

QUEVEDO Y EL MITO: PRINCIPALES MECANISMOS LÉXICOS DE TRANSFORMACIÓN CANÓNICA

Susana Guerrero Salazar

RESUMEN

Quevedo, en su afán por transformar los cánones establecidos, atenta contra las fábulas mitológicas, parodiándolas a través de toda una serie de mecanismos léxicos que tienen en común lo sorpresivo y rompedores que resultan. Entre ellos, por su empleo sistemático en los textos mitológicos de carácter burlesco, destacamos: ruptura de frases hechas, fenómenos de derivación, sintagmas inesperados, utilización de distintos registros, neologismos y juegos de onomástica.

Palabras clave: mito, frases hechas, derivación, cultismo, neologismo, Quevedo.

Francisco de Quevedo, dando muestras de su espíritu barroco, persigue la desautomatización de todo tipo de convenciones, entre ellas, las fábulas mitológicas, recurso ya manido en la literatura de su momento. A fin de transformar el canon y romper con el tópico literario que recurría a los dioses del Olimpo para dar muestra de erudición, moralidad, etc.¹, Quevedo construye la parodia de las divinidades y de sus fábulas con una serie de mecanismos léxicos que emplea sistemáticamente, seis de los cuales explicaremos a continuación.

1. Ruptura de frases hechas

La renovación o desautomatización del cliché o frase hecha es uno de los procedimientos de ruptura que crean sorpresa. Si en el Renacimiento los refranes y dichos populares se valoraban como medios de expresión de la sabiduría popular, en el Barroco se niega toda entidad idiomática fija. Por esta razón, Quevedo, gran creador y renovador del lenguaje, regenera las frases hechas, imágenes

lingüísticas de una realidad anquilosada, las desautomatiza, las desfamiliariza, reanimando lo que en ellas había de desgastado. De este modo, remodela el mundo a su manera, creando efectos cómicos que dan cuenta de su postura inconformista ante el mundo, de su espíritu mordicante y de su fantasía deformadora².

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 de todos y la Fortuna con seso*³ hablen constantemente haciendo referencia a frases hechas y que, de la misma manera, los poemas satíricos estén constantemente salpicados de ellas. Catalogar este tipo de frases sería ardua tarea por el uso continuado que Quevedo hace de ellas: tan sólo en el soneto 537 sobre Apolo y Dafne nos aparecen tres: “dar perro muerto” (“irse con una prostituta y no pagarle”), “hacer figuras” (“hacer meneos y ademanes ridículos e impertinentes”) y “quedarse a oscuras” (“no comprender lo visto u oído, perder lo que se poseía o no lograr lo que se pretendía”).

Normalmente, el procedimiento seguido por nuestro autor consiste en modificar uno de los elementos de la frase por la adición de otros nuevos, o en sustituir alguno por otro que impone el contexto. Esto último ocurre, por un proceso de inversión que viene exigido por el decoro, en la construcción “poner el grito en la tierra”, usada por Júpiter a comienzos de *La Hora*, pues, como explica el propio Quevedo, el dios no puede poner el grito en el cielo porque allí es donde habita. Caso similar ocurre con “hablar a tienta”, parodia de la expresión “andar a tienta”, que significa “tantear o reconocer el camino”, que es lo que hace la ciega Fortuna con su bastón (la hora: 66).

Con frecuencia, la parodia de la frase viene dada por una comparación entre el objeto de que se trata y un referente que poco o nada tiene en común con él. Tomemos como ejemplo cuando en *La Hora* se dice de Plutón que era un “dios dado a los diablos”; en este sintagma la unión de los dos contrarios (*dios/diablos*) juega el papel de quebrar dos frases hechas, por un lado, “dios dado a” (“inclinado a”) y, por otro, “dado al diablo” (“el que se irrita con enfado”, *La Hora*: 62). La asociación inesperada nace de la refundición de dos frases hechas, lo que ha ocasionado la conjunción de palabras antitéticas.

Un caso de inversión o de unión paradójica de ideas y palabras se da en la frase “dios de mala muerte” (“ser muy poca cosa”) aplicada al inmortal Júpiter (*La Hora*: 67), lo que crea una improporcion y pone en evidencia el ridículo de la relación establecida (dios/muerte).

La ruptura de la frase hecha se consigue también cuando se juega con la dilogía de los términos. Esto sucede en la frase “echando chuzos” (“echar chispas o bravear”, *La Hora*: 62) que se le aplica al bravucón de Marte; en sentido literal, el término *chuzo* se refiere a un “arma blanca ofensiva a modo de lanza”.

El comentario metalingüístico es otra de las técnicas desautomatizadoras de las frases hechas. Unas veces Quevedo ironiza con respecto al sentido del cliché,

otras, pone de relieve su absurdo tomándola literalmente. Veamos como ejemplo de esta función metalingüística la frase hecha “andar la loza” —que se refiere al bullicio y algazara de una reunión— que nuestro autor pone en boca del dios Neptuno en el romance 682:

Neptuno, en viéndolos, dijo
a gritos: “¡Ande la loza!”:
que la loza, en los refranes,
las piernas nunca las dobla (vv. 257-260)⁴.

