

LA TÉCNICA RETRATÍSTICA DE QUEVEDO: *EL CHITÓN DE LAS TARABILLAS*

Manuel Urí Martín

EDAD DE ORO

Resumen.- *El chitón de las tarabillas*, obra escrita por Quevedo en 1630 para defender la política económica de Felipe IV, es mucho más que un mero libelo o una pura y simple obra de carácter encomiástico. Más allá del valor histórico o político, cuando Quevedo escribe, cualquiera que sea el género elegido, hace literatura; y en muy contadas ocasiones la prosa de Quevedo aparece tan sometida como en esta obra a un proceso semejante de condensación conceptista extrema, al recurso constante a la expresión metafórica y a la creación lingüística original. Todos estos aspectos se analizan con pormenor en este trabajo.

Resumo.- *El chitón de las tarabillas*, obra escrita por Quevedo en 1630 para defender a política económica de Felipe IV, é moito máis que un mero libelo o unha pura e simples obra de carácter encomiástico. Máis alá do valor histórico ou político, cando Quevedo escribe, calquera que sexa o xénero elixido, fai literatura; e en poucas ocasións a prosa de Quevedo aparece tan submetida como nesta obra a un proceso semellante de condensación conceptista extrema, o recurso constante á expresión metafórica e á creación lingüística orixinal. Todos estes aspectos son analizados pormenorizadamente neste traballo.

Abstract.- *El Chitón de las tarabillas*, work written by Quevedo in 1630 to defend the economic policy of Felipe IV, is much more than a mere libel or a pure and simple work of encomiastic character. Beyond political or historical value, when Quevedo writes, whatever genre he chooses, he makes literature; and very few occasions the prose by Quevedo appears so submitted as in this work to a similar condensation process of extreme conceptism, to the constant resource to the metaphorical expression and to the original linguistic creation. All these aspects are analyzed with particular detail in this work.

Humano capite ceruicem pictor equinam
iungere si uelit et uarias inducer plumas
undique conlatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi risum teneatis, amici?
Crediti, Pisones, isti tabulae fore librum
persimilem, cuius, uelut aegri somnia, uanae
finguntur species, ut nec pes nec caput uni
reddatur formae...¹²²

Son ya abundantes las páginas dedicadas a la práctica retratística de Quevedo. Si el retrato escrito es en sí pintura literaria, la imagen, la sensación visual, resulta un componente básico en su técnica descriptiva para atraer la atención del lector¹²³. Ya han sido de sobra

122 Horacio, *De arte poetica liber*, ed. François Villeneuve, París: Les Belles Lettres, 1961, pág. 202.

123 Los puntos de unión entre pintura y literatura han sido señalados desde

reseñadas las concomitancias con algunos pintores, en particular con el Bosco, pero también con Van Craesbeek, Brouwe, Bruegel el Viejo, Holbein, Giuseppe Arcimboldo, Francisco Pacheco, Velázquez, El Greco o Goya¹²⁴.

Leo Spitzer, en su célebre estudio sobre el *Buscón*, advertía la influencia del retrato humanista, en una disposición de rasgos físicos ordenados desde la cabeza a los pies, y de rasgos morales, poniendo además de manifiesto que las irreales descripciones y los juegos verbales son reflejo de lo ilusorio, de la tensión provocada por las inestables apariencias en que vive la sociedad española del Barroco y del *desengaño* del autor¹²⁵.

Eugenio Asensio descubría la deuda de Quevedo con la comparación entre los rasgos del rostro humano y los de los animales que Juan Bautista della Porta había establecido en su obra *De humana Physionomia* (1586)¹²⁶, y con los caracteres de Teofrasto, que Isaac Casaubon había llevado a la imprenta en 1592 y 1599, en la pintura de estados y profesiones, llegando a calificarlo de “Teofrasto del hampa cortesana”¹²⁷.

Amédée Mas estimaba con acierto que lo realmente original de los retratos quevedescos se encuentra en el ingenio lingüístico, y el hilo de relación entre las palabras que utiliza y la posible realidad aludida u objeto descrito resulta tenue en extremo. Ese hilo hay que encontrarlo

antiguo. Aristóteles (*Poética*, ed. cit. 1447a, 1448, 1454a y 1460), Horacio (*De arte poetica liber*, ed. cit., pág. 202) o Luciano (*Sobre los retratos*, 18), entre otros, ya lo habían puesto de relieve.

124 Margherita Morreale, “Quevedo y el Bosco, una apostilla a *Los Sueños*”, *Clavileño*, XL (julio-agosto 1956), págs. 40-4; Margarita Levisi, “Hieronimus Bosch y los *Sueños* de Francisco de Quevedo”, *Filología*, IX (1963), págs. 163-200; de la misma autora, “Las figuras compuestas en Arcimboldo y Quevedo”, *Comparative Literature*, XX (1968), págs. 217-35; Emilio Orozco, “Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo”, *Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, Salamanca: Universidad, 1982, págs. 417-54; Emilio Carilla, *Quevedo (entre dos centenarios)*, Tucumán: Universidad, 1949.

125 Leo Spitzer, “Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*”, en Gonzalo Sobejano (ed.), *Francisco de Quevedo*, Madrid: Taurus, 1991³, págs. 129 y 145.

126 Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*. Madrid: Gredos, 1971², págs. 181-2.

127 *Ibid.*, págs. 184-5.

sobre todo en el nivel del significante, y no en el del significado¹²⁸.

