

Quevedo y Rabelais, dos escritores, dos estilos, dos obras: contrastes y paralelismos

Luis A. Gómez
La Salle University

Al discutir la naturaleza y desarrollo estilístico de Francisco de Quevedo, Bouvier apunta que la vida literaria de este autor comienza en la zona de lo burlesco o, como otros prefieren llamarlo, en el ámbito de las obras festivas: “En nuestro poeta, quien primeramente habla es el autor burlesco” (49).¹ Asimismo, en la *Premática que este año de 1600 se ordenó por ciertas personas deseosas del bien común*,² fija don Francisco su interés por la lengua y nos pronostica hacia dónde enfilará su ingenio:

[...] En los poetas hay mucho que reformar, y lo mejor fuera quitarlos del todo; mas porque no quede de quién hacer burla, se dispensa con ellos; de suerte que, gastados los que hay, no hayan más poetillas. Y quedan con este concierto: que de aquí en adelante no finjan ríos sus ojos, porque no somos servidos de beber lagañas ni agua de cataratas: cada uno que lllore en su casa si tiene qué, y muera de su muerte natural sin echar la culpa a su dama; que hay a veces más muertes en una copla, que hay en un año de peste [...] (Quevedo 1974, 65-66)

Una lectura de la *Premática*, obra pequeña en cuerpo y enorme en significado, nos muestra la repulsión sentida por Quevedo hacia el vocablo fácil, la expresión trillada, la comparación común y, en general, el discurso lingüísticamente cansado. Con la *Premática*, Quevedo nos anuncia su propósito de rehabilitar las formas expresivas del idioma y de sacarlo de una cierta morosidad repetitiva. No tardó mucho Quevedo en presentarnos su primer intento serio en pos de su misión al ofrecernos el *Buscón*.

Por otro lado, François Rabelais, con unos setenta y cinco años de anterioridad,³ presenta al Renacimiento francés su obra cumbre: *Gargantua et Pantagruel*. Una obra

¹ La bibliografía sobre Quevedo es abundantísima. Nos referiremos aquí a algunos estudios que consideramos cruciales. Sobre la biografía de nuestro autor, ver Jauralde Pou 1999; para los aspectos de la interrelación literature / política en su obra, referimos al lector a Schwartz & Carreira y Gutiérrez; sobre el uso verbal de Quevedo, ver Arellano 1984 y Schwartz 1990, 1992. Para un estudio de conjunto sobre los mecanismos burlesco-paródicos del lenguaje (aunque aplicados a la comedia burlesca), asunto que será de relevancia en este artículo, ver el excelente estudio introductorio de Mata Induráin.

² Toda cita referente a la obra de Francisco de Quevedo, con la excepción del *Buscón*, proviene de la edición de *Obras Completas. Prosa* editada por Felicidad Buendía (Quevedo 1974). En el caso de la *Premática*, Buendía se vale del manuscrito Aa., 141.4 de la Biblioteca Colombina de Sevilla y en las *Obras Completas* se encuentra ubicada en las páginas 65-74. Las citas del *Buscón* se hacen por Jauralde Pou (Quevedo 1990).

³ La fijación de la fecha de redacción del *Buscón* ha sido objeto de polémica crítica por mucho tiempo. En nuestro caso, me suscribo a la postura de Lázaro Carreter, que lo fija ca. 1602 (Quevedo 1993, XIII-XIV). Para el propósito de este estudio, la fecha exacta no tiene mucha importancia, ya que si se

en oposición, como nos dice Krystyna Pomorska en su introducción a la obra de Mikhail Bajtín, *Rabelais and His World*, a toda solución “ready made” dentro de la esfera del pensamiento y el enfoque que se presta al mundo en general (3).

El análisis que acometemos en este artículo no tiene como objetivo establecer un nexo de influencia directa de Rabelais hacia Quevedo. Solamente pretendemos examinar las semejanzas y discrepancias estilísticas de estos dos autores en la medida que elaboran su discurso narrativo, particularmente cuando la temática de ambos se roza. Consecuentemente, nos interesará examinar los recursos discursivos específicos: las técnicas metafóricas, construcción de imágenes, ordenación sintáctica, los efectos semánticos logrados por las creaciones lingüísticas, etc. En resumen, prestaremos atención tanto a los contrastes estilísticos como al paralelismo que exista, sin por eso asumir, inexorablemente, un nexo directo entre los dos autores, aunque tampoco sin negarlo.

Como ya hemos anotado, desde sus inicios literarios Quevedo se empeña en demostrar su artificio e ingenio creativo con respecto a su producción discursiva. Igualmente, y como indica Arellano, el texto quevediano busca ser (a) difícil e (b) inteligible. En el primer caso, por considerar “la dificultad como otro objetivo de su producción o creación textual” y en el segundo caso porque espera que “el ingenio del lector y su cultura serán las llaves para acceder a esta intelegibilidad” (1998: 10). Este objetivo de don Francisco está claramente establecido al dirigirse a los lectores en el prólogo al *Buscón*: “Dale aplauso [refiriéndose al *Buscón*], que bien lo merece; y cuando te rías de sus chistes, alaba el ingenio de quien sabe conocer que tiene más deleite saber vida de pícaros, descritas con gallardía, que otras invenciones de mayor ponderación” (el paréntesis es mío, 70). Este resultado de intelegibilidad se encuentra también en Rabelais y así lo apunta Stephens:

Even in Rabelais’s time, his works puzzled and disconcerted his readers, and impelled them to speculate on a variety of aspects of his apparent cultural and religious beliefs. Much of their perplexity derived from his peculiar combination of popular and erudite cultural references and codes; despite the fact that this combination is characteristic of medieval and Renaissance literature in general. (9)

Aun más, de acuerdo con Waswo, Rabelais, conjuntamente con los autores del Renacimiento, se adentran en el “descubrimiento” de la semántica relacionada:

hubiera escrito en 1610-11, como afirma Astrana Marín, la separación entre el *Buscón* y *Pantagruel* (1532) / *Gargantua* (1534) sería igualmente significativa. Rabelais redacta su obra en pleno Renacimiento francés, Quevedo lo hace en la primera etapa del Barroco español. Para esta primera etapa del Barroco español, nos dice Maravall: “El Barroco es una cultura que consiste en la respuesta, aproximadamente durante el siglo XVII, dada por los grupos activos en una sociedad que ha entrado en dura y difícil crisis” (55). Claramente, la situación de “época” entre estos autores es marcadamente diferente y, como tal, da lugar en enfoques vitales diferentes.

The treatment of socio-historical usage as a determinant of meaning, the revival of the “probable” dialectics of Cicero and Quintilian, the insistence of a unified perspective from which to regard both the arts of discourse and the discourse they produce, and the pursuit of the cognitive consequences of these new forms of linguistic attention— all initiated by Valla —generated an implicit revolutionary semantics that was embedded and transmitted therein [...]. The tension between language *treated* as creating meaning and conceived as but containing it begins to be felt as a result of the humanistic “rebirth” of classical letters in the Renaissance. (603)

La problemática de la lectura y el lector como “descubridor” del texto es de gran interés para Rabelais también. La interpretación del discurso narrativo queda entonces en el ámbito del lector, pero siempre guiado por el autor. Nos dice La Charité a este respecto que

Gargantua is both a playful and serious fiction about reading and interpretation that seeks to account for the phenomenon of interpretation itself. Through the various formal devices Rabelais uses and the rhetorical strategies he deploys, he attempts to control and channel our reading, and thus our reception and interpretation of his work. From the prologue to the *Enigme en prophétie*, the reader is treated to an incomparable display of artifice and legerdemain, and the duplicitous text reminds him constantly that its production and completion rest ultimately in his hands. Reader competency and complicity are the name of the game, and, as a result, countless episodes are constructed in essence as tests. (46)

Los capítulos 8 y 9 de *Gargantua* constituyen un claro ejemplo de la preocupación rabelaisiana con la relación entre significante y significado, y Rabelais lo lleva a efecto utilizando un argumento sobre el significado de los colores azul y blanco, que por su insignificancia hace el planteamiento aún más agudo. Claramente, nos dice Freccero, este era un dilema de gran consideración: “Signs must mean *essentially*, if a universe informed by God’s intentionality is to be assumed (however distant, unattainable, and otherworldly the meaning may remain), yet language continually escapes this leash, asserting its own discursive contingency” (68). Por su parte, el retar las fronteras de la relación entre significante y significado constituye, para Quevedo, su rasgo estilístico de mayor consecuencia y lo define y separa de los demás prosistas del Siglo de Oro. Resultante de estas observaciones es que nos vemos ante un paralelismo estilístico entre nuestros dos autores, ambos sumamente interesados en la relación entre significante y significado.

