

DINERO, CARNE Y PALABRA: EL INTERCAMBIO SÓRDIDO EN LAS *CARTAS DEL CABALLERO DE LA TENAZA*

Las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, fruto de la juventud de Quevedo, han permanecido eclipsadas por sus obras de madurez. Si bien las aventuras del caballero de la Orden del *Nihildemus* no pueden compararse en profundidad con el delirio de *Los sueños*, el olvido crítico de esta obra lleva el signo de la incomprensión que asedia a los géneros que la literatura transforma o descarta. Y, sin embargo, a más de prefigurar temas y técnicas que don Francisco desarrollaría posteriormente, las *Cartas del Caballero de la Tenaza* asumen plena validez como testimonio de un momento altamente creador dentro de su obra.

Dichas *Cartas* traen a la superficie aspectos poco estudiados del quehacer literario de Quevedo, e iluminan la floración de ciertos géneros y la realidad social que los produjo. A través de la cínica figura de su caballero, Quevedo enjuicia un hecho colectivo íntimamente ligado a un género literario específico.

No se trata de equiparar esta obra con la incisiva sátira del *Buscón*, el lujo retórico de *Los sueños* y aún menos la fuerza moral de los *Tratados*. Pero sí atañe a la crítica preguntarse por qué este hombre de genio, veinte años después de haber creado la esperpéntica pareja del Caballero de la Tenaza y su "dama", se preocupó en revisar sus cartas para su colección de obras satíricas titula-

da *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*¹. Las *Cartas del Caballero de la Tenaza* no ofrecen mucho que añadir a cuanto ya se conoce acerca del estilo de Quevedo, aunque sí graciosas variantes². En cambio la cuestión de los géneros —la inmensa diversidad de éstos que don Francisco practica—³ es un área todavía en parte inexplorada. En particular, su sátira ilustra como caso paradigmático la observación de Claudio Guillén sobre “el desenfado con que Quevedo aborda las instituciones de la literatura, que son los géneros”⁴, a la vez que como explicación parcial del sentido profundo de estas manipulaciones.

¹ Según JOSÉ MARÍA SALAVERRIA, las cartas fueron escritas hacia 1600, impresas en 1627, y revisadas hacia 1629. *Obras satíricas y festivas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1950, pp. 72-90, n. 3. Citamos de esta edición, cotejándola con *Obras completas*, I, edición de Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 77-86, ésta a su vez basada en la edición príncipe de 1627 “y teniendo a la vista” las ediciones de 1631 “y dos manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid”. F. Buendía bosqueja las fuentes y la fortuna literaria de esta sátira (p. 77, n. 1).

² En relación con la obra, destacan los estudios de LIA SCHWARTZ LERNER sobre el lenguaje de la burla en *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1983, y el libro de AMÉDÉE MAS sobre la misoginia, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, París, Ediciones Hispano-Americanas, 1957; para otros aspectos de estilo: EMILIO ALARCOS GARCÍA, “Quevedo y la parodia idiomática”, *Archivum*, 5 (1955), pp. 3-38; FERNANDO LÁZARO CARRETER, “Sobre la dificultad conceptista”, en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1977; JAMES IFFLAND, *Quevedo and the Grotesque*, 2 vols., Londres, Tamesis, 1978; RAIMUNDO LIDA, “Sobre el arte verbal del *Buscón*”, *Philological Quarterly*, 51.1 (1972), pp. 255-269; LUISA LÓPEZ GRIGERA, “La prosa de Quevedo y los sistemas elocutivos de su época”, en James Iffland (ed.), *Quevedo in Perspective*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 81-100.

³ “Con asombro se advierte que Quevedo, efectivamente, se enfrenta con la casi totalidad de los géneros literarios de su tiempo”. CLAUDIO GUILLÉN, “Quevedo y el concepto retórico de literatura”, en *El Primer Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1988, p. 236.

⁴ “Quevedo y los géneros literarios”, en James Iffland (ed.), *Quevedo in Perspective*, p. 6.

Quevedo ha manejado aquí tres tipos de dislocación genérica, cada una atenta a ciertas implicaciones ideológicas: a) combinación de géneros, b) uso de variantes y c) distorsión paródica y/o satírica⁵. La introducción, "A los de la guarda", imita brevemente el lenguaje de las premáticas o aranceles burlescos:

Habiendo considerado con discreta miseria la sonsaca que corre, me ha parecido advertir a los descuidados de bolsa para que, leyendo mis escritos, restriñan las faltriqueras y que procuren antes merecer el nombre de guardianas que el de datarios, y el dar sea en las mujeres, y no a las mujeres, para que así merezcan el nombre de cofrades de la Tenaza de *Nihildemus* o *Nequedemus* (pp. 72-73)⁶.