En su excelente estudio sobre los *Sueños*, Ilse Nolting-Hauff marcaba la evolución en la sátira descriptiva del autor madrileño, basada sobre todo en la agudeza en las obras más tempranas, incrementando de manera paulatina la descripción deformativo-grotesca (que cifra en la utilización de vocabulario procedente de bajas esferas lingüísticas, en atrevidas creaciones de palabras y en audaces metáforas conceptistas), en especial a partir del *Discurso de todos los diablos* (1627), si bien perviven rasgos a lo largo de toda su obra, como la concentración textual y la tendencia a la hipérbole, de la misma forma que en sus primeras obras ya se pueden hallar incipientes elementos grotescos y caricaturescos¹²⁹. Caricatura que, por cierto se alza como uno de los medios fundamentales de la sátira, y que Quevedo domina a la perfección, “la perífrasis pintoresca lo mismo que el cuadro fantástico superdimensional”. Este tipo de retrato es considerado por Nolting-Hauff el concepto más alto del arte satírico en Quevedo al confluir en él dos tendencias artísticas centrales: la agudización ingeniosa y la descripción intensificada metafóricamente¹³⁰.

En la misma línea se enmarca James Iffland, quien bucea entre las conexiones de la caricatura y lo grotesco: el deterioro físico que sufre el cuerpo humano al experimentar el paso del tiempo, la deformidad, las más elementales funciones fisiológicas, la enfermedad, la muerte, el enmascaramiento de la realidad, el mundo al revés, la desintegración de las diferentes partes del cuerpo, la animalización... son algunas de las direcciones que beben de la fuente de la imaginaria grotesca y que toma Quevedo a la hora de afrontar un retrato¹³¹.

Lía Schwartz indicaba que, conviviendo con el retrato retórico escolar de filiación humanista que proponía Spitzer y con la presentación de caracteres heredada de Teofastro, aparecen ya desde

128 Amédée Mas, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, París: Ediciones hispano-americanas, 1957, pág. 251.

129 Ilse Nolting-Hauff, *Visión, sátira y agudeza en los Sueños de Quevedo*, Madrid: Gredos, 1974, pág. 219.

130 *Ibid.*, pág. 246.

131 James Iffland, *Quevedo and the Grotesque*, Londres: Tamesis Books, 1978, sobre todo, págs. 61-70.

las obras tempranas descripciones no catalogables en las categorías tradicionales: en lugar de pasar revista detallada a todos los rasgos del personaje descrito, realiza un esbozo de trazo apretado pero suficiente para la caracterización de la figura grotesca, cuya verosimilitud pierde relevancia en beneficio del propio discurso, el cual se erige en centro de atención de la lectura¹³² y no queda interrumpido su decurso, introduciéndose el retrato dentro de la anécdota, por lo que se podría hablar de *retrato dinámico* o *retrato anecdótico*. El valor expresivo, por otra parte, aumenta, pues el personaje se muestra grotesco y ridículo no sólo en su aspecto externo, sino también en sus gestos y acciones cotidianas¹³³.

En 1630 se publica *El chitón de las tarabillas*, obra escrita por Quevedo para defender la política económica de Felipe IV y el Conde-Duque de Olivares de las invectivas de los libelistas; éstos son aglutinados por el escritor en un interlocutor imaginario a quien dirige la obra y que va a ir apareciendo a lo largo del discurso, bien a través de un simple apelativo (insultos, metáforas animalizadoras o cosificadoras, nombres propios con intencionalidad satírica...), bien en estampas breves (*retrato dinámico*), bien en descripciones de mayor detalle (*retrato escolar*).

Es característico en la técnica retratística de Quevedo presentar los distintos órganos del cuerpo humano actuando con independencia

132 Lía Schwartz, *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona: Universidad de Navarra, 1986, págs. 262-3.

133 Ignacio Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona: EUNSA, 1984, págs. 252-3. Cfr. Ernst Kris, "The Psychology of Caricature", en *Psychoanalytic Explorations in Art*, Nueva York: Schocken, 1964, págs. 179-80: "The distortion of the image here, too, "represents" a distortion of its original. This hypothesis supports the view often held... that the pleasure gain in caricature is due to our imagination, as it were, forcing the features of the person caricatured to assume a grimace, and that we may infer the existence of annihilation tendencies behind comic gestures, "caricature by gesture". This seems to be confirmed and substantiated by sociological data: Whenever caricature develops to any great extent as a form of artistic expression, which only occurs under quite definite historical conditions, we are invariably able to discover the use of effigy magic at some point in its development. Of modern caricature it can be stated with certainty that one of its roots reaches back to the insulting and derisive representation on which punishments were carried out (in a real sense *in effigie*) when the culprit had put himself beyond their reach".

del conjunto, como si gozaran de vida propia. Margarita Levisi atribuía este procedimiento disgregador a la intencionalidad satírica y moralizadora del autor¹³⁴, uno de cuyos mayores logros en el arte descriptivo es la presentación del personaje retratado en movimiento. El efecto es mayor si las partes del cuerpo se descomponen y son ellas las que se presentan en acción:

¡O, cuál te miro en un corrillo! ¡O, cómo te contemplo en una ociosa visita,
con tus dientes apaleados de tu lengua, que andándose todos y no parando
ella, parece mano que discurre sobre las teclas!¹³⁵

La imagen es soberbia: al hablar, la lengua del libelista *apalea* sus propios dientes, confiriéndole esa capacidad humana. Estos mismos dientes van *andándose todos* y, por consiguiente, quedan animizados por obra de la acción metafórica, lo mismo que la lengua. La comparación final resulta de un alcance grotesco considerable: el efecto dinámico provoca que la lengua que apalea los dientes sea semejante a una mano que toca las teclas de un piano.