La ausencia de la pedante y constante necesidad de moralizar destaca la prosa festiva quevedesca en el *Buscón*.⁴ Este es un fenómeno que Spitzer ya había apuntado en su famoso estudio de 1929. Ausente de esta obra de su juventud también está el pesimismo que luego veremos en los *Sueños*, y así nos dice Jauralde Pou: “En la actitud de Quevedo durante estos años [los años de su juventud cuando escribe *El Buscón*] no hay un planteamiento directo de problemas históricos y humanos, ni siquiera un planteamiento oblicuo” (el paréntesis es mío [Jauralde Pou 17]). En el momento en que don Francisco escribe el *Buscón*, su enfoque de la situación de España todavía admitía la risa sin socavarla con la amargura del desengaño de su madurez literaria. En otras palabras, en el *Buscón* la problemática española se presenta, desde la perspectiva de Quevedo, como observador de ella y no como crítico. Esta ausencia crítica, nos dice Lázaro Carreter, se puede observar en contraste con otros que también utilizan el género picaresco: “Mientras Alemán profundiza en el problema [el problema español], lo desarrolla y lo muestra a varias luces, nuestro escritor [Quevedo] se limita a banalizarlo” (Quevedo 1993, xviii, los paréntesis son míos). Al mismo tiempo, creemos que el *Buscón* sí ofrece indicios de la transformación venidera hacia el enfoque mordaz que caracterizará la prosa quevediana más adelante y que es finalmente plasmada en su último *Sueño* (*La fortuna con seso y la hora de todos*). Es en este último *Sueño* (publicado póstumamente) donde se plasma la crítica quevedesca, y como apunta Buendía

La Fortuna con seso y la hora de todos es un [...] auténtico tratado de teoría política y de crítica social, sátira moral en conjunto [...] [y en él] se manifiesta la dualidad del carácter españolísimo de Quevedo, es crítica del estado político y social de la época, y en eso es realista; es idealista al rezumar un idealismo político difícil de conseguir sin ahogar las pasiones humanas. (Quevedo 1974, 254n)

Como veremos, el resto de los *Sueños* no se alejan mucho de este mismo propósito y en todos podemos observar el “desgarrón afectivo” del que Dámaso Alonso habla al referirse a la poesía quevedesca.

La originalidad del *Buscón* no radica en la temática. Hay muy poco en la obra que no hubiera ya sido bien labrado por otros, tanto en la literatura como en el ámbito folclórico. Lida, entre otros muchos, ha subrayado y elucidado el parentesco del *Buscón* con el *Lazarillo* y el *Guzmán de Alfarache*, a los cuales no sólo imita sino que también parodia. Pero, igualmente observado ya por este crítico, esta imitación y parodia no niega que el *Buscón*, al mismo tiempo, se aleje grandemente de sus modelos (242). La originalidad del *Buscón* se encuentra en las emboscadas lingüísticas

⁴ Naturalmente, no es que los aspectos moralizantes estén ausentes del todo en el *Buscón*, sino que cuando lo comparamos con muchos otros ejemplos de la picaresca, notamos de inmediato la poca atención prestada por Quevedo a las convenciones moralizantes tan en boga en el Barroco y en obras picarescas como el *Guzmán de Alfarache*.

que se le tienden al lector sin casi ninguna pausa. El chiste conceptual, la perífrasis, las metáforas y alusiones, los latinismos burlescos, las correspondencias semánticas rebuscadas, los rodeos eufemísticos, etc. están todos guiados a causar la risa.⁵ El lector tiene que navegar por todos estos mares lingüísticos sin brújula y al descifrar uno de estos rompecabezas verbales podemos ver el humor logrado por el autor. Un humor obtenido a través de recursos estilísticos que, además de los ya mencionados, incluyen: las implosiones / explosiones de imágenes, nuevas perspectivas para las imágenes conocidas, descripciones reductoras, acumulaciones significativas, desmitificaciones sin límite, hipérbolos sorprendentes, el uso de lo absurdo y el equívoco fuera de contexto. Todas estas técnicas estilísticas, claramente, están sometidas a “un riguroso control de alusiones y los juegos verbales y mentales” (Arellano 1998, 12). Quevedo no se cohíbe por ningún tema o símbolo, desde cómo se viste un sacerdote hasta el misterio de la transubstanciación. Nos quedamos entonces con que lo importante del estilo quevedesco en el *Buscón* es una constante en su obra festiva: buscar la risa y desechar las expresiones cansadas, para que el lector, una vez capaz de entender sus giros lingüísticos, reconozca su ingenio creativo.⁶ Tal propósito creativo de la escritura quevedesca en el *Buscón* también ha sido apuntado por Jauralde Pou: “El lenguaje artístico se eleva a juegos difíciles y creaciones malabares que se han podido considerar, incluso, como objeto verdadero de la creación quevedesca” (Quevedo 1990, 23).

La erudición de Bajtín con respecto a la obra de Rabelais y la teoría de la novela como género en desarrollo es evidente en sus dos obras principales: *The Dialogic Imagination* y *Rabelais and His World*. Como punto clave a la crítica bajtiana con respecto a Rabelais, Bajtín concluye que ningún dogma, ni autoritarismo, ni enfoque puramente serio pueden coexistir con las imágenes rabelaisianas. Estas imágenes se oponen a todo lo que sea “concluido,” “lustrado” o participante de la pomposidad; se oponen a las soluciones, como dijimos al inicio de este estudio, “ready made” dentro del pensamiento y el enfoque que se le presta al mundo en general. Claramente, el crítico se refiere al enfoque filosófico-vital de Rabelais y no, necesariamente, a su estilística. Este enfoque de Rabelais lo lleva al rechazo de las normas establecidas por la Edad Media y, en su lugar, adopta la familiaridad, el abuso verbal y las blasfemias

⁵ El muy conocido estudio de Parker (Sobejano), especialmente para el estudio de los *Sueños*, es de suma importancia para entender el acercamiento quevediano al conceptismo. De particular importancia son las observaciones de Parker que siguen: “El fundamento de cada concepto es, como siempre, la unión de dos objetos o cualidades que normalmente son muy distantes entre sí o incluso contradictorios. En la metamorfosis de la “buscona” cada asociación metafórica se transforma rápidamente en otro, produciendo su sucesión una serie caleidoscópica en que el primero y el último término constituyen el concepto principal o marco dentro del cual se sitúan las asociaciones intermedias cuya forma ellos justifican” (102).

⁶ Alfred Stern explora la teoría de los contrastes utilizada en gran medida por los estudiosos de la risa (particularmente en el caso de Henri Bergson) en comparación a su teoría de la relación entre los fenómenos emotivos de la risa frente al mundo de los valores. Los capítulos III, IV y V son de particular importancia para una base filosófica de la risa en Quevedo, en particular, para los *Sueños*. El estudio de Stern tiene sus inicios en las observaciones de Alexander Bain.

como dinámica verbal que determina su estilo; un estilo que imita la tonalidad del pregonero público y, consecuentemente, justifica cualquier grado de grosería humorística. El prólogo al tercer libro de *Pantagruel* nos proporciona un buen ejemplo de este estilo:

Arrière, mâtins! hors de la carrière! hors de mom soleil, cahuaille au diable! Venez vous ici culetants articuler mom vin et compisser mom tonneau? Voyez ci le bâton que Diogènes par testament ordonna être près lui posè après sa mort, pour chasser ces larves bustuaires et mâtins cerbériques. Pourtant, arrière, cagots! Aux ouailles, mâtins! Hors d'ici, cafards, de par de diable, hay! (Rabelais 1962, 318)⁷

Todos los prólogos correspondientes a los cinco libros de *Gargantua et Pantagruel*, nos dice Bajtín, están dedicados a desvalorizar la seriedad medieval. La risa que resulta de las escenas creadas tiene la función de liberar la “nueva verdad,” esto es, aquella representada por la filosofía renacentista. El mensaje de Rabelais no es sólo estilístico sino uno de subversión contra los valores de la Edad Media, y para presentar su mensaje Rabelais selecciona el vehículo de la risa. Consecuentemente, aunque ambos autores, Quevedo y Rabelais, tienen propósitos dispares en sus creaciones literarias, coinciden en el propósito estilístico del discurso narrativo; es decir, ambos desean generar la risa en el lector. Igual que Rabelais desenmascara los valores de la Edad Media al invertir las “aparentes” funciones de algunos protagonistas y sus símbolos (por ejemplo, el campanario del monasterio que se nos revela como falo en su “naturaleza verdadera”), Quevedo tiene un acercamiento estilístico similar en los *Sueños*. Iffland ha señalado que

several good examples of what may be called *grotesque tableaux* (that is, grotesque scenes of the static sort) in which aggressiveness forms the negative dimension are found in a series within the *Sueño de la muerte*. Among the sinners who troop by in a seemingly endless procession are members representing the ‘unholy alliance’ of the medical profession [...]. As Quevedo reiterates in a variety of contexts, the men of these professions represent more a threat to the well-being of the ill person than any kind of aid. Consequently, he depicts them in their true ‘sinister essence:’ that is, as enemies of health rather than its allies. It is this inversion of their supposed function which renders them simultaneously comic and disagreeable. (II, 32)

⁷ Los que “aleja” Rabelais son los enemigos de la nueva verdad simbolizada por el barril de Diógenes, que es transformado en un barril de vino. Estos son mensajeros de la filosofía medieval, de la oscuridad gótica.