Ejemplos de ruptura de la frase por aplicación literal abundan en *La Hora de todos y la Fortuna con seso*. Tal es lo que ocurre cuando la Fortuna declara que ella en todas sus acciones anda “pie con bola” (*La Hora*: 68), puesto que así es precisamente como la tradición cuenta que la diosa se desplaza⁵. La frase hecha “andar pie con bola” significa “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”. La misma diosa aplica a Júpiter la frase “hablar por boca de ganso” (*La Hora*: 68), “hablar usando palabras e ideas de otro”, lo que ciertamente hizo el dios cuando se metamorfoseó en cisne para enamorar a Leda.

2. Fenómenos de derivación

Francisco de Quevedo crea fenómenos de derivación sorprendentes, sobre todo mediante diminutivos y aumentativos, que adquieren una fuerte carga desmitificadora cuando se introducen en textos burlescos de tema mitológico.

Para Ignacio Arellano, los diminutivos son un componente importante del bajo estilo y uno de los medios expresivos de la burla y de la sátira más eficaces en los textos satíricos y burlescos de Quevedo, fenómeno que alcanza una enorme intensidad y variedad. De hecho, los diminutivos son, en el conjunto de la poesía burlesca, los sufijos más abundantes, aunque sean superados por los aumentativos en los sonetos. Nuestro autor usa este recurso humorístico con valores negativos y despectivos, en matizaciones diversas de ironía, desmitificación o insulto, prescindiendo a menudo de la idea de tamaño y haciendo hincapié solamente en los valores subjetivos (despectivos, irónicos, caricaturescos, etc.)⁶.

También Latorre, en su estudio sobre los diminutivos en el siglo XVII, señala que las obras festivas y satíricas de Quevedo son las que han dado un mayor porcentaje en el uso de diminutivos y otros sufijos⁷.

En cuanto a la función que desempeña el diminutivo, para Leo Spitzer su uso —en general familiar— es una característica de la actitud “maliciosamente

desengañante” de Quevedo precisamente cuando se asocia a una perfidia o malicia respecto a otros⁸.

Para María Teresa Llano Gago, cuando Quevedo utiliza los diminutivos como recurso humorístico prescinde de la idea de tamaño en favor de tres valores primordiales: en primer lugar, valores despectivos y desvalorativos; en segundo lugar, valores irónicos, los cuales ocurren cuando se usa el diminutivo en lugar del aumentativo, con lo que el efecto humorístico aumenta por la oposición y contraste; en tercer lugar, los valores descriptivos con intención caricaturesca, que se usan con sustantivos que denotan elementos del cuerpo, describen vestidos o actitudes ridículas⁹.

Todos estos valores se aprecian en los diminutivos que se introducen en los textos burlescos de tema mitológico, donde estas sufixaciones adquieren una importancia primordial en su función desmitificadora, en su capacidad para rebajar o empequeñecer una materia, en principio de carácter elevado. Muchos de estos diminutivos guardan una estrecha relación con la expresividad, como propone González Ollé¹⁰, pues, en ocasiones, basta con que Quevedo use de un diminutivo para que entendamos lo que piensa y no necesite aclarar nada más al respecto.

Especial interés manifiestan los diminutivos de nombres propios, que, además de signo de marginalidad, en general, resultan injuriantes y muestran una familiaridad ofensiva e impertinente. Cuando el diminutivo se aplica a personajes mitológicos alcanza una fuerte carga desmitificadora. Podemos apreciar este valor en el poema 558, parodia de un pasaje de *La Eneida*, que basa parte de su comicidad en el diminutivo *Eneillas*, en principio afectivo (se aplica a un supuesto hijo de Eneas), pero cargado de un intenso valor de reducción doméstico costumbrista, que es uno de los medios preferidos para el tratamiento burlesco de los mitos.

Semejante función posee el diminutivo cuando opera, no sobre el nombre, sino sobre un atributo o una perífrasis: Mercurio es *diosecito de plumajes* (680: 106) con *pajaritos carcañales* (680: 108); Cupido es un *mancebito ginovés* (709: 9), *vergonzocito de toma, deshonestico de daca* (709: 45-46³); Leandro es también un *mancebito* (771: 85); la diosa Fortuna, a la que se la llama *Fortunilla*, es una *cotorrerica de fama* (746: 1-2); el ave fénix es el ave *corvillo* (700: 67), etc.