Pero es en el momento en que Quevedo imagina a su interlocutor murmurando contra el gobierno cuando la dispersión y la independencia de movimientos de las distintas partes del cuerpo alcanza su grado máximo:

¡Cuál andas por los corrillos chorreando libelos, y en las conversaciones
rebosando sátiras, empañando las esquinas de cedulones! Si hablas haciendo
regular las cejas hasta la coronilla, salpimientas la murmuración; si callas, te
avisionas de talle, te estremece de ojos, te encaramas de hombros y, después

134 Margarita Levisi, “Las figuras compuestas en Arcimboldo y Quevedo”, ed. cit., pág. 223: “Es característico de la sátira el mostrar los aspectos negativos de los hombres, y para ello es necesario que estos rasgos sean subrayados, puestos de relieve y exagerados de modo tal que pueda desprenderse de ellos una lección moral. El mal se convierte para Quevedo en una desfiguración física y esta desfiguración se produce de acuerdo con un esquema lógico, cuyo resultado será poner en evidencia el gesto, la intención o el miembro que interviene o participa en la ejecución del mal moral. Por lo tanto el satírico español sólo necesita destacar en sus víctimas unos pocos aspectos, que son los que le interesan desde su puesto de moralista. Claro está que al hacerlo disgrega o divide una totalidad: el pecador, el cual desde ese momento es visto sólo en función de su pecado”.

135 Francisco de Quevedo, *El chitón de las tarabillas*, en *Obras de...*, I, ed. Aureliano Fernández-Guerra, Madrid: Atlas, 1946, (BAE, 23), pág. 252. En adelante me limitaré a consignar el número de página.

de haber templado tu cuerpo para escorpión, empiezas a razonar veneno y a hablar peste, ruciando de malicias y salpicando de maldades a los oyentes. (pág. 249)

Abigarrada acumulación metafórica de muy diversa factura (se pueden contabilizar en tan breve párrafo hasta once metáforas), paralelismos sintácticos, enumeración caótica, predicaciones sorprendentes por inhabituales, neologismos... Es la ejemplificación perfecta de la concentración textual conceptista. Pero lo que llama la atención por encima de todo es el intenso efecto grotesco de las distintas partes del cuerpo, que adoptan actitudes que desarticulan, dislocan y contorsionan el conjunto. Quevedo *ha hecho cuartos* antes la figura para someterla más tarde a escorzos inverosímiles. La elección de los verbos que describen las acciones es sorprendente por lo hiperbólico del movimiento, por su aceleración intensificada a causa del entrecortamiento de las frases, por la creatividad de la selección o lo inhabitual de su uso: las cejas *reculan hasta la coronilla*, el talle *se avisiona* (“se convierte en una especie de fantasma”, neologismo a partir de *visión*), los ojos *se estremecen* y los hombros *se encaraman*. Y la construcción empleada (*verbo + de + sustantivo*), resulta en este contexto tan forzada como el propio movimiento descrito.

Externos a los procedimientos caricaturescos, pero de influencia notable en el resultado final del retratado como factores añadidos en su degradación, son el recurso a lo escatológico que se comentará más adelante y a la descripción de la vestimenta¹³⁶. En cuanto a las ropas del destinatario, Quevedo tenía ante sí una extensa zona de actuación.

De acuerdo con el espíritu de comedimiento y austeridad de los *Capítulos de Reformatión*, el gobierno llegado en 1621 intentó establecer nuevas pautas en la moda, mucho más moderada en cuanto a lujo y ornamento, según Elliott a instancias sobre todo del presidente del Consejo de Castilla, don Francisco de Contreras, quien ya en 1611, siendo miembro del Consejo, había preparado un proyecto de reformatión que propugnaba unas medidas que se desecharon por “oscuras, menudas y crueles”¹³⁷. Por lo que se refiere al vestido, se

136 Ignacio Arellano, *op. cit.*, pág. 263.

137 Mateo Escagedo Salmón, “Los Acebedos”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 8, págs. 340-1; John H. Elliott, *El conde duque de Olivares*, Barcelona: Crítica, 1991⁶, pág. 123. Las pragmáticas referidas al vestido se hallaban insertas dentro de

prohibió de manera tajante el uso de oro y plata y todo género de guarniciones; los hombres no podían llevar capas, ferreruelos u otros adornos de seda, sólo paño o alguna telas más ligeras y fabricadas en el reino¹³⁸. Y en cuanto al aspecto más ostentoso de las leyes, la sustitución de los complicados y carísimos cuellos antiguos de gola almidonada o lechuguilla por la golilla, se ordenaba que

todas y cualesquiera personas de qualquiera estado, calidad o condición que sean, ayan de traer y traygan valonas llanas y sin inuención, puntas, cortados, deshilados, ni otro género de guarnición, ni adereçados con goma, poluos azules ni de otro color, ni con hierro.¹³⁹

Los reyes estaban dispuestos a dar ejemplo en la aplicación de la nueva moda, y así, “en este mismo día [1 de marzo] se executó la pragmática, y salieron todos con valonas y los Reyes y sus Altezas fueron a la tarde al Ángel de la Guarda, y fueron con valonas”¹⁴⁰.

En *El chitón de las tarabillas* se establece una defensa encendida de las disposiciones reales llevadas a cabo en 1623 en los célebres *Capítulos*. ¿Y cómo resistirse a imaginar al destinatario del *Chitón* con las antiguas ropas, que casi parecen cobrar vida para ahogarlo, y al rey presentándose como el *liberador* de semejante *opresión*?¹⁴¹

Veste aquí embutido en unas (cuando Dios te haga merced) cachondas (así se llamaban), y cuando más honestamente, gregorías (dejo el nombre que no se puede decir sin el perdón delante); mírate atestado en unas calzas atacadas, temblando con los muslos unas sonajas de gamuza o, cuando mejor, vestido

un recorte suntuario general: los grandes y títulos no podían tener más de dieciocho criados, y ocho los consejeros y ministros; no se podían dorar maderas ni metales y se establecían restricciones en colgaduras, permitiéndose que se bordaran sólo con telas castellanas; reducción de las dotes, limitándose en Palacio como ejemplo a un millón de maravedíes, disminuyendo también los gastos de mesa y el número de criados y dependientes.

138 Juan Sempere y Guarinos, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, II, Madrid: Imprenta Real, 1788, págs. 118-9.

139 *Pragmáticas*, Biblioteca Nacional de Madrid, R/24024.