Para Rabelais y sus contemporáneos el elemento de la risa se destaca primordialmente en la cultura popular y, como tal, queda relegada a los niveles literarios bajos en contraste con la épica y la mitología. Curiosamente, como ya indicara Arellano, este énfasis en utilizar la cultura popular para llegar a la risa es también esencial en el acercamiento literario de Quevedo. Es más, un conocimiento de esta clave con respecto a la situación cultural e histórica donde el texto circula es imprescindible para descifrar el “laberinto que es un texto quevediano burlesco” (16). Aún así, las formas e imágenes cómicas tienen la capacidad de funcionar en oposición a los sistemas de autoridad que, frecuentemente, parodian. En este sentido es como le sirve de herramienta a Rabelais para oponerse al tono serio de la cultura eclesiástica y feudal. Este enfoque encuentra algún paralelo en otro de los *Sueños* de Quevedo, *El alguacil endemoniado*, donde el Licenciado Calabrés, ser puramente formalista que no entiende nada de lo que ocurre pero que está en control de la situación mediante el poder de sus exorcismos, que hacen callar al Demonio (el que habla las “verdades” producto del “desengaño”), continuará rigiendo sobre el mundo y, con él, la hipocresía (Quevedo [Maldonado] 1972, 16-17).

Tanto Rabelais como Quevedo hacen uso de la parodia de lo sagrado y lo profano. El discurso de Gargantua a sus enemigos, después de la derrota del rey Picrochole (*Gargantua et Pantagruel* [Rabelais 1922, 145 y notas]), es una parodia de un discurso del emperador Trajano (según Plinio). Entreveradas en el discurso quedan varias parodias a claras referencias históricas, como la conquista de Bretaña por Carlos VIII (1489-90) y la captura y encarcelamiento del rey francés Francisco I a manos de Carlos V (1525-26).

Según Bajtín, las manifestaciones de la cultura folclórica relacionadas con la risa y fijadas en las sociedades europeas durante la primera mitad del siglo XVI tienen varias formas, de las que haremos somero repaso aplicándolas a nuestros dos autores:

1. El espectáculo ritualista.

Esta forma está compuesta por los desfiles carnavalescos y las representaciones en los mercados y plazas. Generalmente, las representaciones parodiaban la estructura y composición de la alta nobleza, al igual que la jerarquía eclesiástica, sus ritos y su *modus operandi*. Aquí podemos recordar, aunque ya en el Barroco, las aventuras de Pablos (*Buscón*, libro 1, cap. 2) como “rey de gallos,” donde Quevedo usa no solamente la temática del carnaval, sino que pone la escena en medio de la plaza y monta a Pablos sobre un penco –comparándole asimismo con un personaje legendario medieval (Roberto el Diablo) para dar a entender la calidad del rocín en que cabalga.

En *Gargantua et Pantagruel* encontramos curiosamente una escena muy similar a la de “rey de gallos” del *Buscón*. Nos referimos a la farsa trágica del libro IV, tras el apaleamiento del alguacil. En esta escena, Villon, ya viejo y viviendo en San Maixent, decide producir una obra con contenido sobre la Pasión de Cristo que contenga una amplia escena de diablerías carnavalescas (*diableries*). Todo se encontraba listo para

la producción, salvo el vestido de “Dios Padre.” El sacristán de la parroquia, Tappecoue, se niega a prestar ropa de la sacristía, ya que considera sacrílego el uso de las vestimentas eclesiásticas en una obra teatral. Como Tappecoue se resiste, Villon decide vengarse. Sabe que el sacristán viajaba por la parroquia a caballo en su yegua y decide tener el ensayo de la farsa durante el momento en que el sacristán ha salido a hacer su ronda por la villa. El ensayo tiene lugar en la plaza, el mercado de la ciudad (al igual que en el “rey de gallos” del *Buscón*). Al pasar Tappecoue por la misma, montado en su yegua, los “diablos” le rodean y le echan alquitrán ardiendo; la yegua se asusta con el fuego y el humo. Veamos cómo describe Rabelais la escena:

La poultre, toute affrayée, se mist au trot, à petz, à bondz, et au gualot, à ruades, fressurades, doubles pedales et petarrades: tant qu'elle rua bas Tappecoue quoy qu'il se tint à l'aube du bast de toutes ses forces. Ses estrivieres estoient de chordes: du cousté hors le montouoir son soulier fenestré estoit si fort entortillé qu'il en le peut oncques tirer. Ainsi estoit trainné à escorchecul par la poultre, tousjours multipliante en ruades contre luy et fourvoyante de paour par leshayes, buissons et forssez. De mode qu'elle luy cobbit toute la teste, si que la cervelle en tomba près la croix Ossanniere; puy les bras en pieces, l'un çà, l'autre là, les jambes de mesmes; puy des boyaulx feist un long carnaige (Rabelais 1962, II, 76-77)

Estas escenas de Quevedo en el *Buscón* y de Rabelais en *Gargantua et Pantagruel* coinciden en varios puntos, que apuntan a una similitud de planteamiento escenográfico entre ambos escritores:

- a. Ocurren durante días de fiesta. En el caso de Rabelais, al terminar la feria de Niort; en Quevedo, durante el Carnaval.
- b. Las escenas tienen lugar en la plaza, el mercado.
- c. Ambos protagonistas van montados y ambos son derribados como resultado del susto que reciben sus monturas.
- d. El elemento escatológico está presente en ambas escenas: Pablos cae en una privada (Quevedo 1990, 87n). Tappecoue es arrastrado por su yegua sobre una cloaca. Tanto los temas escatológicos como las deformaciones corporales encajan en el ámbito de la jocosidad burlesca barroca (Arellano 1998, 26).
- e. Ambos sujetos son víctimas de la degradación y la violencia.

La diferencia radica en el propósito que respalda las escenas. En el caso de Quevedo, se construye una escena de pura risa donde poder mostrar, una vez más, la capacidad creativa del autor con respecto a la lengua, mediante el nexos con la cultura popular y creando imágenes inesperadas, como la que relata Pablos:

Quiero confesar a V. Md. que, cuando me empezaron a tirar los tronchos, nabos, etc., que, como yo llevaba plumas en el sombrero, entendiendo que me habían tenido por mi madre y que la tiraban, como habían hecho otras veces, como necio y muchacho empecé a decir: ‘Hermanas, aunque llevo plumas, no soy Aldonza de San Pedro, mi madre’... (*El Buscón* [Quevedo 1990, 88]).

Con la referencia a las plumas que llevaba Pablos en el sombrero se desarrolla toda una imagen (la llamada “confusión” de Pablos) que sugiere el emplumamiento de brujas (Quevedo 1993, 65n). En el caso de Rabelais, el propósito de lograr la risa también está presente, pero el francés va mucho más allá. Ante todo, Tappecoue no solamente es degradado sino que muere. Tal fin, resultante de la venganza de Villon, parece estar en gran desproporción con el ‘delito’ de no prestar las vestiduras para la farsa teatral. Veamos lo que nos dice Bajtín con respecto a esta desproporción de justicia poética:

But why did Tappecoue deserve such cruel punishment? It could be said that from the purely Dionysian point of view the sacristan became the enemy of Dionysus by refusing on principle to furnish the costume for the play. He therefore deserved to suffer the death of Penpheus, to be torn to pieces by the Bacchantes. Further, from Rabelais point of view Tappecoue was the worst of all enemies: he was the very incarnation of that which the author most detested. He was what Rabelais has called an agelast, a man who does not know how to laugh and who is hostile to laughter. [...] Tappecoue represents the kind of old age that refuses to give birth and die. This is the sterile and obstinate senility so repulsive to Rabelais. (1984, 267-68)

En resumen, encontramos un acercamiento entre Rabelais y Quevedo, en estas escenas por su semejanza temática y escenográfica, así como un uso similar del artificio de la técnica narrativa.

2. Composiciones verbales de naturaleza cómica: comúnmente, parodias orales y escritas (tanto en lengua vernácula como en latín).

