



Prontuario para frustrar embelecocos: usos lingüísticos carnavalescos en las *Cartas del caballero de la Tenaza* de Francisco de Quevedo

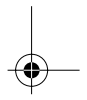
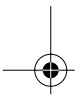
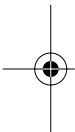
David Felipe Arranz Lago
Círculo de Bellas Artes

Se cuenta la anécdota del abate Bernardo, quien tras leer las *Cartas del Caballero de la Tenaza* envió un billete al autor como prueba de ingenio, ya que Quevedo, al recibirlo, no podría librarse de pagar cristianamente los dos reales de franqueo que, en la época, se debían al portador cuando este entregaba una carta. El abate Bernardo refutaba así con un simple envío las argumentaciones dadas por Quevedo en las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, que contienen una larga ristra de consejos para cofrades de la Orden de la Tenaza para guardar la bolsa; es decir, para no dar nada a nadie. El texto trascendía una vez más su propia condición de escritura y lograba el efecto de la risa de manera insospechada incluso en el propio autor, merced al ingenio de un abate igualmente ocurrente.

En toda obra literaria, las reglas habituales del lenguaje quedan, como mínimo, en suspenso, según Escandell Vidal¹, y debemos acercarnos a ellas con cautela. Incluso para algunos lingüistas como Ohmann², quedan desprovistas de su carácter proposicional, «despojadas de alguna manera de su poder asertivo», lo cual podría parecer incluso una exageración. Sin ir tan lejos —suponemos que Ohmann se refiere a que la Literatura posee un carácter diferido o retardado en cuanto a que es un acto comunicativo de origen escrito—, diremos que el estilo mordicante en el decir que los propios contemporáneos atribuían a Francisco de Quevedo y Villegas posee un valor excepcional para acercarnos a los usos no serios y no literales del lenguaje: los usos carnavalescos. En Quevedo, el idiolecto o uso especial del idioma termina integrándose en el contexto, ambos se nutren de forma recíproca en un movimiento

¹ Escandell Vidal, 1996.

² Ohmann, 1999, p. 17.





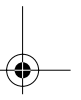
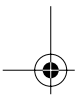
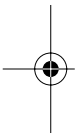
inexorable que va del propio idiolecto al discurso general del Barroco y de este a aquel. Neologismos netamente quevedescos como «maridear» y paradojas como el «menor marido tuyo» se integraron en obras de Lope y de Calderón, y Baltasar Gracián tomó como ejemplo a Quevedo para explicar algunos de los recursos habituales del lenguaje de la época en su *Agudeza y arte de ingenio* (1642).

El interés pragmático de las *Cartas del Caballero de la Tenaza* es excepcional: estamos ante un texto que es, siguiendo a Austin, locutivo, ilocutivo —en él nuestro autor aconseja, apremia al lector para que «guarde la mosca y gaste la prosa»— y perlocutivo —las consecuencias de la lectura de las cartas trascienden el propio texto y produce otros efectos, como la ingeniosa ocurrencia del abate Bernardo—. La diferencia entre el primero y el segundo está, según Moeschler y Reboul, en que «en el caso del acto perlocucionario, como en el del acto ilocucionario, se trata del empleo del lenguaje, pero la diferencia entre estos dos actos se debe a la presencia en el segundo de un aspecto convencional que está ausente en el primero»³. O dicho con otras palabras: a veces una simple lectura puede llegar a ser un acto perlocutivo poco convencional.

Este estilo mordicante propio de Quevedo y de otros autores de los Siglos de Oro, consistente en frustrar las expectativas conversacionales lógicas de un lector, buscaba además provocar un determinado efecto perlocutivo o perlocucionario: despertar un interés que iba más allá de la lectura festiva y que consistía en la invitación a poner en práctica por los lectores más audaces estos consejos para tacaños. Por otro lado vemos por la anécdota que le sucedió a Quevedo con uno de los lectores de sus *Cartas del Caballero de la Tenaza*, el abate Bernardo, para completar uno de los actos perlocucionarios humorísticos que se produjo entre la multitud de los que debieron de nacer con su lectura en la época. Todo el discurso esgrimido en las cartas será rebatido, nada más y nada menos, que con el acto de entrega en su casa de un billete cuyo breve contenido refería algo así como un «touché». Situación, como vemos, nada convencional y que va más allá de lo locutivo y lo ilocutivo, del grado cero de escritura y de la propia intención del texto.

Las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, como ya hemos dicho, constituyen por sí mismas un acto de habla locucionario de tipo instativo o directivo que aconseja a un interlocutor / lector de la obra que se guarde de los pidones, de los pedigüños: la característica fundamental de los actos instativos o directivos es que el hablante pida al interpelado que realice una actividad. La dualidad de destinatarios de la carta, los del nivel real (los lectores o «de la guarda», como el abate Bernardo, a los que Quevedo dedica la obra) y los del nivel ficticio (como Lisa la tenazadora, personaje de ficción, a la que el caballero remite sus epístolas) hace pensar que las competencias lingüísticas de los lectores reales y el destinatario de ficción son coincidentes y que el lector modelo del Barroco que presupone Quevedo posee el nivel descodificador que te-

³ Moeschler y Reboul, 1999, p. 65.





nía una pidona como Lisa, aventajada competencia lingüística en cualquier caso. El interlocutor del primer nivel indicado, que es plural y representa a una comunidad lectora («los de la guarda»), habrá de seguir los consejos del prólogo y leer con atención el diálogo que a continuación se refiere y que se establece en el segundo nivel de abstracción, el ficticio, entre el caballero y Lisa, divertido texto que se erige en sí mismo como ejemplo por «*auctoritas*» de lo que debe hacerse:

A los de la guarda: Habiendo considerado con discreta misericordia la sonsaca que corre, me ha parecido advertir a los descuidados de bolsa para que, leyendo mis escritos, estriñan las faltriqueras, y que procuren antes recibir el *nombre* de guardianes que el de datarios, y el dar sea en las mujeres y no a las mujeres, para que así merezcan el *nombre* de cofrades de la Tenaza de Niquedemus, que hasta ahora se decía Nicodemus, por el poco conocimiento desta materia. Y sea su nombre de todo enamorado Avari-Matías, *llámese* como se *llamare*, aunque no se *llame* Matías⁴.