⁵ En cambio en el entremés *El Caballero de la Tenaza*, que se ajusta a su género, el tema del "guardoso" y "la pidona" pierde su significado profundo. *Obras completas*, II, pp. 560-564.

⁶ Compárese, por ejemplo, la introducción a las *Premáticas del desengaño contra los poetas güeros*: "Por cuanto habemos sabido que la mayor parte del mundo, olvidada de nuestras verdades, ha dado en seguir la falsa seta de los poetas chirles y hebenes, por último y eficaz remedio de nuestros reinos nos plugo ordenar y ordenamos...", *Obras satíricas y festivas*, p. 51. En su juventud, Quevedo escribe premáticas jocosas, como la aquí citada, misma que después reelabora para *El Buscón*, edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra 1988, pp. 167-172 y 165, n. 168; otros manuscritos circularon con su nombre, o le fueron atribuidos posteriormente. PABLO JAURALDE POU esclarece algunas controversias sobre la autoría de estos opúsculos en "Obrillas festivas de Quevedo: estado actual de la cuestión", *Serta Philologica. Fernando Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 275-284, e IGNACIO ARELLANO aporta nuevas consideraciones sobre "La premática de 1620 de Quevedo: textos e hipótesis", *Revista de Literatura*, 93-94 (1985), pp. 221-237. La primera parte de las *Premáticas y aranceles generales*, hoy aceptadas como obra de Quevedo, aparecieron en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán con el título de "Arancel de Necedades" (edición de Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1983, pp. 742-748, y n. 33. Aun antes de Quevedo, Antonio de Guevara parodia el lenguaje oficial de las premáticas y años después se sirven del género autores como Salas Barbadillo, Espinel y, especialmente, Vélez de Guevara en *El diablo cojuelo*, edición de Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 167-172.

Pero si inicialmente el lenguaje nos dirige hacia las ordenanzas, en el "*Ejercicio cotidiano*" Quevedo se desliza hacia una parodia de ejercicio espiritual donde dictamina lo "que ha de hacer todo caballero *para salvar su dinero a la hora de la daga*". Así, "*en levantándose ha de persignarse y dará gracias a nuestro Señor que le han dejado amanecer*", ofreciendo "firmemente de no dar, ni prestar ni prometer, *por palabra, obra ni pensamiento*. Y luego dirá aquellas palabras del *Pater noster*,... *Al sentarse a comer...* echará la bendición, *diciendo: 'Bendito sea Dios, que me da comezón y no comedores...'*"; y finalmente, "al irse a acostar... y *empezando a dormir* dirá: '*Bendito seas vos, Señor, que habéis permitido que me desnude yo y que no me haya desnudado otro antes*'" (pp. 74-75, énfasis nuestro). Entre esta sección y los *Ejercicios espirituales* de Santiago de Loyola existen afinidades significativas; por ejemplo:

- a) [22] Para que así *el que da* los ejercicios espirituales como *el que los rescibe... se salve* (p. 202). b) [24] Examen particular y cotidiano... luego *en levantándose* debe el hombre *proponer de guardarse...* [25] El segundo, *después de comer...* [26] El tercer tiempo, *después de cenar...* (p. 204). c) [43] El primer punto es *dar gracias a Dios nuestro Señor por los beneficios recibidos... Pater noster* (p. 208, énfasis nuestro)⁷.

Un nuevo giro, marcado con el subtítulo de "Triaca de embestimientos masculinos", coloca al lector dentro del campo de la literatura de avisos⁸: "Es cierto que pi-

⁷ *Obras completas*, edición de Ignacio Iparraguirre, S.I., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963.

⁸ En sus principios, el *aviso* tenía el sentido de consejo o guía moral; así, por ejemplo, en el capítulo 5 del *Libro de las fundaciones* de Santa Teresa de Jesús: "En que se dicen algunos avisos para cosas de oración. Es muy provechoso para los que andan en cosas activas". *Obras completas*. Edición manual. Edición de Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986, p. 688. Para el siglo xvii, esta literatura desarrolló un sentido más profano; por ejemplo, en *Guía y avisos de forasteros*,

den tanto las barbas como las tocas, y ha parecido conveniente anticipar el remedio”, para regresar, dentro de un mismo párrafo, al lenguaje de las premáticas: “*Permítese dar pascuas y no aguinaldo...*”. Por último, la introducción desemboca en juegos verbales más ligados al ejercicio del ingenio a un nivel léxico, que a alguna voluntad de género: “no se ha de jugar a los *dados*, ni se ha de leer en el *Dante*, ni se han de comer *dátiles*... Y sin dar nada, aquí *tendrán y serán tenidos*...” (p. 76, énfasis nuestro).