En ocasiones, Quevedo pone el diminutivo en boca de los propios dioses como elemento caracterizador de su bajo estilo. A veces, el diminutivo sirve para reducir el objeto a cosa ordinaria y habitual. Concretamente la terminación *-ito*, que, por lo común, es cariñosa, aplicada al enemigo, es despectiva, rebajadora e injuriantes, encierra un contrarreto y pretende un rebajamiento del contrario o del obstáculo¹¹. Así ocurre en este fragmento en el que el dios Marte utiliza el diminutivo *bucaritos* en un intento de domesticar el peligro:

Marte, viendo los bucaritos de ambrosía, como deidad de la carda y dios de la vida airada, dijo:

—¿Bucaritos a mí? Bébaselos la luna y estas diosecitas (*La Hora*: 224).

Otros diminutivos despectivos son los terminados en *-ucho*. Al ave Fénix se la llama *avechucho de matices* (700: 25); a Júpiter *dios avechucho* (682: 208), aludiendo a su transformación en cisne para conquistar a Leda; este mismo sintagma se vuelve a atribuir a Cupido (710: 59), a quien en otra ocasión se le aplica el diminutivo *-uelo*, *hijuelo de Venus* (780: 126)¹².

Otra manera de crear sufijaciones sorprendentes es mediante el aumentativo, que, si habitualmente indica tamaño superior, por ser su excesivo tamaño algo que está fuera de las proporciones normales, puede designar tanto alabanza como vituperio. En Quevedo, el aumentativo aparece situado aún más hacia el extremo de la axiología negativa que el diminutivo, pues normalmente es usado con intención caricaturesca o despectiva, haciendo hincapié en los valores de la apariencia desmesurada y la calidad intensificadora.

La terminación *-azo* es insultante en todos los casos, pues su valor descriptivo es claramente peyorativo. Un ejemplo muy famoso es el que da comienzo al poema 536, vituperando a Apolo: "Bermejazo platero de las cumbres". Otro caso similar tiene lugar cuando a Hércules, enamorado y engañado por Yoles, se le llama *asnazo* (682: 157). Valores análogos tiene la forma en *-ón* aplicada a Narciso, que queda convertido en *Narcisón* (693: 174).

En el poema 748 tenemos buenos ejemplos de juegos obtenidos mediante distintos fenómenos de *derivatio*, en los que la paronomasia flexiva se combina con el aumentativo, la antanaclasis y la lítote. Destacamos el juego del verso 37, en el que se establece la dilogía del término *Carón*, por un lado aumentativo de *cara* y, por otro, barquero del Hades:

no cara, sino Carón,
el barquero del abismo;
de la capacha del diablo,
andadera de espartillo; (vv. 37-40)

Con los demás sufijos Quevedo suele crear neologismos mediante desviaciones por concatenación. Como comenta Llano Gago, agregando el sufijo *-ante*, además del participio de presente, se forman algunos derivados de sustantivos, como en el siguiente ejemplo, en el que el término *pecantes*, neologismo que sustituye al término *pecadores*, posee un valor activo más efectivo humorísticamente¹³:

Las ternuras portuguesas
ya se han vuelto castellanas:

no hay pecantes que se finen
por Anaxaretes ingratas. (vv. 81-84)

Un caso de derivación curiosa es la que encontramos en el poema 840, en el que, mediante perífrasis, se alude de modo burlesco al lenguaje dificultoso de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora. El proceso de derivación se consigue al aplicar el sufijo adverbial *-mente* al sustantivo *cíclope*, recurso hiperbólico que exagera la pomposidad y grandilocuencia de la poesía gongorina, a la que Quevedo llama, mediante otro proceso creativo, *jerigóngora*:

Éste a la jerigonza quitó el nombre,
pues después que escribió cícloamente,
la llama jerigóngora la gente. (vv. 17-19)

3. Sintagmas inesperados

Los sintagmas inesperados son, frecuentemente, mecanismos léxicos de transformación canónica, sobre todo cuando funcionan como complemento del nombre (sustantivo + de + sustantivo) o como aposición (sustantivo + sustantivo).

Del primer grupo tenemos construcciones del tipo: *diosecito de plumajes* (aplicada a Mercurio, 680: 106), *avechucho de matices*, *estrella de pluma*, *pájaro de luz* (al ave Fénix, 700), *buhonero de signos y planetas* (a Apolo, 537: 9), etc. María Teresa Llano Gago recoge varios ejemplos de una construcción similar (sustantivo + de + artículo + sustantivo) referida a los dioses, fórmula que se emplea siempre con ánimo de ridiculizar a las divinidades y con rasgos humorísticos¹⁴. De este modo en *La Hora de todos y la Fortuna con seso* a Marte se le llama *don Quijote de las deidades*, *deidad de la carda y dios de la vida airada*; a Baco *panarra de los dioses*; a Mercurio *chisme del Olimpo*; en el poema 700 se dice del ave Fénix *ave del yermo*, *mayorazgo del oriente*, *primogénita del día*, etc.