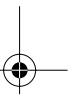
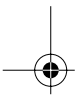
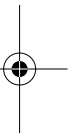
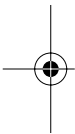
La ironía resulta el parámetro esencial de este encontronazo paródico entre amante y amada en el que el discurso es muy particular, ya que deja de ser secuencia coherente de enunciados y se torna oscuro desde el nivel locutivo. Pero a pesar de esta oscuridad, sí hay coherencia entre significado «*ad litteram*» y el significado que determina el contexto. Reyes se pregunta por los misteriosos mecanismos —seguramente de tipo lingüístico-cognitivos— que hacen que un receptor descodifique o desironice una ironía y, en cambio, otro sea incapaz de ello, pero que en cualquier caso, el resultado comunicativo guarde coherencia, por muy alambicado que sea:

el problema de la discrepancia entre el significado lógico o gramatical y el significado contextual [pone] de relieve los procesos por los cuales nos entendemos. La ironía [...] consiste en decir una cosa y querer decir otra: ¿por qué confiamos en que nuestro interlocutor va a entender lo que no le decimos, por qué nuestro interlocutor efectivamente lo entiende (cuando lo entiende), y por qué elegimos esa manera complicada de comunicarnos?⁵.

Comúnmente se cree que la ironía consiste en decir lo contrario de lo que se piensa, cuando en realidad es decir algo diferente de lo que se piensa y solo en algunos casos coincide con lo contrario. Y la ironía precisamente define la esencia polisémica del discurso quevediano. Cuando Reyes se pregunta por qué nuestro interlocutor entiende lo que «no le decimos», podríamos encontrar la respuesta en el hecho de que se lo hacemos saber, pero de una manera diferente a la habitual. Se trata de la realidad anfibológica de la carcajada, esencialmente ambigua, del lenguaje carnalesco potenciado por actores sociales e intermediarios discursivos como el autor del *Buscón* o el Conde de Villamediana —como veremos más adelante—. El discurso carnalesco español posee unas

⁴ Quevedo, *Prosa festiva completa*, ed. García Valdés, pp. 270-71.

⁵ Reyes, 1998, p. 37.





características concretas que lo hacen diferir del italiano, por ejemplo, como señala Bouvier en su magnífica monografía:

El carnaval reviste brillo muy particular, pero de ninguna manera tiene la alegría de los carnavales italianos [...] [Quevedo] ríe con risa amarga, que más parece un espasmo, porque sacude enteramente al hombre, y porque no es digestiva, franca y reconfortante como la de Rabelais. El nombre de esta risa, «carcajadas», bien significativo, fue escogido por el propio Quevedo para designar una de sus academias [...] [En las *Cartas del Caballero de la Tenaza*] alternan groseras chanzas con una zumba incisiva y fría, y con observaciones nada piadosas que desnudan a la gente. Obtuvo un éxito ruidoso⁶.

El contexto carnavalesco en el que aparece el discurso transgresor de Quevedo es el del ingenio y el apuro económico y fija por otro lado, además del uso de la ironía, las coordenadas de la prevaricación, de la mentira, que se corresponden con el estilo incisivo y frío al que se refiere Bouvier. Como afirma Van Dijk, las condiciones concretas de los hablantes y lectores, el idiolecto quevediano, son las que condicionan el discurso final:

no debiéramos olvidar en ningún momento que no es el grupo o la organización, o ninguna otra estructura social lo que directamente condiciona, influye o restringe las prácticas ideológicas, sino las formas en que los miembros sociales subjetivamente las representan, comprenden o interpretan. Esto no sólo explica los detalles de la producción del discurso y la acción⁷, sino que, al mismo tiempo, permite la necesaria variación individual, desviación, oposición, disidencia y modificación de las ideologías y otras estructuras sociales⁸.

Y es la ironía lingüística la encargada aquí de proporcionar la variación individual y la disidencia, la desviación necesaria de la que habla Van Dijk para articular el aparato de la (contra)ideología quevediana, ¿una (contra)ideología estética? Es, a fin de cuentas, la máscara de la disidencia, «un asunto de falsificación de significantes y de sustitución de significados» como diría Van Dijk⁹.

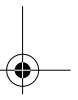
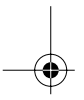
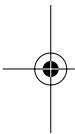
Todo sujeto carnavalesco necesita parapetarse tras una máscara, guardar la distancia irónica a través de un personaje, de una identidad visual. La búsqueda de esta identidad es una constante en el actor social discursivo. Sabemos que las *Cartas del Caballero de la Tenaza* corrieron rápidamente manuscritas, de mano en mano, no con el nombre verdadero del autor, sino con el sobrenombre carnavalesco de Caballero de la Tenaza, parodiando así Quevedo las numerosas órdenes de la época, como la de Alcántara, Calatrava o Santiago a la que él mismo pertenecía, en un admi-

⁶ Bouvier, 1951, p. 27.

⁷ Y quien dice acción, dice con Austin y Searle actos de habla. Para Austin, 1998, p. 166, un «acto perlocucionario consiste en lograr ciertos efectos por (el hecho de) decir algo»; y más adelante «Los actos ilocucionarios son convencionales; los actos perlocucionarios no lo son. Ambos tipos de actos pueden ser realizados o logrados, de manera no verbal».

⁸ Van Dijk, 1998, p. 177.