Si la introducción maneja elementos de varios géneros —las premáticas, los avisos, los ejercicios espirituales y los prólogos— la compleja adscripción genérica de esta sátira se multiplica al observarla en su totalidad. El giro de conjunto —desde los preceptos, pasando por las etapas de la relación “amorosa” que documentan los billetes, hasta la despedida— representa una parodia de la recuesta epistolar, o de amores⁹, género medieval de remota filiación ovidiana y del cual se desprendería en su momento la novela sentimental¹⁰.

de ANTONIO LIÑÁN Y VERDUGO, Madrid, RAE, 1923; o en *Cartas de Andrés de Almansa y Mendoza: Novedades de esta corte y avisos recibidos de otras partes*, Madrid, M. Ginesta, 1886. Como apunta AGUSTÍN GONZÁLEZ DE AMEZÚA, las Memorias, Avisos, Cartas, Gacetas, Relaciones y Procesos funcionan ya como novelística incipiente y aún como periodismo. “Formación y elementos de la novela cortesana”, Madrid, tip. de Archivos, 1929, p. 60.

⁹ Para el siglo XVI, la influencia de las *Heroidas*, *Ars Amatoria* y *Remedia Amores* de Ovidio cristaliza en formas estereotipadas de expresión y en el uso de cartas para el cortejo amoroso. Sobre este impacto, ver RUDOLPH SCHEVILL, *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley, University of California Press, 1913; sobre su desarrollo en la novela sentimental, punto de partida hacia los otros géneros, ver FRANÇOISE VIGIER, “Fiction épistolaire et *novela sentimental* en Espagne aux xve et xvie siècles”, *Melanges de la casa de Velázquez*, 20 (1984), pp. 229-259.

¹⁰ Así en pliegos sueltos, o en *Triste deleytación: An Anonymous Fifteenth Century Castilian Romance (F.A.D.C.)*. Edición de E. Michael Gerli, Washington, Georgetown University Press, 1982.

La recuesta epistolar trazaba una historia de amor reducida a sus elementos más básicos: dama, caballero, petición de "favores", repulsa y rendimiento. Las *Cartas del Caballero de la Tenaza* mantienen estos elementos, sujetándolos a una inversión carnavalesca, e introduciendo variantes que desmitifican el proceso amoroso. Las recuestas epistolares crean una atmósfera idealizante, pero Quevedo rompe la dependencia entre los billetes galantes y su contexto literario, desligándolos de toda narratividad. Por una parte, la variedad genérica del prólogo subraya la literariedad de los billetes, y su calidad de pura construcción verbal; al mismo tiempo, la falta del contexto idealizante los separa del marco literario e ideológico original, transfiriéndolos al ámbito de la sátira de costumbres. Así, la heterogeneidad genérica del prólogo redefine desde ese primer momento el cuerpo de la obra que le sigue.

Ante todo, las *Cartas del Caballero de la Tenaza* parodian el billete amoroso. Gestado a través de la novela sentimental y las novelas de caballerías, el billete amoroso fue un auténtico género menor en el Renacimiento español¹¹. Al igual que el soneto, la habilidad de pro-

¹¹ Sobre el billete, ver: MARGOT L. BENARDO, "Crisol de amantes: el billete amoroso en el Siglo de Oro", Dis., Harvard U., 1994; para su uso en la novela de caballerías y en la rufianesca, SYLVIA ROUBAUD y MONIQUE JOLY, "Cartas son cartas. Apuntes sobre la carta fuera del género epistolar", *Criticón*, 30 (Toulouse) (1985), pp. 103-125; en relación con la celestinesca, HARRY VÉLEZ, "La celestinesca, la comedia y *La Dorotea*: huellas de un intertexto", Dis., Harvard U., 1991; para el teatro, T. EARLE HAMILTON, "Spoken Letters in the Comedias of Alarcón, Tirso, and Lope", *PMLA*, 62:1.1 (March, 1947), pp. 1-75; para Cervantes, PEDRO SALINAS, "La mejor carta de amores de la literatura española" en Juan Marichal (ed.), *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 111-126; y el análisis de la novela de Fernando y Lucinda en FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 57-59; para Lope, el estudio fundamental de AGUSTÍN GONZÁLEZ DE AMEZÚA, *Lope de Vega en sus cartas*, Madrid, Real Academia Española, 1940, I, pp. 477-490; y el capítulo sobre "Literatura, lengua y moral en *La Dorotea*", en

ducir un billete "breve y compendioso" era prueba de capacidad artística, de ingenio y de sinceridad emotiva¹². Casi todos los grandes escritores del Siglo de Oro escriben profusión de billetes en sus novelas y comedias. Cervantes nos lega diecisiete y Lope de Vega los convierte en resorte habitual de la trama y medio de caracterización; Lope escribe numerosos billetes para sus amantes y, como otros secretarios, también para las amantes de su mecenas, el Duque de Sessa. A. González de Amezúa ha documentado la difusión del billete en la novela corta, afirmando su base realista, y tanto los manuales de cartas como los comentarios de los moralistas han dejado testimonio de la popularidad del género como literatura y como práctica social¹³.

