El neologismo parasintético en Quevedo y Dante

Rodrigo Cacho Casal
Universidad de Santiago de Compostela

Quevedo ha sido uno de los autores castellanos que con más profundidad y riqueza ha sabido aprovechar los recursos expresivos que le ofrecía su lengua. En sus escritos festivos el idioma se moldea y manipula para generar asociaciones ingeniosas e inesperadas, juegos conceptuosos y palabras inventadas por él mismo para producir sorpresa y risa.

Desde este punto de vista, uno de los rasgos más destacados de su obra satírico-burlesca es la creación de neologismos jocosos: términos que se forman a partir de diferentes procedimientos lingüísticos, como la composición y derivación, y que representan una de las muestras más acabadas de la habilidad verbal de Quevedo y de su capacidad para condensar y enlazar conceptos.

Por ejemplo, sobre la base de las palabras «mariposa», «poso» y «vino» crea «marivinos» para denominar a los mosquitos, muy aficionados a esta bebida. Jugando con la enfermedad de la «hidropesía» forma la voz «libropesía» para burlarse de los ignorantes que se dedican a comprar libros sólo para hacer gala de ellos y no para leerlos. También podemos encontrar verbos como «embodarse» por «casarse», o «calvar» por «quedarse calvo».

Este recurso tan llamativo del arte verbal quevedesco ha sido estudiado con detenimiento en un artículo de Emilio Alarcos García (1955), que denominó este aspecto de la obra de Quevedo como «parodia idiomática»[1]: sus neologismos tienen siempre como referencia una palabra o un procedimiento de formación de palabras normativos

[1] Siguen los planteamientos del artículo de Alarcos: Bleznick, 1972, pp. 114-16; Snell, 1981, pp. 31-33; y Llano Gago, 1984. Por otro lado, aportan datos y matizaciones interesantes: Durán, 1955 y 1978, pp. 56-73; Lázaro Carreter, 1981; Arellano, 1984, pp. 201-207, y 1984b; y Gariano, 1984. Para una visión de conjunto sobre el neologismo literario en general puede consultarse Romero Gualda, 1978-79.

que son empleados en clave burlesca, «parodiando» el uso recto del idioma.

Sin embargo, tanto en el trabajo de Alarcos como en otros posteriores, el estudio de estos neologismos no se ha abordado casi nunca desde una perspectiva histórica.

«La obra quevediana no surge de la nada»[2], muchas de sus agudezas y floreos verbales se basan en diversas tradiciones que el escritor aprovechó y reelaboró. ¿Podemos afirmar lo mismo por lo que respecta a los neologismos?, ¿Quevedo se inspiró en algún modelo anterior o nacieron exclusivamente de su ingenio? Para poder dilucidar estas cuestiones será necesaria una tarea doble: por una parte rastrear posibles antecedentes literarios, y por otra distinguir tipos de neologismos. Objeto principal de nuestro análisis van a ser las neoformaciones de tipo parasintético.

El concepto de parasíntesis ha pasado por muchas revisiones y discusiones en los últimos años. Las posturas teóricas y las definiciones que pretenden describirlo no siempre son unánimes y homogéneas. En nuestro caso no nos incumbe profundizar sobre estos aspectos. No nos interesa la justificación teórica de la parasíntesis, sino su uso para fines literarios. Por ello aceptamos la definición que ofrece Blanco Rodríguez, por parecernos la más clara y operativa[3]:

> consideramos que las palabras parasintéticas son una especie de derivados «dobles», formados por la aglutinación simultánea de un prefijo y un sufijo a una misma base y que esto se debe a su gran capacidad condensadora, puesto que en un único vocablo –que es percibido sintácticamente como una unidad– se resume el significado de un sintagma completo, y así, por ejemplo, *ennegrecer* es «poner todo / algo negro».

La parasíntesis es, pues, un procedimiento de formación de vocablos en el que intervienen tres elementos simultáneamente: PREFIJO + BASE + SUFIJO (En + negro + (ec) er = Ennegrecer). A través de él Quevedo crea fundamentalmente verbos o adjetivos deverbales. Los prefijos empleados por Quevedo son tres: A-, EN- y DES-. A continuación ofrecemos el corpus seleccionado[4]:

[2] Chevalier, 1992, p. 113.

[3] Blanco Rodríguez,1993, p. 431. Para más detalles sobre la parasíntesis ver Lázaro Mora, 1986; Lang, 1992, pp. 241-44; y Serrano Dolader, 1995.

[4] Considero neologismos todos los términos que no he encontrado recogidos ni en el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias, ni en el *Diccionario de Autoridades*, ni en el *Diccionario crítico etimológico* de Corominas y Pascual. Muchas de las creaciones léxicas de Quevedo aparecen en *Autoridades*, donde se especifica que se trata de voces jocosas inventadas por él. En todos estos casos, evidentemente, considero que se trata de neoformaciones quevedianas. Todos los neologismos que irán apareciendo a continuación, tanto de Quevedo como de otros autores, se señalan en cursiva. Para los poemas de Quevedo, salvo que se indique lo contrario, sigo la edición de Blecua (Quevedo, *Poesía original completa*) y su numeración. Por lo que respecta a los poemas de otros autores citados en estas páginas, sigo la numeración (siempre que la haya) de las ediciones manejadas, cuya relación se incluye al final del trabajo.

1. A-

Amostachado, *apesamado*[5], *abernardarse*[6], *azurronado*, *afrisonado*, *amohecido*, *aseñorarse*, *atarascar*, *atraidorado*, *azumbrado*[7], *abigotado*, *agrillado*, *ahigadado*[8] y *avisionarse*[9].

2. EN-

Entigrecido, *enserpentado*, *endragonido*, *enviperado*[10], *enaguacilado*[11], *encabellarse*, *encaballerado*, *empobrar*, *ensuegrado*, *encalvar*, *engravedar*, *empapagayar*, *enagüelar*, *encarroñar*[12] y *embodarse*[13].

3. DES-

Desasnar (-ado)[14], *despiernar*, *desantañarse*[15], *despiedrar*[16], *desmuelo*, *desmujerar*[17], *desfranciar*, *despicarar*, *desmoñar*, *descapar*, *desmancebar*, *desnoviar*, *desbudelar*, *desitinerar*, *desporqueronar*[18], *desgalalonar* y *desviñar*[19].

Los adjetivos neológicos creados sobre los prefijos A- y EN- sirven, generalmente, para indicar que un determinado personaje posee unas cualidades o características físicas. Por ejemplo, *amostachado* quiere decir que dicho personaje tiene mostachos (supuestamente muy largos y llamativos), y lo mismo vale para *abigotado*. Otros como *atraidorado*

[5] *Memorial a una academia* y *Culta latiniparla* (*Prosa festiva completa*, pp. 321 y 457).

[6] *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, p. 275.

[7] En los poemas núms. 702, v. 27; 750, v. 166; 752, v. 103; 753, v. 101; 858, v. 135 y 866, vv. 60 y 71. *Amohecido* se recoge en Corominas, pero se usa a Quevedo como fuente para documentarlo. Creo que se trata de un neologismo quevediano.

[8] *La vida del Buscón*, pp. 173, 175 y 225 . Quevedo emplea *ahigadado* también en el poema 866, v. 34.

[9] *El chitón de las tarabillas*, p. 74.

[10] *La Hora de todos*, pp. 191 y 369.

[11] *Alguacil endemoniado*, p. 144 (en Quevedo, *Los sueños*).

[12] Poemas núms. 527, rótulo; 634, v. 21; 682, v. 2; 699, v. 61; 703, v. 95; 753, v. 102; 757, v. 48 y 762, vv. 63-64.

[13] *Discurso de todos los diablos*, p. 236 (en Quevedo, *Obras completas. Obras en prosa*, vol. I).

[14] *Sueño de la muerte* (*Los sueños*, p. 372) y poema 855, v. 90. Creo que se trata de un neologismo semántico. Quevedo usa *desasnar* con el sentido de 'quitar el asno', sin embargo, *Autoridades* recoge también otra acepción: «desbastar y hacer perder la rudeza y torpeza de alguno»; que es la que se sigue empleando hoy en día. *Cfr*: Rojas Zorrilla, *Donde hay agravios no hay celos, y amo criado*, p. 158: «Yo me quiero desasnar, / que no han de ser vizcaínas / las novias». Probablemente, pues, Quevedo está utilizando una palabra que ya existía con un significado nuevo.

[15] *La Hora de todos*, pp. 179 y 188.

[16] *Chitón de las tarabillas*, p. 107.

[17] En los entremeses de la *Ropavejera* y el *Marido fantasma*, pp. 571 y 577 (en Quevedo, *Obras completas. Obras en verso*). *Desmuelo* es sustantivo deducido del verbo inventado *desmuelar*.

[18] En los poemas 689, v. 44; 693, v. 109; 754, v. 78; 761, vv. 25 y 27; 772, vv. 41 y 42; 834, v. 1; 838, v. 8 y 856, v. 31. Quevedo emplea el verbo *desporqueronar* también en la jácara inicial de su obra conservada de forma incompleta *Pero Vázquez de Escamilla* (v. 166) (Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, p. 626).

[19] *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, vv. 370 y 380 (canto I).

(que es traidor), *ahigadado* (que tiene valor) o los que aparecen en la *Hora de todos* (*entigrecido*, *enserpentado*, *endragonido*, *enviperado*) indican un estado de ánimo o cualidad moral: estar enfurecido como un tigre, como una serpiente, como un dragón o una víbora. *Atraidorado* indica también hipocresía: se emplea para calificar la barba de un «valentón» («zaino viene de bigotes / y atraidorado de barba»), con lo cual se le atribuyen metonímicamente a la barba y a los bigotes cualidades que pertenecen a su dueño. *Apesamado* se usa como sinónimo de «viudo», ya que vale por «el que recibe los pésames». Se asemeja a otros que sirven para indicar una situación particular en la que se encuentra un individuo: *azumbrado* (está borracho), *agrillado* (lleva grillos puestos), *azurronado* (tiene los ojos cerrados), o *encaballerado* (que ha sido hecho caballero y presume de ello). Dos neologismos que están bastante relacionados son *enaguacilado* y *ensuegrado*: ambos se construyen sobre la base del adjetivo «endemoniado», con lo cual Quevedo está estableciendo una comparación burlesca de los alguaciles y las suegras con los diablos, para degradar a los primeros.

Los verbos formados sobre los prefijos A- y EN- funcionan de forma paralela a los adjetivos. Indican que un individuo adopta una determinada actitud o postura: *abernardarse* (actuar como Bernardo del Carpio, héroe que derrotó las tropas francesas en Roncesvalles; para indicar rechazo hacia los franceses), *aseñorarse* (actuar como una señora, ponerse seria), *engravedar* (ponerse «grave», seria), *atarascar* (comportarse como una tarasca, morder, herir), *avisionarse* (parecerse a una visión o fantasma). También señalan la condición en la que se encuentra alguien: *empobrar* (hacerse pobre), *encalvar* (volverse calvo), *encarroñarse* (envejecer), *embodarse* (casarse)[20]. El verbo *enagüelar* guarda cierto paralelismo con los adjetivos *enaguacilado* y *ensuegrado*, quiere decir, según el contexto del poema donde se recoge, 'meter a una vieja tercera en casa'. Aquí también el recuerdo del verbo «endemoniar» está presente y permite la asociación negativa de la celestina con los diablos.

Las voces creadas sobre el prefijo DES- son el reverso exacto de los casos que acabamos de ver. Implican que alguien renuncia a algo o es privado de algo: *despiernar* (dama a quien le quitan las pantorrillas postizas), *desantañarse* (dama que encubre su edad), *desmujerar* (perder la mujer), *desfranciar* (cortarse el cabello; por la moda francesa de llevar el pelo largo), *descapar* (robar la capa), *desgalalonar* (dejar a los paladines sin Galalón)... También significan que alguien carece de algo, como el caso del sustantivo *desmuelo* (sin muelas) o del adjetivo *desasnado* (sin asno, sin cabalgadura).

[20] En *embodarse* es posible que Quevedo juegue también con la palabra «bode» 'macho cabrío' (voz documentada por Corominas desde 1582), asociando de forma burlesca el matrimonio a los cuernos. Agradezco al profesor Juan José Moralejo esta sugerencia.

Junto con estos tres grandes grupos de neologismos parasintéticos cabe destacar otros que combinan los dos prefijos DES- y EN-. Se trata de unos pocos ejemplos, pero son sin duda de una gran fuerza expresiva: *desempadrar*[21], *desendueñar*[22] y *desengongorar*[23].

El paso siguiente es intentar averiguar el posible origen de dichos neologismos parasintéticos. Hasta ahora la postura más aceptada ha sido la de considerarlos como partos del ingenio quevediano. El primero en plantearse la cuestión en otros términos ha sido Maxime Chevalier (1992), que ha trazado en su libro una breve historia de la agudeza verbal en la España de los siglos XVI y XVII[24]. En su trabajo se estudia el marco social y cultural en el que se desarrolló este tipo de literatura satírico-burlesca y sus juegos de ingenio. Algunas de sus aportaciones nos van a ser muy útiles para el estudio de las neoformaciones quevedianas, como veremos a continuación.

El problema sigue en pie: ¿tienen algún antecedente los neologismos de Quevedo y, en particular, los parasintéticos? No se puede descartar la posibilidad de que estos deriven de alguna fuente oral, de ciertos tipos de chistes al uso en las reuniones cortesanas de la época[25]. Sin embargo, se nos hace muy difícil poder averiguarlo. Además, el arte de Quevedo, por mucha importancia que puedan tener las fuentes orales en él, se alimenta fundamentalmente de literatura. Una buena parte de las bromas, juegos, anécdotas y cuentecillos populares que hallamos en su obra ya habían sido recogidos en textos impresos en la época de nuestro escritor. Recordemos la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz y sus sucedáneos, por ejemplo[26].

Nuestra búsqueda de posibles antecedentes para los neologismos quevedianos empezará por la literatura clásica greco-latina, luego tendremos en cuenta algunos ejemplos de la literatura española satírico-burlesca de los siglos XV, XVI y XVII, y por último estudiaremos la relación entre las neoformaciones de Quevedo y las de Dante.

Quevedo conoció más que suficientemente la lengua griega y su literatura. Pues bien, una de las características morfológicas más llamativas de este idioma es la extremada facilidad que tiene para la

[21] *Discurso de todos los diablos*, p. 225.

[22] *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando*, v. 704 (canto I).

[23] Poema 841, v. 131. Alarcos García, 1955, p. 22; y Llano Gago, 1984, p. 62, consideran *desendiablar* (*Poema de Orlando*, vv. 704, canto I, y 555, canto II) como neologismo formado por la combinación de DES- más EN- simultáneamente, sin embargo no tienen en cuenta que el término *endiablado* ya está atestiguado en Covarrubias. En realidad no se trata de un caso de parasíntesis, sino de una derivación a través del prefijo DES-.

[24] Ver también Chevalier, 1994.

[25] Según Chevalier, 1992, p. 115, se trata de «un procedimiento familiar corrientemente practicado en el habla coloquial, y verosímilmente practicado con tanta frecuencia en el Siglo de Oro como en el nuestro».

[26] La letrilla «Que pida a un galán Minguilla» (vv. 67-72) de Góngora apunta justamente a que muchas de las agudezas que se prodigaban en las reuniones cortesanas se tomaban de fuentes escritas: «Que acuda a tiempo un galán / con un dicho y un refrán, / bien puede ser; / mas que entendamos por eso / que en Floresta no está impreso, / no puede ser».

formación de palabras nuevas a través de la composición[27]. Recordemos, por ejemplo, las *Tablas poéticas* (1617) de Cascales:

> Los latinos, y más los griegos, fueron muy licenciosos en nombres compuestos. Nosotros no tenemos en eso tanta felicidad, y assí nos escusaremos dellos como de cosa que ilustra poco nuestra lengua (p. 101).

El griego se presenta frente al castellano como una lengua mucho más rica en cuanto a la formación de nuevos vocablos por composición. Esta riqueza se refleja en su literatura y especialmente –aspecto que nos interesa más ahora– en su literatura burlesca. Desde otro punto de vista, González de Salas hablaba en su ilustración a la Musa V del *Parnaso* de Quevedo, dedicada a las poesías «que se cantan y bailan», de las muchas posibilidades que ofrecía el griego para los juegos burlescos basados en equívocos, silepsis, retruécanos... Además, señalaba la deuda de nuestro escritor con esta tradición:

> De los latinos, no hallo poesía con quién éstas correspondan en la forma de su estructura, aunque en el sabor consuenan algo con algunos mimos y muchos agudos epigramas. De los griegos, empero, observo yo semejanzas satíricas, conviene a saber, de fragmentos muy agudos, referidos de Ateneo, y bien con amargor más ofensivo, pues eran señalando descubiertamente el sujeto a quien herían, como en aquella nación docta era ese horror de costumbre recibida. Desapacible fuera aquí la comprobación por la disparidad de las lenguas. A los doctos son los testimonios familiares esparcidos por los más de sus libros; pero en el XIV, con mayor abundancia; y excelentes son algunos con particularidad, si bien muy deshonestos, allí contenidos, de Sotades Maronita[28], maldicientísimo poeta griego, vario. Donde se podrán observar del que fuere ingenioso no desiguales equivocaciones (según las llaman vulgarmente) en su helenismo. La lengua latina es muy pobre de iguales juegos en las palabras [...] Pero de otros donaires fue aquel emendado lenguaje muy capaz, que proprios le eran con singularidad, como todos tienen sus ciertos idiotismos, que yo llamo afecciones de cada lengua, en que rarísima vez una se corresponde con otra; y ansí no sólo dificultosos de comunicarse, sino, moralmente hablando, imposibles[29].

Salas insiste sobre las muchas posibilidades del griego para la formación de juegos de ingenio, aspecto en el que supera al latín. El autor griego que mayor uso hizo de los neologismos y de todo tipo de agudezas de ingenio basadas en juegos verbales, fue Aristófanes.

Pero antes de ver sus posibles relaciones con Quevedo debemos valorar cuál era la difusión de su obra en la España del XVII. De he-

[27] Para la discusión del marco teórico de la composición nominal en griego, ver Amado Rodríguez, 1998. Las pp. 116-19 se dedican de forma más específica a la composición en las obras literarias.