⁹ Van Dijk, 1998, p. 258.





nable guiño autoparódico. Hay una afirmación de la identidad personal traducida en la poderosa figura del actor social en el sentido pragmático apuntado. Quevedo se mantiene en ese difícil papel, en medio del debate político, y resume un estado crítico degradando los ideales caballerescos en las *Cartas del Caballero de la Tenaza* cuya decadencia, por otra parte, Cervantes ya había mostrado en el *Quijote*. Como indica García Valdés¹⁰, «la obrita de las *Cartas del Caballero de la Tenaza* es mencionada a veces como *El Caballero de la Tenaza* –sobrenombre que se da a sí mismo el propio Quevedo». Sobrenombre, sobre el nombre, de nuevo la fingida identidad carnavalesca. A decir de Eco, el nombre propio alcanza en el discurso por su fuerza mostrativa una categoría equivalente al signo visual: «Y ante ese poder del nombre, haría falta decir que, de todos los “*flatus vocis*” de los que no podemos fiarnos, los nombres propios, por su naturaleza de índices, adquieren un régimen particular que los hace afines a los síntomas, a los signos visuales»¹¹. Me refiero a la fuerza en el sentido pragmático que señala Reyes: «fuerza de la enunciación –lo que las palabras hacen»¹². La fuerza creadora de Quevedo como actor social discursivo es innegable, toda vez que sus caricaturescos personajes saltaron al imaginario colectivo. Su fuerza o poder de producir efectos en el interlocutor también lo es, puesto que si para Bouvier era la de Quevedo una «risa amarga» y «zumba incisiva y fría», para mí Quevedo es el efecto perlocucionario de la risa, el potenciador de la inteligencia discursiva, capaz de poner en marcha réplicas en los lectores. Es, en definitiva, el efecto de un idiolecto acrisolado de quien ejerció un dominio absoluto de la lengua hasta el extremo de hacer una realización propia.

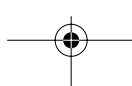
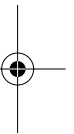
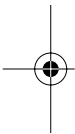
En una de las dos únicas cartas de Lisa, que aparecen en la recopilación final de las *Cartas del Caballero de la Tenaza* –la carta XXVI–, la tenazadora no se resiste a motejar al caballero con un calificativo que es, precisamente, el que mejor la define a ella: «pidona». Con la fuerza perlocutiva del mote, equivalente –apuntaba Eco– a la del nombre propio, y tras integrarlo en una formulación de pregunta retórica, Lisa pone en tela de juicio la masculinidad del caballero al utilizar la variante femenina del nombre y referirse a él en estos términos: «¿Qué pensaba la Pidona? ¿Que le había de dar lo que pedía?»¹³. El caballero es pidona. El duelo dialógico se equilibra así entre los personajes, puesto que sus recursos lingüísticos resultan igualmente ingeniosos y los hacen más verosímiles. Quevedo finge un diálogo epistolar iniciado con el sobrenombre del Caballero de la Tenaza, quien posee una fuerza perlocutiva de la risa mucho mayor que la del nombre propio de Quevedo, la fuerza de una máscara de la que «*a priori*» no podemos fiarnos, que

¹⁰ Ver Quevedo, *Prosa festiva completa*, ed. García Valdés, p. 65.

¹¹ Eco, 2000, pp. 84-85: «Se comprende mejor la naturaleza de lo cómico [...] sólo hoy en día, a la luz de tantos estudios de pragmática de la comunicación como estrategia fundada sobre lo implícito y que requiere la cooperación recíproca entre los hablantes».

¹² Reyes, 1998, p. 32.

¹³ Quevedo, *Prosa festiva completa*, ed. García Valdés, p. 297.





diría Eco. El carácter irreductible del escritor hace que el poeta y el intrigante caballero se confundan¹⁴. No en vano, su fuerza prevalece sobre sus personajes, ya que no existe un equivalente en él al Alonso Quijano cervantino: Quevedo es a todas sus máscaras lo que Cervantes es al ingenioso hidalgo; además de por la apabullante presencia del nombre, la fuerza de los actos de habla está presente por una excesiva utilización pronominal en torno a la primera persona de la que hace continua gala. Es lo que Humboldt llamó el sentimiento inmediato de la personalidad —como nos recuerda Muñoz—, que reside en el sujeto y se extiende a las raíces pronominales, que se preñan de significación; es el sujeto que «garantiza la unidad de un conjunto heterogéneo de elementos»¹⁵.

Puesto que el contexto de la época es el de la prevaricación, Quevedo recurre también a la mentira para construir y reafirmar la personalidad mediadora en el discurso social de este Caballero de la Tenaza: en el capítulo de la «Tríaca de embestimientos masculinos» recomienda en un monólogo interior que en la Orden de la Tenaza la mentira es la estrategia discursiva que se debe esgrimir en todo momento, contraviendo lo que en pragmática sería la máxima de cualidad de Grice (que su contribución al discurso sea verdadera):

¡Oh, tú, caballero de la Tenaza!, en viendo que te buscan o te vienen a ver, sea quien fuere, antes de los cumplimientos, a Dios y a la ventura dirás: «¡Oh, señor mío, el mundo está para dar un estallido; no se halla un cuarto». Y luego grandes ofrecimientos, que eso es desjarretar la bribia¹⁶.

Si en Quevedo la vis crítica y humorística del lector se ve incrementada en el proceso de lectura, a nadie se le oculta que durante la lectura de *El Quijote* el lector siente un afán a duras penas contenido por conocer todo lo referente a las aventuras de caballerías y ordenarse caballero andante. Más o menos, claro está, dependiendo de la capacidad individual de suspender su incredulidad. En cualquier caso, los dos construyeron personajes que ejercían gran fuerza perlocucionaria sobre el lector, pero de manera diferente.