Ambos escritores hacen uso extenso de la parodia como instrumento creativo. Una de las más interesantes en *Gargantua et Pantagruel* tiene un carácter muy personal en relación al propio autor, Rabelais. Los capítulos 42-50 del libro I son una exageración paródica de los acontecimientos sucedidos al padre de Rabelais con un vecino y la disputa sobre el derecho al agua y pesca en el Loira. En su introducción a la obra, Cohen señala que “even the names of the minor characters in these chapters of

Gargantua are those of the lawyers who took part in the suit [...]; all these miscellaneous materials [...] were imaginatively welded and recast by Rabelais in the form of a Ciceronian harangue in the grand style affected by his fellow humanist” (18). La parodia rabelaisiana, en este caso, ocurre en varios niveles: literario, histórico-personal y finalmente, y este es el que más nos interesa, lingüístico, cuando se parodia la pomposidad eclesiástica que todavía habitaba los centros docentes del Renacimiento. El libro II, capítulos 11 y 12, al igual que el capítulo 13, nos proporciona quizás el mejor ejemplo de la parodia lingüística en *Pantagruel*. En el capítulo 11 (y 12) los señores Baisermecul y Sucésiffler presentan sus agravios en una demanda civil que ha traído de cabeza a todos los jueces y abogados de París. En el capítulo 13, Pantagruel pasa a rendir el veredicto final en forma tan oscura y arcana como lo han sido los argumentos mismos. Se reúnen en estos discursos refranes populares, latinismos, proverbios completamente trocados, leyes trastocadas, opiniones médicas absurdas, etc. Veamos algunos ejemplos:

Veu, entendu et bien calculé le different d’entre les seigneurs de Baisecul et Humevesne, la Court leur dict: Que, considérée l’orripilation de la ratepenade declinent bravement du solstice estival pour mugueter les billesvesées qui ont eu mat du pyon par les males d’un matagot à cheval bendant une arbaleste au reins, le demandeur eut juste cause de callafater le gallion que la bonne femme boursouffloit, un pied chaussé et l’autre nud, le remboursant bas et roidde en sa conscience d’aautant de baguenaudes comme y a de poil en dix huit vaches, et autant pour le brodeur. (1962, I, 286)

Hemos dicho repetidas veces que desde la perspectiva temática hay muy poco original en el *Buscón*. Consecuentemente, es de esperarse que las imágenes paródicas dominen el discurso. Tanto Quevedo como Rabelais no titubean en su intento paródico ante oportunidades que van desde la parodia de lo mundano hasta la parodia de lo sublime. Además, ambos escritores traen consigo toda la tradición literaria que les precede. Este referencial literario, en el caso de Quevedo, está resumido por Aseguinolaza de la siguiente manera:

Tras el *Buscón* [...] se agazapa un material literario que fue cuajando a lo largo del XVI y ahora se inscribe en la obra a modo de *tour de force* o sobrepajamiento continuado, del que no son ajenos tampoco otras tradiciones como la poesía satírica latina –muy presente en la elaboración de ciertas figuras, en la técnica del retrato, en la onomástica, etc.– o lugares comunes escolásticos y de la tradición moral clásica. (1993, 19)

Es razonable concluir que tanto Quevedo como Rabelais tuvieron a su disposición modelos y material paródico similares. Naturalmente, en el caso de Quevedo este material incluye, al menos en potencia, la obra misma de Rabelais.

Pasemos ahora a discutir lo que pensamos es la mayor semejanza entre nuestros dos autores. Nos referimos, por supuesto, al interés mostrado por Rabelais y Quevedo en revitalizar, experimentar y recrear el lenguaje, conjuntamente con el discurso literario. Para examinar las semejanzas se hace necesario que miremos a cada autor individualmente para, después, hacer una comparación estilística.

Comenzaremos con la hipérbole. Generalmente, la hipérbole es considerada atributo del estilo grotesco. Para Bajtín, lo grotesco en Rabelais es muy diferente a la interpretación que la crítica hace del discurso grotesco en los siglos XIX y XX. Nos dice el estudioso que en Rabelais, al contrario de la impresión inmediata que recibe el lector, la hipérbole no es el punto esencial de sus imágenes grotescas. Es más, continúa Bajtín, si el papel de la sátira grotesca consiste en la exageración de lo inapropiado, ¿cómo nos explicamos la riqueza, variedad y calidad de las imágenes de Rabelais? En *Gargantua et Pantagruel* se unen polos opuestos en las imágenes grotescas. Existe, *de facto*, una renovación de la imagen que coincide con la degradación. Podría visualizarse mediante la imagen de una mujer embarazada: dos cuerpos, uno exterior, que puede ser grotescamente descrito, y uno interior en estado de formación. Por lo tanto, lo grotesco en Rabelais resulta ser ambivalente. Para ilustrar este concepto podemos tomar el pasaje que trata de la despedida de los peregrinos. En este pasaje habla Fray Juan a Huesoscansados con respecto a las posibles infidelidades de las esposas de los peregrinos durante sus ausencias. Huesoscansados replica que su mujer es tan fea que cualquiera que la haya visto durante el día no se acercará a ella de noche. Fray Juan le responde:

C'est, dit le moine, bien rentré de piques. Elle pourroit estre bien aussi layde que Proserpine, elle aura, par Dieu, le saccade, ouisqu'il y a moines autour, car un bon ouvrier met indéfférentement toutes pièces en œuvre. Que j'aie la vérole en cas que en les trouviez engrossées à votre retour, car seulement l'ombre du clocher d'une abbaye est féconde. (1962, I, 169)

El pasaje establece las premisas necesarias para llegar a las imágenes grotescas. Primero, Proserpina, reina del mundo subterráneo, no es la figura mitológica clásica sino de la “madre del diablo” en las farsas carnavalescas de la Edad Media. En la construcción rabelaisiana la figura se asocia con las partes inferiores del cuerpo, entre ellas, las reproductoras. En segundo lugar, el juramento-blasfemia, *par Dieu*, seguido de dos metáforas relacionadas con el acto sexual, *saccade*, proveniente del lenguaje de la equitación (un fuerte o inesperado tirar de las riendas), junto con el proverbio de que ‘el buen ebanista usa cualquier madera,’ en su conjunto preparan el terreno para la metáfora transformadora final: cuando la torre del campanario se transforma en un falo (Bajhtin 1984, 309-11).

Para Bajtín este pasaje, que culmina con la transformación de la torre, está dirigido contra los peregrinos y sus creencia en que las reliquias de los santos tienen poderes curativos, en este caso sobre la peste. No se niega la fe en el pasaje en cuestión, sino la superstición tonta que motiva el peregrinaje en primera instancia. Pero la simbología de la torre es mucho más importante. Es el signo de la vida monástica que se renueva en la forma de un falo gigantesco, hipérbole degradante. Lo importante es destronar al monasterio mismo, su simbolismo, sus falsos ideales ascéticos y su naturaleza estéril. Una vez destronado, sólo queda la sombra del falo para restituir la nueva vida. Al desaparecer el monasterio sólo permanece constante el hombre vivo, Fray Juan, conjuntamente con todas sus cualidades glotonas, preferencia por la bebida, poderío físico / sexual y al mismo tiempo heroico, con una energía inagotable y, finalmente, una sed incansable por lo nuevo, por el futuro (Bakhtin 1984, 312). Claramente, la imagen grotesca y el uso de la hipérbole en Rabelais responden a sus valores filosóficos y traen consigo una gran complejidad interpretativa que rara vez se limita a lo que vemos superficialmente: el mensaje satírico.

En su madurez como escritor (el Quevedo de los *Sueños*), Quevedo también nos proporciona imágenes grotescas e hiperbólicas de alta profundidad, las cuales encierran significados muy por encima de la apariencia inmediata. Más adelante exploraremos algunas de estas hipérboles e imágenes grotescas. Por ahora nos corresponde examinar las cualidades que distinguen al uso de lo grotesco, la hipérbole y otras técnicas en el Quevedo del *Buscón*.

Desde el ya citado estudio de Spitzer se nos ha apuntado que entre los recursos estilísticos quevedianos se encuentra una tendencia a construir sus figuras literarias como si las partes del cuerpo tuviesen una independencia propia (544-48). De acuerdo con Schwartz: “El pensamiento renacentista reitera la idea que el espíritu universal está presente en todos los órganos de cuerpo” (1984, 152). Este concepto renacentista está confirmado por Bajtín (Bakhtin 1984, 193-94). Los ejemplos de esta técnica son muy numerosos en el *Buscón*. Veamos algunos: “...las barbas, descoloridas de miedo de la boca vecina, que, de pura hambre, parecía que amenazaba a comérselas...” (Quevedo 1990, 90); “...el gazzate, largo como de avestruz, con una nuez tan salida, que parecía se iba a buscar de comer forzada de la necesidad...” (90); “...y yo, que vi el negocio malparado y que mis tripas pedían justicia...” (95); “...es de ver cómo andan los estómagos en celo” (147); “Ya mi tío estaba tal, que, alargando la mano y asiendo una, dijo, con la voz algo áspera y ronca, el un ojo medio acostado y el otro nadando en mosto...” (137).

Utilizando estos ejemplos podemos llegar a ciertas conclusiones con respecto a la técnica usada. Primero, que al órgano o parte del cuerpo involucrado en la metáfora se le confieren cualidades antropomórficas mediante el uso de sustantivos, adjetivos, adverbios y verbos que normalmente se usan en relación al ser humano completo. Por lo tanto, las barbas “tienen miedo,” la boca “siente hambre,” las tripas “piden justicia,” los estómagos “andan en celos” y los ojos se “acuestan o nadan.” En segundo lugar, se

ignora la jerarquía del cuerpo en el sentido anatómico⁸ e intelectual. Consecuentemente, la unidad del hombre –visión renacentista– está ausente y se reemplaza con un órgano escogido que controla al cuerpo en un momento dado. Este control logrado por un órgano seleccionado ejemplifica la visión caótica del individuo y, a modo de espejo, de la sociedad. Se rechaza, entonces, el postulado renacentista desde un punto de vista filosófico, pero no desde la perspectiva estilística, que hace uso de las oportunidades lingüísticas suministradas por el concepto renacentista antes presentado.