[28] Sotades Maronita, poeta griego del siglo IV a.C. Los escasos fragmentos conservados de sus composiciones nos han llegado fundamentalmente a través de la obra *El banquete de los sofistas* de Ateneo, mencionado unas líneas antes por González de Salas.

[29] Quevedo, *Obra poética*, vol. I, p. 125.

cho, sus comedias no parecen haber circulado demasiado en aquella época. Sólo se acercaba a él una minoría de intelectuales, grupo que se restringía aún más si consideramos el número real de lectores de sus piezas en su lengua original, ya que lo más común fue acceder a ellas a través de traducciones latinas[30]. Sabemos que Quevedo poseyó el ejemplar de una edición traducida al latín de las comedias de Aristófanes, texto que hoy se conserva en la Biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander[31]. Nos es difícil, pues, asegurar que Quevedo tuviera un conocimiento profundo de la obra del autor griego en su lengua original. Don Francisco leyó seguramente su obra en latín, aunque eso quizás no baste para poder garantizar la correcta asimilación de los recursos lingüísticos de Aristófanes por su parte. Pero veamos ya en qué consisten[32].

El comediógrafo griego se sirve de los varios recursos de formación de palabras que le ponía a disposición su lengua, y los lleva a extremos inusitados. Tenemos compuestos burlescos como el apelativo μετεωροφένακας ('engañadores aéreos', donde "aéreo" vale por 'palabrería sin sustancia'; *Nubes*, 332) formado sobre μετέορος ('levantado del suelo, en el aire') y φέναξ ('embustero'), y ἐρεβοδιφῶσιν ('escudriñar las tinieblas'; *Nubes*, 192) construido a partir de ἐρεβος ('tinieblas, infierno') y el verbo διφάω ('buscar'). El compuesto más llamativo de toda la obra aristofánica es seguramente el menú de las *Asambleístas* (1164-79) en 67 sílabas[33].

Además de la composición, el autor griego echa mano también de la derivación para la creación de voces cómicas. Por ejemplo, el φροντιστήριον ('pensadero'; *Nubes*, 94) de Sócrates, formado a partir del sufijo -τήριον que se emplea para los nombres de lugar. Dentro de este grupo encontramos bastantes casos de superlativos burlescos que pueden recordar a los varios *naricísimo* o *barbadísimo* de Quevedo: σοφώτατον ('sapientísimo'; *Avispas*, 1277), o θυμοσοφικώτατος ("sabiotiquísimo"; *id.*, 1280) donde se juega también con el sufijo -ικός muy propio de la terminología sofista. Otro sufijo usado en clave

[30] En el siglo XVII español «Aristófanes fue un perfecto desconocido», de quien «jamás un sólo pasaje de sus obras fue leído en las aulas», según Gil Fernández, 1996, p. 206.

[31] *Aristophanis, Comicorum principis, Comoediae undecim, è Graeco in Latinum, ad uerbum translatae, Andrea Divo Iustino politano interprete,* Basilea, Herederos de Cratandri, 1542. Muy posiblemente sea de este libro de donde haya tomado el pasaje en latín de las *Ranas* que cita en su dedicatoria a Olivares en su edición de las obras de Fr. Luis de León (Quevedo, *Obras en prosa*, vol. I, p. 529).

[32] Todos los ejemplos tomados de Aristófanes y de Plauto no se pueden siempre trasponer al castellano. Entre paréntesis coloco la traducción del vocablo, cuando esta es posible, o una paráfrasis explicativa del mismo. Para las creaciones léxicas en Aristófanes me baso fundamentalmente en el trabajo de Rodríguez Monescillo, 1968. Quiero expresar mi agradecimiento a la profesora Amado Rodríguez por su ayuda en el rastreo e interpretación de los neologismos aristofánicos. Por lo que respecta a Plauto, deseo también agradecer al profesor Fernando Domènech sus sugerencias y generosa ayuda con las creaciones léxicas plautinas.

[33] Ver Amado Rodríguez, 1998, p. 118.

burlesca es el gentilicio -ίδης, que se empleaba en antropónimos de corte aristocrático, en los casos de σπουδαρχίδης ('buscacargos', *Acarnienses*, 595) y μισθαρχίδης ('cobracargos'; *id.*, 597)[34].

La derivación y la composición son, pues, los recursos básicos de la creación verbal de Aristófanes. Sin embargo, no le es ajena tampoco la formación de voces a través de la parasíntesis. Por ejemplo, el término ἐγκεκοισυρωμένην ("encesirada"; *Nubes*, 48) aplicado a una mujer, que se crea a partir del nombre propio Κοισύρα ("Cesira"), prototipo de mujer refinada y esnob. La semejanza con ciertos neologismos quevedianos como *enaguacilado* o *ensuegrado* es muy llamativa.

Con todo lo que llevamos visto parece evidente concluir que Quevedo pudo encontrar en el modelo aristofánico un caudal muy rico para la creación léxica, incluida la parasintética. Ahora bien, es también muy probable que el conocimiento de las comedias del autor griego por parte del español fuera parcial y que, además, se diera a través de textos traducidos al latín. Con lo cual, nos resulta algo complicado poder afirmar con seguridad que Quevedo se haya inspirado en Aristófanes para la formación de sus neologismos. De todos modos, el campo queda abierto para futuras investigaciones sobre esta posible relación que, hasta ahora, ha sido descuidada.

Pasando a los autores latinos, resulta más difícil hallar algún ejemplo donde el ingenio verbal se oriente hacia la creación de vocablos jocosos. Como ya habían apuntado Cascales y González de Salas, la literatura latina no ofrece tanta versatilidad como la griega en este aspecto. Los grandes satíricos Horacio, Persio, Juvenal, han influido mucho en Quevedo, pero no emplean este tipo de artilugios lingüísticos. La única gran excepción que cabe mencionar es la de Plauto, que destaca en sus comedias por la abundancia de neologismos burlescos[35].

A diferencia de Aristófanes, Plauto gozó de relativa fama en el Siglo de Oro y algunas de sus obras fueron traducidas al castellano[36]. Formaba parte de diferentes florilegios escolares expurgados con los que se les enseñaba latín a los estudiantes[37]. Por su parte, Quevedo debió de conocer bastante bien las comedias del dramaturgo romano ya desde época temprana. En su *España defendida* (1609) lo cita varias veces y discute con buen acierto el sentido que tiene en el *Pénulo* el empleo del latín mezclado con el cartaginés[38].

Los recursos empleados por el escritor romano no se alejan demasiado de los de Aristófanes, aunque la lengua latina no le permite

[34] Para la traducción de estos últimos dos términos he seguido la que ofrece Rodríguez Monescillo, 1985, en su edición y traducción de las comedias de Aristófanes.

[35] Ver Duckworth, 1952, p. 345. Para la exposición sobre el arte verbal de Plauto seguimos fundamentalmente este trabajo y los ejemplos de creaciones léxicas plautinas que aporta.

[36] Ver Lida de Malkiel, 1951, p. 210; y Simón Díaz, 1980, p. 46.

[37] Ver López Poza, 1995, pp. 79-80.

[38] Quevedo, *España defendida*, pp. 152-54 y 526-27.

construcciones tan extensas como las suyas. En sus comedias encontramos voces griegas mezcladas con otras latinas que forman nuevas palabras en clave cómica.

Hay casos de composición: *ferritribax* ('gasta-hierro'; *Mostellaria*, 356, aplicado a los esclavos encadenados), *flagritriba* ('gasta-látigos'; *Pseudolus*, 137), *inanilogista* ('que hace discursos sin sustancia'; *id.*, 255), *pultifagus* ('come-gachas'; *Mostellaria*, 828), o *plagipatida* ('aguanta-palos'; *Captivi*, 472; *Mostellaria*, 356).

También aparecen ejemplos de derivación, donde Plauto parte de una palabra griega y le añade un sufijo latino creando adjetivos burlescos: *elleborosus* («eleboroso»; *Mostellaria*, 952), *hepatiarius* («higadoso»; *Curculio*, 239), o *thensaurarius* («tesoroso»; *Aulularia*, 395). Sobre voces griegas construye también adverbios como: *basilice* («reinamente»; *Epidicus*, 56; *Persa*, 29; etc.), *pugilice* («púgilmente»; *Epidicus*, 20). O verbos: *apolactizare* («repeler a patadas»; *Epidicus*, 678), *atticissare* («aticizar»; *Menaechmi*, 12), *sicilicissitare* («sicilianizar»; *id.*), o *patrissare* («padrecer»; *Mostellaria*, 639; *Pseudolus*, 442).

Recordemos que también Quevedo emplea la sufijación para crear neologismos. Ya sean adjetivos: *putaril*, *quitanos* (amantes que no pagan, en oposición a «paganos»), *mesonífera*, *monjoso*[39]. Adverbios: *adredemente* y *cíclopemente*[40]. Verbos: *cabellar*, *labrusquear* (de «labrusca», 'viña silvestre'), *crepuscular*, *reptilizar*, *microcosmar*, o *mondonguizar*[41]. O sustantivos: *cornería*, *neotericidades*, *cornudería*, o *cabellería*[42].

Además de la mezcla del latín y del griego, Plauto forma palabras también sirviéndose exclusivamente del latín. Hay casos de compuestos: *turpilucricupidus* ('el que desea o procura ganancias deshonestas'; *Trinummus*, 100), *tintinnaculi* ('los que hacen sonar las cadenas'; *Truculentus*, 782)...

Como en Aristófanes (y en Quevedo), también en las comedias del escritor latino encontramos superlativos jocosos: *perditissumus* («perdidísimo»; *Aulularia*, 722), *occisissumus* («matadísimo»; *Casina*, 694), o *geminissumus* («gemelísimo»; *Persa*, 830).

Quevedo conocía bien las obras de Plauto, y tras haber visto todos estos ejemplos y parecidos entre los dos autores podemos concluir que el comediógrafo fue uno de los probables modelos quevedianos para la creación de neologismos.

Ahora bien, en el escritor latino no se dan casos de neologismos parasintéticos, que en cambio aparecían en Aristófanes. Por lo tanto, sus piezas teatrales no nos sirven como antecedente para este tipo de creaciones léxicas del satírico español.

Tras este sucinto repaso por los dos grandes modelos del mundo clásico en lo que atañe a la acuñación de vocablos jocosos, hemos po-

[39] En los poemas 600, v. 6; 722, v. 30; 792, v. 27 y *Poema de Orlando*, v. 49 (canto II).
[40] En los poemas 708, v. 19 y 840, v. 18.
[41] En los poemas 528, v. 12; 834, v. 14; 838, vv. 2, 4 y 5 y 868, v. 82.
[42] En los poemas: 601, v. 10; 834, v. 7; 641, v. 69 y 651, v. 27.

dido apreciar como muchos de los mecanismos empleados por Quevedo para la creación de neologismos burlescos parten de una tradición muy antigua[43]. Sin embargo, seguimos sin poder hallar un origen preciso para sus neoformaciones parasintéticas. El siguiente paso en el rastreo de fuentes es el de analizar los posibles antecedentes dentro de la literatura castellana.

El desarrollo de la literatura satírico-burlesca y, por consiguiente, de todos los juegos de ingenio a ella asociados, encuentra su eclosión en España sobre todo a partir de 1580[44]. Antes de esta fecha se observa un claro predominio de composiciones donde prima la sátira –con su carácter tanto moralizador como de invectiva– sobre lo pura y gratuitamente risible. Será a finales del siglo XVI, con la relajación cada vez más notable de los moldes satíricos hacia esferas más distendidas y jocosas, cuando el ingenio de los escritores empezará a perfeccionar los recursos de lo que damos en llamar literatura satírico-burlesca[45].

Existen, sin embargo, unos precedentes que justifican el desarrollo de este tipo de literatura festiva. El *Cancionero General* de 1511 cumple un papel muy importante. A partir de él empezaremos a rastrear posibles antecedentes de los neologismos quevedianos.

En la última sección del *Cancionero* se recogen las «obras de burlas»[46], que en 1519 fueron publicadas separadamente con adiciones en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*. Entre sus versos es posible hallar algún caso aislado de neologismo parasintético. El primero en un poema de Guevara donde se ataca a una mujer que se quiere hacer pasar por joven: «creyendo que os *enmoçays*» (núm. 973, v. 44). En otro de Antón de Montoro (el Ropero) leemos: «vime del todo perdida / *desombrada* como troya» (núm. 977, vv. 135-36). Este mismo término emplea Quevedo en la *Culta latiniparla* (p. 455): «A las dueñas llame "funestas", y si al epíteto pusieren pleito los cipreses, en tanto que lo juzgan las lentejas, llamarálas "*deshombradas*"». En este caso no se trata, pues, *stricto sensu*, de un neologismo inventado por el escritor español[47].

[43] Es evidente que la nómina de antecedentes resulta muy limitada y que podría ampliarse. Por ejemplo, otro modelo que se puede tener en cuenta es Luciano de Samosata. En algunas obras suyas (como en *El maestro de retórica* y la *Podagra*) aparecen llamativas creaciones léxicas, aunque no he encontrado ninguna de tipo parasintético. Junto con la tradición clásica, Durán, 1978, pp. 61 y ss., ha apuntado la posible huella de la literatura en latín macarrónico en los neologismos quevedianos. Quede, pues, para otra ocasión la ampliación del campo de influencias en las neoformaciones del escritor español.

[44] Jammes, 1987, p. 74; Pérez Lasheras, 1994, pp. 150-52, y 1995, p. 22.

[45] La frontera entre la modalidad burlesca y la satírica no es siempre demasiado sencilla de delimitar y las posturas de la crítica oscilan entre diversas propuestas. Ver al respecto, Arellano, 1984, pp. 22-41; Jammes, 1987, pp. 31-38; Schwartz Lerner, 1987 y 1990; y Pérez Lasheras, 1994, pp. 141 y ss., y 1995, pp. 13-35.

[46] Ocupan las pp. 506-38 en la edición de B. Dutton del *Cancionero general compilado por Hernando del Castillo*, que es la que manejo y de donde extraigo todos los ejemplos citados. A partir de ahora indicaré sólo el número del poema y el verso.

[47] Ello justifica que no lo incluyera en el *corpus* de neologismos parasintéticos quevedianos que he dado al principio del trabajo.

Más voces parasintéticas que aparecen y que, a primera vista, podrían pasar por neologismos no lo son. Un caso muy claro es el del verbo *encornudar* que se recoge en un poema del Conde de Paredes (núm. 979, v. 79) y que era de uso corriente en la época. De hecho, sigue apareciendo en autores posteriores como Diego Hurtado de Mendoza y el mismo Quevedo.

El texto cancioneril donde más ejemplos de neologismos he encontrado es la *Carajicomedia*[48], recogida en el *Cancionero de obras de burlas* de 1519. Esta composición, por su lenguaje desbocado y por la obscenidad de sus temas, representa desde luego un caso excepcional dentro del ámbito poético de la poesía de cancionero. Veamos algunos casos de neoformaciones jocosas. Hay voces que juegan con la derivación paródica, como «linaje *coñativo*» (comentario a la copla XIV, p. 50), «carne *coñina*» (CIV, v. 6), «gran *cañatío*» (XXIX, v. 2; «caño» 'vagina'), o *tragonitas* (XLVIII, v. 6; juega con el sentido obsceno de «tragar» y construye el término sobre la base de «trogloditas»). También encontramos nombres propios burlescos como *Manseolo* (LIX, v. 1), creado sobre el de «Mausolo» y el término «manso», que indica al marido cornudo consentido. Hay, a su vez, algún ejemplo de «latinajo», como *cornifator* (LXXXVI, v. 6). O, inclusive, casos de composición burlesca, como *cabezmordidos* (XLVI, v. 6) con el significado de 'fraile, tonsurado', y que recuerda al *cabixpacido* del poema «¿Quál diablo me topó...» (v. 2) de Mena. Sin embargo, pese a haber tantos neologismos, hemos sido capaces de encontrar sólo uno formado por parasíntesis: *destotanados* (CXV, v. 4; «tota» 'vagina').

Un último ejemplo de neologismo parasintético que he hallado dentro de la literatura cancioneril se encuentra en otro poema de Juan de Mena: «La cara se vos *cangreja*» (vv. 7-8): «el papo se vos *enmona*, / el talle se os *enconeja*». La voz «enmonar» no es una neoformación, y puede ser emparejada a otras como «arrocinar» o «emperrar» de las que se encuentran varios ejemplos dentro de la literatura castellana[49]. *Enconejar*, sin embargo, no lo he encontrado ni en Covarrubias, ni en *Autoridades*. Corominas recoge sólo «conejar».

Pasando ya a las obras del Siglo de Oro, son varios los autores que practicaron la literatura satírico-burlesca y que pueden mencionarse como antecedentes de Quevedo. Sin embargo, un repaso por los grandes cultivadores de esta modalidad anteriores a nuestro escritor nos revela escasos ejemplos de neologismos en general, y ninguno creado por parasíntesis. Ni en Cristóbal de Castillejo (1492?-1550), ni en Diego Hurtado de Mendoza (1503/1504-1575), ni en Gutierre de Cetina (¿1510-1554?), ni en Baltasar del Alcázar (1530-1606) he hallado ningún neologismo parasintético. En realidad, los casos de neoformacio-

[48] Cito indicando el número de copla y verso correspondiente.

[49] Ver el romance «Triste pisa, y afligido» (v. 7) de Góngora, *arrocinado*, y *emperrado* en el *Poema heroico de Orlando* de Quevedo (canto II, v. 564), por ejemplo.

nes son muy pocos. Sólo en Alcázar y en Cetina encontramos algunos ejemplos significativos. El primero forja el verbo *marcelar* formado sobre el nombre *Marcelo-a*: «Pues cuando el mundo admiraba / Tanto marcelar, criaba / A una Marcela un Marcelo» (vv. 2-4 del poema «Nada hace acaso el cielo»). O también el sustantivo burlesco *doncellura* (rótulo del poema «Ó fuese criba ó harnero»). Cetina, por su parte, crea el neologismo *desparlar* (del verbo «parlar») empleado en su alabanza de la pulga (que suele atribuirse también a Hurtado de Mendoza), escrita a imitación de Ludovico Dolce , «Señor compadre, el vulgo, de invidioso»: «Allí era el *desparlar* la parlería» (v. 148).