No fue Quevedo el primero ni el último en someter el género a una crítica severa. Ya al insertarse en la lite-

Lope: vida y valores (Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1988) de FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA.

¹² "...breve y compendioso, que siempre fue muy loado". *Primer libro de cartas mensajeras, en estilo Cortesano, para diversos fines y propósitos con los títulos y cortesías que se usan en todos los estados. Compuesto por Gaspar de Texeda* (Valladolid, 1553) citado por Domingo Ynduráin, en "Las cartas en prosa", en Víctor García de la Concha (ed.), *Literatura en la época del Emperador*, Universidad de Salamanca, 1988, p. 65, n. 17.

¹³ Sobre los secretarios, JACQUES LAFAYE, "Del secretario al formulario. Decadencia del ideal humanista en España (1550-1630)", en Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner (eds.), *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia, 1984, pp. 247-260; para El Fénix, A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA, *Lope de Vega en sus cartas*, I, pp. 477-490 y la introducción al Epistolario, III; para la novela corta, "Formación y elementos de la novela cortesana", *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del ilustrísimo señor Don Agustín González de Amezúa y Mayo, el día 24 de Febrero de 1929* (Madrid, 1929); desde la época, TOMÉ PINHEIRO DA VEIGA comenta el fenómeno en *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*. Trad. Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Ambito, 1989, pp. 55, 98-99, 113-114, 239-140, 151; JULIA FITZMAURICE-KELLY cita varios moralistas en "Woman in Sixteenth-Century Spain", *Revue Hispanique*, 70 (1927) (Krauss Reprint Ltd., 1966), pp. 565, 580-581.

ratura celestinesca, el billete se ironizaba y su lenguaje ponía sus lugares comunes en tela de juicio¹⁴; igualmente, el hermoso billete de don Quijote a Dulcinea imita con ironía benévola la carta con la cual Oriana despide a Amadís¹⁵. Junto a aquél, las *Cartas del Caballero de la Tenaza* representan la sátira más despiadada del billete, y la única obra que conocemos cuyo objeto sea desenmascarar su entramado ideológico. Mientras otros autores lucen su ingenio parodiando el billete de forma esporádica, como hace Quevedo con sus dos billetes de monja en *El Buscón*¹⁶, en el *Caballero de la Tenaza* Don Francisco parece satirizar el género de forma deliberada y privativa, intentando desprestigiar tanto el género como la práctica social. Aunque el billete satírico en sí no presupone la sátira del género, el peso del análisis que aquí hacemos sugiere que los billetes del Caballero de la Tenaza extienden su sátira al género porque, tanto en billetes específicos como en la obra de conjunto, se ridiculiza el billete mismo, denigrando su estilo y sus personajes; sobre todo, al desenmascarar la sordidez de sus motivaciones, se le niega su rango como literatura¹⁷.

Para comprender este encono es necesario recordar la conexión entre literatura amorosa y estamento social. Como el soneto, el billete amoroso se presentaba como

¹⁴ Por ejemplo, en la *Segunda Celestina*, donde Feliciano de Silva se luce jugando con los *topoi* y produce cuatro billetes, cada uno adecuado a un emisor de diferente clase social. Edición de Consolación Baranda, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 164, 152, 298-299, 365.

¹⁵ MARTÍN DE RIQUER, *Aproximación al Quijote*, 2a. ed., Madrid, Editorial Teide, 1967, pp. 14-15, 117-124.

¹⁶ *El Buscón*, pp. 273-282, y el estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter a la edición de Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993.

¹⁷ También Jauralde Pou encuentra conexión directa entre la ideología del madrileño, su odio hacia toda falsedad, y su encono contra "las novedades lingüísticas literarias, sobre todo cuando de ellas se apodera la plebe: modos de hablar, la poesía como modo de expresión artística, los modismos, *los géneros literarios nuevos*". "Obrillas festivas...", p. 283 (énfasis nuestro).

un género intimista, es decir, un acto de afirmación individual a través del cual el poeta establecía su nobleza de espíritu. Si, según Lope, en los billetes podía leerse la discreción de su autor¹⁸, para Quevedo, quien sentía los derechos de la nobleza usurpados por toda clase de advenedizos, el billete encarnaba una más de las falsas monedas que circulaban en la corte.