En cuanto al sintagma inesperado formado mediante aposición (sustantivo + sustantivo), hemos de decir que fundamenta numerosos chistes y juicios satíricos sobre los dioses paganos. Este tipo de asociaciones nos sorprenden porque conectan realidades pertenecientes a categorías muy dispares, las cuales pueden basar su efecto en la sucesión de desconcierto y esclarecimiento, en el desplazamiento, en el desatino o contrasentido, en la sutileza, etc. El procedimiento consiste en la adjetivación de un sustantivo mediante la aposición de otro sustantivo, que suele ser imagen metafórica del primero. Cuando este recurso se da repetidamente, nos encontramos ante el fenómeno denominado *a conglobatis*, definido así por Gracián en su discurso XLVIII, *De la agudeza en apodos*:

Son comúnmente los apodos unas sutilezas prontas, breves relámpagos del ingenio, que en una palabra encierran mucha alma de concepto. Fórmase de muchas maneras, ya por semejanza, y cuando tiene el fundamento de alguna circunstancia especial son más ingeniosos (...). De muchos apodos juntos se hace una artificiosa definición del sujeto, que llaman los retóricos *a conglobatis*, y no son otra cosa que muchas metáforas breves y símiles multiplicados (...)¹⁵

El apodo es una de las figuras predilectas del motejar, suele burlarse de los defectos corporales, de las desgracias físicas, etc., y recurre, a menudo, a la animalización y a la cosificación. Los apodos se fundamentan en las semejanzas conceptuosas y muestran el gusto de Quevedo por la brevedad expresiva, la concisión, la condensación, etc., los cuales, al ser rasgos humorísticos con más fuerza que la simple adjetivación, son preferidos para la caricatura. No obstante, este fenómeno de acumulación basado en la yuxtaposición de aposiciones que son equivalentes a símiles o metáforas concentradas, es un rasgo que caracteriza al estilo barroco en general y que en Quevedo se rastrea a lo largo de toda su obra, ya sea seria o burlesca, aunque es en la burlesca donde estas acrobáticas construcciones desempeñan un papel esencial, pues muestran la capacidad de condensación significativa de nuestro autor.

Destacamos como ejemplo el soneto 532, dedicado *Al mosquito de la trompetilla*, que crea toda una definición burlesca a base de apodos. En estas construcciones, la ruptura de lo inesperado consiste en que se unen dos sustantivos cuyos significados resultan chocantes en la relación recíproca que se establece; así ocurre con *Cupido pulga* (v. 7), sintagma en el que el término *pulga* se refiere al mosquito porque ambos insectos pican; asimismo, la relación del vocablo *Cupido* se entiende por las flechas que lanzaba el dios y que producían también una especie de picotazo.

Al mismo insecto está dedicado el poema 816, una décima construida de modo similar, casi con los mismos apodos, pero esta vez yuxtapuestos en una enumeración que sintetiza la expresión: *Saturno alado, pulga, cupido, chinche, trompetero, etc.*

En general, estas aposiciones calificativas representan el atrevimiento sintáctico más frecuente en Quevedo, cuyas sátiras se basan fundamentalmente en el uso de vocablos raros y en el hacinamiento de objetos y de personajes. Estos elementos heteróclitos y contradictorios que se amontonan acrecientan la impresión de pesadilla fantasmagórica de muchas de sus caricaturas¹⁶.

Y es que el gusto por la desarticulación y por lo inconexo de la figura humana conlleva forzosamente la multiplicación de los apodos, los cuales, a pesar de la aparente acumulación mecánica y desordenada que producen, a modo de delirio surrealista, no son términos escogidos arbitrariamente por Quevedo, sino que

han sido seleccionados cuidadosamente, teniendo en cuenta analogías metafóricas o asociaciones verbales. Esa aparente sensación de amontonamiento caótico de unidades heterogéneas, que proviene de la acumulación de elementos disformes y desmesurados, procede del intento quevediano de lograr una figura lo más ridícula y grotesca posible. Y es que este recurso retórico de la acumulación tiene su explicación en la visión agónica de la vida que tiene Quevedo. En palabras de Leo Spitzer "sus enumeraciones son la reverberación de ese mundo desencajado, que lo persigue y lo llena de angustia"¹⁷.

4. Utilización de distintos registros

Como dice Celina Sabor de Cortázar, Quevedo utiliza el lenguaje como *creación* grotesca y como *expresión* de un mundo grotesco que él percibe de manera caricaturesca¹⁸. De ahí que, a menudo, el tono heroico se rebaje hasta colocar a los dioses desempeñando acciones de la trivialidad cotidiana que no les corresponden. La profanación del mundo mítico se hace, en la mayoría de las ocasiones, haciendo intervenir a los dioses en contextos lingüísticos y en situaciones ajenas a su esfera de acción. De esta forma, nuestro autor consigue caricaturizar al mismo tiempo el Olimpo y los vicios de su realidad contemporánea (como ocurre en el romance 693, en el que el Sol se lava la cara, la Aurora los dientes y ambos se acuestan llenos de afeites). Esto forma parte de la técnica del *grotesco*, un mundo regido por normas estéticas peculiares que tienden a la degradación y a la parodia, que gusta de la mezcla extravagante de cosas que en sí mismas no tienen relación alguna, de elementos que provienen de planos totalmente distintos.