140 *Noticias de Madrid (1621-1627)*, ed. de Ángel González Palencia, Madrid: Ediciones del Ayuntamiento, 1942, pág. 49.

141 Juego que Quevedo ya había practicado; pensemos en el proceso de remiendo de ropas por parte de los caballeros chanflones en el *Buscón*, y más específicamente, en el soneto “Rey que desencarcelas los gazznates” (Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona: Planeta, 1981, 607, en adelante *PO*) o en el romance “Yo, cuello azul pecador...” (*PO*, 720).

de tajadas de paño o terciopelo; yo te doy que vas de medio abajo con dos enjugadores de obra que llamaban calzas; mírate por frontispicio y portada: un murciégalo atacado con agujetas; atiende y vuelve esos ojos buscones de achaques a tu gaznate, perdido como Hacienda Real a puros asientos; mírate con la *turbamulta* de un cuello con carlancas de lienzo, Holanda, Cambray o caza; mírate para abrirle, cercado de tantos fuegos, hierros y ministros que más parecía que te preparabas para atenazado que para galán, gastando más moldes que una emprenta, quitando de la olla para el azul y del vestido para el abridor. Dime, desventurado, ¿cómo no te vuelves de todo corazón, de toda valona, de todo grigüesco, calzón y zaragüelle a Rey que dio carta de horro a las caderas, a Rey que desencarceló los pescuezos, a Rey que desavahó las nueces, a Rey que te abarató la gala, te facilitó el adorno, te desensabanó el tragar y te desencalzó el portante? Mira que si no fuera por él ya estuvieras vuelto cuello sal y braga momia; y si esto no te ablanda, alma precita, mira a lo que ahorras y conocerás lo que debes a tal cuidado, cuando con un retacillo de gasa y lienzo, que fue pañizuelo, hijo de una toalla y nieto de un camisón, sobre una golilla perdurable sacas esa cara acompañada y ese pescuezo con diadema. (pág. 254)

En esta descripción se halla sin duda el mejor Quevedo burlesco. Además de lo grotesco del conjunto, se acumulan en ella un apretado racimo de recursos conceptistas de corte satírico:

1. METÁFORAS

La metáfora es sin duda el recurso que mejor se acomoda a la definición de *concepto* proporcionada por Gracián: “Acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”¹⁴². Los elogios del jesuita no dejan lugar a dudas:

La semejanza o metáfora, ya por lo gustoso de su artificio, ya por lo fácil de la acomodación, por lo sublime a veces del término a quien se transfiere o asemeja el sujeto, suele ser la ordinaria oficina de los discursos, y aunque tan común, se hallan en ella compuestos extraordinarios, por lo prodigioso de la correspondencia y careo.¹⁴³

Lía Schwartz ha señalado que el juego de palabras predominaba

142 Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid: Castalia, 1987, I, pág. 55.

143 *Agudeza y arte de ingenio*, II, ed. cit., pág. 179.

en general en las obras tempranas, mientras que la metáfora, el procedimiento más complejo y sorprendente del lenguaje poético de Quevedo al acercar entre sí dos objetos en principio apartados (a veces hasta lo imposible) y que exige para su cabal comprensión buenas dosis de ingenio por parte del lector, se imponía en los últimos sueños y en *La hora de todos*¹⁴⁴. Borges achacaba a Quevedo su olvido de que la metáfora es el contacto momentáneo de dos imágenes, no la metódica asimilación de dos cosas¹⁴⁵, y sin embargo difícilmente se encontrarán en otros autores engarces metafóricos tan alejados o en apariencia caprichosos¹⁴⁶, “rompiendo asociaciones viciosas y asociando lejanías”¹⁴⁷. En efecto, sobre todo en su madurez, Quevedo aplica las metáforas “con furor, atacado de lo que Lida llamaba “frenesí de verbalismo creador”. Y es porque el objeto contemplado se le descompone en seguida, como la luz al pasar por un prisma, en una sucesión incoercible de palabras, de imágenes sucesivas, en que, en rigor, consiste su invención”¹⁴⁸.

En el pasaje seleccionado, las calzas acuchilladas se convierten en “dos enjugadores de obra que llamaban calzas”; el *enjugador* era una “especie de camilla redonda hecha de aros y tablas delgadas de madera, con un enrejado de cordel en la parte superior, que sirve para enjugar y calentar la ropa” (*DRAE*). Imagen metafórica en consonancia con las anteriores de *sonajas de gamuza* y *tajadas de paño o terciopelo*: es decir, la parte inferior de su cuerpo, con las calzas atacadas, se asocia metafóricamente por semejanza a una sonaja o un enjugador, y agujereada como éste último (las *calzas acuchilladas* presentaban unas aberturas por donde se dejaba ver el forro de otro color).

144 Lía Schwartz, *Quevedo: discurso y representación*, ed. cit., pág. 19.

145 Jorge Luis Borges, prólogo a Francisco de Quevedo, *Prosa y verso*, ed. de J. L. Borges y Adolfo Bioy Casares, Buenos Aires: Emecé, 1948, recogido como “Quevedo” en *Otras inquisiciones* (1952); cito por la edición de *Obras completas*, II, Buenos Aires: Emecé, 1989, pág. 40.

146 Véanse, por ejemplo, los intrincados caminos que sigue nuestro autor para asociar una nariz chata a un ser humano en cuclillas, magistralmente expuestos por Dámaso Alonso en “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, ed. cit. págs. 531-2. Podrían aducirse, sin duda, muchos más casos.

147 Fernando Lázaro Carreter, “Quevedo: la invención por la palabra”, *Actas de la II Academia Literaria Renacentista* (1980), ed. cit., pág. 23

148 *Ibid.*, págs. 17-8.