Chevalier[50] menciona a algunos autores más que en sus obras cultivaron el uso de los neologismos jocosos: Sebastián de Horozco , Eugenio de Salazar y Mateo Alemán. Pero un análisis detenido de sus obras no revela un número significativo de neoformaciones. En el caso del *Guzmán de Alfarache* aparecen sólo unos pocos casos para cuyo comentario me remito a las palabras de Francisco Rico[51]:

> Las creaciones léxicas son escasas: *protopobre* (I, iii, 2), *archibribón* (ib., 3), a lo Quevedo, nos arrancan una sonrisa por su imitación del esquema imponente de *protomédico* o *archiduque*; *muchachismo* (II, i, 6) nos divierte más, al recordar el barbarismo que Alemán escarnecía «al discreto lector».

En las Cartas de Eugenio de Salazar he dado con tres neologismos burlescos, ninguno de ellos parasintético: *bellaquiarcas*, *conde-establo* y *barberimédico* (pp. 22, 58 y 62). Los parecidos con algunas voces del léxico quevediano son evidentes[52], aunque nuevamente se trate sólo de unos pocos ejemplos.

De estos tres escritores es, sin duda, Sebastián de Horozco el que emplea con mayor frecuencia creaciones léxicas de tipo festivo. En su *Cancionero* aparecen formas compuestas: *perribota* (núm. 2), *picavientos* (núm. 4), *estiracuellos* (núm. 6) y *rabicalientes* (núm. 312, rótulo). Junto con estos, llaman la atención también algunos términos formados por sufijación: *buxática* (núm. 82)[53], *locaria* (núm. 96) y *bobaria* (*id.*). O la voz *haldrapa* creada por similitud fónica con *gualdrapa*: «se podrá dezir mejor / no gualdrapa, mas *haldrapa*» (núm. 187). No olvidemos que, según indica Weiner en sus notas, existía el adjetivo «haldraposo» que tenía el significado de «andrajoso». En el único caso en el que Horozco usa un neologismo parasintético se trata de uno semántico y no léxico. «Endonar», tal y como señalan Covarrubias y *Autoridades*, era

[50] Chevalier, 1992, p. 115.

[51] Rico, 1987, p. 64.

[52] Compárese: «los llamaríamos *bellaquiarcas*, como llamamos heresiarcas» de Salazar, con: «aquella hambre mitrina, como canina, con que a mí me escandalizaba» (Quevedo, *Epistolario completo*, p. 500). He manejado también una carta inédita de Salazar dada recientemente a conocer por Fradejas Lebrero, 1998, pero se trata de un texto eminentemente serio, y no he dado con ningún neologismo burlesco.

[53] El poema habla de una «buxática ley» con la que, probablemente, Horozco está acusando de homosexualidad («bujarrón») al destinatario de estos versos.

un verbo ya arcaico en el Siglo de Oro que significaba lo mismo que «regalar», «hacer un regalo, un don». Horozco lo emplea siempre con el sentido de «ponerse el don», de «hacerse pasar por noble», para criticar el florecimiento desmedido de las capas bajas de la clase nobiliaria en el siglo XVI y del apelativo «don», de lo que tantos textos de la época se burlaban. En su *Cancionero* aparece en varias ocasiones: «Y con esto se han alçado / las putas con presunçión, / y todas se han *endonado*, / que ninguna no ha quedado / que no se haya puesto don» (núm. 296)[54], «Y a venido a tal baxeza / este quererse *endonar*, / que las personas de alteza / de autoridad y grandeza / no se lo quieren llamar» (núm. 349), «la muger del escudero / para limpiar el trasero / no pasa sin *endonada*» (*id.*; el poema ofrece más ejemplos). En resumidas cuentas, Horozco ha tomado un verbo ya existente y le ha atribuido una nueva acepción en clave cómica.

Como se puede apreciar las creaciones léxicas son escasas y aisladas en la literatura satírico-burlesca anterior a Quevedo. Ni siquiera fijándonos en autores inmediatamente anteriores a él es posible detectar este tipo de juegos verbales. En Juan de Salinas (1562?-1643), poeta de vivo y jocoso ingenio, he encontrado tan sólo dos neologismos burlescos: *culicantor* (núm. 21, v. 24) y *metebuches* (núm. 42, v. 136). El «poeta de la sal» prefiere, desde luego, los juegos fónico-sintácticos (calambur, paronomasia, retruécano...) y las dilogías para obtener efectos cómicos en su versos.

En este sentido, el caso de Lope de Vega ofrece un punto de comparación más interesante. Lope sí hizo uso de neologismos burlescos en sus obras poéticas y teatrales: *embufetado*, *perrigalgo*, *enducada*, *doncellidama*, *doncelliventera*...[55] En *El caballero de Illescas* aparece el adjetivo parasintético *ensuegrado*. Pues bien, según Chevalier esta comedia fue escrita hacia 1602, lo cual nos plantea una disyuntiva importante: ¿Lope pudo estar imitando a Quevedo ya desde fechas tan tempranas, o debemos considerarla como una creación nacida al margen del modelo quevediano y, por lo tanto, anterior a este? El profesor francés parece decantarse por la primera posibilidad: Lope habría sentido desde fechas muy tempranas una gran admiración hacia la poesía de Quevedo y, en ocasiones, intentaría remedar sus recursos más llamativos. Aun así, por lo que a la literatura satírico-burlesca se refiere, no alcanzó la habilidad de su colega:

> Lope observa atentamente la producción poética de Quevedo y está bien enterado de ella, según demuestra su correspondencia con el duque de Sessa; inclusive procurará imitarle en las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Pero se puede afirmar sin injusticia que Lope no brilla en el ejercicio de la agudeza verbal tal como la practica Quevedo.

[54] Aquí hay también un posible doble sentido erótico basado en el verbo «poner» ('ponerse un don', 'tener relaciones sexuales con caballeros').
[55] Chevalier, 1992, pp. 203-204.

> Dadas estas circunstancias parece razonable admitir que el pobre toma del rico y que Lope reproduce en unas comedias suyas varias figuras agudas de las que con tanta facilidad derrama Quevedo en sus versos y prosas[56].

Además, cabe también la posibilidad de que estos neologismos hayan sido introducidos en sus comedias a la hora de la impresión, con posterioridad a su fecha de redacción originaria[57]. De hecho, *El caballero de Illescas* no se publica hasta 1620. A esta hipótesis debemos añadir otro elemento más. Aunque el profesor francés no lo indique, para la datación de la comedia lopesca se está sirviendo de la cronología realizada por S. G. Morley y C. Bruerton (1968), donde se fechan las obras teatrales del Fénix siguiendo un criterio de versificación estrófica. Pues bien, por muy ponderadas que sean las conclusiones de estos dos estudiosos, no cabe duda de que toda fecha deducida a partir de un estudio basado en cuestiones métrico-estilísticas es siempre hipotética y muy aproximativa.

Resulta bastante más fiable servirse de las obras del Fénix que tienen una datación más segura.

Ya en la primera edición de las *Rimas* (1602) se incluye un soneto laudatorio dedicado a Quevedo, que Blecua considera que se escribiría hacia 1600-1601[58]. El joven Quevedo de apenas veinte años ya le merece un elogio a Lope de Vega y, por lo tanto, su obra ya le debía de ser conocida en aquel entonces. Otro dato interesante que se desprende del análisis de las *Rimas* es el exiguo papel que cumple en ellas lo satírico-burlesco. Sólo en las adiciones de 1604[59] aparecen poesías de este tipo, como la silva *Apolo* («¿Que me llaman a mí dios de poetas?») y algunos pasajes de la epístola a Gaspar de Barrionuevo («Gaspar, no imaginéis que con dos cartas»). Los neologismos que he rastreado son escasos y en ningún caso parasintéticos. Son dos y se encuentran en la mencionada epístola: *protoingenio* (v. 137) y *archipedánticas* (v. 319). Como se ve, dos neologismos formados con prefijos cultos bastante difundidos en la época.

Posteriormente, volvemos a encontrarnos con versos jocosos y neologismos burlescos en la *Filomena* (1621), pero los ejemplos que allí se recogen siguen siendo escasos. Cito tres casos: *sastripedante* («En

[56] Chevalier, *ibid.*, pp. 198-99. Lope como imitador de Quevedo ha sido estudiado también por Fichter, 1932-33.

[57] El mismo Chevalier, 1992, p. 201, esgrime este argumento en cierto momento de su trabajo para justificar algunas agudezas en las comedias de Lope debidas, en principio, a Quevedo. En efecto, la práctica de la revisión y reelaboración de textos propios no le era del todo extraña a Lope. Recordemos tan sólo la canción «Ya pues que todo el mundo mis pasiones», que Lope retocó y reeditó en sus *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634) casi treinta años después de que apareciera en las *Flores de poetas ilustres* recopiladas por Pedro Espinosa en 1605.

[58] Ver la edición de Blecua de Lope de Vega, *Obras poéticas*, p. 99. Todas las referencias a la poesía de Lope (salvo la *Gatomaquia*) se hacen siguiendo esta edición.

[59] *Rimas de Lope de Vega Carpio. A Don Juan de Arguijo*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1604.

justa de poetas», v. 76), *bufonicista* y *poeticidas* («Francisco, yo no pude hallar, amando», vv. 100 y 104).

Es en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634) donde se da la verdadera eclosión de la poesía satírico-burlesca de Lope. Una eclosión, por lo tanto, tardía. Además, fuera de la *Gatomaquia* (parodia épica incluida en estas *Rimas*), los casos de neologismos burlescos no son demasiados: *mañanar* («¿Tanto mañana, y nunca ser mañana», v. 11), *cultiborra* («Conjúrote, demonio culterano», v. 10)... En la *Gatomaquia*[60], en cambio, son muy numerosos: *melindrífera* (I, v. 98), *marramizar* (I, v. 155), *ñiñiñafe* (I, v. 198), *piramizar* (I, v. 370), *gaticida* (III, v. 288), *gatífero* (IV, v. 106; V, v. 23), *micigriego* (VII, v. 1), *mondonguífera* (VII, v. 273)... Los únicos dos casos de neologismos parasintéticos que he encontrado son: *desmoñar* (IV, v. 171) y *desgatada* (IV, v. 315). En el primer caso, además, se trata de una voz empleada también por Quevedo en un romance: «tú, que a poder de tercianas, / las *desmoñas*, las destrenzas, / y a la que vendió billetes / haces que compre recetas» (núm. 754, vv. 77-80). Resulta difícil averiguar cuál de los dos ejemplos es anterior en el tiempo, ya que el romance quevediano nos llegó sólo a través de la edición póstuma del *Parnaso* (1648) y de manuscritos no fechados. Aunque también es probable que ambos llegaran a crear la misma palabra de modo independiente.

Por otra parte, Lope deja patente en un soneto del *Burguillos* su admiración por Quevedo («Para cortar la pluma en un profundo»), un soneto que además representa uno de los pocos casos de composición laudatoria «seria» dedicada a un personaje real en este poemario. Sus versos dicen «Atento os miro» (v. 5), y parece que en ellos el poeta «se proclama discípulo de la sutileza y del ingenio de Quevedo»[61].

Para terminar ya con la nómina de los posibles antecedentes quevedianos en España debemos realizar un último cotejo. El gran renovador de la poesía burlesca castellana en el siglo XVII anterior a Quevedo es, sin lugar a dudas, Luis de Góngora. Cuando don Francisco salió a la palestra literaria se encontró y chocó con la figura destacada del cordobés, que por aquel entonces ya había compuesto la mitad de su obra[62]. De hecho, Quevedo tiene varias deudas con la poesía de Góngora en sus escritos, pese a las pullas e insultos recíprocos que se intercambiaron a lo largo de sus vidas[63]. Es a ellos dos a quienes se debe el mayor desarrollo y enriquecimiento de la literatura satírico-burlesca en el Siglo de Oro.

Sin embargo, cuando comparamos el arte verbal del madrileño con el del cordobés, no podemos dejar de constatar que entre ellos hay importantes diferencias. Quevedo supo aprovecharse de las innovacio-

[60] Doy el número de silva y el verso correspondiente en cada caso.
[61] Chevalier, 1992, p. 186.
[62] Ver Carreira, 1997, p. 233.
[63] Para la relación entre Góngora y Quevedo puede consultarse: Jauralde Pou, 1998, pp. 899-924; Jammes, 1987, pp. 40 y ss.; y Paz, 1999.

nes satíricas gongorinas y las llevó a extremos inesperados. En su obra satírico-burlesca el conceptismo, la síntesis y la creación léxica alcanzan la cima de la literatura barroca de tipo festivo. El mismo Gracián, que no apreciaba demasiado a Quevedo[64], tuvo que reconocerle esta primacía en su *Agudeza y arte de ingenio* (discurso XXXIII): «Por muchos equívocos continuados, don Francisco de Quevedo, que fue el primero en este modo de composición». A este respecto, es interesante destacar que desde muy joven se fue creando fama de ingenio vivo y jocoso[65]. En Valladolid se estrena como poeta editando sus composiciones en las *Flores de poetas ilustres* (1605) de Espinosa. Lo que llama la atención es el elevado porcentaje de poemas de tipo satírico-burlesco que constan entre los de Quevedo, sobre todo si se comparan con la tónica general de esta antología donde priman las composiciones amorosas, morales y sacras. De los 18 poemas que allí publica, 11 son de tipo satírico-burlesco[66]. Góngora, por su parte, presenta 37 composiciones, ninguna de ellas satírico-burlesca. La proporción, en cierta medida, me parece significativa. El Quevedo veinteañero se presenta, sobre todo, como poeta agudo y chistoso. En estos primeros escritos poéticos aún no encontramos casos de neologismos burlescos, pero ya anuncian la gracia de versos posteriores.

Pues bien, los neologismos burlescos de Quevedo pueden servirnos como pequeña muestra de las diferencias sustanciales que hay entre su obra y la de Góngora. De hecho, entre todos los versos del cordobés he podido dar sólo con escasos ejemplos de neoformaciones chistosas: *pulgatorio* (creado sobre «pulga» y «purgatorio», v. 125 de la letrilla «Que pida a un galán Minguilla» de 1581), *Cagalarache* (formado sobre «Larache» y «cagar», v. 2 del soneto «¿De dónde bueno, Juan, con pedorreras?» de 1608-1610), *corteggiantes* (formado sobre el verbo italiano «corteggiare», v. 1 del soneto «Señores Corteggiantes, ¿quién sus días...» de 1610), *protonecio* y *Piramiburro* (vv. 339 y 340 de la *Fábula de Píramo y Tisbe* de 1618), y *chimenencia* (creado sobre «eminencia», v. 5 del soneto «Doce sermones estampó Florencia», atribuido). Como puede apreciarse, no se trata de construcciones dema-

[64] Para la relación entre Gracián y Quevedo puede verse Chevalier, 1992, pp. 162-70. En el *Criticón* (II, 4; p. 375) dice de él: «estas hojas de Quevedo son como las del tabaco, de más vicio que provecho, más para reír que aprovechar».

[65] «Entonces surge Quevedo. Sobre tal escenario, el éxito de un ingenio tan brillantemente dotado es inmediato. Años antes de que Escarramán se cante por toda España, Pinheiro [Tomé Pinheiro da Vega, *Fastiginia*] documenta la fama que en Valladolid merecen al joven escritor sus obras primerizas. [...] Apreciamos en forma más exacta el alcance de estas citas cuando observamos que Pinheiro únicamente cita dos versos de Góngora» (Chevalier, 1992, p. 113).

[66] Son los poemas núms. 645, 660, 621, 620, 804, 652, 805, 806, 807, 820 y 193 (ed. Blecua). El poema 193 dedicado a la Magdalena fue incluido por Espinosa junto con las composiciones sacras en el «libro segundo» de las *Flores*. Blecua también lo colocó entre los poemas religiosos. Sin embargo me parece que el tono burlesco del último terceto delata su verdadera intención satírica. De hecho, en algunas impresiones posteriores de las *Flores* el poema fue suprimido por considerarse demasiado irreverente (*cfr*: Jauralde Pou, 1998, p. 139).

siado llamativas. La voz *protonecio* nos recuerda juegos tan manidos con prefijos cultos que ya encontramos en Alemán, Lope y Quevedo. Por lo tanto, por lo que se refiere a los neologismos burlescos Quevedo no pudo tomar inspiración de Góngora.

De todo ello se desprende una primera conclusión: Quevedo no parece tener ningún precedente importante en la literatura española por lo que respecta al uso de neologismos burlescos parasintéticos. Posiblemente no fue su inventor en sentido estricto, pero contribuyó a difundirlos en la literatura de la época, y fue uno de los autores que les dio un desarrollo más intenso y original. También en este aspecto su obra satírico-burlesca supuso una gran innovación que muchos, posteriormente, imitaron[67]. Así lo demuestra claramente este pasaje del prólogo *A ti solo* de la edición de la *Quinta parte* de las comedias de Tirso de Molina. El mercedario señala que muchos autores acudían a las obras de Quevedo como a un repertorio de agudezas[68]:

> que entre tanto nos riésemos los dos a solas de unos bobarrones, cicateros del gracejo, que hurtando prosas impresas al sazonado, al discreto y leído don Francisco de Quevedo para los parásitos de sus comedias.

Ahora bien, existe una última fuente a la que debemos acudir para completar el estudio de este recurso tan propio del arte verbal quevediano. Dentro de la literatura italiana, el correlato de Quevedo por lo que se refiere a la creación de neologismos parasintéticos es Dante Alighieri, autor que el escritor español conocía bien[69].

Los neologismos de Dante son uno de los aspectos más llamativos de su lengua[70]. La creación de nuevos vocablos se da en toda la *Commedia*, pero sobre todo en el *Paradiso*. Frente al espanto y maravilla de las visiones celestiales, el poeta retuerce la lengua toscana en un esfuerzo agónico por intentar representar lo irrepresentable.

Tales neoformaciones resultaron muy chocantes para toda la crítica del XVI y XVII. Ningún autor las había usado antes y muy pocos las usarán después[71]. El uso de estas palabras será, ya desde Pietro Bembo (*Prose della volgar lingua*, 1525), atacado por su carácter novedoso y anti-tradicional:

[67] Chevalier, 1992, pp. 188, 204-205 y 225, ha demostrado con claridad la pervivencia del neologismo burlesco quevediano en autores posteriores del siglo XVII, como Polo de Medina, Maluenda, Vélez de Guevara o Benavente. Todos ellos tienen, en este y otros aspectos, a Quevedo y su arte verbal como modelo satírico-burlesco por excelencia, de donde toman todo tipo de juegos de ingenio, chistes y agudezas.