Una de las características que salta a la vista en los textos satíricos y burlescos de Quevedo es que están minados de términos avulgarados, plebeyos o burlescos que llevan en sí mismos la esencia de lo cómico y de lo grotesco y que responden no sólo al afán de comicidad o a la causticidad de nuestro autor, sino que a menudo su utilización se rige por el "decoro", que obliga a cada personaje a expresarse según su condición socio-cultural¹⁹.

Este aplebeyamiento lingüístico se aplica de continuo a los dioses mitológicos, claro está, cuando éstos se presentan transformados en personajes de baja estofa. En estos casos, el lenguaje picaresco tiene como finalidad evocar los ambientes del hampa, caracterizar las figuras y rebajarlas paródicamente. El fin último de esta parodia de los dioses, los cuales se comportan como personajes marginales, no es sino poner en evidencia la debilidad humana. Por ello, no es de extrañar encontrar vulgarismos y léxico de germanía junto a cultismos, latinismos y arcaísmos²⁰.

Quevedo aplica a los dioses toda clase de vulgarismos, como sustantivos: *chicota* a Hero (771: 25), *greña* a Jano (567: 8), etc.; verbos: *desgañifarse* a Júpiter

(*La Hora*: 61), *afufar* a Dafne (536: 3), etc.; adjetivos: *bahunos* a los dioses en general (*La Hora*: 64), etc. La voz *avechucho*, considerada por Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua castellana*²¹ como término rústico (“ave de mal talle, que no es conocida ni se le sabe nombre”), actúa de insulto para el ave Fénix (700: 25), Júpiter (682: 208; *La Hora*: 225), Cupido (709: 59) y todo un conjunto de dioses (*La Hora*: 68).

Dentro de los vulgarismos están los términos de germanía. En Quevedo muchos de los procedimientos desmitificadores están basados precisamente en la yuxtaposición o irrupción en un discurso aparentemente serio de palabras procedentes de este lenguaje característico de los maleantes de los siglos XVI y XVII²². De hecho la caricaturización de los dioses al comienzo y final de *La Hora de todos y la Fortuna con seso* se consigue, fundamentalmente, por medio de este lenguaje, que, puesto en boca de las divinidades, las rebaja hasta convertirlas en verdaderos personajes del hampa. Así, Marte (*La Hora*: 64) se dirige a Júpiter con ademanes de la *carda* (término que engloba a los valentones)²³, lo llama *coime* (“señor de la casa”), y emplea los verbos *sornar* (“dormir”) y *garlar* (“hablar”).

Pero, además del aplebeyamiento comentado, en la poesía burlesca no faltan el cultismo léxico y las alusiones cultas, que provocan un efecto de contraste y de imprevisibilidad, pues nos sorprende por lo inesperado o incongruente dentro del contexto. Con frecuencia Quevedo emplea estos cultismos para imitar el tono del modelo parodiado y realzar la contradicción. Esto es lo que ocurre en la canción 625 que comienza con la invocación paródica a Himeneo, dios que preside las bodas; en este texto nuestro autor se burla, mediante la alternancia de vulgarismos y de cultismos, del casamiento de una vieja viuda con un soldado borracho. Lo mismo ocurre en la canción 627 dedicada a una dama borracha y que comienza con una invocación a las náyades.

En general, el cultismo en sí mismo no posee valor paródico, sino que éste surge, bien por la acumulación con otros cultismos, bien por contacto con neologismos, latinismos macarrónicos, etc. Lo mismo ocurre con las alusiones cultas a la mitología clásica, pues es el contraste con los vulgarismos lo que refuerza la impresión paródica y contribuye a la degradación del mito. A este respecto dice María Teresa Llano Gago:

En la desproporción entre el cultismo y el popularismo se produce una desvalorización del primero, y precisamente la desvalorización, el rebajamiento de la dignidad axiológica, es una de las fuentes de los cómico²⁴.

La incrustación del elemento latino en el texto burlesco crea un efecto sorprendente, ya que causa la ruptura del código lingüístico y traslada jocosamente el significado y la función originaria de la expresión. El uso más simple consiste

en utilizar una expresión latina ya instalada en la lengua popular con una connotación chistosa. Tal es el caso de la expresión *coram vobis* “cara”, referida a la Ocasión (*La Hora*: 66)²⁵. Otro ejemplo es la expresión *numerata pecunia* “dinero efectivo”, que Quevedo trae a colación cuando se burla de la transformación de Júpiter en lluvia de oro para enamorar a Dánae (682: 199).