Encontramos además los siguientes tipos:

- *animalizadoras*: “Murciégalo atacado con agujetas”.
- *cosificadoras*: “Mírate por frontispicio y portada”.
- *animizadoras*: “Vuelve esos *ojos buscones* de achaques a tu gaznate”; “¿Cómo no te vuelves de todo corazón, de toda valona, de todo grigüesco, calzón y zaragielle a Rey que dio *carta de horro a las caderas*, a Rey que *desencarceló los pescuezos*, a Rey que desavahó las nueces, a Rey que te abarató la gala, te facilitó el adorno, *te desensabanó el tragar y te desencalzó el portante?*”; “Un retacillo de gasa y lienzo, que fue pañizuelo, *hijo de una toalla y nieto de un camión*”, “cuello sal y *braga momia*”.

2. DILOGÍAS

Veste aquí embutido en unas (cuando Dios te haga merced) cachondas (así se llamaban)...

Así comienza la descripción del interlocutor vestido con las antiguas prendas. La dilogía de esta primera frase viene explicada por la aclaración “respetuosa” que Quevedo pospone a la palabra *cachondas* (“las calzas acuchilladas, que se usaban antiguamente”, define *Aut*); aunque quizá no sea preciso explicitar el segundo sentido, Covarrubias lo describe con elocuente plasticidad: “La perra que está salida y se va a buscar a los perros [...]. Y transfiérese a la muger que incitada del calor de la luxuria, se va a buscar los hombres mancebos y valientes, y otros cualquiera”. Palabra de palmarias resonancias malsonantes que provocan esa aclaración –y, en cierta medida, justificación– un tanto burlesca inmediatamente posterior (“así se llamaban”).

Quevedo ha tratado en el *Chitón* temas económicos y hacendísticos, y de *asientos* extrae una silepsis; en primer lugar, es un término de costurería que hoy no resulta usual, como lo era en la época (la definición que ofrece el *Diccionario de Autoridades* es “las tirillas de lienzo doblado, que sirven para el cuello y puños de la camisa [...]. Llámense asientos porque en ellas se fija y assienta lo demás de la ropa”); pero además, “por el asiento, mezcla de contrato de anticipo de fondos y de operación de cambio [...], los hombres de negocios, o banqueros ya de la Corona, anticipaban a la monarquía las cantidades

que ésta pidiera, en los lugares que los necesitara, a los plazos que pudiera convenirle”¹⁴⁹, y de ahí la petición al interlocutor:

Atiende y vuelve esos ojos buscones de achaques a tu gaznate, perdido como Hacienda Real a puros asientos.¹⁵⁰

En *te desensabanó el tragar*, nos encontramos con una imagen grotesca de por sí bastante visual, pero a primera vista unívoca. A la vista de este texto, el *Diccionario de Autoridades* propone esta definición de *desensabanar*: “Quitar las sábanas, dexar sin ellas al que las tenía. Metaphoricamente significa quitar algun estorbo, impedimento, ù embarazo”. En efecto, podemos imaginar al interlocutor vestido con los cuellos antiguos como embutido en una sábana de la que Felipe IV, con las nuevas medidas, libera al interpelado, imagen grotesca e hiperbólica de regusto muy conceptista. Pero una jácara que relata los últimos momentos de vida de un rufián nos da la clave para descifrar un segundo significado del vocablo:

Descosido tiene el cuerpo
a jiferadas Gorgolla,
muy cerca de ensabanar
sus bienes y su persona.¹⁵¹

Resulta evidente que Quevedo no asocia el término *ensabanar* a una sábana cualquiera, sino a la mortaja con que se envuelve un cadáver para introducirlo en el sepulcro, con lo que *desensabanar* vendría a significar “resucitar”. La frase queda así enriquecida por el propio significado dilógico, por la atribución de una cualidad de ser vivo (“morir” o “resucitar”) a un hecho fisiológico como *tragar*, y por la referencia a la muerte que, recuérdese, era una de las notas características de la imaginería grotesca y de sabor decididamente barroco. Este tipo de expresiones, por lo demás, son muy quevedianas; el padre de Pablos declaraba:

149 Álvaro Castillo Pintado, “Mecanismos de base de la Hacienda de Felipe IV”, en *Historia de España de Ramón Menéndez-Pidal*, XXV, Madrid: Espasa-Calpe, 1983², pág. 224.

150 Juego al que también recurre en el romance “Yo, cuello azul pecador...”: “Ya teníamos a España / (perdóneme Dios si peco) / los extranjeros y yo / asolada con asientos (PO, 720:25-8).

151 PO, 862:1-4.

Preso estuve por pedigüeño en caminos, y a pique de que me *esteraran el tragar*, y de acabar todos mis negocios en diez y seis maravedís: diez de sogá y seis de cáñamo; mas de todo me ha sacado el punto en boca, el chitón y los nones.¹⁵²

La expresión *esterar el tragar* alude al hecho de que la sogá de la horca estaba hecha de estera, y equivale, pues, a “ser colgado de la horca”. En la composición titulada “Verifica correspondidamente la sentencia vulgar que el medio mundo se ríe del otro medio” encontramos:

Búrlase el viejo pintado,
pelo al temple, barba al olio,
dominico de cabeza,
blanco y negro a puro plomo,
de ver al encanecido,
*ensabanado de rostro.*¹⁵³

Y en una de las cartas de Escarramán a la Méndez, para describir el hecho de ser colgado de la horca (en una referencia próxima a la citada del *Buscón*, aludiendo en este caso al nudo de la sogá), proclama orgulloso el jaque:

Que tiempo vendrá, la Méndez,
que alegre te alabarás
que a Escarramán por tu causa
le *añudaron el tragar.*¹⁵⁴

Nótese que en todos los ejemplos se habla bien de la muerte, bien de su proximidad, lo que parece confirmar el sentido especificado en el texto del *Chitón*. Por otra parte, en *te desencalzó el portante* nos hallamos ante otra palabra de posible significación dilógica. La primera posibilidad presenta el vocablo *desencalzar* como un neologismo por derivación de Quevedo a partir de *calzas*, y equivaldría a “te quitó las calzas”. Pero en germanía *calzar* es “echar grillos” al preso (Hidalgo). Si prestamos atención a las expresiones que preceden a ésta (“Rey que dio carta de horro a las caderas”, “Rey que desencarceló los pescuezos”) se observará que son de talante muy similar, y así, al igual que son “liberados” los pescuezos y las caderas, también lo es el

¹⁵² Francisco de Quevedo, *El buscón*, ed. Pablo Jauralde, Madrid: Castalia, 1990, pág. 79.