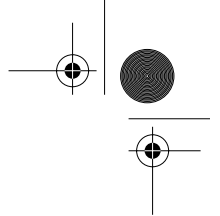
La mentira es un recurso pragmático de fines perlocucionarios evidentes: el efecto va más allá de la enunciación, puesto que es de obligado cumplimiento en situaciones extremas de búsqueda y captura del individuo¹⁷. Como afirman Moeschler y Reboul en su exhaustivo trabajo

¹⁴ Se ha repetido mucho últimamente, en algún que otro congreso en honor de Quevedo, que el madrileño cayó en los mismos vicios (lingüísticos o no) que criticaba —postura defendida casi siempre por filólogos gongoristas—. Más bien pudiera ser que don Francisco estuviera criticándose a sí mismo, privilegio que solo se reservaba para él.

¹⁵ Muñoz, 1997, p. 42.

¹⁶ Quevedo, *Prosa festiva completa*, ed. García Valdés, p. 273; «bribia» puede ser deturpación de Biblia en lenguaje de germanía. La particular «biblia» de los caballeros de la Tenaza: la del mentir y el no dar.

¹⁷ Ver Austin, 1998, pp. 191-92: «La verdad o falsedad de los enunciados resulta afectada por lo que ellos excluyan o incluyan, por el hecho de que sean equívocos, y por cosas semejantes. [...] Es esencial darse cuenta de que 'verdadero' y 'falso' como 'libre' y 'no libre', no designan en modo alguno algo simple».



sobre la pragmática¹⁸, el lenguaje ha dejado de ser objeto de un análisis *vericondicional*. Es decir, no todas las oraciones declarativas que se emiten en el discurso poseen un valor de verdad y en los juguetes cómicos de Quevedo casi ninguna lo posee. De hecho, la mentira implica un grado de abstracción y de complejidad lo suficientemente grande como para hablar de ella en términos de «un indicador evidente de la potencia de los sistemas lingüísticos», como hace Tusón¹⁹.

Para que nos aclaremos, volviendo a los consejos de las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, desjarretar la bribia es contestar al engaño con el engaño. García Valdés indica que «bribia» en lengua de germanía es «el arte y modo de engañar con buenas palabras, halagando y alegrando a uno»²⁰. El discurso es aquí esencialmente prevaricador, una secuencia coherente de enunciados mendaces, y también la ironía se erige en una de las realizaciones discursivas de la prevaricación. En lo tocante al discurso antirreligioso, hago notar el hecho de que el vocativo «señor mío» está escrito en minúsculas. No olvidemos que el consejo de no dar es premisa contraria a la de la España postconciliar de dar al necesitado: «Estando pensando qué respondería a las cosas que vuesa merced me pide, se me vinieron a la memoria aquellas inefables palabras que a los pobres se dicen con lástima y a las mujeres con razón: “No hay qué dar”»²¹. «No hay qué dar»: enunciado de modalidad negativa encabezado por un rotundo adverbio de negación, «no», al que califica él mismo de «inefable», de indecible, que con palabras no se puede explicar, adjetivo calificativo usado frecuentemente en el discurso religioso, con el que Quevedo completa la burla hacia el discurso eclesiástico.

En la carta VI, el Caballero de la Tenaza invita a Lisa, su tenazadora, a mantener relaciones valiéndose de un juego dilógico con «hacer caridad» y un acto ilocutivo, suplicar: «Suplico a vuesa merced se duela de mi necesidad y trabajo. Y si me hubiere de hacer caridad, sea a oscuras y de noche»²². Con esta última frase, el caballero ha violado al mismo tiempo dos de las tres máximas de cooperación. Primero, la máxima de relación que dice «sea pertinente (“be relevant”）」²³; si un acto de habla se encamina a que sus efectos locutivo e ilocutivo sean cumplidos, en el nivel ficticio de los personajes de las *Cartas del Caballero de la Tenaza* estamos lejos de lograr dichos efectos (el caballero sabe que toda insinuación hacia la dama, si no va precedida de una propuesta económica, es inútil). Aunque sí cabe hablar de validez de actos perlocutivos en la comunicación entre emisor (Quevedo) y receptor (lector), dado que se trata de mover a risa al lector y que si no hubiera transgredido la máxi-

¹⁸ Moeschler y Reboul, 1999, p. 125.

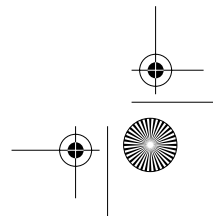
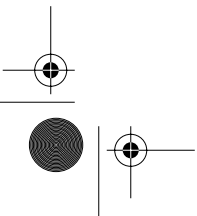
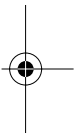
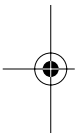
¹⁹ Tusón, 2000, p. 57.

²⁰ Quevedo, *Prosa festiva completa*, ed. García Valdés, p. 273, n. 21.

²¹ Quevedo, *Prosa festiva completa*, ed. García Valdés, p. 289.

²² Quevedo, *Prosa festiva completa*, ed. García Valdés, p. 278.

²³ Grice, 1989.



ma de relación al explorar la polisemia de «hacer caridad», tampoco hubiera provocado el efecto cómico en el lector. Segundo, en cuanto a la máxima de cantidad («que su contribución sea todo lo informativa que requiera el propósito de la conversación»²⁴) resulta evidente que si el propósito es ayuntarse con la pidona, la frase es muy a propósito y cumple con la obligación informativa, que es bastante explícita, de invitar a Lisa a yacer con él; si no fuera así y el caballero solo quisiera mantener rifirrafe con la pidona, la frase holgaría y transgredería la máxima de cantidad, única máxima que cumple. Y, por último, la ambigüedad traiciona la máxima de modo («sea claro»²⁵).