Opinamos que en el *Buscón* Quevedo nos presenta, al menos, dos tipos de hipérbole y casi siempre las mismas desembocan en una imagen grotesca. En este estudio sólo nos ocuparemos de estos dos tipos: las hipérbolas compulsivas y las hipérbole reductoras-encadenadas. Entre las primeras se encuentran los episodios de los tres locos (el sacristán, el diestro de esgrima y el arbitrista).

Las hipérbolas compulsivas.

Estas son imágenes que se logran a través de la acumulación de acciones, discurso o diálogo, la temática, la fisonomía y el comportamiento de los personajes, en torno al eje central de sus personalidades literarias. Tales personalidades son expresadas de forma unifacética sin, en ningún momento, admitir la posibilidad de que pueda existir otro rasgo que las defina. Las imágenes son caricaturas, exageraciones de un rasgo psicológico que, de por sí, define la totalidad del personaje y no permite la existencia de ningún otro posible perfil que pueda distraer al lector de la intención autorial que las crea.⁹ Estos seres sólo pueden crear un discurso que esté de acuerdo con su monomanía y usan cualquier pretexto para adentrarse en ella.

⁸ Consideramos éste un punto de divergencia importante con la visión rabelaisiana, en la que a los estratos bajos del cuerpo se les confiere la más alta jerarquía.

⁹ Esta singularidad en los casos de los tres locos, con respecto al ingenio de cada uno –caricaturas, al fin– nos recuerda a Huarte de San Juan, quien establece en su *Examen de ingenios* los límites del hombre utilizando la teoría de los humores. Estos límites determinan al individuo, el cual es incapaz de tener más de una “capacitación o potencialidad.” Aún dentro de esta potencialidad resultante de la condición de los humores del individuo, tal potencialidad puede sólo ser manifestada y ejercida en forma “teórica” o en forma “práctica,” pero no en ambas maneras. Por lo tanto, para Huarte de San Juan, el potencial humano está circunscrito por los equilibrios y preponderancias de los humores de cada individuo. El diestro de esgrima no posee los humores que le podrían permitir ser un verdadero diestro de esgrima en la práctica.: “Decirte he tres conclusiones muy verdaderas, aunque por su novedad son dignas de gran admiración. La primera es que, de muchas diferencias de ingenio que hay en la especie humana, sólo una te puede, con eminencia caber [...]. La segunda, que a cada diferencia de ingenio le responde, en eminencia, sola una ciencia y no más [...]. La tercera, que después de haber entendido cuál es la ciencia que a tu ingenio más le responde, te queda otra dificultad mayor por averiguar; y es si tu habilidad es más acomodada a la práctica que a la teoría, porque estas dos partes, en cualquier género de letras que sea, son tan opuestas entre sí y piden tan diferentes ingenios, que la una y la otra se remiten como si fueran verdaderos contrarios” (65-66).

Pasemos revista a estos tres personajes, comenzando con el arbitrista. Este es un ser literario para el cual no existen barreras a su “conocimiento.” Su compulsión es darse por conocedor de cuanto tema salga a relucir. En el transcurso de poco más de una página en la narración el arbitrista ofrece soluciones a los siguientes asuntos: cómo se podría conquistar la Tierra Santa; cómo se podría ganar Argel; la forma de tomar la ciudad de Ostende, vaciando por añadidura el mar que impedía su toma (¡con esponjas!); cómo se podía hundir la mar doce estados (la altura del hombro); niega el éxito del inventor hidráulico Juanelo Turriano y se jacta de que él tenía “otra manera” de lograrlo. Como caricatura del estado mental de este personaje, Quevedo lo pinta rápidamente y los brochazos sólo son usados para resaltar la cualidad unifacética que define a este ser. Como toda caricatura, se termina el cuadro y se pasa a otro asunto. En general, los rasgos distintivos del pintor de caricaturas son dos: la exageración de los rasgos que definen al sujeto y la rapidez con que se concluye la obra. Quevedo observa ambos en su creación del arbitrista.

En el caso del diestro de esgrima Quevedo agudiza aún más la creación de la imagen-caricatura, ya que, en este caso, no sólo trata del estado mental del sujeto sino que nos proporciona una primera caricatura aun antes de conocerlo: “Desde lejos vi una mula suelta y un hombre junto a ella a pie, que, mirando a un libro, hacía unas rayas que medía con un compás. Daba vueltas y saltos a un lado y a otro y, de rato en rato, poniendo un dedo encima de otro, hacía con ellos mil cosas saltando” (Quevedo 1990, 138). Se evoca la imagen de una cabra loca con los saltos y movimientos que constituyen una de las manifestaciones de la monomanía de la esgrima en este personaje. De esta imagen (la de una cabra), se pasa a otra igualmente exagerada, la de un encantador (otro prototipo) en pleno ritual mágico, para, inmediatamente, regresar a la imagen del ser completamente inepto. El diestro de esgrima parece confirmar que Quevedo está personificando la lucha entre el ingenio teórico y el práctico, a la cual nos referimos en la nota 7, tal como lo bosqueja Huarte de San Juan en el *Examen de ingenios*, lo que, obviamente, va a demostrar que en la práctica, el diestro no tiene ingenio natural.

Al igual que con el arbitrista, la caricatura del esgrimista y la exageración de su monomanía, se corresponden a la condición psíquica del personaje. No existe descripción física del mismo que pueda ser exagerada para llegar a la hipérbole y, consecuentemente, se utiliza su discurso para llevar a efecto la misma. Con esta criatura exagerada Quevedo también introduce el equívoco comunicativo que el mismo diestro de esgrima siembra a su alrededor.¹⁰ En resumen, Quevedo profundiza

¹⁰ Algunos ejemplos que podemos entresacar incluyen: “Yo no le entendí lo que me dijo y luego temí lo que era...” (138); “Yo, aunque no le entendí, le dije que circumflejo...” (138); “No entiendo cosa de cuantas me decís, chica ni grande...” (139); “Señor, déme dos asadores para dos o tres ángulos, que al momento se los devolveré. –¡Jesús! –dijo el güesped –, déme V. Md. acá los ángulos, que mi mujer los asará; aunque aves son las que he oído nombrar. –¡Qué! ¡No son aves!– dijo volviéndose a mí– Mire V. Md. lo que es no saber” (140); “Y sacó el compás y empezó a decir: ‘Este ángulo es obtuso...’ Y entonces el maestro sacó la daga y dijo: ‘Yo no sé quién es Angulo ni Obtuso, ni en mi vida oí decir tales hombres; pero, con ésta en la mano, le haré yo pedazos’” (141).

el valor de la hipérbole en referencia a la monomanía del maestro de esgrima utilizando los aspectos psíquicos del personaje y describiendo las gesticulaciones del mismo sumadas a la interferencia comunicativa que causa su discurso, que nace de su incapacidad de salir de su “tema” monomaniático: la esgrima. Esta monomanía que interfiere con los elementos de la comunicación también es utilizada por Rabelais para generar la risa en el lector. La diferencia radica en que Rabelais tiene un propósito filosófico detrás del humor que genera y Quevedo, en su *Buscón*, no ha llegado a desarrollar su interés crítico / filosófico todavía, como luego hará en los *Sueños*.

Veamos ahora cómo utiliza Rabelais la incapacidad comunicativa para atacar la filosofía y retórica sofista medievales (se trata del discurso del “maestro” Janotus de Bragmardo al querer recobrar las campanas de la basílica de Notre Dame que Gargantua ha tomado para usarlas como campanas o esquilonos gigantescos para su yegua):

Ehen, hen, hen! Mna bien dies, Monsieur, mna dies, *et vobis*, Messieurs. Ce en seroyt que bon que nous rendissiez nos cloches, car elles nous font bien besoing. Hen, hen, hasch! Nous en avions bien aultresfoys refusé de bon argent de ceulx de Londres en Cahors, les vouloient achapter pour la substantficque qualité de la complexion elementaire que est intronificquée en la terresterité de leur nature quidditative pour extraneizer les halotz et les turbines suz noz vignes, vrayement non pas nostres, mais d’icy auprès; car, si nous perdons le piot, nous perdons tout, et sens et loy. (1962, I, 72-73)

Rabelais parodia el discurso retórico vacío, altisonante y sin significado y, poco después, extiende su crítica a los latinismos utilizados por los sofistas para dar “importancia” a sus prédicas. Veamos cómo el “maestro” Bragmardo utiliza la “lengua letrada” para continuar convenciendo a Gargantua de que devuelva las campanas:

Par ma foy, *Domine*, si voulez souper avecques moy *in camera*, par le corps Dieu ! *charitatis, nos faciemus bonum cherubin. Ego occidi unum porcum, et Ego habet bon vino*. Mais de bon vin on en peult faire mauvais latin. Or sus, *de parte Dei, date nobis clochas nostras*. Tenez, je vous donne de par la Faculté ung Sermones de Utino que, *utinam*, vous nous baillez nos cloches, *Vultis etiam pardonos ? Per diem, vos habebitis et nihil poyabitis*. (1962, I, 73)

Pasemos ahora al último del triunvirato de locos, el sacristán coplero. Éste representa el exponente más complejo de las hipérboles que aquí señalamos. Con los casos del arbitrista y el diestro de esgrima conocemos poco de ellos con anterioridad a su encuentro con Pablos. El sacristán nos llega en forma diferente. Como nos dice

Aseguinolaza, los sacristanes tenían fama de necios y este sacristán en particular es natural de Majalahonda, considerado como pueblo habitado por necios (Quevedo 1993, 114n). Continúa Quevedo la construcción de la hipérbole psíquica (la necedad y su corolario, el autoengaño procedente de la monomanía de ser poeta) dándonos una muestra inmediata de la ignorancia del personaje, y lo hace utilizando la profesión de sacristán de este individuo, que parece desconocer, trocar y confundir todo. En lo que en términos temporales podríamos considerar como los primeros momentos del encuentro entre Pablos y el sacristán se establece la caricatura del sujeto. También notamos que las manifestaciones de las monomanías hiperbólicas de estos personajes toman forma más concreta a medida que pasamos de un personaje a otro. Con el arbitrista, vemos la intención de escribir sus arbitrios; cuando alega que los ha escrito, no los vemos. Por lo tanto, los indicios de la monomanía son intuitivos a partir del diálogo. Al encontrarnos con el diestro de esgrima, también tenemos el diálogo para intuir la monomanía, aunque a ello se le añaden las gesticulaciones y ademanes que respaldan lo que dice; y a todo se suma la “causa” de su monomanía, el *Libro de las grandezas de la espada*.¹¹ Al llegar al sacristán-poeta, se deja atrás lo abstracto y vemos la monomanía concretarse en la producción “poética” del sacristán. Como remate a la imagen monomaniática del sacristán, Quevedo nos deja saber que éste ser es un monstruo poético, capaz de producir “ochocientas mil coplas,” obras teatrales con más jornadas que el camino de Jerusalén y novecientos y un sonetos y doce redondillas (Quevedo 1990, 145-46). Consecuentemente, no sólo nos presenta Quevedo la imagen grotesca de la monomanía de este sacristán sino también le presta características de hipérbole a su consecuencia: la producción poética.

Sería posible atribuir a estas tres caricaturas significados que vayan más allá de la superficie de la creación lingüística y el artificio estilístico. Aunque Quevedo, sin duda, da voz a la crítica de ciertos tipos sociales, creemos que su propósito fundamental es el de lucir su ingenio como escritor renovador y maestro de la palabra. El *Buscón* carece de lo que Dámaso Alonso llamó el “desgarrón afectivo.” El *Buscón* es así más hermano del *Lazarillo* que del *Guzmán*. No es obra desengañada, como se hace evidente más tarde en los *Sueños*.

La profundidad filosófica que hemos subrayado en Rabelais, la complejidad temática y los simbolismos de *Gargantua et Pantagruel* no forman parte, como propósito principal, del *Buscón*. Resulta entonces que lo grotesco y las caricaturas quevedianas (en el *Buscón*), que aquí llamamos hipérboles compulsivas, se alejan mucho del propósito rabelaisiano. La similitud entre el *Buscón* y *Gargantua et Pantagruel*, en estos instantes, queda fijada a través del uso, por los dos autores, de elementos de las culturas popular y elevada. En Quevedo, particularmente en los *Sueños* y en gran parte de su poesía jocosa, los latinismos y otras manifestaciones de la alta cultura están completamente desvirtuados y ‘desplazados.’ El uso de los

¹¹ No podemos evitar apuntar las semejanzas del diestro con don Quijote. Los dos padecen de una monomanía; la fuente de la misma es un libro; y, finalmente, las gesticulaciones y ademanes también están presentes en ciertos momentos en el Quijote, especialmente durante su penitencia.

clásicos de parte de Quevedo (Horacio, Platón, Séneca, Sócrates, Homero, Ovidio y muchos más), al igual que en Rabelais, sirve un propósito crítico. En el caso de Quevedo, la crítica social es tan mordaz que no se salvan ni los dioses de Ovidio, y así vemos el comienzo de *La Fortuna con seso y la hora de todos*, donde el ocaso de los dioses queda reflejado con un sentido apocalíptico que invade toda la obra desde su mismo comienzo. Es éste el Quevedo completamente desengañado, que ha perdido toda esperanza de ver a España regresar a la época de Carlos V y el imperio español, y en quien la destrucción de los dioses es total:

Júpiter, hecho de hieles, se desgañitaba poniendo los gritos en la tierra. porque ponerlos en el cielo, donde asiste, no era encarecimiento a propósito. Mandó que luego a consejo viniesen todos los dioses tropicando. Cuando Marte, don Quijote de las deidades, entró con sus armas y capacete y la insignia de vinadero enristrada, echando chuzos, y a su lado el panarra de los dioses, Baco, con su cabellera de pámpanos, remostada la vista, y en la boca, lagar y vendimias de retorno derramadas, la palabra bebida, el paso trastornado y todo el cerebro en poder de las uvas.

Por otra parte, asomó con pies descabalados Saturno, el dios marimantas, comeniños, engulléndose sus hijos a a bocados. Con él llegó, hecho una sopa, Neptuno, el dios aguanoso, con su quijada de vieja por cetro, que eso es tres dientes en romance, lleno de cazcarrias y devanado en ovas, oliendo a viernes y vigiliás, haciendo lodos con sus vertientes en el cisco de Plutón, que venía en su seguimiento. Dios dado a los diablos con una cara afeitada, con hollín y pez, bien zahumado con alcrebite y pólvora, vestido de cultos tan oscuros, que no le amanecía todo el bochorno del sol, que venía en su seguimiento con su cara de azófar y sus barbas de oropel. Planeta bermejo y andante, devanador de vidas, dios dado a la barbería, muypreciado de guitarrilla y pasacalle, ocupado en ensartar un día tras otro y en engarzar años y siglos, mancomunado con las cenas para fabricar calaveras. (1974, 255)

El desfile de las caricaturas de los dioses continúa y vemos a Venus “a medio afeitar la jeta y el moño, que la encorozaba de pelambre la chola, no bien encasquetado” y a la Luna “con su cara en rebanadas;” Pan entra al consejo “resollando con dos grandes piaras de númenes” y todos en conjunto “repantigándose en sillas” mientras las diosas se “rellanaban.” Estos son dioses con jetas de puercos y el porte / comportamiento de las clases más bajas. Marte, portavoz de ellos por el momento, habla en jerga del hampa: “Pesia tu hígado, oh grande Coime, que pisas el alto claro, abre esa boca y garla: que parece que sornas” (1974, 255-56). El ocaso de los dioses es irreparable. Quevedo reduce toda una tradición clásica a los denominadores sociales más bajos.

Las hipérboles reductoras-encadenadas

Vayamos ahora al segundo tipo de hipérbole que intentamos estudiar: las hipérboles reductoras-encadenadas. Este tipo de imagen se complace en reducir primero el todo a una de sus partes, que, a su vez, viene a significar el todo. Se convierte en hipérbole a medida que se encadenan, vertiginosamente, estas imágenes reductoras. Como ya ha anotado Arellano (1998), estas imágenes “vienen a coincidir en su referente,” objeto de la hipérbole en primera instancia (37), y resultan en una acumulación de metáforas “cuyo tenor o referente es el mismo” (32). Las imágenes que se presentan son descriptivas de la fisonomía del sujeto pero, al mismo tiempo, se obtiene una concordancia completa entre la fisonomía exterior y el estado psíquico-espiritual del personaje. Resulta entonces una exageración, una hipérbole del sujeto que es como una caricatura detallada, un arquetipo que personifica el rasgo clave de su identidad. Para nosotros, el Licenciado Cabra constituye el mejor ejemplo de este tipo de hipérbole.

Comienza Pablos su descripción del Licenciado dándonos los significantes reductores que equivalen a la centralidad del personaje: “Entramos, primer domingo después de Cuaresma, en poder del hambre viva” (Quevedo 1990, 90). Una vez que el propósito descriptivo se revela, se lanza Quevedo a construir la cadena de imágenes reductoras que desembocarán en la caricatura hiperbólica del personaje: “Era él un clérigo cerbatana, largo sólo en el talle, una cabeza pequeña...” (90). Nótese que la hipérbole comienza a ser construida no a través de un “aumento descriptivo” sino mediante una reducción y, así, consistente con el concepto de la escasez que el “hambre viva” representa. Vemos en este primer encadenamiento la técnica quevediana de adjetivar un sustantivo con otro y la elección del sustantivo “cerbatana” nos da una visión completa del personaje al utilizarse como adjetivo. Se encierra en un vocablo la realidad exterior e interior de este avaro del hambre. El concepto es particularmente efectivo si consideramos las diferentes acepciones del término cerbatana. Nos dice Aseguinolaza (Quevedo 1993) que se trata de una “pieza de artillería de poco calibre; especie de culebrina y, de forma translaticia, todo lo que es hueco, estrecho y largo” (67n). El adjetivo “largo,” con el significado de generoso, se trueca y se ausenta del Licenciado, pues no puede existir tal vocablo donde reside el “hambre viva.” Su cabeza, centro de la imaginación, fuente del ingenio, de lo bueno y lo malo, no necesita mucho espacio para alojar su razón de ser única: el hambre no ocupa mucho espacio.