¹⁵³ PO, 728:35-40.

¹⁵⁴ PO, 849:105-8.

portante (“la marcha o paso apresurado”), con lo que Quevedo vuelve a atribuir una cualidad de un ser vivo a un sustantivo que describe una acción y, por cierto, referida de ordinario a animales, según revela el *Diccionario de Autoridades* (“dícese regularmente de las caballerías”).

Los cuellos alechugados de la época anterior a los *Capítulos de Reformation* precisaban de moldes de hierro para mantener la forma y la abertura correctas. La imagen está servida: los hierros del molde y los corchetes para prenderlos atizan la imaginación de Quevedo, y así, retrata al interlocutor en el momento de abrirse el cuello, no vestido con elegancia (como un *galán*), sino como un condenado en prisión (como un *atenazado*), rodeado de grillos, cadenas y alguaciles. Las acepciones que ofrece Covarrubias de los vocablos empleados nos ofrecen la clave del juego de palabras: *fuego*: “Ay una manera de significar la certidumbre de lo que tiene por verdad, que suele dezir: “Pondré las manos en un fuego”, de cierta manera de purgación que se usava en los delitos y culpa impuestas. Se calentaba un hierro al rojo”; *hierros*: “Significa también lo mismo que prisiones”; *ministros* o *corchetes*: “Se llamaron los ministros de justicia, que llevan agarrados a la cárcel los presos, corchetes, porque asen como estos ganchuelos”. La palabra *molde* da entrada a una nueva dilogía, ya que presenta otra acepción (“letra de imprenta”), en la que se basa la comparación hiperbólica “gastando más moldes que una emprenta”.

3. IMITACIÓN PARÓDICA Y DESLEXICALIZACIÓN DE FRASES Y MODISMOS

La actitud de Quevedo frente a los modismos, esos “bordoncillos inútiles”, es a menudo contradictoria. En la *Pregmática que este año de 1600 se ordenó* los proscribió porque “tienen la buena prosa corrompida y enfadado el mundo”, y no se diferencia el ciudadano del rústico ni el necio del discreto, “por haber pasado el malo y urdinario lenguaje de unos a otros con intenciones supersticiosas”¹⁵⁵. Pues bien, el mismo autor de la *Pregmática* incurre a menudo en el pecado denunciado, ya que a menudo inserta en sus escritos las expresiones vedadas, de las que en el *Chitón* se encuentran varios ejemplos.

¹⁵⁵ Francisco de Quevedo, *Pregmática que este año de 1600 se ordenó*, en *Obras festivas*, ed. Pablo Jauralde, Madrid: Castalia, 1981, págs. 81-2.

Pero lo habitual no es que Quevedo adopte el modismo tal cual, sino que altere su significado, desautomatizando la expresión y, en cierto modo, reinventándola, mediante cuatro procedimientos esenciales:

1. Tomando el sentido literal, miembro a miembro, de las expresiones fijadas.
2. Cambiando el orden de los constituyentes.
3. Añadiendo un componente nuevo.
4. Sustituyendo alguno de sus elementos.

Aunque en el *Chitón* existen ejemplos de todas estas variedades, en la última categoría se incluye el uso que Quevedo hace en este texto del modismo *de todo corazón* (“con verdad, seguridad y afecto”, *DRAE*). Como está pidiendo al destinatario de su obra que se arrepienta por las críticas vertidas a las disposiciones del rey sobre el uso de las prendas de vestir, parece más propio que *de todo corazón* solicitar que se vuelva (“se retracte”) “de toda valona, de todo grigüesco, calzón y zaragüelle”. Ya en el *Buscón*, a imitación de expresiones como *mal de corazón*, *mal de bubas*, *mal de madre*, *mal de orina*, etc., uno de los caballeros chanflones se había visto obligado a permanecer quince días en cama por *mal de zaragüelles*¹⁵⁶.

Mira a lo que ahorras y conocerás lo que debes a tal cuidado, cuando con un retacillo de gasa y lienzo, que fue pañizuelo, hijo de una toalla y nieto de un camión, sobre una golilla perdurable sacas esa cara acompañada y ese pescuezo con diadema.

En este ejemplo, y continuando con las disposiciones suntuarias sobre los trajes, quizá también se estén manipulando dos expresiones hechas como *sacar la cara* (“salir con empeño y publicamente a la defensa de algún negocio, ò persona, interessandose por sí y tomándolo por su cuenta”, *Aut*) y *sacar el pescuezo* (*pescuezo*, “la parte del cuerpo del animal, desde la cabeza hasta los hombros. Metaphoricamente se toma por la altanería, vanidad o soberbia: y assi se dice, Tener pescuézo, sacar el pescuézo”, *Aut*), con lo que, junto al sentido literal, se aporta el matiz implícito en los modismos (“orgullosa y altaneramente”). De la misma forma, cuando Quevedo “adivina” las verdaderas intenciones de su interlocutor, le anuncia:

¹⁵⁶ *El buscón*, ed. cit., pág. 183.

Descubierto has el brazo y la mano, picarán, tanto que puedo decir por sus rayas tu mala ventura.