Con el Quevedo festivo estamos ante un actor social²⁶ que hace las veces de intermediario burlón y contestatario, un individuo que por su creación verbal representa una potencial amenaza para el discurso oficial contrarreformista, un caballero que pertenece a una orden de mentirosos. En las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, la condición de sinceridad queda en suspenso, el hablante no desea siempre sinceramente que su interlocutor haga lo que, en principio, parece que le ofrece. Y así se lo hace saber ella, Lisa: «Poco dinero no me basta; mucho amor ni le creo, ni le busco, ni se usa, ni lo he menester»²⁷. El de la Tenaza no trata de ser veraz, sino de conseguir por medio de las palabras un fin concreto y cáustico: «Vuesa merced vuelva los dientes y las uñas a otra parte, porque yo tengo la castidad por logro, y soy pecador de lance. Y lo mío fuera suyo, si no tuviera una lujuria que se precia de miserable»²⁸. «Pecador de lance» sería el equivalente a nuestro actual comprador de ocasión; es decir, aquel que adquiere productos que vende después a bajo precio en circunstancias concretas y esporádicas. Quevedo sustituye el término comprador por el de pecador para crear un sintagma nuevo, «pecador de lance».

Si el caballero tiene «la castidad por logro», difícilmente puede ser «pecador de lance» («*contradictio in terminis*»); ahora bien, ¿cuál de los dos términos es el falso? Presumiblemente el de la castidad. En el prologuillo instativo que precede a las cartas, Quevedo anticipa la estrategia discursiva que la propia pedidora termina utilizando con el caballero: «atragantar embelecos». Es decir, frustrar embustes ajenos utilizando los propios. Como ejemplo, el de la Tenaza recomienda una respuesta prevaricadora ante un sencillo acto ilocutivo peticionario del tipo «Deme vuesa merced X dineros», en el que la pedigüeña pueda llegar a especificar incluso la cantidad que pide. Para este caballero solo cabe un acto de habla insincero: «Estaba agora pensando en pedir a vuesa merced me socorriese con esa cantidad para cumplir una necesidad de hon-

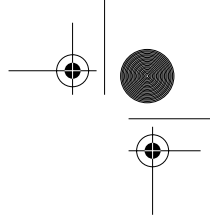
²⁴ Grice, 1989.

²⁵ Grice, 1989.

²⁶ Van Dijk, 1998, cree que los actores sociales constituyen el nexo entre la sociedad, los procesos de cognición y el discurso. Quevedo sería uno de estos intermediarios.

²⁷ Quevedo, *Prosa festiva completa*, ed. García Valdés, p. 296.

²⁸ Quevedo, *Prosa festiva completa*, ed. García Valdés, p. 290.



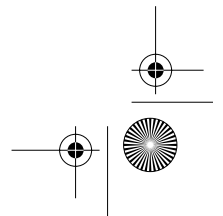
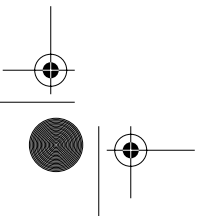
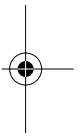
ra»²⁹. Se trata de responder a un acto ilocutivo con otro de fuerza igual o superior, recurriendo a la prevaricación, puesto que no existe «tal necesidad de honra» a la que se refiere el caballero mentiroso.

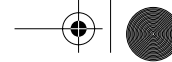
Quevedo pone en duda el presupuesto descriptivo del lenguaje y crea un código discursivo en el que la ilusión de descripción sustituye a la verdad; el hablante se preocupa de construir un mensaje ocurrente —que sea verdadero o falso es lo de menos—, en una suerte de relativismo que denuncie la vaciedad del lenguaje del Barroco con su propio ejemplo. Quevedo se queja, como señala Battaner³⁰, de que en castellano «falte razón» y no abunden las «obras de veras», sino «la costumbre, no la verdad». Las tortillas que masticaban los pícaros en las ventas, repletas de cáscaras y huesecillos de huevos fertilizados —por tanto más baratos—, las palizas y las muertes de pícaros, los ajusticiados y los ahorcados hechos cuartos y expuestos en la plaza, son sinécdoque de una corrupción que posteriormente los románticos, al referirse a la ironía y a la mentira, entendieron como una respuesta cargada de negatividad. Ante la imposibilidad de encontrar un agarradero firme, el hombre del Barroco se distancia con la espada irónica del humor que, a veces, no se queda en el anecdótico caso del billete en respuesta a una carta escrita, sino que llega a sus máximas consecuencias, como sucede con el peligroso universo de la sátira política. Sin ir más lejos, al Conde de Villamediana seguramente, además de las especulaciones que se han manejado, le costó la muerte el poema que comienza con los versos «¡Dilín, dilón / que pasa la procesión!»³¹. Villamediana fue el creador de la sátira política en España y murió asesinado de un tajo que le atravesó el costado entero el 21 de agosto de 1622, en la calle Mayor de Madrid, frente a la casa del Conde de Oñate. La fuerza ilocutiva y proposicional (o de contenido) del poema sobrepasó con creces los límites vitales del emisor y el resultado perlocutivo del acto de habla, de la mascarada de personajes de Villamediana puestos en verso, fue su propia muerte.

²⁹ Quevedo, *Prosa festiva completa*, ed. García Valdés, pp. 273-74.

³⁰ Battaner, 1981, p. 108.