En cuanto al uso del arcaísmo en textos burlescos, sirve, al igual que el cultismo y el latinismo, para crear la incongruencia entre el estilo antiguo —y pretendidamente culto— y el más vulgar y propio de los personajes de baja estofa. Así el mechón de la Ocasión es comparado despectivamente con el pez llamado anguila (por lo resbaladizo), sustantivo que aparece en su forma medieval y clásica, *anguilla*, a pesar de que a partir del siglo XVI ya se usaba la forma moderna (*La Hora*: 66). Lo mismo ocurre cuando emplea dos veces el término *buchorno*, en vez de *bochorno*, referido al Sol (*La Hora*: 62 y 70).

5. Neologismos

Otra característica propia del estilo creador de Quevedo y que por supuesto no falta a la hora del tratamiento mitológico es la utilización constante del neologismo, fenómeno que muestra el espíritu quevediano, que se niega a usar una lengua anquilosada. Una de las funciones esenciales del neologismo es la de recabar la atención del receptor sobre el propio mensaje. Esto se consigue debido a la imprevisibilidad que crea, pues Quevedo rompe el sistema lingüístico y origina neologismos sobre bases léxicas extrañas (palabras latinas o de germanía), les da excesiva longitud fónica, los acumula hasta producir la saturación, etc.²⁶

La mayoría de los neologismos de Quevedo son circunstanciales, armas de ataque y de parodia en un momento dado, que no han perdurado posteriormente. A menudo el neologismo surge mediante la creación de un compuesto sobre vocablos ya existentes en la lengua²⁷. Si el vocablo compuesto también existe, la comicidad habrá que buscarla en el contexto, pero, de no ser así, el humorismo reside entonces en el compuesto mismo, que surge con una nueva significación, más rica expresivamente. Así ocurre con el término *carininfos* (871:128), el cual viene recogido en el *Diccionario de Autoridades* como “el que es afeminado de cara, y se afeita para parecer hermoso, imitando el rostro de las mujeres. Es voz inventada y jocosa”.

En el enmarque inicial de *La Hora*, el dios Pan aparece acompañado “de dos grandes piaras de Númenes, faunos, pelicabras y patibueyes” (*La Hora*: 64). El término *pelicabra* está incluido en el *Diccionario de Autoridades* como “especie de sátiros que tienen el pelo y la piel de cabra. Es voz inventada”. *Patibueyes* no aparece y tan sólo sabemos que eran animales o semidioses con patas de bueyes.

Los neologismos admiten múltiples combinaciones (sustantivo + adjetivo, adjetivo + sustantivo, adjetivo + adjetivo, verbo + complemento, etc.). Así, a la musa del poeta se le aplica un compuesto de dos adjetivos calificativos que denotan cualidades contrarias (*culto + picaño*), de cuya conjunción resulta un término que expresa una cualidad intermedia, *cultipicaña* (682: 3), puesto que hace referencia al que habla con afectación y al mismo tiempo al estilo de los pícaros. Al dios Saturno se le aplica un compuesto de verbo más complemento, *comeniños* (*La Hora*: 62).

Otras veces los neologismos se crean mediante prefijos. Quevedo crea algunos con *contra-*, eludiendo el nombre usual de la cosa y creando comicidad. Con este prefijo se nombra a un objeto cuyos efectos son contrarios a los del objeto designado por el simple, creando una forma de mayor expresividad humorística. Así, en *La Hora*, para designar la cabeza calva de la Ocasión, Quevedo utiliza la expresión "cabeza de *conramoño*", esto es, lo contrario de las que tienen moño.

6. Juegos de onomástica

Como ha estudiado Ignacio Arellano²⁸, el nombre propio es una etiqueta identificadora que funciona habitualmente como sujeto. Sin embargo, en la poesía burlesca de Quevedo, a veces, las fronteras entre nombre común y propio se borran y éste último deja de ejercer su función individualizadora para implicar apreciaciones negativas. Nuestro autor no hace sino aprovecharse de la potencialidad degradadora del nombre propio y, cómo no, de la de los personajes mitológicos.

Un rasgo que caracteriza a los nombres propios es que se convierten en flexivos. De ahí que sea normal encontrar la forma plural de los personajes mitológicos, que quedan de esta manera vulgarizados. La retórica llamó *schema grammatica* al recurso mediante el cual se usa el plural para ponderar la grandeza de un objeto, aportándole connotaciones heroicas y solemnes; sin embargo, Quevedo no busca con este recurso poner de manifiesto la grandeza, sino la cantidad, con lo que consigue eliminar el efecto de originalidad e intransferencia del nombre propio hasta colocarlo al mismo nivel, o más abajo aún, del nombre común. Esto ocurre con el término *Jasones* en la sátira 639:

Cásanse los letrados, dignidades,
para que a sus mujeres con Jasones
puedan también juntarse los abades. (vv. 76-78)