[68] *Quinta parte de comedias del maestro Tirso de Molina*, Madrid, 1636. Pasaje citado y comentado en el artículo de Nougué, 1974.

[69] Ver Cacho Casal, 1998.

[70] Sobre los neologismos dantescos, ver Di Pretoro, 1970; Baldelli, 1984; *Enciclopedia dantesca*, 1984, vol. IV, p. 38 (*sub voce* «neologismi»); Schildgen, 1989; y Coletti, 1993, p. 51.

[71] «I neologismi danteschi restano legati per lo più al contesto individuale in cui nacquero.» (*Enciclopedia dantesca*, 1984, vol. IV, p. 38; *sub voce* «neologismi»).

> Con ciò sia cosa che a fine di poter di qualunque cosa scrivere, che ad animo gli veniva, quantunque poco acconcia e malagevole a caper nel verso, egli molto spesso ora le latine voci, ora le straniere, che non sono state dalla Toscana ricevute, ora le vecchie del tutto e tralasciate, ora le non usate e rozze, ora le immonde e brutte, ora le durissime usando, e allo «ncontro le pure e gentili alcuna volta mutando e guastando,e talora, *senza alcuna scelta o regola, da sé formandone e fingendone*...[72]

Dentro de la variedad que ofrecen las innovaciones léxicas de la *Commedia* las que nos interesan ahora más de cerca son las de tipo parasintético. También Dante, como Quevedo, emplea muchos neologismos formados por parasíntesis en sus versos. Está claro que estas palabras tienen en el poeta florentino un significado y una función muy diferentes a los que tienen en la obra del escritor español. En el primero predomina un tono serio y en el segundo cómico, ya que la mayoría de los parasintéticos dantescos aparecen en el *Paradiso*. Sin embargo, el efecto básico que producen en el lector es idéntico: ambos buscan causar estupor y admiración. Además, lo que nos interesa es que el procedimiento de formación de estos neologismos es el mismo en ambos autores. Veamos algunos ejemplos en la *Commedia*[73]:

A-

acceffare («ceffo» 'cara'; *Inf.*, XXIII, v. 18), *ammusare* («muso» 'morro'; *Purg.*, XXVI, v. 35), *appastare* («pasta» 'masa'; *Inf.*, XVIII, v. 107), *arruncigliare* («ronciglio» 'garfio'; *Inf.*, XXI, v. 75; XXII, v. 35), *attergare* («tergo» 'dorso'; *Inf.*, XX, v. 46), *adimare* («imo» 'bajo'; *Purg.*, XIX, v. 100; *Par.*, XXVII, v. 77), *ammassicciare* («massa» 'masa'; *Purg.*, IX, v. 100), *appulcrare* (de «pulcro»; *Inf.*, VII, v. 60) y *adduare* («due» 'dos'; *Par.*, VII, v. 6).

IN-

imborgarsi («borgo» 'ciudad'; *Par.*, VIII, v. 61), *imparadisare* («paradiso» 'paraíso'; *Par.*, XXVIII, v. 3), *impelare* (de «pelo»; *Purg.*, XXIII, v. v. 110), *impolarsi* (de «polo»; *Par.*, XXII, v. 67), *incielare* (de «cielo»; *Par.*, III, v. 97), *indracarsi* («drago» 'dragón'; *Par.*, XVI, v. 115), *infrondarsi* (de «fronda»; *Par.*, XXVI, v. 64), *infuturarsi* (de «futuro»; *Par.*, XVII, v. 98), *ingigliarsi* («giglio» 'lirio'; *Par.*, XVIII, v. 113), *ingradarsi* (de «grado»; *Par.*, XXIX, v. 130; XXX, v. 125), *inlibrare* (de «libra»; *Par.*, XXIX, v. 4), *inurbarsi* (de «urbe»; *Purg.*, XXVI, v. 69)...

DIS-

discarnarsi (de «carne»; *Inf.*, XXX, v. 69), *dislagarsi* (de «lago»; *Purg.*, III, v. 15), *dismalare* (de «male»; *Purg.*, XIII, 3), *disfrancare* («franco» 'libre'; *Par.*, VII, v. 79)...

[72] Citado en Tavani, 1976, p. 15 (la cursiva es mía).

[73] La delimitación de los neologismos dantescos es una tarea muy compleja. Ciertas voces que se consideran como creaciones dantescas en unos estudios, no lo son en otros. La lista que doy a continuación es sólo un ejemplo basado en el trabajo de Di Pretoro, 1970.

Además de estos tres prefijos, Dante emplea algunos más para formar neologismos parasintéticos que no encontramos en Quevedo (*di-*, *tra-*, *ri-*, *s-*). En total hay 84 neologismos en la *Commedia*: 23 en el *Inferno*, 21 en el *Purgatorio* y 44 en el *Paradiso*. De estas voces, 70 son verbos, y de estos 70 verbos 59 son de tipo parasintético[74]. Además, en su obra encontramos un total de 468 verbos parasintéticos (contando también los neologismos)[75], lo cual confirma el abundante uso de este tipo de construcciones en el poema de Dante. Todo ello llamaría sin duda la atención de un lector atento como Quevedo.

Además, recordemos que Quevedo poseyó y anotó un ejemplar comentado de la *Divina Commedia*[76], y que allí se recalca en varias ocasiones esta particularidad de la poesía dantesca. En sus preliminares se recoge una tabla hecha por Francesco Sansovino donde se glosan las «voci difficili» de la obra. Entre ellas aparecen algunos neologismos dantescos explicados:

> Adima, uoc. nuoua di Dante, imo, significa basso, onde adimare uale abbassare, e inchinare.
> Disfranca, il contrario di francare, ch'è far libero, come dire & disdire. considera la forza, & il proprio suo della particella Dis.
> Imparadisare, inostrare, imperlare, & e simili, usarono i nostri antichi, & spetialmente Dante molto licentioso per le materie, ch'egli trattaua.
> Impolare, dalla uoce polo, che significa cielo, i imparadisare, metter sopra i poli.
> Infuturare, mandare infuturo, cosa che habbia da durar per l'auenire, diciamo ella s'infutura, ma però son uoci di Dante, & non d'altri.
> Immiare, i diuentar mio, o entrare in me, come intuare, i diuentar te, farmi te.
> Insemprare, farsi sempre, i eternarsi, farsi immortale.
> Intuare, farmi tuo, diuentar un'altro te, si come immiare, diuentar me.
> Inurba, i entra nella città, da uoce urbs, che città significa.

También los comentaristas Landino y Vellutello dejan constancia de lo llamativo de estas voces e intentan aclararlas. En los preliminares Landino las menciona de forma explícita: «[Dante] Vsa uerbi proprii, & triti in consuetudine. Vsa alcuna uolta gli antichi, come souente, & simili. Fabrica de nuoui, come immiare, & intuare, & inoltrare». A lo largo de sus anotaciones ambos comentaristas van explicando lo que significan estas palabras a medida que van apareciendo.

Quevedo dispuso, pues, de varios canales para poder apreciar y asimilar las creaciones dantescas.

[74] Ver Di Pretoro, 1970, p. 265.
[75] Ver Tollemache, 1960.
[76] *Dante con l'Espositioni di Christoforo Landino, et d'Alessandro Vellvtello. Sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, et del Paradiso. Con Tauole, Argomenti, & Allegorie... per Francesco Sansovino Fiorentino*, Venetia, Giouambattista Marchio Sessa et Fratelli, 1578 (abreviamos *DCQ*). Se conserva en la Universidad de Illinois.

Tanto la crítica de los siglos XVI y XVII, en la que destaca Bembo[77], como los comentarios y tablas explicativas de su ejemplar de la *Commedia* ponen en evidencia los neologismos de Dante.

Junto con ello, debemos considerar también otro dato relevante para justificar la posible influencia de los neologismos parasintéticos de Dante en Quevedo: algunas de las construcciones parasintéticas dantescas ya habían pasado a la lírica del siglo XV castellana. En la poesía del Marqués de Santillana y de Imperial se registran voces como: *inflora*, *entuase*, *enmías*, o *transumar*; todas ellas de claro cuño dantesco[78]. Quevedo, que conocía muy bien esta tradición, no dejaría pasar inadvertidos estos vocablos.

Como hipótesis de trabajo planteo la influencia del poeta florentino en la creación de palabras parasintéticas burlescas en la obra de Quevedo. El mecanismo lingüístico es el mismo, y también el efecto inmediato que produce: la sorpresa. Está claro que hay diferencias de matices y significados entre ambos autores. Por ejemplo, Dante sólo crea verbos y no adjetivos deverbales como Quevedo. Por otra parte, sus creaciones son aún más atrevidas que las del español, ya que se permite formaciones partiendo de adverbios (*insemprarsi*) y pronombres (*intuarsi*), mientras que entre los neologismos quevedianos sólo hallamos formaciones a partir de sustantivos.

Sin embargo, existen también ciertas coincidencias que merecen ser señaladas. Hay algunos neologismos quevedianos que recuerdan muy de cerca otros de Dante. Por ejemplo, en el romance 689, vv. 41-44, donde se describe a un personaje grotesco que se ve obligado a cortarse el pelo a causa de una premática. Allí se emplea el neologismo *desfranciar* con el sentido de «cortarse el pelo» (alude a la moda francesa de llevar el pelo largo). Pues bien, en la *Commedia* nos encontramos con el mismo neologismo, aunque empleado en otro sentido. «Franco» quiere decir 'libre'. Dante dice *disfranca* con el valor de 'quitar la libertad':

> Di tutte queste dote s'avvantaggia
> l'umana creatura; e s'una manca,
> di sua nobiltà convien che caggia.
> Solo il peccato è quel che la *disfranca*,
> e falla dissimile al sommo bene.
> (*Par.*, VII, vv. 76-80).

[77] Autor del que sabemos con total seguridad que el escritor español poseía obras (Maldonado, 1975, pp. 426-27). Además, debemos señalar que en el *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana* (1570) de Cristóbal de las Casas se recogen muchos de los neologismos dantescos (por ejemplo «Indracare. Embrauescer como drago»). Y Quevedo casi seguramente lo conoció, ya que fue el diccionario italiano-español más difundido y reeditado hasta que apareció el *Vocabolario italiano e spagnuolo* (1620) de Lorenzo Franciosini (ver el prólogo de Lope Blanch a la edición de Kossoff del *Vocabulario*).

[78] Ver Morreale, 1966, p. 18; y Arce, 1981 y 1984, p. 192.

En el poema 527 de Quevedo leemos el siguiente epígrafe: «Calvo que no quiere encabellarse»[79]. Verbos semejantes aparecen en otras composiciones del escritor español que se deleita en más de una ocasión burlándose de los calvos: «Yo no he de *cabellar* por mi dinero» (núm. 528, v. 12), «Calvos van los hombres, madre, / calvos van; / mas ellos *cabellarán*» (estribillo del poema 703). En la *Commedia* se utiliza una voz parecida. En los siguientes versos aparece el verbo *impelarsi* en el sentido de 'echar barba, madurar'. Su significado es diferente al del neologismo quevediano, pero también su parecido está bastante claro[80]:

ché, se l'antiveder qui non m'inganna,
prima fien triste che le guance *impeli*
colui che mo si consola con nanna.
(*Purg.*, XXIII, vv. 109-111)

Otro neologismo dantesco que puede recordar uno de Quevedo es el verbo *inventrarsi* que el poeta florentino usa con el sentido de 'residir en el vientre, estar dentro de':

Luce divina sopra me s'appunta,
penetrando per questa in ch'io *m'inventro*,
la cui virtú col mio veder congiunta,
mi leva sopra me tanto, ch'i'veggio
la somma essenza de la quale è munta.
(*Par.*, XXI, vv. 83-87)

Quevedo en una de sus sátiras contra Góngora le acusa de sacar versos del vientre como si fueran excrementos, expresándolo con el verbo *desbudelar*: «¿Socio otra vez? Oh tú, que *desbudelas* / del toraz veternoso inanidades» (núm. 834, vv. 1-2). El escritor español ha formado su neologismo partiendo casi seguramente de una palabra italiana: «budella»[81] («intestinos»). En cierto modo, pues, el verbo quevedesco vale como contrario del dantesco. Ambos parten de una parte del cuerpo sobre la que han construido sus neoformaciones, una con el prefijo IN- y otra con el prefijo DES-.

[79] La autoría de los epígrafes de los poemas quevedianos publicados en el *Parnaso* está en entredicho. González de Salas, cuidador de la edición, declara en los preliminares haber sido él quien rotuló los poemas. Sin embargo, como ha argumentado Rey, 1992, pp. 27-29, parece que Salas está ocultando en ocasiones el verdadero origen de los epígrafes. Es muy probable que utilice notas y apuntes del propio Quevedo para titular las composiciones.

[80] Además debemos tener en cuenta que, a diferencia de la mayoría de los neologismos dantescos, este tuvo algo de fortuna y fue utilizado por algunos autores del XVI y del XVII como Tansillo, Grazzini y Chiabrera (Di Pretoro, 1970, pp. 277-78).

[81] Arellano, 1984, p. 529, anota el posible origen del término partiendo de la forma catalana «budells» («intestinos»), o de la italiana «budello» (forma popular de decir «intestino»).

El siguiente caso que voy a comentar es el del verbo dantesco *indonnarsi* ('hacerse dueña o señora de algo, apoderarse de algo')[82], referido a Beatrice:

> ... fra me: «dille» dicea, a la mia donna
> che mi disseta con le dolci stille;
> ma quella reverenza che *s'indonna*
> di tutto me, pur per *Be* e per *ice*,
> mi richinava come l'uom ch'assonna.
> (*Par.*, VII, vv. 11-15)

No está muy claro si esta voz es de cuño dantesco o formaba parte del toscano corriente. Lo interesante es que volvemos a encontrarla en el *Canzoniere* de Petrarca (CXXVII, vv. 21-25)[83]:

> parmi vedere in quella etate acerba
> la bella giovenetta, ch'ora è donna;
> poi che sormonta riscaldando il sole,
> parmi qual esser sòle
> fiamma d'amor che'n cor alto *s'endonna*.

El escritor español usa el contrario del verbo dantesco creando el término *desendueñar* a través de la combinación de los prefijos DES- y EN-: «y que se *desendiable* y *desendueñe*» (*Poema de Orlando*, I, v. 704).

Por último, en la *Hora de todos* se describe a la diosa Juno enfurecida al ver a Ganimedes junto a Júpiter y se emplean los neologismos *endragonida* y *enviperada*:

> Juno que le vio al lado de su marido, y que con los ojos bebía más del copero que del licor, *endragonida* y *enviperada*, dijo... (*Hora*, pp. 368-69)

El primero fue utilizado por Dante para referirse a la crueldad y saña de una familia florentina, los Adimari:

> L'oltracotata schiatta che *s'indraca*
> dietro a chi fugge, e a chi mostra'l dente
> o ver la borsa, com'agnel si placa.
> (*Par.*, XVI, vv. 115-117)

Como puede apreciarse, en ambos casos el neologismo se usa para caracterizar la actitud violenta y agresiva de alguien. Así lo había explicado también Vellutello en su comentario: «come'l draco incrudelisce» (DCQ, fol. 340r). Sin embargo, Dante ha sido sólo una fuente indirecta, ya que el mismo doblete de neologismos se encuentra en los tercetos que cierran el canto XII de la *Arcadia* de Sannazaro (vv. 7-9):

> Quest'è sol la cagione ond'io mi exaspero
> incontr'al cielo, anzi mi *indrago* e *invipero*

[82] Vellutello lo explica así: «CHE s'indonna, cioè, la qual S'insignorisce di tutto me» (*DCQ*, fol. 306v).
[83] Ver Baldelli, 1984, p. 72.

e via più dentro al cor mi induro e inaspero.

Una vez vistos estos paralelismos, debemos aclarar que no pretendemos afirmar que Quevedo haya tomado estos últimos neologismos directamente de Dante. Se trata sólo de parecidos interesantes, y la influencia dantesca ha de considerarse puramente hipotética.

Sin embargo, lo que sí parece haberse puesto de manifiesto es la versatilidad y riqueza con la que ambos autores se dedican a la creación de neologismos parasintéticos. Existen posibilidades de que Quevedo se inspirara, o encontrara un estímulo, en Dante para la formación de estas voces.

Un último dato que cabe tener en cuenta es que Quevedo emplea los neologismos parasintéticos con mucha más frecuencia en sus últimas obras. *Amostachado* aparece en el *Memorial a una academia* (anter. 1605) y *enaguacilado* en el *Aguacil endemoniado* (1605-1608). Los ejemplos, pese a ser significativos, son algo escasos en sus primeros escritos[84]. En sus obras en prosa Quevedo usó los neologismos parasintéticos desde fechas muy tempranas, aunque no intensificó ese uso hasta sus sátiras de madurez, como en el *Discurso de todos los diablos* o la *Hora de todos*.

Las muestras de neologismos que tenemos en los poemas no nos sirven para establecer una cronología, ya que la mayoría de los versos quevedianos no están fechados. Sin embargo, el gran uso que hace de ellos en una obra seguramente muy tardía como es el *Poema de las necedades y locuras de Orlando* parece confirmar que el empleo de las creaciones léxicas se acrecienta en la madurez del escritor español, sobre todo si consideramos que en sus composiciones recogidas en las *Flores de poetas ilustres* (1605) no se encuentra ni siquiera una.

La mayor aparición de neologismos en etapas más avanzadas de la carrera del autor ha de ser entendida, a mi modo de ver, dentro de las tendencias generales que configuran la evolución de su escritura. Quevedo fue buscando en sus obras cada vez una mayor concisión, que se refleja en el aumento de la sentenciosidad, del paralelismo y de los períodos de miembros breves de su prosa[85].

