de Quevedo. Una evolución a merced de la censura», en Ces Esteve (ed.), *Las razones del censor. Control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 239-262.
- Vives Coll Antonio, 1954, «Algunos contactos entre Luciano de Samosata y Quevedo», *Helmantica*, 5, 193-208.