El blanco de la sátira quevedesca es el sistema simbólico de signos que la literatura amatoria había desarrollado, y bajo el cual el autor no ve ni siquiera sensualidad, sino sólo hipocresía y rapiña¹⁹. En este sistema, el billete amoroso era piedra angular. En su sátira, Quevedo conserva, esquematizados, los rasgos más elementales del género: los personajes arquetípicos —galán y buscona— las peticiones de “favores”, la obligada carga de agudeza cortesana, y ciertos lugares comunes, como el simbolismo religioso y la queja por celos. A la vez, el autor sujeta estos mismos elementos a estrategias paródicas y de inversión, desprestigiando así una práctica social que, a esta nueva luz, aparece sórdida y bajuna.

Notable entre estas estrategias es la devaluación de los protagonistas, en particular la dama, como lo registra el irónico caballero: “cuando pensé que éramos yo el amante y vuesa merced la querida, hallo que somos competidores de mi dinero, y galanes” (XII, p. 81). La

¹⁸ “En esos papeles”, dice Lope a través de Fernando, “se puede ver y conocer el entendimiento de Dorotea, como en sus Rimas el de Laura Terracina o la marquesa de Pescara”. *La Dorotea*, edición de E. S. Morby, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1968, p. 106.

¹⁹ Sobre la actitud dúplice de Quevedo ante el amor cortés, OTIS H. GREEN realiza el estudio básico en *Courtly Love in Quevedo*, Boulder, University of Colorado Press, 1952. Para ilustrar la motivación petrarquista de una categoría de enunciados metafóricos en la obra de Quevedo, Lía Schwartz Lerner (obra citada, pp. 86-88) utiliza precisamente un ejemplo de las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, y demuestra la caída devaluadora de las fórmulas: “Si sus ojos de vuesa merced son el matadero de las ánimas, son el rastro de las bolsas” (XX, 92).

mujer pedigüeña, bajo designaciones como "pidona", "tomajona", y muchas más, es personaje difundido por toda la literatura del Siglo de Oro, y parece corresponder a una situación demasiado real. Según Deleito y Piñuela, "el afán de recibir regalos, convites o dádivas, o pedirlos, ... era achaque común a las mujeres españolas del siglo xvii" y en ocasiones "era ya pasión, capricho y manía que pasaban del abuso"²⁰. Ni ella, ni su contrapartida, el Caballero de la Tenaza, son creación original de Quevedo pero, como documenta Amédée Mas, "la pareja antagónica Pedigüeña-Tenaza" persiste a través de la producción de Quevedo y, en las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, es sometida a un escrutinio incisivo y devaluador²¹.

Así, mientras que la sobrevaloración de la dama es esencial para el billete, la protagonista de Quevedo empieza por ser "picarona berganta", degenera en "infernial hembra, diabla afeitada" y bruja pronta "para asir de un garabato y andarse a hurtar almas..." (XVI, p. 85) que termina en prostituta: "díceme vuesa merced que está preñada, y lo creo, porque el ejercicio que vuesa merced tiene no es para menos" (XXII, p. 89).

También en el galán se traza una inversión picaresca, pero alejada de las dimensiones esperpénticas de la "dama". Este defensor de su bolsa, como un gracioso lopesco, sale mal parado en cuanto a sus impulsos "animales", pero vindicado por su apego a cantar verdades. El preámbulo, a través del lenguaje oficial de los avisos y las premáticas, imparte autoridad al escritor de los

²⁰ JOSÉ DELEITO Y PIÑUELA, *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe: Santos y pecadores*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, p. 123. El mismo autor comenta más ampliamente este fenómeno en *La mujer, la casa y la moda (en la España del rey poeta)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, p. 44.

²¹ Las fuentes del epistolario han sido detalladas por Mérimée y consignadas por Buendía en *Obras Completas*, I, p. 85, n. 1. Amédée Mas analiza algunos avatares de estos personajes en *La caricature...*, pp. 151-162.

billetes, quien queda definido en sus ideas, pero indefinido en cuanto a su persona: sabemos sólo que es un "estudiantón" y su cualidad básica está marcada metonímicamente por su título de *Caballero de la Tenaza*. En cambio su corresponsal adquiere materialidad a través de acciones narradas: "Hanme dicho, señora, que el otro día hicieron vuesa merced y su tía burla de mi miseria,... que todo se les fué en apodarme y reírse" (V, p. 78); sabemos también que la dama tiene tías y hermana —parentescos que, dado el medio celestinesco, es necesario interpretar adversamente—²² pero, sobre todo; las acciones que la caracterizan son pedir y "comer", con toda la malicia erótica que este término connota.