Los neologismos parasintéticos consisten en la fusión y unión de ideas y palabras diferentes. *Desendueñar* presupone *endueñar* y esta, a su vez, presupone *dueña* y *endemoniar*. El empleo de estas construccio-

[84] Cabe señalar también que en las antiguas versiones manuscritas del *Alguacil endemoniado* no aparece el neologismo parasintético *enaguacilado*, sino *alguaçilado* (el manuscrito *X* ofrece la variante *aguaçilado*; ver Quevedo, *Sueños y discursos*, tomo I, pp. 147 y 392). Está claro que no podemos atribuir con seguridad esta vacilación al propio Quevedo, pero, de todos modos, me parece interesante apuntarla.

[85] Para todos estos aspectos, ver López Grigera, 1982; Rey, 1985, pp. 310 y ss.; y Azaustre Galiana, 1995 y 1996. Será justamente esa brevedad y capacidad de síntesis la que le alabará el obispo de León en una carta que le dirigió al escritor en los años de su prisión (CCXXV, de 1642): «El [lugar] de San Crisóstomo, en que vuesa merced cifró en menos palabras lo que él dijo en tantas homilías, es grande, y en que está recogido todo lo que se pudo decir en más dilatados discursos».

nes implica un importante ejercicio de concisión y conceptismo (en el sentido más gracianesco del término).

Sin embargo, por lo que respecta a los neologismos, es posible que debamos tener en cuenta también otros factores que justifican su mayor utilización en obras posteriores del satírico. Quizás sea sólo una casualidad, pero el aumento de los neologismos parasintéticos coincide con la segunda etapa de la vida de Quevedo, la que se desarrolla a partir de su regreso de Italia. Sabemos que allí profundizó en el conocimiento de la poesía de Dante, como demuestra su ejemplar anotado de la *Commedia*. Mientras no se encuentre otro modelo más cercano al escritor español, los neologismos del florentino han de ser tenidos en cuenta como posible influencia en las creaciones léxicas parasintéticas de Quevedo. Una influencia que debió de hacerse más intensa con el paso del tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

Alcázar, Baltasar del, *Poesías*, ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, Real Academia Española, 1910.

Alighieri, Dante, *Purgatorio*, ed. T. di Salvo, Bologna, Zanichelli, 1989, 10ª reimp.

Alighieri, Dante, *Paradiso*, ed. N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1989, 5ª reimp.

Carajicomedia, ed. A. Alonso, Málaga, Aljibe, 1995.

Cascales, Francisco, *Tablas poéticas*, ed. B. Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

Castillejo, Cristóbal de, «Obras de conversación y passatiempo», en *Obra completa*, ed. R. Reyes Cano, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1998, pp. 257-475.

Cetina, Gutierre de, *Obras*, ed. J. Hazañas y la Rúa, México, Porrúa, 1977, 2 vols.

Dutton, B., ed., *Cancionero general compilado por Hernando del Castillo*, en *El cancionero del siglo XV (1360-1520)*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Biblioteca Española del Siglo XV, 1991, t. V (impresos 1474-1513), pp. 117-538.

Espinosa, Pedro, ed., *Primera Parte de las Flores de Poetas Ilustres de España*, Valladolid, Luis Sánchez, 1605 (uso la edición facsímil de la Real Academia Española, Madrid, 1991).

Fradejas Lebrero, J., «Una carta inédita de Eugenio de Salazar», *Revista de Filología Española*, 78, 1998, pp. 157-69.

Góngora, Luis de, *Sonetos completos*, ed. B. Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1985.

Góngora, Luis de, *Letrillas*, ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1991.

Góngora, Luis de, *Romances*, ed. A. Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 vols.

Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1987, 2 vols.

Gracián, Baltasar, *El Criticón*, ed. S. Alonso, Madrid, Cátedra, 1993.

Horozco, Sebastián de, *El Cancionero*, ed. J. Weiner, Bern-Frankfurt, Herbert Lang, 1975.

Hurtado de Mendoza, Diego, *Poesía completa*, ed. J. I. Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989.

Mena, Juan de, *Obra completa*, ed. Á. Gómez Moreno y T. Jiménez Calvente, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1994.

Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, introducción de R. Antonelli, ensayo de G. Contini y notas al texto de D. Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1994.

Quevedo, Francisco de, *España defendida*, ed. R. Selden Rose, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXVIII-LXIX, 1916, pp. 515-43 y 140-82, respectivamente.

Quevedo, Francisco de, *Epistolario completo*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Reus, 1946.
Quevedo, Francisco de, *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, ed. M. E. Malfatti, Barcelona, SADAG, 1964.
Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-81, 4 vols.
Quevedo, Francisco de, *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. J. Bourg, P. Dupont y P. Geneste, Madrid, Cátedra, 1987.
Quevedo, Francisco de, *Obras completas. Obras en prosa*, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1988, 6ª ed., 6ª reimp, 2 vols.
Quevedo, Francisco de, *Obras completas. Obras en verso*, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1988, 6ª ed., 4ª reimp.
Quevedo, Francisco de, *Prosa festiva completa*, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscón*, ed. F. Cabo Aseguinolaza, est. prel. F. Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica, 1993.
Quevedo, Francisco de, *Sueños y discursos*, ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, 2 vols.
Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1996, 4ª ed.
Quevedo, Francisco de, *Los sueños*, ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1996, 2ª ed.
Quevedo, Francisco de, *El chitón de las tarabillas*, ed. M. Urí Martín, Madrid, Castalia, 1998.
Quevedo, Francisco de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. L. Schwartz e I. Arellano, Barcelona, Crítica, 1998.
Rojas Zorrilla, Francisco de, *Donde hay agravios no hay celos, y amo criado*, en *Comedias escogidas*, ed. R. de Mesonero Romanos, Madrid, BAE, 54, Atlas, 1952, pp. 147-68.
Salazar, Eugenio de, *Cartas*, ed. facsímil y transcripción, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1966.
Salinas, Juan de, *Poesías humanas*, ed. H. Bonneville, Madrid, Castalia, 1987.
Sannazaro, Iacopo, *Arcadia*, ed. F. Erspamer, Milano, GUM, 1990.
Vega, Lope de, *La Gatomaquia*, ed. C. Sabor de Cortázar, Madrid, Castalia, 1982.
Vega, Lope de, *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983.

Secundaria

Alarcos García, E., «Quevedo y la parodia idiomática», *Archivum*, 5, 1955, pp. 3-38.
Amado Rodríguez, M. T., «Panorama general de la composición nominal en griego antiguo», *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*, 25, 1998, pp. 93-125.
Arce, J., «Léxico dantesco y lengua poética castellana», en *XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza* (Napoli, 15-20 Aprile 1974), Napoli, Gaetano Macchiaroli-John Benjamins B. V., 1981, t. V, pp. 129-43.

Arce, J., «Dante y el Humanismo español», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 6, 1984, pp. 185-94.

Arellano, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.

Arellano, I., «Un soneto de Quevedo a Góngora y algunos neologismos satíricos», *Revista de Estudios Hispánicos*, 18, 1984b, pp. 3-17.

Azaustre Galiana, A., «Sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo», en S. Fernández Mosquera (coord.), *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, Santiago, Universidad y Consorcio de Santiago de Compostela, 1995, pp. 187-205.

Azaustre Galiana, A., *Paralelismo y sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1996.

Baldelli, I., «Lingua e stile nelle opere volgari di Dante», en *Enciclopedia dantesca. Appendice: biografia, lingua e stile, opere*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 55-112.

Blanco Rodríguez, L., «Sobre la parasíntesis en español», *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*, 20, 1993, pp. 425-32.

Bleznick, D. W., *Quevedo*, New York, Twayne, 1972.

Cacho Casal, R., «Quevedo y su lectura de la *Divina Commedia*», *Voz y Letra*, 9, 2, 1998, pp. 53-75.

Carreira, A., «Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético», en L. Schwartz y A. Carreira (coords.), *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 231-49.

Casas, C. de las, *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*, Sevilla, Francisco de Aguilar, 1570 (uso la edición facsímil de A. D. Kossoff, prólogo de J. M. Lope Blanch, Madrid, Istmo, 1988).

Coletti, V., *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi, 1993.

Corominas, J., y Pascual, J. A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-91, 6 vols.

Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. M. de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1998, 4ª ed (reproducción facsímil, corregida y con nuevos índices, de la edición de 1943, Barcelona, S. A. Horta, del mismo M. de Riquer).

Chevalier, M., *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.

Chevalier, M., «Para una historia de la agudeza verbal», *Edad de Oro*, 13, 1994, pp. 23-29.

Diccionario de Autoridades, Madrid, Real Academia Española, 1726-39, 6 tomos (sigo la ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1990, 3 tomos).

Di Pretoro, P. A., «Innovazioni lessicali nella *Commedia*», *Rendiconti degli Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, serie 8ª, vol. XXV, 1970, pp. 263-97.

Duckworth, G., *The Nature of Roman Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1952.

Durán, M., «Algunos neologismos en Quevedo», *Modern Language Notes*, 70, 1955, pp. 117-19.

Durán, M., *Quevedo*, Madrid, Edaf, 1978.

Enciclopedia dantesca, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, 2ª ed, 5 vols.

Fichter, W. L., «Lope de Vega an Imitator of Quevedo?», *Modern Philology*, 30, 1932-33, pp. 141-46.

Gariano, C., «La innovación léxica en Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española*, 64, 1984, pp. 319-32.

Gil Fernández, L., *Aristófanes*, Madrid, Gredos, 1996.

Jammes, R., *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, trad. M. Moya, Madrid, Castalia, 1987.

Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998.

Lang, M. F., *La formación de palabras en español. Morfología derivativa productiva en el léxico moderno*, trad. y adaptación A. Miranda Poza, Madrid, Cátedra, 1992.

Lázaro Carreter, F., «Quevedo: la invención por la palabra», *Boletín de la Real Academia Española*, 61, 1981, pp. 23-41.

Lázaro Mora, F. A., «Sobre la parasíntesis en español», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 5, 1986, pp. 221-35.

Lida de Malkiel, M. R., «La tradición clásica en España», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 1951, pp. 183-223.

López Grigera, L., «La prosa de Quevedo y los sistemas elocutivos de su época», en J. Iffland (ed.), *Quevedo in Perspective*, Newark-Delaware, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 81-100.

López Poza, S., «La cultura de Quevedo: cala y cata», en S. Fernández Mosquera (coord.), *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, Santiago, Universidad y Consorcio de Santiago de Compostela, 1995, pp. 69-104.

Llano Gago, M. T., *La obra de Quevedo. Algunos recursos humorísticos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1984.

Maldonado, F. C. R., «Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo», en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez Moñino. 1910-1970*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 405-28.

Morley, S. G., y Bruerton, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. M. R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968.

Morreale, M., «Dante in Spain», *Estratto dagli Annali del Corso di Lingue e Letterature straniere della Università di Bari*, vol. VIII, 1966.

Nougué, A., «La libertad lingüística en el teatro de Tirso de Molina. Los substantivos», en *Homenaje a Guillermo Guastavino. Miscelánea de estudios en el año de su jubilación como Director de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1974, pp. 289-324.

Paz, A. de, «Góngora...¿y Quevedo?», *Criticón*, 75, 1999, pp. 29-47.

Pérez Lasheras, A., *Fustigat Mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994.

Pérez Lasheras, A., *Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Anexo 1 de la revista *Tropelías*, 1995.

Rey, A., ed., F. de Quevedo, *Virtud militante. Contra las quatro pestes del mundo, inuidia, ingratitud, soberbia, avarizia*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1985.

Rey, A., ed., F. de Quevedo, *Poesía moral (Polimnia)*, Londres-Madrid, Támesis, 1992.

Rico, F., ed., Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Barcelona, Planeta, 1987, 2ª ed.

Rodríguez Monescillo, E., «Comicidad verbal y sistema de la lengua», en *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos,* Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1968, t. III, pp. 177-92.

Rodríguez Monescillo, E., edición y traducción de Aristófanes, *Comedias I*, Madrid, CSIC, 1985.

Romero Gualda, M. V., «Hacia una tipología del neologismo literario», *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, 37, 1978-79, pp. 145-54.

Schildgen, B. D., «Dante's Neologism in the *Paradiso* and the Latin Rhetorical Tradition», *Dante Studies (with the Annual Report of the Dante Society)*, 107, 1989, pp. 101-19.

Schwartz Lerner, L., «Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género», *Edad de Oro*, 6, 1987, pp. 215-34.

Schwartz Lerner, L., «Golden Age Satire: Transformations of Genre», *Modern Language Note*s, 105, 1990, pp. 260-82.

Serrano Dolader, D., *Las formaciones parasintéticas en español*, Madrid, Arco Libros, 1995.

Simón Díaz, J., «Autores extranjeros traducidos al castellano en impresos publicados durante los siglos XV-XVII», *Cuadernos Bibliográficos*, 40, 1980, pp. 23-52.

Snell, A. M., *Hacia el verbo: signos y transignificación en la poesía de Quevedo*, London, Tamesis Books, 1981.

Tavani, G., *Dante nel Seicento. Saggi su A. Guarini, N. Villani, L. Magalotti*, Firenze, Olschki, 1976.

Tollemache, F., «I parasinteti verbali e i deverbali nella *Divina Commedia*», *Lingua Nostra*, 21, 1960, pp. 112-15.

El lenguaje del hampa en boca de los dioses: comentario léxico de un fragmento de *La Hora de todos y la Fortuna con seso*

Susana Guerrero Salazar
Universidad de Málaga

Las intervenciones de los dioses en el enmarque inicial de *La Hora de todos y la Fortuna con seso* –sobre todo la de Júpiter y Fortuna– se caracterizan por el cenismo, esto es, la mezcla de estilos, que se manifiesta, fundamentalmente, por la alternancia de cultismos, vulgarismos y vocablos del hampa. Esta polifonía, fruto de la mezcolanza léxica, evidencia la parodia del mundo sublime de los dioses y, en último término, de los seres humanos contemporáneos de Quevedo.

La obra comienza cuando Júpiter convoca a los dioses para una asamblea[1]. Éstos van llegando de un modo acelerado y un tanto confuso. Una vez congregados, se expresan con términos más propios de maleantes que de divinidades olímpicas[2].

El primero en tomar la palabra es Marte:

> Marte se levantó, sonando a choque de cazos y sartenes, y con ademanes de la carda dijo:
> –¡Pesia tu hígado, oh grande coime, que pisas el alto claro, abre esa boca y garla, que parece que sornas![3]

La armadura del dios Marte queda degradada con ese *choque de cazos y sartenes,* expresión que nos convierte el uniforme de guerra en

[1] Para el análisis léxico del enmarque final de la obra véase Guerrero Salazar, 1999. El comentario del fragmento inicial de la obra se encuentra en prensa: «*La Hora de todos y la Fortuna con seso:* Léxico marginal y cultismo en la presentación de los dioses», *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas* (Instituto de América, Centro Damián Bayón, Santa Fe (Granada), del 25 al 28 de Junio de 1999).

[2] Para el lenguaje marginal, véase Alonso Hernández, 1972, 1977, 1979. Otros componentes de la lengua burlesca de Quevedo, en Arellano Ayuso, 1984, pp. 159-201; Cueyas García, 1986.

[3] Seguimos la edición de López Grigera, 1987, quien ha transcrito y modernizado el texto de la edición de Zaragoza (1650), ejemplar R/19322 de la Biblioteca Nacional y ha introducido en cursiva las adiciones y enmiendas de los manuscritos M y P. A partir de ahora citaremos de forma abreviada como *La Hora.*

una especie de trasto. El sintagma *de la carda,* literalmente, se refiere al oficio de cardar la lana; pero, en sentido metafórico, el *Diccionario de Autoridades*[4] recoge la acepción «los que son de una cuadrilla de valentones, rufianes o que tienen otro modo de vida malo y vicioso». Alonso Hernández en el *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro* explica que a los rufianes y valentones se les llamaba *gente de la carda* «porque muchos de ellos procedían de los cardadores o pelaires que acababan dándose a la vida rufianesca»; con el tiempo, el término *carda* se generalizó y acabó por significar 'valiente'.

Marte se dirige a Júpiter en el tono en que lo haría un personaje del hampa[5].

La construcción *coime del alto y coime de las clareas,* en lengua de germanía, vale por 'Dios'. No obstante, el término *coime* es polisémico, pues se refiere al «señor de la casa» y al «garitero que tiene a su cuidado el garito o casa de juego pública» (*Aut*). Del mismo modo, en la jerga del hampa, *garlar* significa hablar; *sornar* vale por dormir.

A continuación, Júpiter, divinidad de los fenómenos atmosféricos, sostiene en su mano el rayo temido. Su imagen queda ridiculizada:

> Júpiter, que se vio salpicar de jacarandinas los oídos, y estaba, siendo verano y asándose el mundo, con su rayo en la mano haciéndose chispas, cuando fuera mejor hacerse aire con un abanico, con voz muy corpulenta dijo:
> – Vusted envaine y llámenos a Mercurio.

La palabra *jacarandina* –derivada de *jácara* y ésta de *jaque*– significa propiamente la lengua de los rufianes y, por extensión, de ladrones, prostitutas, valentones, etc.; a veces hace de sinónimo de *germanía* o alude a una reunión de jaques y rufianes, pero lo más frecuente es que se emplee para designar el tipo de lenguaje en que solían escribirse las jácaras, composiciones que reflejan el habla característica de los personajes del hampa.

A Júpiter tradicionalmente se le ha representado sentado en un trono de oro, con aire de gran majestad y esgrimiendo en la mano el rayo, símbolo del castigo y de la cólera divinas. Precisamente el rayo y el cetro son los atributos que lo diferencian de otros dioses inferiores. Sin embargo, Quevedo se burla de esta imagen tópica y ridiculiza la actuación del dios. El arte del caricaturista consiste, en este caso, en captar el movimiento grotesco, a veces imperceptible, y hacerlo visible mediante una exageración (*siendo verano y asándose el mundo*).

En cuanto a los términos *voz* y *corpulenta,* Schwartz Lerner[6] destaca que forman un enunciado claramente contradictorio. El lexema *voz* está visto como un objeto corpóreo, ya que el adjetivo *corpulento* sólo

[4] Citaremos con la abreviatura *Aut.*

[5] Quevedo caracteriza a Marte como un personaje del hampa en varias ocasiones. Véase el soneto 536, vv. 7-8. Seguimos la edición de Blecua, 1990.

[6] Schwartz, 1984, pp. 135-36.

se combina en la lengua con sustantivos que poseen un sema de «corporeidad».