Continúa el encadenamiento reductor: “...los ojos, avvicindados en el cogote, que parecían que miraban por cuévanos, tan hundidos y oscuros, que era buen sitio el suyo para tienda de mercaderes...” (90). Estamos antes dos imágenes complementarias. La primera describe la posición de los ojos como ave de rapiña. La segunda, simultánea, es la imagen de la calavera, resultado que este ser tiene sobre su vida y la de los

otros.¹² Finalmente, se establece el nexo encadenado de significantes que emanan de la imagen: mercader→ oscuridad de las tiendas→ fama de avaros de los mercaderes. Todo viene a reforzar la imagen inicial del “hambre viva.” Tal es la exageración o hipérbole del “hambre viva” que, en la continuación de la cadena reductora, se nos muestra “la nuez [...] que se iba a buscar de comer por necesidad” y “los dientes [...] que por holgazanes y vagamundos se los había desterrado” (90). Tanto personifica el hambre el personaje que hasta las partes de su cuerpo quieren huir de él. Se nos hace difícil imaginar una imagen más grotescamente cómica y donde la hipérbole pueda ser superada.

Otros ejemplos de este tipo de hipérbole pueden verse en el *Buscón* en los siguientes pasajes: el ama del Licenciado cabra, “sorda, ciega y gran rezadora” (100); el ama en Alcalá (123-24); el ‘mulato zurdo’ cómplice de Ramplón (134); el soldado pretendiente (123) y el mulato examinado (111).

Como punto final al análisis de las hipérbolas reductoras-encadenadas nos permitimos subrayar que las descripciones exteriores reductoras, en estos casos, coinciden y son representativas de la esencia del sujeto. Esta esencia es exclusivamente representativa y es rasgo unifacético del personaje y excluye cualquier otra posibilidad esencial. Por lo tanto, no hay diferencia entre el interior y el exterior de estos personajes. Resulta entonces una hipérbole abrumadora y personificada en la caricatura grotesca de la exageración.

Volvamos de nuevo a reiterar que el propósito quevediano en la creación de estas imágenes dista mucho del propósito rabelaisiano. En estas hipérbolas el artificio continúa siendo el propósito central y la postura filosófica o crítica es secundaria para Quevedo al escribir el *Buscón*. Este enfoque, eminentemente estético/estilístico, experimenta una intensa metamorfosis a medida que el desengaño invade la producción literaria del autor. Así vemos la crítica mordaz plasmarse de lleno al llegar Quevedo a la escritura de *La fortuna con seso y la hora de todos*, al igual que, paulatinamente, en los *Sueños* anteriores. Pasemos a ver unos ejemplos. Comencemos con el licenciado Calabrés en el *Sueño del Alguacil endemoniado*. Aquí vemos claramente la crítica mordaz de Quevedo contra los falsos beatos que pretenden ser hombres de Dios pero que en realidad carecen del menor indicio de beatitud y cuya actuación se rige exclusivamente por la hipocresía. El licenciado es pura “fachada” y su naturaleza se nos revela en su ignorancia y malicia:

Fue el caso que entré en San Pedro a buscar al licenciado Calabrés, clérigo de bonete de tres altos hecho a modo de medio celemín; orillo por ceñidor, y no muy apretado; puños de Corinto, asomos de camisa por cuello, rosario en mano, disciplina en cinto, zapato grande y de ramplón, y oreja sorda derribado el cuello al hombro como el buen tirador que apunta al

¹² Recordemos que más adelante en esta misma ‘aventura’ el mozo forastero, compañero de Pablos, muere de hambre y esto da lugar a que Pablos y don Diego sean liberados del “hambre viva.”

blanco (mayormente si es blanco de Méjico o de Segovia); los ojos bajos y muy clavados en el suelo, como el que codicioso busca en él cuartos, y los pensamientos tiples; color a partes hendidas y a partes quebrada; tardón en la misa y abreviador en la mesa; gran cazador de diablos, tanto que sustentaba el cuerpo a puros espíritus. Entendíasele de ensalmar, haciendo, al bendecir unas cruces mayores que las de los mal casados. Traía en la capa remiendos sobre sano; hacía del desaliño santidad, contaba revelaciones y si se descuidaban a creerle hacía milagros ¿qué me canso? Este señor era de los que Cristo llamó sepulcros hermosos, por de fuera blanqueados y llenos de molduras, y por de dentro pudrición y gusanos, fingiendo de lo exterior la honestidad, siendo en lo interior del alma disoluto y de muy ancha y rasgada conciencia. Era en buen romance *hipócrita*, embeleco vivo, mentira con alma y fábula con voz. (1974, 148-49)

Buen ejemplo de la crítica quevedesca que utiliza las hipérbolés encadenadas también se puede encontrar en *La Fortuna con seso y la hora de todos*. En este caso, además, con claros resabios lingüísticos que apuntan a las “necedades” del lenguaje trillado, las expresiones idiomáticas que pretenden excusar los hechos y los “lugares comunes lingüísticos” que carecen de significado verdadero. La hipérbole lingüística nace de la acumulación o el encadenamiento de frases y expresiones usadas en asociación con el concepto alegórico de La Ocasión –a su vez representante de una *malaise* social que ocupa a España. Dice la misma:

Yo soy una hembra que 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 [la Fortuna] [...]. Tienen repartidas las necedades por los hombres estas infernales cláusulas: “Quien dijera, no pensaba, no miré en ello, no sabía, bien está, qué importa, que va ni viene, mañana se hará, tiempo hay, no faltará ocasión, descuidéme, yo me entiendo, no soy bobo, déjese de eso, yo me lo pasaré, ríase de todo. (257)

Este claro ejemplo poliléxico en Quevedo, donde se encadenan expresiones que, acumuladas, dan lugar a una hipérbole lingüística y contribuyen al valor emotivo de la imagen, nos recuerda John Parkin, es también sumamente típico de la escritura rabelaisiana:

All Rabelais is riddle with polylexy and his rewritings often amount to further experiments in this mode. He begins early (*Pantagruel* 1) by describing wine as “*nectarique, délicieuse, précieuse, céleste, joyeuse et déifiqué*” [...] and the swollen penis of the medlar eaters is “*long, grand,*

gras, Gros, vert et acresté a la mode antique” [...]. The sense may be transmitted using fewer words, the emotion less easily. (7)

Conclusiones

Desde el principio de este estudio dijimos que el propósito no era establecer nexos directos entre la obra cumbre de Rabelais y el *Buscón* y los *Sueños* de Quevedo. El análisis, no obstante, nos ha llevado a subrayar confluencias temáticas y estilísticas en los dos autores, quizá fruto de su aproximación semejante a la escritura, quizá fruto de un posible contacto directo. Igualmente, hemos indicado que la obra temprana de Quevedo tiene como centro su deseo de mostrar su capacidad conceptista y su dominio como maestro del idioma –así como su desprecio por la expresión “fácil.” Más tarde, aunque este propósito estilístico persiste, se le añade la crítica social, política, religiosa y económica nacida de un desencanto total (al final de su vida especialmente) con el aparente destino de España al dejar de ser una potencia envidiada en Europa.

Por su parte, Rabelais, al igual que muchos otros renacentistas, también se deleita en la creación lingüística. En particular, como señala Waswo, Rabelais se adentra en el descubrimiento de la semántica relacionada, en especial en la relación entre el significante y el significado. Igualmente, tanto Rabelais como Quevedo construyen al lector como “descubridor” y ambos le asignan el papel de intérprete de la escritura. Podría decirse que los dos autores ponen a prueba al lector. Quevedo mediante su conceptismo y los virajes lingüísticos que encuentran nueva aplicación para los elementos esenciales del idioma: verbos, adjetivos, sustantivos, etc., y las resultantes metáforas innovadoras. Rabelais también se complace en el artificio lingüístico y los vocablos con doble o triple sentido, a la vez que intenta controlar nuestra lectura a través de su estrategia retórica. En suma, tanto Rabelais como Quevedo se deleitan en revitalizar, experimentar y recrear el lenguaje en su expresión literaria

Sin duda, como ya ha sido señalado por Bajtín y muchos más, Rabelais tiene un propósito fundamental en la creación de *Gargantua et Pantagruel*: arrasar con los vestigios de la Edad Media en todos los ámbitos donde todavía estaba operante. El Quevedo de los *Sueños* quiere arrasar con lo que él percibe como decadencia española en política, sociedad, economía y poderío militar. Ambos autores utilizan la sátira para llevar a efecto sus propósitos.