La voz de esta dama está supeditada a la narración del galán, quien a menudo escribe, "díceme vuesa merced..." (XIII, XIV, XXII). En la única carta de "la atenazadora", o en las cuales el caballero repite alguna supuesta conversación (X, p. 81), su lenguaje y estilo duplican las fórmulas características de los numerosos billetes de las novelas de la época:

*Presto ha descubierto vuesa merced la hilaza y la condición que tiene, como hombre al fin, y más mudable que todos. Si yo hubiera creído a mis tías, no me quejara de lo que vuesa merced hace; mas ya estoy determinada de correr con lo que se usa, sirviéndome esto de escarmiento para adelante. Dícenme que está vuesa merced muy bien empleado; y conozco a la dicha señora; cosa en que ha mostrado su buen gusto. Así le guarde Dios que haga de las suyas, aunque esto no es menester encomendárselo. Dios le guarde (IX, p. 80, énfasis nuestro)*²³.

²² Se trata de otra "tía fingida", típica de los centros universitarios, y de los tres personajes básicos del género celestinesco. FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA describe la filiación literaria del tipo en "La tía fingida, literatura universitaria", *Anthropos*, 98-99 (1989), pp. 177-180.

²³ Compárese, por ejemplo, con el billete de despecho en "La industria vence desdenes" de doña MARIANA DE CARVAJAL: "Nunca di crédito a las cautelas de vuesa merced, que de un hombre tan

Al limitar el lenguaje del billete a la palabra de la mujer, Quevedo lo convierte en uno más de los afeites femeninos, parte de su máscara social; los billetes de la jama encubren las maniobras de un fraude. En cambio los billetes del galán son la respuesta que se niega a seguir las reglas del juego y se obstina en nombrar las cosas llanamente: "lo que vuestras mercedes llaman amores no son sino pependencias, dares y tomares..." (V, p. 78).

En contraste con la tangencialidad característica del billete amoroso, las misivas del Caballero de la Tenaza insisten en el desplazamiento de lo simbólico y eufemístico hacia lo real y directo: "El tiempo es santo, la demanda justa, yo pecador; mal nos podemos concertar. No hay que dar, Dios la provea, vaya con Dios, cierto que no tengo (que son todos los modos de despedir picaronas vergantas)" (I, pp. 76-77); o, en otro caso, "Y si quiere a mis doblones, ¿por qué no habla verdad? Y como en los papeles me llama mi vida, mi alma, mi corazón, mis ojos, me llame mis reales, mis doblones, mis talegonas, mis bolsas" (XI, p. 82). Al distanciarse de las fórmulas del género, el caballero adquiere cierta autoridad casi moral. Denota esta estrategia tanto la condena del lenguaje del billete, como el odio invetera-

mudable y falso nunca esperé más atenciones. Y pues me obliga a declarar el enfado que tengo le advierto que doña Leonor tiene casa en que galantearla y las ventanas de la mía no están acostumbradas a semejantes devaneos. Excuse la demasía si no quiere que yo la haga tan grande que se pierda todo". *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*. Edición de Evangelina Rodríguez, Madrid, Castalia, 1986, p. 272. Otros ejemplos: "... aunque no es menester prevenírselo, que de su naturaleza tiene bastantísimo caudal..." ALONSO JERÓNIMO DE SALAS BARBADILLO, *La casa del placer honesto*. Edición de Edwin B. Place, The University of Colorado Studies, 15.4, 1927, p. 460; "Señor, yo os amo y estoy determinada; y así, resolvéis vos a no ser inconstante, porque yo me resuelva a seros firme: lo demás a la vista". LUIS DE GUEVARA, "Los zelos del otro mundo". *Colección de novelas escogidas compuestas por los mejores ingenios españoles*, II, Madrid, 1794, p. 278.

do de don Francisco por todo lo que él percibe como falsedad, una de las "esferas de negatividad" características de toda su obra²⁴.

Para Quevedo, lo fraudulento del género estriba en la impostura de nobleza espiritual. Su maestría y desconfianza del lenguaje lo alertan a lo que de construcción verbal esconde el amor así expresado. De ahí la devaluación desmitificadora a la cual el autor somete sus personajes y los códigos lingüísticos que disfrazan personalidad e intención²⁵.

Asimismo, la falsedad del billete como "entretenimiento de demandas y respuestas" (VIII, p. 80), o sea como práctica social, queda nítidamente plasmada en las oposiciones más insistentemente marcadas: *pèdir y negar, escribir y comer, dinero y favores*.