La forma *vusted* es característica de la lengua rufianes. Mercurio, el dios mensajero de los dioses, tampoco se libra de la caricatura quevedesca:

> ... con su varita de jugador de manos y sus zancajos pajarillos, y su sombrerillo hecho a horma de hongo, en un santiamén y en volandas, se le puso delante. Júpiter le dijo:
>
> – ¡Dios virote, dispárate al mundo! Tráeme aquí en un abrir y cerrar de ojos a la Fortuna, asida de sus arrapiezos.
>
> Luego el chisme del Olimpo, calzándose dos cernícalos por acicates, se despareció, que ni fue visto ni oído, con tal velocidad, que verle partir y volver fue una misma acción de la vista.

Uno de los temas fundamentales en torno a los que ha sido estructurada la figura de Mercurio es la potencia de lo pequeño: Mercurio es un «pequeño diosecillo» (*puer aeternus*), mensajero e intérprete de la voluntad divina[7], aspecto que se resalta mediante la acumulación de diminutivos.

En este fragmento de *La Hora,* Quevedo se está burlando de la iconografía de Mercurio. El papel de árbitro de este dios se simboliza por el caduceo que Apolo le regaló, objeto que tenía la propiedad de apaciguar las querellas y reconciliar a los enemigos; además, poseía un carácter emblemático, estaba coronado por dos alas (que anunciaban el mundo olímpico) y enroscado abajo por dos serpientes (que simbolizaban su origen incestuoso), una de las cuales se dirigía hacia arriba mientras que la otra miraba hacia abajo. Sin embargo, el caduceo en la mano derecha, que era emblema de ministro conciliador, queda convertido en este fragmento en una *varita de jugador.* Además del efecto burlesco del diminutivo *varita,* el término *jugador* nos recuerda que Mercurio fue considerado dios de los tramposos.

Los talones alados que lo caracterizan han sido transformados en *zancajos pajarillos*[8]. Cabe destacar que la voz *zancajo* sugiere la frase proverbial *roer los zancajos,* que significa «murmurar», lo que conecta con el sintagma *chisme del Olimpo* que comentaremos a continuación.

[7] Garagalza, 1990, pp. 36-37.

[8] En el romance satírico 680, hay unos versos que conectan con este fragmento: «Mercurio se me voló, / diosecito de plumajes, / él, que lleva por el viento / pajaritos carcañales» (vv. 105-108). Los diminutivos *diosecito* y *pajaritos* potencian su función desmitificadora y, no sólo hacen alusión a la condición de Mercurio como dios de segunda clase, sino que también degradan su función de mensajero y prudente consejero. El término *carcañal,* además de significar «la parte posterior de la planta del pie» (con lo que Quevedo está aludiendo a las alas con las que tradicionalmente se representa a Mercurio), posee unas connotaciones despectivas, pues Covarrubias comenta que «se toma por la concupiscencia y la parte postrera e inferior del hombre». En el lenguaje de germanía, el término *carcañales* hace referencia a la frase hecha «tener o no tener carcañales», derivada de la expresión «tener el seso en los carcañales», que significa «estar cuerdo» o, en la construcción negativa, «estar loco».

El petaso alado, sombrero que usaban los romanos para viajar y que es atributo de Mercurio por ser el dios de los caminos, está también degradado mediante un diminutivo (*sombrerillo*) con valor similar al anterior. No obstante, el efecto burlesco mayor se consigue por la recurrencia al mundo vegetal, que lleva a nuestro autor a asimilar la forma del sombrero a la de un hongo[9].

El apodo *dios virote* evoca la rapidez de Mercurio, pues el *virote* es una especie de flecha para cazar conejos; no obstante, el *Diccionario de Autoridades* recoge otra acepción: «el mozo soltero, ocioso, paseante y preciado de guapo»[10].

Otro sintagma peyorativo que Quevedo atribuye a Mercurio es el de *chisme del Olimpo*, pues con él se destruye la concepción tradicional que lo consideraba el dios del lenguaje y, especialmente, del lenguaje simbólico. Las connotaciones del término *chisme* degradan al dios, pues éste se nos presenta como un personaje que trata sobre cosas de poca importancia y que murmura con el fin de indisponer a unos contra otros. Con esta última acepción se quiebra, o –mejor dicho– se invierte, el papel conciliador propio de Mercurio.

Tampoco se quedan atrás los términos *cernícalos* y *acicates*. El primero ha sido escogido por su matiz despectivo, pues estas aves de rapiña, especie de halcones pequeños de uñas negras, se han considerado tradicionalmente animales antiestéticos y repugnantes, que evocan el robo y la codicia[11]. El segundo, *acicates,* alude a las espuelas de la gineta e impone el sema de 'velocidad' sobre Mercurio, lo que conecta con la orden que le ha dado Júpiter (*dispárate al mundo*) y con las frases hechas que se introducen en el fragmento (*en un santiamén, en volandas, en un abrir y cerrar de ojos, ni visto ni oído*).

Júpiter, que ve que la Fortuna no lleva a cabo de modo equitativo el reparto de los bienes que él había dispensado, ha ordenado a Mercurio que traiga a la diosa *asida de sus arrapiezos* («harapos»). Nos encontramos ante el tópico de la Fortuna insensata, que atribuye dones sin orden ni concierto. Para la descripción de la diosa, Quevedo reúne todo el acervo de atributos que tradicionalmente se le aplicaban, pero

[9] Quevedo se burla del sombrero de Mercurio en otras ocasiones. Por ejemplo, en la jácara 860, se le reta por la *gorra,* término que conecta con la expresión «meterse de gorra» («meterse donde no se debe sin ser llamado»), que se utiliza en la última referencia a Mercurio de *La Hora:* «Mercurio, teniendo sombrerillo, se metió de gorra con Venus, que estaba sepultando debajo de la nariz a puñados rosquillas y confites» (p. 224). Además, *gorra* es voz de germanía que significa «estafa» y «estafador»; por medio de este juego, Quevedo transforma el hecho físico de llevar sombrero en la connotación moral de caradura. Este juego dilógico se reitera también en el poema 701: «La gorra, yo me lo soy, / y en mis tripas me la llevo, / porque a comer y cenar / jamás he sido sombrero» (vv. 29-32).

[10] Hay otras connotaciones del término *virote* que aquí no proceden pero que Quevedo utiliza en otros contextos.

[11] En el baile 865, Quevedo emplea el término *cernícalo* para referirse a un alguacil que limpiaba de ratones ('ladrones') a toda España; como al cernícalo se le considera un buen cazador, sólo que posee las uñas blancas y no negras como el ave: «Vimos a Diego García, / cernícalo de uñas blancas» (vv. 9-10).

caricaturizados[12]. Asistimos a la parodia de su papel como diosa griega, de sus atributos y también de su acompañante, la Ocasión[13].

Mercurio ha sufrido también una transformación total, el *chisme del Olimpo* vuelve *hecho mozo de ciego y lazarillo.* El dinamismo se paraliza de cuajo; ahora, nuestro dios, en su servilismo hacia los otros dioses, debe hacer de acompañante a la diosa Fortuna pues, según la tradición, es ciega. El sintagma *mozo de ciego y lazarillo* no hace sino amontonar más carga de negatividad sobre Mercurio, dado que connota la idea de pícaro, muerto de hambre, etc.:

> Volvió hecho mozo de ciego y lazarillo, adestrando a la Fortuna, que con un bordón en la mano venía tentando y de la otra tiraba de la cuerda que servía de freno a un perrillo. Traía por chapines una bola sobre que venía de puntillas y hecha pepita de una rueda que la cercaba como centro, encordelada de hilos, trenzas y cintas, cordeles y sogas, que con sus vueltas se tejían y destejían.

La Fortuna se nos presenta como una ciega harapienta que anda apoyándose en un bastón y guiada por un *perrillo,* término en el que el diminutivo despectivo contribuye aún más a la degradación de la escena. El término *bordón* sugiere, además, la palabra *bordonera,* que en el léxico del hampa es una prostituta de baja calidad. La esfera sobre la que esta diosa se solía representar, símbolo de universalidad y de dominio, queda desmitificada, pues se nos presenta como una *bola* que sustituye a un elemento tan vulgar como los *chapines,* calzado con suela de corcho, propio de las mujeres que, cuando era muy llamativo, se consideraba característico de las prostitutas[14] (al igual que el guardainfante o el moño con el que al principio de la obra se introduce a Venus)[15].

[12] Quevedo atribuye a la diosa Fortuna un tratamiento burlesco en diversos poemas: 519, vv. 12-14; 654, vv. 37-40; 561, vv. 1-4 y 10; 596, vv. 9-11; 601, vv. 5-8; 627, vv. 7-12. Destacamos el 669, denominado *Letra satírica a la Fortuna* y el 736, *Desengañada exclamación a la Fortuna;* en ambos la degradación del personaje es similar a la que acontece en *La Hora de todos y la Fortuna con seso.*

[13] Al comienzo de la obra, Júpiter reprocha a la diosa la injusticia de sus actuaciones. La Fortuna se defiende, negando que actúe como fuerza ciega, pues ella no encarna sino la negligencia humana. Finalmente, nuestro autor, mostrando una actitud que enlaza con el senequismo y la filosofía estoica, culpa a los que padecen los sinsabores de la vida y se quejan de la Fortuna, pues son ellos los responsables verdaderos de su suerte. Lo que hace Quevedo es alegorizar en esta obra la inestabilidad de un mundo en crisis que está sometido a perpetuo cambio, salvaguardando, simultáneamente, el libre albedrío que permite al hombre oponerse a la diosa, que ya no es el destino inexorable o el ciego azar. Por esta razón, podemos decir que, al mismo tiempo que la Fortuna proporciona a nuestro autor los resortes para burlarse de la fábula mitológica y de la astrología, su relación con la Providencia sirve para proponer el tema –tan discutido en el Barroco– de la libertad / predestinación. Por tanto, la Fortuna sufre en *La Hora* un proceso similar al que sufrió Júpiter en *Los sueños,* obra en la que, bajo el disfraz del dios olímpico, se vislumbra el comportamiento del cristiano.

[14] Para la relación del chapín con la prostituta véanse los poemas: 633, v. 25; 768, v. 33; 787, v. 24; 853, v. 1136; 875, v. 614.

[15] «Entró Venus haciendo rechinar los coluros con el ruedo del guardainfante, empalagando de faldas a las cinco zonas, a medio afeitar la geta, y el moño, que la encorozaba de pelambre la cholla, no bien encasquetado por la prisa» (*La Hora,* p. 63).

La parodia de esta diosa se completa con la de su acompañante, su criada la Ocasión, divinidad alegórica de la oportunidad, la cual disponía el momento más favorable para obtener éxito en todas las empresas. El emblema CXXI que recoge Alciato, *In occasionem*, la representa como mujer con un solo mechón en la parte anterior de la cabeza, con el fin de que, una vez que se nos presenta, podamos asirla; por la parte posterior está calva, para que, si la dejamos pasar, no podamos ya recuperarla; uno de sus pies descansa sobre una rueda que gira a gran velocidad y otro queda en el aire para significar que pasa rápidamente; lleva en su mano una navaja que indica que es más aguda que toda agudeza y que, al ser fugitiva, es necesario apresarla en el momento en que se nos ofrece y cortar todos los obstáculos, pues, una vez que pasa, son vanos los esfuerzos por alcanzarla.

La parodia quevediana sobre la Ocasión es contundente:

> Detrás venía como fregona la Ocasión, gallega de *coram vobis,* muy gótica de facciones, cabeza de contramoño, cholla bañada de calva de espejuelo, y en la cumbre de la frente un solo mechón, en que apenas había pelo para un bigote; era éste más resbaladizo que anguilla, culebreaba deslizándose al resuello de las palabras. Echábasele de ver en las manos que vivía de fregar y barrer y vaciar los arcaduces que la Fortuna llevaba.

En primer lugar, destacamos el término *fregona,* que alude a su condición de criada de la Fortuna. Sus manos delatan que se trata realmente de una criada que desempeña las tareas de barrer, fregar, etc., las cuales sumen al personaje en un contexto puramente costumbrista. La imagen de vaciar los arcaduces conecta con el romance 746, en el que la Fortuna sufre un proceso de animalización que la asemeja a las mulas que hacen girar las norias de agua[16].

El vocablo *gallega* está adjetivado[17], conformando así una construcción sintáctica paralela a la de *gótica de facciones,* que analizaremos a continuación. El sintagma *coram vobis* es una expresión latina ya instalada en la lengua popular: «Equivale a presencia buena y grave: y así del que es bien hecho y de buen talle, disposición y persona, o que afecta gravedad y compostura en ella, se dice que tiene gran coramvobis» (*Aut*). Este término posee una connotación chistosa que designa el aspecto general de una persona, sobre todo si es gruesa, corpulenta y afecta gravedad. No obstante, en la obra de Quevedo suele referirse a la cara[18]. La incrustación del elemento latino en el texto burlesco crea un efecto sorprendente, ya que causa la ruptura del código lingüí-

[16] Así se dice de la Fortuna en el romance 746: «bestia de noria, que, ciega, / con los arcaduces andas» (vv. 5-8).

[17] De hecho, nuestro autor utiliza el vocablo *gallega* en el romance 771, cuando, describiendo a Hero, la llama «Corita en cogote / y gallega en ancas» (vv. 29-30), estableciendo así una antítesis entre dos términos para él contrapuestos: *corita* «falta, escasa» y *gallega* «abundante»; en realidad, *corito* era un nombre que se daba a los montañeses y vizcaínos (Cov. y *Aut*) y que significaba «descogotado, sin cogote, de cogote llano».

[18] Véan los poemas 580, v. 6; 741, v. 89; 745, v. 89; 760, v. 78; etc.

stico que se viene usando y traslada jocosamente el significado y la función originaria de la expresión.

Similar a la construcción *gallega de coram vobis* es el sintagma *gótica de facciones;* el término *gótico,* aunque en germanía significa «noble, ilustre»[19], Quevedo lo emplea en muchas ocasiones con el significado de grande, gordo, enorme, grosero, bárbaro, etc.[20].

Otra creación léxica digna de destacar es el término *contramoño,* que adquiere su significado pleno conjugado con lo que sigue, *cholla bañada de calva de espejuelo,* que utiliza el término vulgar *cholla* referido a la cabeza y que hace alusión a la calva de la Ocasión[21], brillante y resbaladiza como la de un espejo.

El mechón de la diosa es comparado despectivamente con un bigote escaso (por su poca densidad) y con una anguila (por lo resbaladizo), pez de connotaciones negativas, además (Covarrubias, comentando a su vez a Alciato, habla de la simbología de este pez inmundo que se cría en el agua cenagosa: «Los que con facilidad quiebran sus palabras y se quitan dellas con delgadezas y sutilezas son comparados a las anguillas lúbricas y deleznables, que presas se escurren de entre las manos»).

Continuando con el enmarque inicial, una vez que entran en escena la Fortuna y la Ocasión, los dioses muestran *mohína* («enfado») y algunos incluso asco, sin duda, por el aspecto vulgarizado que presenta la diosa del destino. La Fortuna inicia así su discurso, *con chillido desentonado, hablando a tiento:*

> Todos los dioses mostraron mohína de ver a la Fortuna y algunos dieron señal de asco, cuando ella, con chillido desentonado, hablando a tiento dijo:
> – Por tener los ojos acostados y la vista a buenas noches, no atisbo quien sois los que asistís a este acto, empero seais quien fuéredes, con todos hablo y primero contigo, oh Jove, que acompañas las toses de las nubes con gargajo trisulco. Dime, ¿qué se te antojó ahora de llamarme, habiendo tantos siglos que de mí no te acuerdas? Puede ser que se te haya olvidado a ti y a esotro vulgo de diosecillos, lo que yo puedo y que así he jugado contigo y con ellos como con los hombres.

Como comenta Alarcos García[22] la construcción «hablar a tiento» supone una parodia de la frase hecha «andar a tiento», que significa «tantear o reconocer el camino», que es lo que hace la Fortuna con su bastón.

[19] El *Diccionario de Autoridades* recoge esta acepción de «noble, ilustre» e indica que Juan Hidalgo la incluye en su vocabulario, pero no aparece.

[20] Así ocurre en el poema 745, vv. 95-96: «muy menudo de faciones / y muy gótico de espaldas». Concretamente se aplica a las gallegas en el romance satírico 749, v. 141.

[21] Quevedo utiliza esta misma imagen en el poema 703, vv. 45-48 «Yo he visto una calva rasa, / que dándola el sol relumbra, /calavera de espejuelo, / vidrïado de las tumbas».

[22] Alarcos, 1955.

Schwartz Lerner[23] explica también que el enunciado metafórico *tener los ojos acostados* connota una frase hecha que no está explicitada («dormir los ojos» «frase con que se expresa que uno los entreabre, por dar a entender algún afecto, que quiere y tiene ánimo de significar», *Aut*); además los *ojos dormidos* se refieren también a la mirada lánguida de las coquetas[24]. El lexema *ojos* resulta personificado por su relación con *acostados;* no expresa directamente que la Fortuna esté ebria (por aquello de que los ojos de los borrachos están medio cerrados) sino que es ciega; sin embargo, la idea de embriaguez queda aludida (de hecho, a continuación, Júpiter la llama *borracha*). Esta idea se completa con el siguiente enunciado (*la vista a buenas noches*), que también utiliza una frase hecha.

Todo el discurso que pronuncia la Fortuna mezcla recursos y registros diferentes, lo cual se aprecia en los cultismos y vulgarismos: comienza con unas frases hechas desautomatizadas («tener los ojos acostados», «quedarse a oscuras») que pertenecen a un nivel léxico vulgar, al igual que el verbo *atisbar*, que, según el *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro,* significa «mirar recatada y disimulada pero atentamente algo; vigilar, fisgar, descubrir»[25]; los términos *asistir* y *acto* son dos latinismos neologizantes; el vocativo *Jove* es también un latinismo; la palabra *fueredes* es un arcaísmo, como la conjunción *empero;* el sintagma *gargajo trisulco* reúne en sí mismo los dos niveles opuestos: *gargajo* es vulgar y *trisulco* es culto.

