

LA AGUDEZA EN *DISCURSO DE TODOS LOS DIABLOS* DE QUEVEDO

The wit in *Discurso de todos los diablos* de Quevedo

ANDREA MUÍÑO QUINTÁNS

Universidad de Santiago de Compostela
andrea.muino.quintans@rai.usc.es

RESUMEN: Quevedo fue un importante escritor de literatura lucianesca en el siglo XVII, un género con un propósito satírico-moral enfocado hacia la denuncia de alcance social y político. Escribió tres obras adscritas a esta modalidad narrativa: *Sueños y Discursos* (1627), *Discurso de todos los diablos* (1628), y *La Fortuna con seso y la Hora de todos* (1650). El objetivo del presente artículo es estudiar la presencia de la agudeza, en sus distintas modalidades, en la segunda de las obras mencionadas, en relación con los distintos tipos de personajes, los temas y el posible objetivo 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.

PALABRAS CLAVE: Quevedo; *Discurso de todos los diablos*; sátira lucianesca; agudeza; conceptismo.

ABSTRACT: Quevedo was an important writer of *lucianesca* literature in the seventeenth century, a genre with a satirical-moral purpose focused on denouncing social and political scope. He wrote three works attached to this narrative modality: *Sueños y Discursos* (1627), *Discurso de todos los diablos* (1628), y *La Fortuna con seso y la Hora de todos* (1650). The objective of this article is to study the presence of wit, in its different modalities, in the second of the aforementioned works, in relation to the different types of characters, the themes and the possible objective of the author. I will focus on both conceptual and verbal wit, bearing in mind that the two come together inextricably, and that the frequent in Quevedo is the presence of mixed wit.

KEYWORDS: Quevedo; *Discurso de todos los diablos*; *lucianesca* satire; wit; conceptism.

El impacto de la censura es uno de los aspectos que ha suscitado mayor atención crítica en el caso de la sátira lucianesca de Quevedo que conocemos como *Discurso de todos los diablos*.¹ Como es sabido, la persecución que sufrió el escritor pudo haber provocado la existencia de tres versiones variantes: la titulada *Discurso de todos los diablos, o infierno emendado*, en la *princeps* de 1628; *El peor escondrijo de la muerte*, también de 1628; y, finalmente, *El Entremetido, la Dueña y el Soplón*, la versión autocensurada incluida en *Juguetes de la niñez*, publicada en 1631 y que presenta abundantes cambios para sortear la presión inquisitorial. Las dos primeras versiones fueron impresas en Gerona, lugar de publicación sobre cuya veracidad siguen existiendo dudas; en el caso de la versión más tardía, la advertencia inicial de la obra permite dudar sobre la responsabilidad de los cambios, atribuible a Quevedo o a Alonso Mesía.

Las cuestiones de índole textual, en particular la reescritura, y la fecha de redacción han merecido aproximaciones desde distintas perspectivas, que aportaron algunas certezas pero no despejaron aún todas las dudas.² Como es conocido, se considera de forma unánime que la obra no circuló de manera manuscrita con anterioridad a su publicación, por lo que la fecha de creación estaría próxima a 1627. Las numerosas críticas difundidas contra Quevedo entre 1626 y 1635 nos permiten entender su actitud ante sus obras, especialmente en esa década conflictiva: 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*.

Otro aspecto ampliamente tratado por la crítica es la concepción del *Discurso* como una sátira menipea adaptada al molde satírico-moral, cuestión que, como se ha señalado, determinó la aparición de una fuerte acción censora. Los temas que aparecen en la obra no se limitan solo a los característicos de la sátira, sino que la faceta política ocupa un lugar destacado debido a la vinculación que Quevedo tenía con el ámbito de la corte. De igual modo, la reflexión sobre el lenguaje, la impostura religiosa y la sátira de oficios y costumbres toman un papel especial, siempre en vinculación con una amplia miscelánea de personajes his-

¹ Sobre el impacto de la censura en la época, véanse Highet (1962), Gacto (1991) y Pinta (1958). Sobre la censura ejercida particularmente sobre las obras de Quevedo, remito a Rey (2000 y 2010), Alonso (2017, 2020a y 2020b), Etinghausen (2010 y 2013) y Plata (2019).

² Abordaron esta cuestión, desde distintas perspectivas, Jauralde (1999), Balcells (1974), Tobar (2013), Marañón (1996, 1998, 2005 y 2006) y Rey (2001 y 2014).

tóricos, tipos sociales y morales, personajes representantes de oficios y estados u otros caracterizados por comportamientos censurables.³

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, 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.