Como lo advierte el subtítulo de la obra, "donde se hallan muchos y saludables consejos para guardar la mosca y gastar la prosa", el dinero y el lenguaje están ligados al canje de favor económico por favor erótico, es decir, una situación de simple fondo meretricio. En el sistema ideológico del billete, las misivas son el centro de una economía de "favores" que fluctúa entre espiritualidad y sensualidad. Las palabras son la moneda capaz de granjear miradas o intimidaciones, pañuelos o joyas. El galán ofrece fidelidad y "servicio" y, a cambio, pide el derecho a visitas y el privilegio de ser reconocido como amante. Ella hace concesiones verbales, y pide favores de tipo más material: encajes, meriendas y, sobre todo, dinero. Para Quevedo, se trata de un sórdido trueque de favores sexuales por bienes materiales:

²⁴ JAMES IFFLAND, *Quevedo and the Grotesque II*, capítulo IX "The Interior Processes"

²⁵ DÁMASO ALONSO señala un ejemplo de esta devaluación lingüística y su vínculo con el estrato social, en el poema "Búrlase de todo estilo afectado". *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1981, pp. 552-553, n. 91.

No es posible sino que cuando vuesa merced me empezó a querer me contó el dinero; porque a la propia hora que se acabó la bolsa espiraron las finezas. No me ha querido un real más, mi alma. ¡Honrado terminillo ha tenido! Ya que el diablo le ha dicho a vuesa merced que se acabó la mosca, quiérame sobre prendas, hasta que me deje en carnes, y favorézcame unos días sobre la capa, calzones y el jubón (XV, p. 84).

El silencio de la voz femenina equivale a una elipsis literaria, ya que toda sátira requiere la complicidad del lector, y los contemporáneos de Quevedo conocían de sobra el contenido de los billetes de "la atenazadora". La originalidad estriba en las respuestas francas y en la agudeza con la cual el caballero invierte las peticiones y evita "gastar la mosca" por medio de la prosa. El foco conceptual de estos giros ingeniosos es la sustitución de la palabra por el dinero; aclara el caballero, "Dejemos el dinero, como si tal no hubiera sido, y anden finezas y requiebros por alto; y si no, lo que conviene es que vuesa merced se quede con sus deseos, y yo con mis dineros" (XI, p. 82).

Pero las *Cartas del Caballero de la Tenaza* van bastante más allá de la parodia y sus juegos verbales connotan una agresividad maligna que se desvía hacia la sátira. Este desplazamiento tiene dos ejes. El primero es la "historia" que se bosqueja a través de las peticiones de ella y que va del flirteo, a la promiscuidad, degenerando en la nota sórdida del embarazo: "dame vuesa merced a entender que tiene prendas mías en la barriga, y podría ser, si no ha digerido los dulces que me ha merendado; que el hijo yo se lo dejo todo entero a quien lo quisiere, no pudiendo ser todo entero de nadie" (XXII, p. 90). En vez del amor idealizado de los billetes y las recuestas epistolares, Quevedo bosqueja un cínico tráfico sexual; claramente lo expresa el caballero, negándose a la demanda de matrimonio: "si vuesa merced me quiere para mientras marida, o como para marido,

o para entre marido, aquí me tiene corriente y moliente" (XX, p. 89).

El segundo eje de la sátira es el grupo de juegos verbales basados en *comer* que se anuncian desde la "bendición" prescrita en el "ejercicio cotidiano" para el momento de "sentarse a comer". Este *leit motiv*, aparentemente un picante juego retórico, se desliza muy pronto hacia campos semánticos negativos: "vuesa merced muerda de otro enamorado; que para mí peor es verme comido de mujeres que de gusanos: porque vuesa merced come los vivos, y ellos los muertos" (III, p. 77). A base de cambios contextuales y de variantes —*comer, morder, cenar, merendar, pacer, roer, chupar*— el acto sexual adquiere agresividad nada acorde con el intercambio amoroso. Si el canje entre *prosa* y *mosca* es una contienda entre ingenios, el forcejeo entre *escribir* y *comer* es una esgrima erizada de tensión y peligro²⁶.

José María Salaverria llama a Quevedo "el Goya de la pluma", refiriéndose a su destreza para mostrar "las muecas, las gesticulaciones de sus contemporáneos, las supersticiones y las manías de su tiempo" (p. 28)²⁷. Obviamente, es Goya quien pinta imágenes quevedianas, pero el paralelo es profundo, y subraya la obsesión por desestabilizar creencias y traer a la superficie las facetas más recónditas y negativas de la sicología humana. Quevedo pinta, en imágenes goyescas, un cuadro siniestro dominado por una tenaz jauría de hembras que "...me pacen

²⁶ Típicamente, el billete amoroso iba saturado de doble sentido, rasgo estilístico que Quevedo duplica maliciosamente. Para el sentido erótico de muchos de estos términos ver PIERRE ALZIEU, ROBERT JAMMES e IVAN LISSORGUES, *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1988.