Un proceso similar tiene lugar en estos versos del romance 690, en el que, por medio del plural, los nombres propios *Filomenas* y *Prognés* han perdido su

carácter unívoco y han quedado reducidos a los nombres comunes de animales que representan, esto es, respectivamente, ruiseñores y golondrinas. Hay que tener en cuenta, además, que la poeticidad queda rota en cuanto que uno de los términos de la comparación es el ruido de los chapines, calzado alto que usaban las prostitutas:

Mas cuando Elvirilla mueve
las columnas de sus orbes,
los ejes de tantos cielos,
los cielos de tantos soles,
dicen la tierra que pisa
recién nacidas las flores,
y el ruido de sus chapines
es Filomenas y Prognés. (vv. 41-48)

El romance 778 consigue la desmitificación total de la trágica fábula de Ifis que, enamorado de Anaxáreta, se ahorcó en la misma puerta de la casa de su amada. El plural consigue degradar al personaje femenino de tal forma, que lo convierte en el personaje tipo de la mujer ingrata:

Las ternuras portuguesas
ya se han vuelto castellanas:
no hay pecantes que se finen
por Anaxartes ingratas. (vv. 81-84)

El mismo romance reitera este fenómeno con Adonis, cuyo proceso de conversión en nombre común es aún más completo, puesto que va precedido del artículo determinado. El dios queda cosificado mediante la recurrencia al lenguaje cibal que tanto gusta a Quevedo:

Los adonis en azúcar,
a quien Amor alcorzaba,
derretidos en la boca,
con sola la paz de Francia,
pasáronse a Badajoz,
que es de badajos la patria,
y a caballo en sus habiecas,
festejan Celas y Zaidas (vv. 89-96).

Algo similar ocurre con Troya (768: 44) y con Helena (779:21-24), la esposa de Menelao, por la que los griegos lucharon durante diez años:

Que he sido caballo griego,
en cuyo vientre se han visto
diversos hombres armados
contra Helenas, que han rendido. (vv. 21-24)

A veces el plural del personaje mitológico entra a formar parte de una construcción metonímica. Esto ocurre, por ejemplo en el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, cuando se dice que el caballero “habló circes y sirenas” (875: 512). Circe es la hechicera que engaña a los hombres de Ulises, pues, después de haberlos acogido con un banquete, los transforma en animales; de ahí que el nombre de la maga en plural pase a significar “palabras engañosas y traicioneras”. Algo similar ocurre con la palabra *sirenas*, ya que estos genios marinos también se caracterizaban por sus engaños, pues atraían con su música a los navegantes para luego devorarlos.

Apoyado por el recurso de la escatología, resuena el plural del nombre del cíclope (*Polifemos*) cuando se describe el mal olor de la casa y del barrio de Góngora que, según Quevedo, han quedado “hediendo a Polifemos estantíos” (841: 127).

El pluralizar el nombre propio del personaje mitológico es un fenómeno que puede, en muchas ocasiones, combinarse con otros. Tal es el caso del término *Dianas* en el romance 798, cuyo plural aparece enfatizado por la diéresis, la cual disocia la palabra creando un juego de connotaciones obscenas.

Menos abundante es el recurso que consiste en cambiar de género al nombre propio y usarlo como común. Esto ocurre, por ejemplo, cuando la Ocasión se define como: “soy sansona femenina que tengo la fuerza en el cabello” (*La Hora*: 69).

Hasta aquí llevamos nuestro comentario de seis de los mecanismos léxicos que Francisco de Quevedo emplea a lo largo de su obra satírico burlesca siempre que quiere sorprendernos mediante la inversión o destrucción de los cánones. Todos estos recursos —ruptura de frases hechas, fenómenos de derivación, sintagmas inesperados, utilización de distintos registros, neologismos y juegos de onomástica— muestran una vez más que el espíritu creador de Quevedo lo lleva a experimentar con el lenguaje, de forma que, al mismo tiempo que destruye todas las formas anquilosadas, las recrea desde un punto de vista muy peculiar, pues con las manipulaciones lingüísticas no sólo parodia las fábulas mitológicas, sino también los comportamientos humanos.