Este vocabulario es totalmente improcedente en boca de una diosa, pero constituye un recurso fundamental en el que se apoya Quevedo para llevar a cabo la burla. Por eso Marte llama anteriormente a Júpiter *coime,* apelativo vulgar que contrasta con el epíteto que usa la Fortuna, que lo apostrofa mediante el latinismo *Jove* (posteriormente lo llamará *supremo atronador*), creando así una frase de invocación que es modelo del procedimiento retórico más generalizado para la creación de la parodia, el cual consiste en unir palabras de niveles opuestos, incluso dentro de un mismo sintagma.

El lexema *trisulco* despierta en el receptor competente reminiscencias de textos poéticos prestigiosos, pues *Ignis trisulcus* es el rayo, atributo de Júpiter[26].

El texto elabora las características ya conocidas del dios (jefe de los fenómenos atmosféricos: reúne las nubes, envía la lluvia, lanza el rayo y desciende en él), sólo que los atributos tradicionales están vistos desde otro ángulo. En el enunciado que comentamos, se ha independizado el lexema *nubes,* ya que al unirse con *toses* ha recibido un

[23] Schwartz, 1984, pp. 157-58.

[24] Véase la nota 33 de la edición de *La Hora* de Bourg, Dupont y Geneste, 1987, p. 156.

[25] El mismo Quevedo comenta en su *Discurso de todos los diablos* que *atisbar* es voz de pícaros: «La Dueña con zancos de fuego, le seguía, atisbando (como dicen los pícaros) todo lo que pasaba» (Buendía, 1986, p. 222).

[26] Ovidio, *Metamorfosis,* II, vv. 848-849.

clasema humano. Ya Júpiter no produce el trueno, sino que éste es visto como *toses,* con la consecuente personificación del lexema.

La segunda metáfora, *gargajo trisulco,* se origina, según Schwartz Lerner, en el sintagma anterior, *toses de las nubes,* que impone una isotopía en el plano de los conceptos de superficie. La secuencia *trueno-rayo,* que es temporal, está representada por las acciones que son también consecutivas de *toser* y *gargajear* (o *expectorar*). La primera personificación, *toses,* genera la correspondencia *rayo-gargajo,* esperada en el contexto pragmático. No hay otro sema en común entre estos dos lexemas, sino el de 'sonoridad'. Más que la semejanza entre los referentes denotados, unidos por este rasgo semántico común, lo que aclara el motivo de la metáfora es la relación con el primer segmento de la frase. El plano prosaico establecido por los lexemas *toses-gargajos* contrasta con el adjetivo final *trisulco,* que por ser cultismo y palabra poética acentúa la tensión del enunciado total.

La Fortuna se dirige a Júpiter y al resto de los dioses con tono descarado e insultante: *esotro vulgo de diosecillos,* sintagma del que destacamos, por un lado, el término *vulgo,* que, en germanía, significa «mancebía» y, por otro, el uso del diminutivo *-illo* que, como en ocasiones anteriores, posee un valor desmitificador.

Tras jactarse la diosa de haber jugado con los dioses, Júpiter, *muy prepotente,* le responde insultándola y la tilda de *borracha* y de *loca.* Mediante el tópico del mundo al revés, se nos manifiestan las absurdas actuaciones de la diosa:

> Júpiter, muy prepotente, la respondió:
> –Borracha, tus locuras, tus disparates y tus maldades son tales que persuades a la gente mortal que no hay dioses y que el cielo está vacío y que yo soy un dios de mala muerte. Quéjanse que das a los delitos lo que se debe a los méritos y los premios de la virtud al pecado, que encaramas en los tribunales a los que habías de subir a la horca, que das las dignidades a los que habías de quitar las orejas, que empobreces y abates a quien debieras enriquecer.

En este fragmento, Quevedo juega con la frase hecha «ser de mala muerte», cuyo significado («ser muy poca cosa») no puede ser aplicado de un modo literal a un dios inmortal más que para producir una incongruencia burlesca.

> La Fortuna, demudada y colérica, dijo:
> – Yo soy cuerda y sé lo que hago y en todas mis acciones ando pie con bola. Tú que me llamas inconsiderada y borracha, acuérdate que hablaste por boca de ganso en Leda, que te redamaste en lluvia de bolsa por Dánae, que bramaste y fuiste *inde toro pater* por Europa, que has hecho otras mil cien picardías y locuras y que todos esos y esas que están contigo han sido avechuchos, urracas y grajos, cosas que no se dirán de mí[27]…

[27] Continúa el fragmento con las quejas de la Fortuna ante la insensatez de los humanos.

La Fortuna se defiende de las acusaciones de Júpiter. Quevedo recurre otra vez a una frase hecha, «andar pie con bola», que *Aut* explica como «lo mismo que vivir sin hacer exceso, con regla y medida, ajustándose a lo que uno puede y debe, según su calidad y estado, sin exceder, de modo que ni sobre ni falte»; esta frase se quiebra porque se cumple en su sentido literal, ya que la Fortuna anda exactamente con los pies sobre una bola.

A continuación, la diosa parodia las mismas imágenes de las metamorfosis de Júpiter que Quevedo recrea en su poesía. En primer lugar, la fábula de Leda –esposa del rey Tindáreo–[28] a quien sedujo Júpiter convertido en un cisne, con cuyo canto la atrajo, consiguiendo así que la joven lo escuchara y lo cogiera[29]. La frase hecha «hablar por boca de ganso» queda rota en su sentido de «hablar usando palabras e ideas de otros», puesto que se cumple de nuevo en su sentido literal[30]; este juego es reiterado para el mismo mito en otras ocasiones[31].

En segundo lugar, queda referida la fábula de Dánae[32]; la joven fue encerrada por su padre en una torre para que ningún varón pudiese llegar a ella, dado que le habían vaticinado que el hijo de ésta lo asesinaría; Júpiter, enamorado de ella, se transformó en lluvia de oro, cuyas gotas se metieron por las tejas, cayeron en el regazo de la joven y la dejaron embarazada[33]. La metamorfosis de Júpiter en lluvia de oro se introduce mediante una metátesis vulgar del verbo *derramar (redamaste)*; la metonimia de *bolsa* por *oro* introduce, irónicamente, una referencia prosaica que es incompatible con el mundo del mito y que no hace sino introducir el aspecto económico en las relaciones amorosas, que quedan transformadas en amores lupanarios[34] o –en palabras de Ignacio Arellano[35]– en un simple «trueco interesado».

De todas las transformaciones de Júpiter, la que parece gustar más a Quevedo –si atendemos a las recreaciones del mito en poesía[36]– es la de Europa[37]. A este mito se refiere Quevedo mediante el verso virgi-

[28] Véanse referencias al mito de Leda en los poemas 54, vv. 12-14; 682, vv. 205-208; 690, vv. 61-68; 768, vv. 129-130.

[29] Virgilio, *Eneida,* VIII, v. 130.

[30] Quevedo en su *Pregmática que este año de 1600* se ordenó incluye esta frase hecha entre las que deben suprimirse (García Valdés, 1993, p. 152).

[31] Lo mismo ocurre en el romance 682: «Habló por boca de ganso / a Leda, y con la tramoya / de plumas blancas y pico, / dios avechucho, engañóla» (vv. 205-207).

[32] Referencias a la fábula de Dánae pueden verse en los poemas 453, vv. 12-14; 536, vv. 9-11; 682, vv. 189-204, 213-220; 768, vv. 133-136.

[33] Ovidio, *Metamorfosis,* IV, vv. 610-612.

[34] Lo mismo ocurre en el soneto 536: «Volvióse en bolsa Júpiter severo; / levantóse las faldas la doncella / por recogerle en lluvia de dinero» (vv. 9-11) y en el romance 682: «en precio se llovió Jove, / para gozar a la otra, / que en la torre, como tordo, / pasaba la vida tonta» (vv. 189-192).

[35] Arellano, 1984, p. 189.

[36] Al rapto de Europa se refiere Quevedo tanto en la poesía seria como en la burlesca. Véanse los poemas 54, vv. 12-14; 137, vv. 5-8; 146, vv. 1-3; 221, vv. 1-8; 222, vv. 1-8; 453, vv. 12-14; 498, vv. 1-4; 673, vv. 41-44; 682, vv. 221-268; 690, vv. 61-68; 768, vv. 131-132.

[37] Ovidio, *Metamorfosis,* II, vv. 833-875; III, vv. 1-5.

liano *Inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto,* con el que se juega, como si el ablativo *toro* (de *torus*, 'lecho') fuese homónimo de *taurus* 'toro'[38].

El fragmento contiene también una alusión despectiva a los dioses, *esos y esas que están contigo*, a los que se les aplican tres términos despectivos: *avechuchos, urracas* y *grajos*. El sustantivo *avechucho* es un término rústico que define Covarrubias como «ave de mal talle, que no es conocida ni se le sabe nombre»; Quevedo, en otras ocasiones, utiliza este mismo vocablo para otros personajes mitológicos[39]; en este contexto se refiere a Júpiter y a su transformación en águila para raptar a Ganimedes[40]; de hecho, *La Hora de todos y la Fortuna con seso* acaba con una alusión a esta fábula[41].

Mediante el término *urracas,* que con frecuencia se aplica «cuando una mujer es gran habladora...» (*Aut*), se alude al episodio de las Piérides, nueve muchachas tan hábiles en el canto que osaron competir con las Musas, pero fueron vencidas y, como castigo, transformadas en urracas[42].

En cuanto a los *grajos*[43], posee también un carácter peyorativo, pues, como el cuervo, su color negro, su grito lúgubre y el hecho de que se alimenten de animales muertos, lo convierten en un pájaro de mal agüero, al que, tradicionalmente, se le asocia con la suciedad y el mal olor.

Tras culpar a los hombres de sus destinos, la Fortuna cede la palabra a la Ocasión, quien comunica al resto de los dioses su cometido, que no es ni más ni menos el que la tradición le encomendaba, sólo que cargado de connotaciones obscenas y burlescas:

> Esta criada me ha servido perpetuamente y no he dado paso sin ella: su nombre es la Ocasión. ¡Oídlas!, ¡aprended a juzgar de una fregona!
>
> Y desatando la tarabilla la Ocasión, por no perderse a sí mesma, dijo:
>
> – Yo soy una hembra que me ofrezco a todos: muchos me hallan, pocos me gozan. Soy sansona femenina que tengo la fuerza en el cabello: quien sabe asirse a mis crines, sabe defenderse de los corcovos de mi ama; yo la

[38] Este mismo verso (Virgilio, *Eneida*, II, v. 2) es utilizado por Quevedo en el poema 767, v. 85.

[39] Al ave Fénix se la llama *avechucho de matices* (poema 700, v. 25); a Júpiter *dios avechucho* (poema 682, v. 208), aludiendo a su transformación en cisne para conquistar a Leda; este mismo sintagma se vuelve a atribuir a Cupido (poema 710, v. 59).

[40] Ganimedes estaba considerado el más bello de los mortales. Hay varias versiones sobre el rapto de Ganimedes, pero la más extendida y la que usa Quevedo es la que cuenta cómo Júpiter, metamorfoseado en águila, lo robó del monte Ida, donde el joven príncipe troyano se hallaba de cacería (Homero, *Ilíada,* V, v. 265; XX, v. 232; Virgilio, *Eneida,* I, v. 28; V, v. 253; Ovidio, *Metamorfosis,* X, v. 255). Véanse las referencias a la fábula de Ganimedes en los poemas 352, vv.1-4; 787, vv. 72-80.

[41] Éste es el último párrafo del enmarque final de *La Hora de todos y la Fortuna con seso:* «–¡Esto es despedir a Ganimedes, y no reprensiones! Dióles licencia, y hartos y contentos se afufaron, escurriendo la bola a puto el postre: lugar que repartió el coperillo del avechucho».

[42] Ovidio, *Metamorfosis,* VI.

[43] Ovidio, *Metamorfosis,* VII.

> dispongo, yo la reparto y, de lo que los hombres no saben recoger ni gozar, me acusan…[44]

El discurso de la Ocasión se introduce tras la frase hecha «desatar la tarabilla» (*tarabilla,* «metafóricamente se llama a la persona que habla mucho y apriesa, sin orden ni concierto», *Aut*)[45]. El que el personaje se defina como «hembra que se ofrece a todos» posee, obviamente, connotaciones obscenas, las cuales se completan por medio del verbo *gozar.*

Mediante un polípote se forma el femenino burlesco *sansona,* vocablo que alude a la tradición bíblica y establece un paralelismo entre Sansón y la Ocasión, el cual está basado en el cabello, atributo que caracteriza a ambos personajes.

La frase hecha «asirse de las crines» es definida por Covarrubias como «procurar el hombre no descaecer de su estado cuando la fortuna da corcovos para derrocarle, como hace el que va a caballo, puesto en necesidad y peligro de ir al suelo». La desmitificación viene dada al ser la propia Ocasión la que llama a su cabello *crin,* pues asistimos a un fenómeno de animalización, ya que este término se refiere a «las cerdas que el cavallo y otro animal trae en el cuello colgando» (Cov.).

La Ocasión, en defensa de su ama la Fortuna, culpa a los hombres de los vaivenes de la diosa, recurriendo a las imágenes clásicas de la esfera y de la rueda, pero de modo paródico:

> Estas necedades hacen a los hombres presumidos y perezosos y descuidados, éstas son el yelo en que yo me deslizo, en éstas se trastorna la rueda de mi ama y trompica la bola que la sirve de chapín. Pues, si los tontos me dejan pasar, ¿qué culpa tengo yo de haber pasado? Si a la rueda de mi ama son tropezones y barrancos, ¿por qué se quejan de sus vaivenes?; si saben que es rueda y que sube y baja, y que por esta razón bajan para subir y suben para bajar, ¿para qué se devanan en ella? El sol se ha parado, la rueda de la Fortuna, nunca: quien más seguro pensó haberla fijado al clavo, no hizo otra cosa que alentar con nuevo peso el vuelo de su torbellino; su movimiento dirige las felicidades y miserias como el del tiempo las vidas del mundo y el mundo mismo poco a poco. Esto es verdad, Júpiter, responda quien quisiere.

Por un lado, la esfera sirve a la Fortuna de *chapín* –término que ya comentamos anteriormente–, sobre el que la diosa *trompica.* Por otro lado, destacamos el dinamismo de esta escena, dado que contribuye a la comicidad: la rueda *se trastorna,* dado que pasa por *tropezones y barrancos;* su movimiento es imparable aunque el hombre pretenda *haberla fijado al clavo.* Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste consideran la palabra *barranco* –que aparece en las ediciones más pri-

[44] Omitimos el siguiente fragmento en el que la Ocasión enumera una larga serie de necedades. Las expresiones más ambiguas están comentadas en la edición de *La Hora de todos y la Fortuna con seso* de Bourg, Dupont y Geneste, 1987, pp. 158-59.

[45] En el enmarque final se introduce una frase hecha similar «soltar la tarabilla» con motivo de Mercurio, dios de la elocuencia: «Mercurio, soltando la tarabilla, dijo que todo se remediaría, y que no turbasen el banquete celestial» (p. 224).

mitivas– poco comprensible, y proponen *barreno,* término más parecido a *barranco* que el femenino *barrena* propuesto por Fernández-Guerra (1852-1859).

Todo el discurso de la Ocasión demuestra su desparpajo y su falta de respeto.

La Fortuna, cuyo movimiento desmesurado la convierte en un mecanismo desintegrado, explica la jerarquía de los poderes divinos y recuerda a Júpiter que ella tiene primacía sobre las divinidades del Olimpo. La diosa proclama el anonimato en el que han caído los dioses, que se ven ignorados por la humanidad, la cual no sólo les niega credibilidad, sino que reduce la existencia de los dioses al mero hecho de la obra literaria:

> La Fortuna, con nuevo aliento, bamboleándose con remedos de veleta y acciones de barranco, dijo:
>
> – La Ocasión ha declarado la ocasión injusta de la acusación que se me pone; empero yo quiero de mi parte satisfacerte a ti, supremo atronador y a todos esotros que te acompañan, servidores de ambrosía y nectar, no obstante que en vosotros he tenido y tengo y tendré imperio, como le tengo en la canalla más soez del mundo. Yo espero ver vuestro endiosamiento muerto de hambre por falta de víctimas y de frío, sin que alcancéis una morcilla por sacrificios, ocupados en solo abultar poemas y poblar coplones, gastados en consonantes y apodos amorosos, sirviendo de munición a los chistes y a las pullas.

El fragmento comienza con una cosificación que reitera el imparable movimiento de la diosa: *bamboleándose con remedos de veleta.* La diosa se dirige a Júpiter mediante el epíteto *supremo atronador.*

Si nos atenemos a la construcción *servidores de ambrosía y néctar,* la Fortuna trata al resto de los dioses como sirvientes, colocándolos en el mismo plano que a Hebe o Ganimedes. Quizás en este caso sea más apropiada la lectura *sorbedores de ambrosía y néctar* que prefieren otras ediciones[46], pues se trata de un apelativo usual en el Renacimiento, pero bastante irónico en este paródico enmarque olímpico.

La Fortuna se siente dominadora de los dioses y de *la canalla más soez del mundo.* La construcción *endiosamiento muerto de hambre* es similar a «dios de mala muerte». La ruptura de la frase se lleva a cabo precisamente por su interpretación literal, ocasionada por la relación sintagmática con términos que devuelven a la frase sus valores lexemáticos: el descreimiento de los hombres dejaría sin sacrificios y, por tanto, con hambre, a los dioses. El término *morcilla* para aludir a los sacrificios rituales supone degradar éstos mediante su desplazamiento al plano costumbrista culinario, proceso cómico que se reitera a menudo en la obra satírico burlesca de Quevedo.

[46] Así se mantiene en la edición de Bourg, Dupont y Geneste, 1987.

A continuación, el dios Sol grita a la Fortuna desaforadamente:

> – ¡Malas nuevas tengas de cuanto deseas, –dijo el Sol– que con tan insolentes palabras blasfemas de nuestro poder! Si me fuera lícito, pues soy el Sol, te friyera en caniculares y te asara en buchornos y te desatinara a modorras.

El ámbito de acción del dios-astro queda relacionado con el culinario (*freír* y *asar*) y con el medicinal, pues el término *modorra* es definido por Covarrubias como «una enfermedad que saca al hombre de sentido, cargándole mucho la cabeza».