En este caso se produce la deslexicalización de la frase *descubrir el pecho* a alguien (“hacer entera confianza de él o comunicarle lo más secreto del corazón”, *DRAE*) sustituyendo *el pecho* por *el brazo y la mano*, ya que el destinatario de su sátira ha sido bautizado por Quevedo como *Tira la piedra y esconde la mano*; así, al perder la expresión su valor figurado, Quevedo puede leer la mala ventura del destinatario en las rayas de su mano.

4. COMPARACIONES

El *Diccionario de términos filológicos* la define así: “En su acepción retórica (“Comparatio”, “Collatio”, “Similitudo”, “Homoiosis”), procedimiento de la amplificatio y del adorno, consistente en comparar un hecho real (objeto, cualidad, proceso, etc.) con una imagen”¹⁵⁷.

Buen número de las comparaciones establecidas en el *Chitón* presentan abundantes puntos de contacto con los procedimientos metafóricos que se han analizado. Así, dice del libelista, en una comparación cosificadora, que disparó morrillos *como un trabuco*; asimismo, en la descripción de una fantasmagórica ciudad superpoblada de validos, pide al interlocutor que imagine “que en cada plazuela hubiera un privadito, como ahora una fuente”. Otras veces se humaniza uno de los términos comparados: “Del doblón y del real de a ocho se hablaba como de los difuntos”; otras, se entrecruzan las funciones de las distintas partes del cuerpo: “Tu lengua [...] parece mano que discurre sobre las teclas”. En otras ocasiones, la comparación sirve para introducir un juego paradójico (“parece cosa y cosa que nos cobremos con la pérdida y que nos perdamos con los premios”, “cuesta más y empeña más y hurta más el castigo que el delito”), un insulto (“reconoce tu sentencia como el Diablo”, “sólo te llevaba de ventaja el Judas el bote y el ingüente”) o una parodia de los modelos petrarquistas (“Tajo, Duero, Miño y Segre tienen oro en los

¹⁵⁷ Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid: Gredos, 1962, pág. 97.

poetas, como los cabellos de las mujeres”). Algunas de las comparaciones, en cambio, son realizadas por el simple gusto de hiperbolizar la expresión. Así, cuando se ponen de manifiesto las desventajas que produce el poco valor de la moneda de vellón y el enorme peso que es necesario acarrear para llevar a cabo cualquier transacción, dice Quevedo que “hace más mataduras el dinero que los barriles”. O al exponer las ventajas de la devaluación, “pues solamente la voz de que se había de efetuar ha hecho pagar más deudas que la hora de la muerte, restituir más haciendas que las paulinas”.

A propósito de estas comparaciones con *más... que*, tan genuinamente quevedianas, Spitzer indica que no es casual su asidua presencia en nuestro autor¹⁵⁸, sino que reflejan la grandiosidad sobrenatural e ilusionista tan perseguida por la estética barroca¹⁵⁹. Lo más frecuente, no obstante, es que, en las descripciones de personas, se trate de comparaciones equívocas en las que se salta por encima del significado *recto* del factor de comparación en beneficio del significado figurado¹⁶⁰. De este tipo son las dos comparaciones presentes en el fragmento. Quevedo se dirige así a su interlocutor al imaginarlo abriendo uno de los complicados cuellos antiguos (recuérdese la silepsis presente en las palabras *fuegos*, *hierros*, *ministros* y *moldes* en la que se fundamenta el juego):

Mírate para abrirle, cercado de tantos fuegos, hierros y ministros que más parecía que te preparabas para atenazado que para galán, gastando más moldes que una emprenta.

5. INSULTOS

Ya se ha reseñado el proceso metafórico (lindante con el insulto) mediante el que Quevedo transforma a su interlocutor en un animal (chicharra, sapo, picaza, gusano, tiburón, murciélago...) y que constituye una fuente fecunda a la que acude con frecuencia.

El escritor quiere arrinconar al destinatario en posiciones

158 María Rosa Lida señalaba la presencia de estas construcciones en la tradición clásica grecolatina en su artículo “Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española”, *RFH*, 1 (1939), págs. 20-63.

159 Leo Spitzer, art. cit., pág. 139.

160 Ilse Nolting-Hauff, *op. cit.*, pág. 242.

contrarias al dogma y a la propia religión. El recurso entonces al insulto de carácter religioso se hace casi obligado, y aparece el armamento tradicional de nuestro autor: equiparación con Judas en dos ocasiones (“Y al cabo, echas el “Dios se duela de los pobres”, que sólo llevaba de ventaja el Judas el bote y el ingüente”, “Escariote de advertimientos, que los besas y los vendes”), con los verdugos de Cristo y sus consabidas resonancias antisemíticas (“sayón de virtudes”) y con lo musulmán (“graduado en Mahoma”), mezclados con otros de carácter más general (“demonio”, “hambrón de pecados”, “endemoniado”, “peor intencionado con Dios que con los hombres”, o “alma precita” “condenada a las penas del infierno, maldita” y “desventurado”, que son los que aparecen en el texto), además de acusarle de blasfemo (“esto defendió el decreto del Rey a costa de darte a ti qué tirar y blasfemar”, “da contigo y con todos tus libelos infamatorios, sátiras, chistes, cedulones y blasfemias en las arrependidas”).

6. FORMACIONES DE SUSTANTIVO + SUSTANTIVO

Los sintagmas compuestos por *sustantivo + sustantivo*, abundantísimos en Quevedo (se han llegado a contabilizar unos 300 casos¹⁶¹), resultan de gran intensidad y concentración expresiva. El segundo sustantivo se adjetiva y funciona por lo general como aposición metafórica al primero. Para expresar el encorsetamiento producido por la rigidez de las antiguas vestimentas, Quevedo acude a un sintagma de esta especie: el rey ha librado al destinatario de convertirse en *cuello sal* y *braga momia*. La sal, además de para sazonar los alimentos, sirve para conservar las carnes muertas, proceso tras el que quedan rígidas y tiesas, con lo que se establece un paralelismo significativo entre este vocablo y *momia*, atribuyendo así, a través de un proceso metafórico, facultades de los seres vivos (la muerte) a seres inanimados, en este caso las prendas de vestir.