El objetivo del presente artículo es estudiar la presencia de la agudeza, en sus distintas modalidades, en *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.

Debido a la existencia de las versiones variantes citadas, debo aclarar que basaré mi análisis en la representada por la *princeps*, texto base de la edición crítica y anotada de *Discurso de todos los diablos* de Rey (2003), que utilizo en todos los casos; así lo aconseja el hecho de que sea la única 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 Marañón Ripoll (2005), además de algunos de sus estudios acerca de la obra.⁴ 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 Arellano Ayuso (1996, 2003 y 2013), entre otros críticos.⁵

³ Sobre la vinculación con la sátira y los temas y personajes, véanse Blanco (1998), Morreale (1955), Valdés (2013), Romanos (1982-1983), Sánchez (1924), Terry (1978), Vaíllo (1982), Schwartz (1986b) y Vives (1954).

⁴ Marañón (1996, 1998, 2006). Remito también a Lázaro (1974), Parker (1978), Azaustre (2001) y Martínez (2002).

⁵ Entre los estudios literarios que han sido de particular interés para mi análisis, cito los de Schwartz (1984, 1986a y 1986b), así como el de Alarcos (1955).

1. AGUDEZA CONCEPTUAL

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 aquélla 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 Bousoño (1976: 227) como mecanismo que atenúa la analogía entre los objetos comparados, resaltando la distancia entre lo real y lo que se evoca. 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 Schwartz (1986a: 19-20):

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.

Con respecto a las metáforas, Schwartz (1984) diferencia 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 acota 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 se ve en: «un maldiciente, picaza de la honras, que sólo se sienta en las mataduras» (2003: 547)⁶ 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 matadura significa ‘llaga o herida que se le hace a la bestia de ludir el aparejo’).⁷ 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.

⁶ A partir de este momento, todas las citas de la obra que se aportan remiten a los números de páginas de la edición de Rey (2003).

⁷ Esta definición y todas las que se aportan a lo largo del artículo, para explicar conceptos presentes en la obra, proceden del *Diccionario de Autoridades* en línea (<https://webfirl.rae.es/DA.html>).

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 decrépitos, y moriréis todos hartos de vida y no os podarán en flor las hoces graduadas y el doctor 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 «doctor» rompen la isotopía de la frase, ya que se relacionan con médico pero no con el campo léxico de la siega. El segmento «doctor 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 «doctor». 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 «doctor Guadaña» puede interpretarse como metonimia de la muerte. Pero la aposición «doctor» 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 hombro, píos, cándidos, benévulos 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 las metáforas de tipo B también podemos enumerar 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 aúlla 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 «preña-

das» 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, plático 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, hay 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, esto es, metáforas continuadas. Un ejemplo de ello aparece 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. Un ejemplo de ello 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 une 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 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». Como explica 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 (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, se basa en la exageración de un concepto real, magnificándolo o minimizándolo; la expresión que lo sustituye incurre en la desproporción. 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 (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 IMPROPORCIÓN, 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 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 manifestaría 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.

Las agudezas de improporción 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.

La agudeza por ponderación misteriosa fue definida por 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, dase una razón sutil, adecuada, que la satifaga». 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 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 cornudos.⁸

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. 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 obra:⁹ «nosotras veníamos tan tristes como se puede creer de mujeres traídas» (548); en este caso,

⁸ 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 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.

⁹ 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).

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.

Quevedo es muy proclive al empleo de conglobaciones de equívocos en sus textos. 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 antanacsis fue definida por Gracián (1969: II, 54) como «doble sutileza. Repítase 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 antanacsis 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*, que, como es sabido, consiste en una repetición relajada de una palabra mediante el uso de morfemas derivativos, también forma parte del catálogo de agudezas usuales de Quevedo. Un ejemplo de la derivación en torno a los vocablos «vivir» y «morir» se manifiesta 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 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 aparece 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 sig-

nificado 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 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 la 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, dígallo 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 Diabledad, 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 «bellacornazo» (541) para describir despectivamente a Potino.¹⁰

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 nada puede ser modificado en este tipo de expresiones sin que se provoque una ruptura sorprendente de las solidaridades léxicas establecidas por sus componentes.¹¹

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

¹⁰ Otros ejemplos se encuentran en «gentecilla» (504), «caratullilla» (508), «diablillo» (510), «hombrecillo» (549) o «hambrón» (550).

¹¹ 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).

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, explicada por Marañón (2005: 149), está patente 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.

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 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 condena-

dos, 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 se localiza 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 (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.