Tras la intervención del dios Sol, replica la Fortuna, enumerando, a modo de injuria contra Apolo, las fábulas mitológicas de las que se le hace protagonista:

> – ¡Vete a enjugar lodazales, –dijo la Fortuna– a madurar pepinos y a proveer de tercianas a los médicos y a adestrar las uñas de los que se espulgan a tus rayos!, que ya te he visto yo guardar vacas y correr tras una mozuela que, siendo sol, te dejó a escuras. Acuérdate que eres padre de un quemado. Cósete la boca y déjale hablar a quien le toca.

Las formas imperativas (*vete, acuérdate, cósete* y *déjale*) y los verbos *videndi* (*ya te he visto yo*) abren el proceso degradante.

Los mandatos de la diosa Fortuna están presentados en una gradación ascendente que, en primer lugar, parte de los efectos del sol sobre la naturaleza, vistos con absoluta negación de poeticidad. En segundo lugar, se pasa a un concepto más retorcido: proveer de fiebre (*tercianas*) a los médicos, pues, conocida la fobia de Quevedo hacia estos personajes[47], se rebaja así la categoría de Apolo, dios de la medicina; no olvidemos que los pepinos tenían fama de provocar la fiebre terciaria e incluso la muerte. En tercer lugar, el aspecto más morboso y repulsivo se consigue al aplicar al Sol el papel de guiar las uñas de los que se espulgan bajo sus rayos[48]; la función del dios-astro queda, por tanto, reducida a servir de luz y calor, no a personas u objetos valiosos, sino a la *canalla,* término de carácter despectivo que ya hemos comentado anteriormente. El mito va sumiéndose en una atmósfera infrarrealista de total degradación, en cuya ambientación picaresca no pueden faltar los parásitos[49]. El término *espulgarse* ('quitarse las pulgas') manifiesta el gusto de Quevedo por recrearse en los detalles repulsivos que denuncian la inmundicia. La luz del sol se nos presenta, por tanto, no como un elemento ennoblecedor, sino como la causa alumbradora de la miseria humana.

[47] Sobre la sátira a los médicos véase: Goyanes Capdevila, 1934; Querillac, 1986; Arellano, 1984, pp. 86-90. En cuanto a los poemas en los que el dios Apolo está relacionado con la sátira a los médicos, destacamos: 790, vv. 1-12; 680, vv. 1-4; 828, vv. 141-44; 767, vv. 161-64.

[48] Esta misma referencia la aplica Quevedo a Apolo en el soneto 536: «Bermejazo platero de las cumbres, / a cuya luz se espulga la canalla, / la ninfa Dafne, que se afufa y calla, / si la quieres gozar, paga y no alumbres» (vv. 1-4).

[49] Ver Arellano, 1984, pp. 172-75.

La referencia a las vacas se refiere al episodio mitológico según el cual Apolo, expulsado del Olimpo por haber asaeteado a los Cíclopes, fue condenado a vivir sobre la tierra, donde se refugió en casa de Admete, rey de Tesalia, cuyos rebaños guardó el dios durante un año; contento del trato recibido, Apolo recompensó a su patrón haciendo que sus vacas tuvieran siempre partos dobles.

En cuanto al vocablo *mozuela,* éste participa de la misma degradación que *canalla;* mediante la presencia de estos términos germanescos se insiste en la desvalorización, por medio del lenguaje, de los temas serios; en este caso, del episodio de Apolo y Dafne. El retrato de la ninfa se construye con los mismos recursos e imágenes burlescas que Quevedo utiliza en su poesía y que transforman la relación en amores prostibularios[50]. El tratamiento denigrante se consigue por medio de un sufijo despectivo de rara aparición en la obra de nuestro autor (*-uela*) y la frase hecha ya comentada de «quedarse a oscuras», la cual se quiebra por su sentido literal. Apolo queda presentado cómicamente como un amante fracasado y Dafne como una prostituta.

A continuación, la diosa Fortuna hace callar al Sol recordándole, mediante una perífrasis, que es *padre de un quemado,* que alude al mito de Faetón[51], el cual se cubre de una connotación deshonrosa, pues con frecuencia nuestro autor, con motivo de las familias conversas, identifica a este personaje, que fue fulminado por el rayo de Júpiter, con el condenado a la hoguera por la Inquisición[52]. La injuria al dios conecta, por tanto, con el sintagma *planeta bermejo,* con el que se describe al Sol a comienzos de *La Hora,* pues, en la tradición occidental, el pelirrojo ha sido considerado arquetipo del malvado, engañador y traicionero, de ahí que se le atribuya este rasgo a Judas y, de modo general, a los judíos.

Tras la intervención de la Fortuna, toma la palabra Júpiter:

> Entonces Júpiter, severo, pronunció estas razones:
> – Fortuna, en muchas cosas de las que tú y esa picarona que te sirve habeis dicho, teneis razón; empero, para satisfacción de las gentes, está decretado inviolablemente que en el mundo en un día y en una propia hora se hallen de repente todos los hombres con lo que cada uno merece. Esto ha de ser. ¡Señala la hora y día!

[50] Los poemas satíricos y burlescos que recrean la fábula de Apolo y Dafne han sido de los pocos textos quevedianos de tema mitológico estudiados por parte de la crítica. Ver Arellano, 1984, pp. 227-33; Barnard, 1984; Neira, 1980; Torres Nebrera,1988.

[51] La caída de Faetón se convirtió en un símbolo de la osadía, del atrevimiento y de la transitoriedad de toda empresa. Los poetas barrocos, además de cantar la fugacidad de la vida, toman la fábula como pretexto para fustigar a los privados. Quevedo prefiere, no obstante, relacionarla con el tema de la ascendencia judía y los quemados por la Inquisición. Para el estudio de la fábula de Faetón en la literatura española véanse los trabajos de Gallego Morell, 1956, 1959, y 1961. Véase también Rozas, 1963.

[52] Quevedo recurre al mito de Faetón en múltiples ocasiones. Véanse los poemas: 62, vv. 5-8 y 11-14; 200, vv. 7-18; 272, vv. 5-8; 299, vv. 5-8; 411; destacamos el epitafio 822, que lleva por título *A Faetón,* en el que se relaciona la muerte de este personaje con los quemados en la hoguera.

Destacamos de este fragmento el término germanesco *picarona,* que el dios emplea para referirse a la Ocasión. Este vocablo está formado por el término femenino *pícara,* más el sufijo aumentativo *-ona* que le aporta un carácter familiar. En cuanto al vocablo *pícara,* éste aparece en el *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro* como «la prostituta, tratada así afectuosamente por su rufián», acepción que conecta con el modo degradante en que se nos vienen presentando los personajes femeninos y, en concreto, la Ocasión, que anteriormente se ha definido como «hembra que se ofrece a todos».

Acto seguido, la Fortuna pregunta al Sol qué hora es:

> – Lo que se ha de hacer, ¿de qué sirve dilatarlo?; hágase hoy. Sepamos qué hora es.
>
> El Sol, jefe de los relojeros, respondió:
>
> –Hoy son veinte de junio; y la hora, las tres de la tarde, tres cuartos y diez <y seis> minutos.
>
> – Pues en dando las cuatro vereis lo que pasa en la tierra.
>
> Y diciendo y haciendo empezó a untar el eje de su rueda y encajar manijas y mudar clavos y enredar cuerdas, aflojar unas y estirar otras; cuando el Sol, dando un grito, dijo:
>
> –¡Las cuatro son!, ni más ni menos: que ahora acabo de dorar la cuarta sombra postmeridiana de las narices de los relojes de sol.

La relación del dios-astro con el tiempo queda ridiculizada cuando se le llama *jefe de los relojeros* y éste anuncia la hora. Continuamos con ese costumbrismo que lleva a Quevedo a encasillar a los dioses en los oficios de los que él mismo gusta mofarse en multitud de ocasiones. Uno de los medios empleados para que una profesión resulte cómica consiste en encerrarla en el recinto de su propio lenguaje. Así, en este fragmento, el Sol no puede dejar de hablar sin usar un lenguaje minado de términos concernientes a la relojería. La parodia del lenguaje se consigue cuando, junto a los tecnicismo (*postmeridiana*), se incrustan términos (*narices*) que sorprenden por lo inesperado de la relación que se establece entre ellos.

Destacamos, además, cómo Quevedo resalta la sensación de mecanismo desintegrado al descoyuntar la figura del astro en acciones exageradas. Mediante la aceleración de sus movimientos, que han perdido toda su armonía y se muestran desordenados, se proporciona un vértigo caótico y una deformación grotesca del personaje. Esta misma sensación vertiginosa tiene lugar en el último fragmento del enmarque inicial, cuando la Fortuna se pone en funcionamiento y se marcha a la tierra para dar a cada individuo lo que merece:

> En diciendo estas palabras, la Fortuna, como quien toca sinfonía, empezó a desatar su rueda, que arrebatada en huracanes y vueltas, mezcló en nunca vista confusión todas las cosas del mundo. La Fortuna dio un gran aullido, diciendo:
>
> – Ande la rueda y coz con ella.

El helenismo *sinfonía* se refiere aquí al instrumento del que dice Covarrubias «Vulgarmente llaman sinfonía un instrumento que suelen traer los ciegos con un perrillo que baila». Esta definición conecta con la imagen de presentación de la diosa Fortuna:

> que con un bordón en la mano venía tentando y de la otra tiraba de la cuerda que servía de freno a un perrillo.

El movimiento y el ruido que ocasionan la diosa proporcionan un dinamismo tan exagerado que contribuye a la parodia del personaje, que queda animalizado mediante el verbo *aullar,* el cual implica una acción propia de lobos y de perros, y no de una diosa. Obsérvese el sentido figurado del término que aporta Covarrubias: «También decimos aullar la criatura racional, quando sin formar palabras saca del pecho un gemido agudo y constante, que parece remedar al lobo o al perro»[53].

El cultismo *sinfonía* contrasta con la frase hecha final, pues una de las funciones más frecuentes del cliché es ayudar a caracterizar a un personaje de baja estofa, de ahí que los dioses del enmarque de *La Hora* hablen constantemente haciendo referencia a frases hechas y que, de la misma manera, los poemas satíricos estén constantemente salpicados de ellas.

Quevedo cierra el enmarque inicial precisamente con una que alude a un juego de niños: *ande la rueda y coz con ella*: «Juego con que se divierten los muchachos: el cual ejecutan echando suertes, para que uno se quede fuera, y los demás dados de la mano forman una rueda y, dando vueltas, van tirando coces al que ha quedado fuera, el cual procura, aunque sea recibiendo algunas coces, coger a otro de los que andan en la rueda, y el cogido se queda fuera, y siempre van diciendo: Ande la rueda y coz con ella» (*Aut*).

Al insertar ideas absurdas en moldes de frases hechas, Quevedo obtiene infinidad de frases cómicas. En este caso, la comicidad surge cuando consigue que centremos nuestra atención en la materialidad de la metáfora, pues la frase se quiebra precisamente cuando se pone el énfasis en la referencia directa[54].

Termina aquí el análisis léxico de un fragmento del enmarque olímpico inicial de *La Hora de todos y la Fortuna con seso,* en el que, como hemos podido comprobar, la comicidad y la parodia de los dioses del Olimpo se lleva a cabo, fundamentalmente, mediante la mani-

[53] Este mismo verbo se aplica a Venus en el enmarque final de *La Hora,* en un proceso similar de animalización: «y Venus aullando de dedos con castañetones de chasquido, se desgobernó en un rastreado, salpicando de cosquillas con sus bullicios los corazones de los dioses» (p. 225).

[54] La ruptura de las frases hechas es un aspecto de los más peculiares del estilo burlesco de Quevedo, pues, de hecho, estas fórmulas fijas no aparecen en sus composiciones de estilo elevado. Véase para este aspecto la segunda parte del artículo de Alarcos García 1955, pp. 23-38; Ynduráin, 1955; Bousoño, 1970; Arellano, 1984, pp. 189-93; y sobre todo Arellano, 1997.

pulación literaria de vulgarismos, la ruptura de frases hechas y la gran profusión de vocabulario germanesco.

Todo ello resalta aún más por los cultismos y tecnicismos[55], que no hacen sino potenciar el valor paródico de este lenguaje del hampa puesto en boca de los dioses[56]. La desproporción entre unos tipos de lengua tan dispares, usados simultáneamente, conlleva la sorpresa, que es una de las fuentes de lo cómico en esta obra magistral de Quevedo.

[55] Arellano, 1984, pp. 185-89.

[56] Sobre las recreaciones burlescas de los mitos en Quevedo véase Arellano, 1984, pp. 227-33; Guerrero Salazar: 1998a, 1998b, 1998c.

BIBLIOGRAFÍA

Alarcos García, E., «Quevedo y la parodia idiomática», *Archivum,* 5, 1955, pp. 23-38.

Alciato, Andrea, *Emblemas*, ed. S. Sebastián, Madrid, Akal, 1985.

Alonso Hernández, J. L., «La sinonimia en el lenguaje marginal de los siglos XVI y XVII españoles (los sinónimos de "delator", "cornudo" y "ojo")», *Archivum,* 22, 1972, pp. 305-49.

Alonso Hernández, J. L., *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.

Alonso Hernández, J. L., *El lenguaje de los maleantes españoles en los siglos XVI y XVII. La germanía (Introducción al léxico del marginalismo)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.

Álvarez Barrientos, J., «Dafne y Apolo en Garcilaso y Quevedo en un comentario», *Revista de Literatura,* 46, 92, 1984, pp. 57-72.

Arellano Ayuso, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos,* Pamplona, Eunsa, 1984.

Arellano Ayuso, I., «Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo», *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana,* I, 1997, pp. 15-38.

Barnard, M. E., «The Grotesque and the Courtly in Garcilaso's Apollo and Daphne», *Romanic Review,* 72, 1981, pp. 253-73.

Barnard, M. E., «Myth in Quevedo: The Serious and the Burlesque in the Apollo and Daphne Poems», *Hispanic Review,* 52, 1984, p. 499-522.

Barnard, M. E., «Quevedo's Revisions of His Sonnet to Daphne», *Neophilologus,* 69, 1985, pp. 365-73.

Blecua, J. M., ed., Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta, 1990. 3ª ed.

Bourg, J., Dupont, P. y Geneste, P., eds., Francisco de Quevedo, *La Hora de todos y la Fortuna con seso,* Madrid, Cátedra, 1987.

Bousoño, C., «Un ensayo de estilística explicativa (ruptura de un sistema formado por una frase hecha», en el *Homenaje universitario a Dámaso Alonso,* Madrid, Gredos, 1970, pp. 69-84.

Buendía, F., ed., Francisco de Quevedo. *Obras completas. Obras en prosa,* Madrid, Aguilar, 1986. 6ª ed.

Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674, ed. M. de Riquer, Barcelona, editorial Alta Fulla, 1987.

Cuevas García, C., «Quevedo y el lenguaje plebeyo», en *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar. III. Literatura*, Madrid, Gredos, 1986, pp 87-100.

Diccionario de Autoridades, edición facsímil de las de 1726, 1732 y 1737, Madrid, Gredos, 1984, 3 vols.

Fernández-Guerra y Orbe, A., ed., *Obras de Don Francisco de Quevedo y Villegas,* Madrid, Atlas, 1952-59.

Fernández Mosquera, A. y Azaustre Galiana, A., *Índices de la poesía de Quevedo,* Barcelona, PPU, 1993.

Gallego Morell, A., «El mito de Faetón en la literatura española», *Clavileño,* 37, 1956, pp. 13-26 y 38, 1956, pp. 31-43.

Gallego Morell, A., «Varios poemas inéditos de la fábula de Faetón», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* 67, 1959, pp. 193-218.

Gallego Morell, A., *El mito de Faetón en la Literatura española,* Madrid, CSIC, 1961.

Garagalza, L., *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual,* Barcelona, Anthropos, 1990.

García Valdés, C. C., ed., Quevedo, Francisco de, *Prosa festiva completa,* Madrid, Cátedra, 1993.

Goyanes Capdevila, J., *La sátira contra los médicos y la medicina en los libros de Quevedo,* Madrid, s. e., 1934.

Guerrero Salazar, S., *Las fábulas mitológicas en Francisco de Quevedo,* Tesis doctoral/microficha, núm. 228, Universidad de Málaga, 1998a.

Guerrero Salazar, S., «La parodia de la fábulas amorosas en Francisco de Quevedo», *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas,* Málaga, Algazara, 1998b, pp. 791-808.

Guerrero Salazar, S., «La función satírico burlesca del mito en Quevedo», *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas,* Málaga, Algazara, 1998c, pp. 403-21.

Guerrero Salazar, S., «El léxico del enmarque final de *La Hora de todos y la Fortuna con seso*», *Isla de Arriarán. Revista cultural y científica,* Málaga, 14, 1999, pp. 143-57.

Llano Gago, Mª T., *La obra de Quevedo: Algunos recursos humorísticos,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1984.

López Grigera, L., ed., Quevedo, Francisco de, *La Hora de todos y la Fortuna con seso,* Madrid, Castalia, 1987.

Martin, H. M., «The Apollo and Daphne Myth as treated by Lope de Vega and Calderón», *Hispanic Review,* 1, 1933, pp. 149-60.

Neira, J., «Quevedo y Garcilaso: dos actitudes ante el mito clásico», *Cuadernos de Norte,* 1, 1980, pp. 5-10.

Querillac, R., «Quevedo y los médicos: sátira y realidad», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 428, 1986, pp. 55-66.

Rozas, J. M., «Dos notas sobre el mito de Faetón en el Siglo de Oro», *Boletín Cultural de la Embajada Argentina,* Madrid, 2, 1963, pp. 81-92.

Schwartz Lerner, L., *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo,* Madrid, Taurus, 1984.

Schwartz Lerner, L., *Quevedo: discurso y representación,* Pamplona, Eunsa, 1986.

Torres Nebrera, G., «Análisis comparativo de un texto de Garcilaso y otro de Quevedo», en Ariza Viguera, M., Garrido Medina, J. y Torres Nebrera, G., *Comentario lingüístico y literario de textos españoles,* Madrid, Alhambra, 1988, pp. 189-210.

Ynduráin, F., «Refranes y frases hechas en la estimativa literaria del siglo XVII», *Archivo de Filología Aragonesa,* 7, 1955, pp. 103-30.

Reseñas