³¹ Así recogen el poema Arellano y Roncero, 2002, pp. 252-54: «¡Dilín, dilón, / que pasa la procesión! / No será sin gran concierto, / viendo hurtar tan excesivo, / remedie Felipe el vivo / lo que no remedió el muerto. / Todos tengan por muy cierto / que no ha de quedar ladrón / que no salga en el padrón / que hoy hace Felipe cuarto, / viéndose así, sin un cuarto, / y otros con casa y torreón. / ¡Dilín, dilón! / La procesión se comienza / de privados alevosos, / de ministros codiciosos / y hombres de poca conciencia. / No hay sino prestar paciencia: / todo falsario y ladrón / a destierro y privación. / Con tan enormes delitos / no es mucho todos den gritos. / Obedecer, y chitón. / ¡Dilín, dilón! / En primer lugar va Uceda, / que ha sido ladrón sin tasa, / como lo dice su casa, / donde ya tañen a queda. / Ya se deshizo la rueda / de su vana presunción, / ya su tirana ambición / se acabó con su poder; / de Dios llegó a merecer / hacer nuestra redención. / ¡Dilín, dilón! / En segundo lugar lleva / un mar, segundo Laguna, / que sin vergüenza ninguna / ha dado de su hurtar prueba. / Cosa es por cierto bien nueva / y que causa admiración / que haga casa un camaleón / con lo que a otros ha robado / en el Consejo de Estado, / siendo tahúr y ladrón. / ¡Dilín, dilón!». El cinco de diciembre, la purga de los pecados de Villamediana llega hasta sus propios criados, que son quemados en la hoguera, acusados por la Santa Inquisición de homosexualidad.





Tampoco perdamos de vista que Quevedo, polígloto y uno de los hombres más cultos de la Historia de las letras universales, al prestarse de la escritura más baja a la más alta, a la provocación y a la lucha de espadas, ofrecía de manera intencionada un rostro poliédrico y desconcertante. De su pluma han salido textos doctrinales y los más altos versos dedicados al amor, pero también otros de tinte escatológico, preferentemente en sus primeros escritos, tales como: «¿Vuesa merced ha visto algún bazo cagado?, que yo no sé por dónde entran a cagarse en un bazo»³². Este texto, perteneciente a *Cuento de cuentos*, obrita festiva que se recrea en los modismos e incorrecciones del lenguaje que denuncia con obvio sentido irónico, apunta ya el corpus de estilo tan variado que caracteriza a don Francisco. «Ninguno ha escrito gramática –dice Quevedo en la dedicatoria a Don Alonso Mesía y de Leyva– y hablamos la costumbre y no la verdad, con solecismos»³³. Esta obrilla resulta interesantísima porque nos muestra a un Quevedo lingüista festivo frente al lingüista serio de los capítulos dedicados a la lengua española en la erudita *España defendida*. Así, en *Cuento de cuentos* continúa: «Y para ver a cuánta mendiguez está reducida la lengua española, considere vuesa merced que si Dios por su infinita misericordia no nos hubiera dado estas dos voces: *ahora bien*, nadie se pudiera ir ni despedir de una conversación»³⁴. Por tanto, a medida que la estructura sociopolítica se iba desmoronando, no encontramos ya en Quevedo una ironía cervantina, sus personajes no conllevan, tomados individualmente, una visión múltiple de la vida, sino que completan con su complejo entramado discursivo de significados escondidos un retablo múltiple en su abigarramiento, pero unívoco en su intención: la pintura grotesca, jocosa y burlesca de la España de la primera mitad del siglo XVII. Lisa y el Caballero de la Tenaza son máscaras que le sirven al autor para construir su retablo barroco, el retablo de los *Sueños* y de las grandes mascaradas irónicas.

Resulta muy esclarecedor el siguiente texto de Johnson, procedente de la edición que hizo de las obras de Shakespeare en 1765, en el que nos da cuenta de la época, la del dramaturgo inglés y la de Quevedo, la transición del siglo XVI al XVII:

Aún no había comenzado la disputa sobre la maldad o la bondad natural del hombre. La especulación teórica todavía no había intentado analizar el espíritu, rastrear el origen de las pasiones, desvelar los fundamentos del vicio y de la virtud o buscar en lo más profundo del corazón los móviles del comportamiento. Aún no se habían iniciado estas pesquisas que, desde que la naturaleza humana se convirtiera en objeto privilegiado de estudio, han sido con frecuencia abordadas con escrupulosa perspicacia, aunque también a menudo con escasa sutileza³⁵.

³² Quevedo, *Cuento de cuentos*, ed. García Valdés, p. 392.

³³ Quevedo, *Cuento de cuentos*, ed. García Valdés, p. 389.

³⁴ Quevedo, *Cuento de cuentos*, ed. García Valdés, p. 392.

³⁵ Johnson, *Prefacio a Shakespeare*, p. 56.



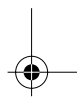
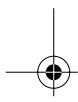
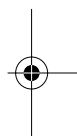
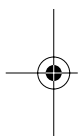
El Caballero de la Tenaza y Lisa se encuentran al margen de la norma moral, no poseen ningún arrebató de humanidad, sino el fingido, y son coherentes con el sistema de vida que nos muestran estos personajes a nivel discursivo. Este despliegue de complejas estructuras lingüísticas es propia de una ironía múltiple, alejada de la tesis del humor cervantino. Cervantes abre horizontes, comprende, y Quevedo los cierra, ignora al contumaz sirviéndose de él como objeto que mueva a risa. Podría objetárseme que Quevedo sí amplía significados tras las palabras, pero lo hace a través de una retorcida vanguardia que ha contribuido decisivamente a una irregular difusión más allá de las fronteras españolas (la crítica francesa e italiana son las que más lo ha atendido). Cervantes, en cambio, sí: sus antihéroes son universales y su humor también lo es.