De otro lado, el segundo término del sintagma *ojos buscones*, que en el siglo XVII era aún un nombre, queda convertido en un adjetivo. Aunque en *Autoridades* se indica que el primer significado de *buscón*

161 María Teresa Llano Gago, *La obra de Quevedo. Algunos recursos humorísticos*, Salamanca: Universidad, 1984, pág. 157.

(“Vale la persona que busca”) no tenía ya uso, éste es el sentido básico en el fragmento citado, como lo demuestra la continuación de la frase (“...tu gaznate, *perdido* como Hacienda Real...”), aunque no hay que descartar en la intención de Quevedo el juego dilógico que proporciona la segunda acepción (“la [persona] que hurta raramente [“mediante métodos insólitos”], o usa con malicia y arte de sacaliñas para estafa”).

7. ALUSIÓN ESCATOLÓGICA

Se ha señalado más arriba el valor e intencionalidad de las alusiones escatológicas, en estrecha relación con el carácter satírico del *Chitón*. Como indica Hodgart:

La técnica esencial de la sátira consiste en la reducción o degradación del satirizado mediante el rebajamiento de su dignidad, poniendo de relieve las funciones orgánicas primarias que lo asimilan al mundo animal y lo despojan de pretensiones espirituales y metafísicas elevadas.¹⁶²

Las alusiones a lo largo de la obra son frecuentes; baste una sumaria relación: “mal de orina”, “estangurria”, “pues le ayudarán a vomitar”, “vaciadas-vaciar”, “minas corrientes”, “de los excrementos sucios se pagaba tributo”... En el fragmento escogido no aparece una alusión directa, pero después de mencionar diferentes tipos de calzas, se excusa Quevedo diciendo: “Dejo el nombre que no se puede decir sin el perdón delante”; el nombre es, con toda probabilidad, *pedorreras*, palabra de evidentes ecos malsonantes que además supone de forma implícita una dilogía: 1. “calzas”; 2. “El que frecuentemente, ò sin reparo, expele las ventosidades del vientre” (*Aut*). En este contexto podría sorprender la inclusión de un latinismo como *turbamulta* (aún no lexicalizado en la época, como atestigua el *Diccionario de Autoridades*), pero justamente una de las características de este género de escritos, herencia de la sátira lucianesca, es la confluencia de los estilos culto y vulgar, y constituye un recurso constante en toda la obra.

8. PARALELISMO

¹⁶² Mathew Hodgart, *La sátira*, Madrid: Guadarrama, 1969, págs. 115-29.

“Disposición del discurso de tal modo que se repitan en dos o más versos (o miembros) sucesivos, o en dos estrofas seguidas, un mismo pensamiento o dos pensamientos antitéticos [...]. O bien, mantenimiento de una misma estructura en dos o más frases seguidas”¹⁶³. Tomado en un sentido estricto y aplicado a la prosa, el paralelismo viene dado por la reiteración regular de frases, sintagmas o palabras¹⁶⁴. En el ámbito de la retórica clásica se manifiesta sobre todo bajo la figura del *isocolon*¹⁶⁵. No obstante, otras figuras como la enumeración, la anáfora, el políptoton, la *exclamatio* o la *interrogatio* refuerzan el efecto paralelístico en la mayor parte de los casos. En este texto, presentan una función anafórica elementos como “mírate”, “mira”, “de todo...” o “a Rey que...”

Para aligerar la monotonía y la lentitud rítmica que en ocasiones produce la reiteración constante de las mismas estructuras, lo normal es que cuando la enumeración se prolonga en exceso, mediante un zeugma Quevedo recurra a la supresión de algunos elementos que se sobreentienden en el discurso. En el siguiente ejemplo, como queda dicho, se remeda paródica y reiteradamente una frase hecha (*de todo corazón*) para, por fin, repetirse la estructura *a Rey que + verbo + complementos*, suprimiendo en los dos casos el primer elemento de los últimos miembros:

Dime, desventurado, ¿cómo no te vuelves
de todo corazón,
de toda valona,
de todo grigüesco, calzón y zaragüelle
a Rey que dio carta de horro a las caderas,
a Rey que desencarceló los pescuezos,
a Rey que desavahó las nueces,
a Rey que te abarató la gala,
te facilitó el adorno,
te desensabanó el tragar
y te desencalzó el portante?

163 Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, ed. cit., pág. 312.

164 Antonio Azaustre, *Paralelismo y sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo*, Santiago: Universidad, 1996, pág. 17.

165 Asumo la unificación que hace Antonio Azaustre (*op. cit.*, págs. 17-8) de las figuras de *isocolon* (semejante longitud de frases y oraciones) y *parison* (semejanza estructural o de orden en la disposición de sus elementos).

El chitón de las tarabillas es mucho más que un mero libelo o una pura y simple obra de carácter encomiástico, y para defender esta aserción no hay más que compararlo con cualquiera de los copiosísimos panfletos de la inmensa plétora de arbitristas que emergen sobre todo a partir del cambio de siglo. Más allá del valor histórico o político, cuando Quevedo escribe, cualquiera que sea el género elegido, hace literatura; y en muy contadas ocasiones la prosa de Quevedo aparece tan sometida como en *El chitón de las tarabillas* y en particular en este tipo de retratos a un proceso semejante de condensación conceptista extrema, al recurso casi constante a la expresión metafórica y a la creación lingüística original, en un espectro que fluctúa desde el *genus sublime* al *genus humile*, desde la cita culta al insulto, desde la autoridad patristica a la alusión procaz, desde la retórica tradicional al lenguaje de la marginalidad, desde la Biblia al refrán, poniendo a su servicio y *exprimiendo* a veces hasta límites inverosímiles todo el caudal expresivo que la lengua española le brinda.