3. CONCLUSIONES

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.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alarcos García, Emilio (1955): «Quevedo y la parodia idiomática», *Archivum*, 5, pp. 3-38.
- Alonso Veloso, María José (2017): «Noticia sobre un manuscrito de El tribunal de la justa venganza», *Revista de filología española*, 97, pp. 9-34. DOI: <https://doi.org/10.3989/rfe.2017.01>.
- Alonso Veloso, María José (2020a): «La respuesta de Quevedo al padre Pineda: una obra posiblemente censurada», *Neophilologus*, 104, 1, pp. 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, pp. 237-260. DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.10638>
- Arellano Ayuso, Ignacio (1996): «Quevedo: lectura e interpretación (hacia la anotación de la poesía quevediana)», en Santiago Fernández Mosquera (coord.), *Estudios sobre Quevedo: Quevedo desde Santiago en dos aniversarios*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 133-160.
- Arellano Ayuso, Ignacio (2003): *Poesía satírica burlesca de Quevedo*, Madrid, Iberoamericana, pp. 273-321.
- Arellano Ayuso, Ignacio (ed.) (2013): Francisco de Quevedo, *Los sueños*, Madrid, Cátedra, pp. 409-415.
- Azaustre Galiana, Antonio (2001): «Notas sobre el estilo prosístico de Quevedo», *Anthropos*, 6, pp. 81-104.
- Balcells, José María (1974): «¿Publicó Quevedo en Gerona?», en Ángel Caffarena (ed.), *Márgenes de la curiosidad*, Málaga, Publicaciones de la librería anticuaria «El Guadalhorce», pp. 71-76.
- Blanco, Mercedes (1998): «Del Infierno al Parnaso. Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccalini», *La Perinola*, 2, pp. 155-194.
- Bousoño, Carlos (1976): *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.
- Ettinghausen, Henry (2010): «Enemigos e inquisidores: los Sueños de Quevedo ante la crítica de su tiempo», en Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo (eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 297-318.
- 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, pp. 245-262.
- Gacto Fernández, Enrique (1991): «Sobre la censura literaria en el s. XVII. Cervantes, Quevedo y la Inquisición», *Revista de la Inquisición*, 1, pp. 11-61.
- Gracián, Baltasar (1969): *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa, Madrid, Castalia.
- Highet, Gilbert (1962): *The anatomy of Satire*, Princeton, Princeton University Press, pp. 148-230.
- Jauralde Pou, Pablo (1999): *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia.
- Lázaro Carreter, Fernando (1974): *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, pp. 13-44.

- Marañón Ripoll, Miguel (1996): «Las ediciones gerundenses del *Discurso de todos los diablos* de Quevedo», *Revista de Filología Española*, 76, pp. 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 (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, II, pp. 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*, 31, pp. 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, pp. 213-227.
- 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, pp. 44-57.
- Pinta Llorente, Miguel (1958): *La Inquisición española y los problemas de la cultura y de la intolerancia*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, pp. 47-268.
- Plata Parga, Fernando (2019): «*La zurriaga de Perinola*: edición crítica de un texto inédito contra Quevedo», *La Perinola*, 23, pp. 85-127.
- Quevedo, Francisco de (ed.) (2003): *Discurso de todos los diablos, o infierno emendado*, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, vol. I, t. 2, Madrid, Castalia, pp. 469-560.
- Rey, Alfonso (2000): «Las variantes de autor en la obra de Quevedo», *La Perinola*, 4, pp. 309-344.
- Rey, Alfonso (2001): «Para la edición del *Discurso de todos los diablos*», en Isabel Lozano Reniebla y Juan Carlos Mercado (eds.), *Silva: Studia Philologica in Honorem Isaías Lerner*, Madrid, Castalia, pp. 547-567.
- Rey, Alfonso (2010): «La construcción crítica de un Quevedo reaccionario», *Bulletin Hispanique*, 112, 2, pp. 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 de dentro*», *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de Buenos Aires*, 6-7, pp. 178-184.
- Sánchez Alonso, Benito (1924): «Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo», *Revista de Filología Española*, 11, pp. 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, pp. 27-46.
- Terry, Arthur (1978): «Quevedo y el concepto metafísico» en Gonzalo Sobejano (ed.), *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, pp. 58-70.
- Tobar Quintanar, María José (2013): «Acercas de la edición príncipe del *Discurso de todos*

- los diablos de Quevedo*», *Revista de Filología Hispánica*, 29, 1, pp. 170-185.
- Vaillo, Carlos (1982): «El mundo al revés en la poesía satírica de Quevedo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 380, pp. 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, pp. 239-262.
- Vives Coll, Antonio (1954): «Algunos contactos entre Luciano de Samosata y Quevedo», *Helmantica*, 5, pp. 193-208.