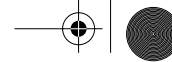
En ese sentido, frente a la crítica que ha buscado siempre en Quevedo una intención social, podríamos preguntarnos si existe una regresión moral en el discurso de la risa desde el humanismo de Cervantes y Shakespeare hasta el corpus festivo de Quevedo. Tras la demoledora ironía estética quevediana, Gracián y Calderón trataron de recuperar — el uno con el *Oráculo manual y Arte de prudencia* y el otro con los *Autos sacramentales*, catedralicio andamiaje de la moral cristiana— el humanismo manierista, pero ya era demasiado tarde para volver atrás: Gracián, seducido, teorizó sobre la ironía con la *Agudeza y arte de ingenio* y Calderón escribió entremeses. La vuelta definitiva a la picaresca no la realizaron ellos, sino que se produjo más tarde, en obras como la *Vida* de Torres Villarroel, las *Cartas inglesas* de Voltaire, *Jacques, el fatalista* de Diderot y el *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, en las que cristaliza la tendencia de la novela de aprendizaje o *Bildungsroman*... hasta llegar a *El barbero de Sevilla*, *El casamiento de Fígaro* de Beaumarchais —antetitulado «El día de las locuras»³⁶— y *Las Bodas de Fígaro* de Mozart. De hecho, la palabra *pícaro* constituye la raíz de *fígaro* y es notable ver cómo los pícaros de Cervantes, los *Rinconete y Cortadillo*, vuelven a Sevilla convertidos en el espíritu de los Fígaros. ¿Por qué Cervantes no escribió la que hubiera sido la mejor novela picaresca después del *Lazarillo*, la *Segunda parte de Rinconete y Cortadillo*? Quevedo gana en verosimilitud, pero pierde en cuanto a humanizar a sus personajes. Es la suya una técnica de la humanidad metonímica: Pablos es en el episodio del bautizo de escupitajos una «zufaina de viejo a pura saliva»³⁷, la transignificación anula la humanidad del personaje, lo reduce a chiste viviente. En cualquier caso, se reconoce pícaro: «Yo no sé si fue la fuerza de la verdad de ser yo el mismo pícaro que sospechaba don Diego»³⁸. La humanidad errada de Cervantes es el error deshumanizado por lo que tiene de hi-

³⁶ Comp. Beaumarchais, *El casamiento de Fígaro*, p. 287: «Susana: Loca y alegre farsa / con moraleja, / que a favor de lo frívolo / lo serio deja. / Que a los deberes / Naturanos conduce / por los placeres».

³⁷ Quevedo, *El Buscón*, p. 87.

³⁸ Quevedo, *El Buscón*, p. 199.





perbólico de Quevedo. Vossler llama a la novela ejemplar cervantina «cuadro» y apunta que el autor de *El Quijote* adivinó el sesgo exclusivamente verbal que estaba tomando el género picaresco y cómo se apartó de él: «planeaba también —por lo menos así parece— escribir una gran novela picaresca, una continuación didáctica y moralizante de su divertido cuadro *Rinconete y Cortadillo*. Pero después desiste de ello, y con razón, pues esta forma literaria, la que está, al parecer, más próxima a la realidad, y que se inicia con la novela del Lazarillo de Tormes, tan llena de humor y generosidad, se había ido haciendo, en manos de sus imitadores, cada vez más limitada»³⁹. La vía, pues, se cierra hasta la Ilustración francesa con el final de *Rinconete*, en el que nos habla «*viva voce*» Cervantes, el escritor cuya discreción le hace recurrir a la forma «se» impersonal para hablar de sí mismo: «llevado de sus pocos años y de su poca experiencia, pasó con ella adelante algunos meses, en los cuales le sucedieron cosas que piden más luenga escritura, y así, se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, y otros sucesos de la infame academia, que todos serán de grande consideración, y que podrán servir de ejemplo y aviso a los que los leyeren»⁴⁰. Obviamente, Cervantes no hubiera dejado a la imprenta este tipo de afirmaciones si nos las pensara cumplir. De todas formas, algo le hizo cambiar de parecer, algo relacionado con la metaliteratura que no le acabó de agradar: la crudeza de los más jóvenes, el extremo realismo de la picardía literaria que corría ya manuscrita, ora en letrillas, ora en gérmenes de novela, que tomaban el relevo. ¿Sería sobre ese punto la conversación que, sin duda, mantuvieron en Valladolid Cervantes, a punto de publicar su *Quijote* y un jovencísimo Quevedo que estaba escribiendo el *Buscón*? Si ya se ha demostrado la deuda de Quevedo hacia Mateo Alemán y el *Guzmán de Alfarache*, por la similitud de ciertos pasajes, tanto Quevedo como Vicente Espinel y su *Vida del escudero Marcos de Obregón* pertenecen ya al realismo del Barroco.

El filósofo Rosenkranz, en *La estética de lo feo*, hace notar cómo el personaje cervantino «precisamente por sus elementos positivos, se convierte en una caricatura tanto más significativa: sus cualidades, en sí preciosas, sufren un trastorno que se aniquila a sí mismo»⁴¹, hasta que llega un punto en que «por la autodestrucción de su *pathos* nos reímos de él; la comicidad surge de la caricatura que de no ser así nos llevaría a la tristeza [...] ha comprendido el arte de hacer de esta caricatura en la que concurren los más nobles sentimientos y las intenciones más puras»⁴². La idea de «*bildung*» en la cultura alemana y en la que se desarrollará en Francia y en Inglaterra camina de la mano de estos conceptos. Por contra, los personajes quevedianos no mudan su estado, no aprenden absolutamente nada, constituyen pretextos para desarro-

³⁹ Vossler, 1962, p. 91.

⁴⁰ Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 215.

⁴¹ Rosenkranz, 1994 (también 104).

⁴² Rosenkranz, 1994, p. 104.



llar las genialidades y agudezas verbales de su autor, evolución lógica de este planteamiento discursivo, personajes de pim, pam, pum: Lisa, don Pablos, Diego Moreno, el Marión don Constanzo, Lobón el marido *pantasma*, el niño grande, el Caballero de la Tenaza, etc., son caricaturas de otra caricatura de real, máscaras procedentes de otras máscaras, metamascarada perpetua.