NOTAS

- 1 Para las funciones del mito en Quevedo véase GUERRERO SALAZAR, S., "La función satírico burlesca del mito en Quevedo", *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas* (celebrado del 26 al 29 de Junio de 1997 en Ceuta), Málaga, 1998, págs. 403-421.
- 2 El uso de las frases hechas y la ruptura de estos esquemas fijos 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, E., "Quevedo y la parodia idiomática", *Archivum*, Oviedo, Universidad, t. V, enero-abril 1955, págs. 23-38. Este tema está desarrollado también por YNDURÁIN, F., "Refranes y "frases hechas" en la estimativa literaria del siglo XVII", *Archivo de Filología Aragonesa*, VII, Zaragoza, 1955, págs. 103-130; BOUSOÑO, C., "Un ensayo de estilística explicativa (ruptura de un sistema formado por una frase hecha)", en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, 1970, págs. 69-84; ARELLANO, I., "Locuciones y giros coloquiales: refranes y otros clichés. Confluencia con la alusión culta", en *Poesía satírico burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*, Pamplona, 1984, págs. 189-193; ARELLANO, I., "Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo", *Rilce*, I, 1 1985, págs. 7-31.
- 3 Seguimos la edición de LÓPEZ-GRIGUERA, L., Francisco de Quevedo, *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, Madrid, 1987. A partir de ahora citaremos poniendo entre paréntesis *La Hora* e indicando a continuación el número de la página.
- 4 Seguimos la edición de BLECUA, J. M., Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, Barcelona, 1990 (3ª ed.). Citaremos poniendo entre paréntesis el número del poema y a continuación los versos.
- 5 Sobre la representación de la Fortuna pueden verse los emblemas CXVIII-CXXX de ALCIATO, *Emblemas*, edición de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985, págs. 156-170.
- 6 ARELLANO, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, op. cit., págs. 175-179.
- 7 LATORRE, F., "Diminutivos, despectivos y aumentativos en el siglo XVII", *Archivo de Filología Aragonesa*, T. VI-IX, Zaragoza, 1954-57, pág. 108.
- 8 SPITZER, L., "Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*", en Gonzalo Sobejano (ed.), *Francisco de Quevedo*, Madrid, 1978, pág. 130.
- 9 LLANO GAGO, Mª T., *La obra de Quevedo. Algunos recursos humorísticos*, Salamanca, 1984, pág. 17.
- 10 GONZÁLEZ OLLÉ, "Los sufijos diminutivos en castellano medieval", *Revista de Filología Española*, anejo LXXV, Madrid, 1962, pág. 250.
- 11 Este mismo uso le da Quijote ("¿Leoncitos a mí? ¿A mí leoncitos?"). Véase AMADO ALONSO, "Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos", en *Estudios lingüísticos*, Madrid, Gredos, 1967, (3ª ed.), pág. 167 y HATZFELD, H. *El "Quijote" como obra de arte del lenguaje*, Madrid, 1966, pág. 172.
- 12 El diminutivo *-uelo* era de uso muy restringido en castellano medieval. En el siglo XVII sólo se usaba en poesía.
- 13 LLANO GAGO, Mª T., op. cit., pág. 37.
- 14 *Ibid.*, págs. 166-167.
- 15 GRACIÁN, B., *Agudeza y arte de ingenio*, edición de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, t. II, pág. 146.
- 16 CHEVALIER, M., "La caricatura a base de apodos. Nacimiento y desarrollo", en *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, 1992, págs. 64-72.
- 17 SPITZER, L., *Lingüística e historia literaria*, Madrid, 1968 (2ª ed.), pág. 275.
- 18 Véase SABOR DE CORTÁZAR, C., "Lo cómico y lo grotesco en el *Poema de Orlando* de Quevedo", *Filología*, XII, 1966-1967, pág. 99.

- ¹⁹ Véase CUEVAS GARCÍA, C., "Quevedo y el lenguaje plebeyo", en A.A.V.V., *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar. III. Literatura*, Madrid, 1986, págs. 87-100.
- ²⁰ Este aspecto está desarrollado más ampliamente en GUERRERO SALAZAR, S., "El léxico en los textos mitológicos de Quevedo: utilización de distintos registros", comunicación presentada en el IV Congreso de Lingüística General, celebrado en Cádiz del 3-6 de abril de 2000.
- ²¹ COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la lengua castellana o española*, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674, edición de Martín de Riquer de la R.A.E., Barcelona, 1987.
- ²² Para el estudio de este lenguaje véanse los trabajos de ALONSO HERNÁNDEZ, J. L., *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1977; *El lenguaje de los maleantes españoles en los siglos XVI y XVII. La germanía (Introducción al léxico del marginalismo)*, Salamanca, Universidad, 1979.
- ²³ 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' (ALONSO HERNÁNDEZ, *Léxico del marginalismo...*, op. cit., pág. 179).
- ²⁴ LLANO GAGO, M^a I., *Op. cit.*, pág. 85.
- ²⁵ *Coram vobis*: "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" R.A.E., *Diccionario de Autoridades*, edición facsímil de las de 1726, 1732 y 1737, Madrid, 1984, 3 vols.
- ²⁶ Sobre la formación de palabras y otros recursos lingüísticos véase el artículo de GARIANO, C., "La innovación léxica en Quevedo", *Boletín de la Real Academia Española*, 64, 1984, págs. 319-332.
- ²⁷ Véase a este respecto la primera parte del artículo citado de ALARCOS GARCÍA, E., págs. 3-22.
- ²⁸ Véase ARELLANO, I., "La onomástica satírico burlesca en la poesía de Quevedo", en *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, op. cit., págs. 146-159.