También coinciden nuestros autores en toda una variedad de recursos estilísticos usados: el uso de lo grotesco, lo escatológico, la parodia, la hipérbole (en particular para llegar a las imágenes grotescas y a las caricaturas), la desvalorización de lo que se quiere eliminar (incluso, el completo ocaso de los dioses de la mitología) y, en lo que es uno de los puntos de mayor confluencia entre ambos, el uso de la risa como medio principal para entregarle al lector su crítica. Aún más, ambos autores hacen uso de la cultura popular para llegar a esta risa, y los dos no descartan lo culto cuando se presta a sus propósitos. Las formas e imágenes cómicas, en ambos autores, están usadas en oposición a los sistemas de autoridad. En el caso del Licenciado Calabrés, Quevedo se

acerca mucho al propósito central de Rabelais de destronar la cultura medieval eclesiástica. El Licenciado es un ser puramente formalista (además de ser un hipócrita), como los eclesiásticos que Rabelais quiere destronar.

En nuestro análisis también hemos observado confluencias temáticas entre Rabelais y Quevedo. El episodio del “rey de gallos” en el *Buscón* y la degradación / muerte de Tappecoue tienen varios paralelos temáticos y coinciden en su planteamiento escenográfico. A esto podemos sumarle que nuestros autores utilizan la incapacidad comunicativa para lograr la risa. El episodio de Janotus de Bragmardo en *Gargantua* y el maestro de esgrima en el *Buscón* son buenos ejemplos de esta confluencia estilístico-temática.

Los paralelos estilísticos entre Rabelais y Quevedo también se extienden a las expresiones poliléxicas encadenadas que desembocan, mediante esta acumulación, en hipérbolos lingüísticas, casi siempre en apoyo del valor emotivo de la imagen que se construye.

Cerraremos con una última coda sobre libros y bibliotecas. Un repaso del estudio de Maldonado donde examina el contenido de la biblioteca de Quevedo, que pasó a manos, parcialmente, de su heredero y sobrino Pedro de Alderete, arroja un total de ciento setenta y seis libros. Estos libros habían estado bajo la custodia de Francisco de Oviedo, Juan de Molina y el canónigo Guerrero, y el 18 y 19 de abril del 1646 pasan a manos del sobrino (406). Es claro que esta colección apenas si nos da idea de la totalidad de la biblioteca de Quevedo. Maldonado explora esta discrepancia entre lo que sabemos de la propensión de Quevedo para coleccionar textos y su inagotable sed por la lectura y esta modesta colección que pasa a manos de su sobrino. Concluye dicho autor que

parece, pues, presumible que ese resto [de su biblioteca] estuviera en La Torre de Juan Abad, y no hay rastro del inventario que allí se realiza, o permaneciera en manos de quien después se quedaría con todos: el duque de Medinaceli, en cuya casa residía el poeta desde bastantes años atrás cuando fue apresado. En efecto, o Alderete se atuvo a la letra del testamento (“todos los demás bienes...se an de vender en su justo valor”), o cedió a las instancias del prócer; ello es que libros y papeles pasaron a manos del amigo y protector del poeta, acaso con limitaciones que ahora no se pueden precisar. (407)

En el inventario de los ciento setenta y seis textos antes mencionados no aparece la obra de Rabelais. Sin embargo, sí aparecen textos en francés (por ejemplo, la obra de Mathieu de Morgues, *Diverses pieces pour la defense de la reyne* y la de Pierre d'Avity, *Les estats et principautez du monde*, entre otras). Es más, lo sorprendente de

esta colección es el bajo contenido de obras españolas. De acuerdo a Maldonado sólo treinta y siete de los textos fueron escritos por españoles o impresos en España (408-09). Aún más notable es la ausencia de poetas españoles. Si nuestro autor estaba al tanto de acontecimientos (tanto históricos como contemporáneos) literarios, políticos y económicos no sólo en España sino también en Europa, es entonces posible que el resto de su biblioteca contuviese ejemplares de la obra rabelaisiana o que, dada su insaciable afinidad por la lectura, hubiese tenido acceso a tales obras en la biblioteca del duque de Medinaceli o de otro de sus conocidos con intereses literarios. Así pues, nuevamente nos encontramos ante la postura inicial de no poder reclamar, ni negar, el legado literario directo de Rabelais a Quevedo. Habremos de contentarnos, por ende, con los paralelos (y oposiciones) a que hemos hecho referencia en este estudio.

Obras citadas

- Alonso, Dámaso. "El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo." *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*. 5ª edición. Madrid: Gredos, 1966. 497-629.
- Arellano Ayuso, Ignacio. *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo*. Madrid: Arco Libros, 1998.
- . *Poesía satírico burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1984.
- Bakhtin, Mikhail M. Trans. Helen Iswolsky. Forw. Krystyna Pomorska. Prol. Michael Holquist. *Rabelais and His World*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1984.
- . Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Ed. M. Holquist. *The Dialogic Imagination*. 4th ed. Austin, Texas: University of Texas Press, 1986.
- Bouvier, René. Trans. y notas Roberto Bula Piriz. *Quevedo: hombre del diablo, hombre de Dios*. Buenos Aires: Losada, 1945.
- Freccero, Carla. *Father Figures: Genealogy and Narrative Structure in Rabelais*. London: Cornell University Press, 1991.
- Gutiérrez, Carlos M. *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2005.
- Huarte de San Juan, Juan. Ed. Esteban Torre. *Examen de ingenios para las ciencias*. Barcelona: PPU, 1988.
- Iffland, James. *Quevedo and the Grotesque*. London: Tamesis Books, 1978-83.
- Jauralde Pou, Pablo, ed. Francisco de Quevedo. *Obras festivas*. 2ª ed. Madrid: Clásicos Castalia, 1987.
- . *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia, 1999.
- La Charité, Raymond C. "The Framing of Rabelais's *Gargantua*." Ed. Emanuel J. Mickel, Jr. *The Shaping of Text: Style, Imagery, and Structure in French Literature*. London and Toronto: Associated University Presses, 1993. 45-57.
- Lázaro Carreter, Fernando. "Varia quevedesca." *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986. II, 405-11.
- Lida, Raimundo. *Prosas de Quevedo*. Barcelona: Crítica, 1981.
- Maldonado, F.R.C. "Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo." *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino*. Madrid: Ariel, 1975. 405-28.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. 2ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- Mata Induráin, Carlos. *Comedias burlescas. El rey don Alfonso, el de la mano horadada*. Madrid: Iberoamericana, 1998.
- Parker, A. A. "La buscona piramidal: aspectos del conceptismo de Quevedo." Ed. Gonzalo Sobejano. *Francisco de Quevedo*. Madrid: Taurus, 1978, 97-105. ["La buscona piramidal: Aspects of Quevedo's *conceptismo*." *Iberoromania* 1 (1969): 228-34].

- Parkin, John. *Interpreting Rabelais: An Open Text Reading of an Open Text*. Lewistown, NY: The Edwin Mellen Press, 1993.
- Quevedo y Villegas, Francisco de. Ed. Fernando Cabo Aseguinolaza. Estudio preliminar de Lázaro Carreter. *La vida del Buscón llamado don Pablos*. Barcelona: Crítica, 1993.
- . Ed. Pablo Jauralde Pou. *El Buscón*. Madrid: Castalia, 1990.
- . Ed. Felicidad Buendía. *Obras completas. Prosa*. 6^a ed. Madrid: Aguilar, 1974.
- . Ed. F. R. C. Maldonado. *Sueños y discursos*. Madrid: Castalia, 1972.
- . Ed. Luis Astrana Marín. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1932.
- Rabelais, François. Ed. Henri Clouzot. *Gargantua et Pantagruel*. Paris: G. Crès, 1922.
- . *The Histories of Gargantua and Pantagruel*. Trans and intro J. M. Cohen. London : Penguin, 1955.
- . Ed. Pierre Jourda. *Ouvres Completes*. Paris: Graniers Frères, 1962.
- Schwartz Lerner, Lia. "Quevedo." Ed. Aurora Egido. *Siglos de Oro. Barroco. Primer suplemento. Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1992. 300-12.
- . "Golden Age Satire: Transformations of the Genre." *Modern Language Notes* 105 (1990): 260-82.
- . *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*. Madrid: Taurus, 1984.
- Schwartz Lerner, Lia, & Antonio Carreira. *Quevedo a nueva luz: literatura y política*. Málaga: Universidad de Málaga, 1997.
- Spitzer, Leo. "Zur Kunst Quevedos ein seinem Buscón." *Archivum Romanicum* 11 (1929): 511-80.
- Stephens, Walter. *Giants*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1989.
- Stern, Alfred. Trad. Julio Cortázar. *Filosofía de la risa y del llanto*. Barcelona:Editorial Universitaria, 1975.
- Waswo, Richard. "The Reaction of Juan Luis Vives to Valla's Philosophy of Language." *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 42 (1980): 595-609.