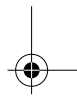
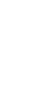
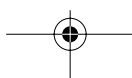
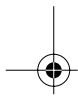
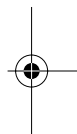
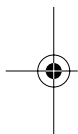
En principio, la caricatura exagera e hiperboliza, pero en Cervantes y en Quevedo el recurso irónico logra efectos contrarios. Parece claro que Quevedo vuelve al epigrama, al estilo epigramático de la escritura ática⁴³, interrumpiendo el flujo discursivo de la ironía humanista cervantina y sustituyéndolo por la sátira burlesca latina. Ironía, sí, pero de carácter tan metalingüístico que se pliega sobre sí misma.

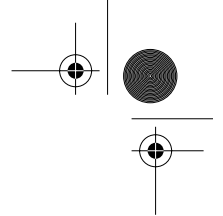
Como actor social que usa de una máscara en las *Cartas del Caballero de la Tenaza* —la del Caballero de la Tenaza—, Quevedo retuerce el discurso general, crea un idiolecto articulado sobre dos recursos pragmatolingüísticos: la ironía y la mentira. Al igual que Cervantes, que prometió en su *Rinconete y Cortadillo* una segunda parte picaresca nunca escrita, en su *Buscón* Quevedo también prometió continuar las aventuras de don Pablos, aunque nunca lo llegó a hacer. Si Cervantes pensó que la ironía de su estilo, no satírico burlesca, sino profundamente humana, no tenía acomodo en los nuevos cauces del género, ¿por qué Quevedo toma la misma actitud? Quizá el retorcimiento verbal quevediano había llegado a sus propios límites. Más allá de la sucesión de cuadros más o menos conexos, el señor de la Torre de Juan Abad quizá entendió que la novela no era precisamente su fuerte y reconoció en Cervantes a un maestro, como dice en *La Perinola* cuando pide al dramaturgo madrileño Juan Pérez de Montalbán que no siga escribiendo novelas: «Y para agravarlas más, las hizo tan largas como pesadas, con poco temor y reverencia de las que imprimió el ingeniosísimo Miguel de Cervantes»⁴⁴. Para Quevedo, si bien hay que tener en cuenta el tono de diatriba del vejamen, no reverenciar la pluma del alcaíno era poco menos que anatema.

Hemos visto que el discurso carnavalesco de la risa poseía efectos perlocutivos insospechados, como en el caso de Quevedo y Villamediana, alejados ya estos autores de la humanidad y generosidad cervantinas. En la tramposa España contrarreformista, donde el macroacto de habla literario quevedesco desplegó su perversa inteligencia de fuerza perlocutiva para hacer cosas de risa y pasatiempo —feliz expresión de la época—, el discurso se orientó hacia el arte de frustrar embelecocos y el desarrollo de estrategias lingüísticas como la mentira y la ironía. Y el uso concreto de creadores como Quevedo se constituyó en un crisol de cómo hacer cosas con palabras, en una muestra más de la necesidad de caminar hoy hacia una teoría integrada de literatura y discurso.

⁴³ Aquí conviene recordar la dicotomía aticismo (escritores del Ática, períodos breves y conceptuosos) frente a asianismo (escritores de Asia, profusión y exuberancia).

⁴⁴ Quevedo, *La Perinola*, ed. García Valdés, p. 490.





BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, I., y V. Roncero, *Poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- Austin, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Battaner, M^a. P., «La lengua de Quevedo: comentarios críticos de sus contemporáneos», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 57, 1981, pp. 105-21.
- Beaumarchais, A. C. de, *El casamiento de Figaro*, Madrid, Calpe, 1919.
- Bouvier, R., *Quevedo, hombre del Diablo, hombre de Dios*, Buenos Aires, Losada, 1951.
- Cervantes, M. de, *Rinconete y Cortadillo*, en *Novelas ejemplares*, ed. J. García López y F. J. Blasco, Barcelona, Crítica, 2001.
- Eco, U., *Entre mentira e ironía*, Barcelona, Lumen, 2000.
- Escandell Vidal, M. V., *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel, 1996.
- Grice, P., «Logic and Conversation», *Studies in the Way of Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.
- Johnson, S., *Prefacio a Shakespeare*, Barcelona, El Acanalado, 2003.
- Moeschler, J., y A. Reboul, *Diccionario enciclopédico de pragmática*, Madrid, Arrecife, 1999.
- Muñoz, M., «La creación del concepto de sujeto y su incidencia en las definiciones de la deixis», en *Introducción teórica a la Pragmática Lingüística (Actas del Seminario de Pragmática Lingüística celebrado en Sevilla, Febrero de 1996)*, ed. C. Fuentes Rodríguez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 41-52.
- Ohmann, R., «Los actos de habla y la definición de literatura», en *Pragmática de la comunicación literaria*, ed. J. A. Mayoral, Madrid, Arco Libros, 1999, 73-98.
- Quevedo, F. de, *Cartas de el Caballero de la Tenaza*, en *Prosa festiva completa*, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 270-301.
- Quevedo, F. de, *Cuento de cuentos*, en *Prosa festiva completa*, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 389-411.
- Quevedo, F. de, *La vida del Buscón*, ed. F. C. Aseguinolaza, estudio preliminar F. Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica, 2001.
- Quevedo, F. de, *Prosa festiva completa*, ed. de C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
- Quevedo, F. de, *La Perinola*, en *Prosa festiva completa*, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 468-508.
- Reyes, G., *El abecé de la pragmática*, Madrid, Arcos Libros, 1998.
- Rosenkranz, K., *Estética de lo feo*, tr. Miguel Salmerón, Madrid, Julio Ollero Editor, 1994.
- Tusón, J., *¿Cómo es que nos entendemos? (Si es que nos entendemos)*, Barcelona, Península, 2000.
- Van Dijk, T. A., *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- Vossler, K., *Algunos caracteres de la cultura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1962.