²⁷ Ver ANDRÉ STOLL, "Goya descubridor de Quevedo o la modernidad estética de la risa luciferina", en *La sonrisa romántica (sobre lo lúdico en el romanticismo hispánico)*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 263-276. (Romanticismo 5. *Actas del V Congreso sobre Romanticismo Hispánico*, Nápoles, 1993).

de día y de noche; de que estoy desvaído y seco (VI, p. 79):

Después de haberme mondado el cuerpo y roídome los huesos, chupádome la bolsa, desaparecídomela honra, deshainádome la hacienda... de día me comía y de noche me cenaba; y con aquellos dos colmillos que sirven de mulletas a sus quijadas, pedía casi tanto como tú con más dientes que treinta mastines (XVI, p. 85).

Las imágenes se difuminan hacia diferentes sentidos: "comer" como sexualidad, pero también como rapiña, aniquilación y muerte. Con insistencia perturbadora se sugiere el tema de la antropofagia:

Se devora al rival igual que al niño desamparado, al adversario como al amante o a la amante, al enemigo de la fe como al propio Dios y a los extraños, en suma, lo mismo que a los miembros de la propia familia y al propio yo. Nos vemos confrontados con un mundo lleno de odio, que no se detiene ni aun frente al amor, a la niñez y a la paternidad²⁸.

Este es el giro que, en el último billete, toma el *leit motiv* de la comida. A la noticia de que la dama lleva "prendas... en la barriga", el caballero responde, "yo no he de tragar este hijo, porque no como hijos como Saturno, ni lo permita Dios; y antes muera de hambre que tal trague" (XXII, p. 90). A modo de pesadilla, la amenaza de aniquilación y violencia se transforma en acto participatorio. La agresión misógina del Caballero de la

²⁸ ARNOLD ROTHE, "Comer y beber en la obra de Quevedo", en James Iffland (ed.), *Quevedo in Perspective*, p. 213. La ubicuidad del tema de la antropofagia en Quevedo ha sido analizada, entre otros, por Fernando Lázaro Carreter en su introducción y notas a la edición del *Buscón* de F. Cabo Aseguinolaza; MAURICE MOLHO, *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977; y JOSEPH V. RICAPITO, "Los 'Pasteles de a cuatro': Quevedo y la antropofagia", *Letras de Deusto*, XVII (1987), pp. 161-167.

Tenaza esconde, pero sólo a medias, el miedo a la sexualidad y a la comunidad, el miedo a disiparse en el contacto con el grupo.

Es precisamente la participación lo que se niega en una gradación de principio a fin: en el primer billete, la limosna; en el último, la paternidad. Para sustraerse a la degeneración del cuerpo y de la palabra, el caballero rehúsa ser parte del sistema ideológico de un género cuyo objeto es ese intercambio de "favores" para él corrupto y corruptor.

Si, como hemos visto, esta sátira va dirigida en gran parte a desenmascarar las pretensiones de nobleza espiritual que la casuística amorosa atribuía al amante —recordemos a Amadís, Leriano y, en la vida real, a Macías— también se descubren allí con nitidez algunas de las idiosincrasias quevedianas: su misoginia y, sobre todo, su odio de verdadero radical por todo lo falso. Lejos de ser un "juguete" incidental, esta sátira se perfila como otro registro de ciertas preocupaciones fundamentales de Quevedo: su agudo sentido de la degeneración de la carne, cuanto de fraudulento tenían las relaciones sociales, y la función enmascaradora del lenguaje constituido en códigos y géneros vergonzantes y que es preciso aniquilar.

Escribir a partir de un género es, desde el primer momento, asumir una postura que define las actitudes con las cuales el lector se aproxima a las ideas expresadas. Para Quevedo, sabemos, toda postura es *impostura* y su "desenfado" ante los géneros se revela como un ataque tanto a los sistemas ideológicos que éstos representan como a los hombres y mujeres que se esconden detrás de ellos. Claudio Guillén ve en el asedio al género la elevación del estilo, o sea de lo personal sobre lo institucional y de *escritura* sobre *literatura*²⁹. En las *Cartas del Caballero de la Tenaza* se da todo eso y un paso más:

²⁹ "Quevedo y los géneros literarios", p. 7.

al deslindar el entramado del billete, Quevedo pone de relieve la complicidad de la literatura con la práctica social.

Las *Cartas del Caballero de la Tenaza* fueron un hito importante en la carrera de Quevedo. Interpretar su éxito como reconocimiento de su ingenio es detenerse a medio camino, porque lo que sobraban entonces eran plumas satíricas. Lo que distinguía a esta obra era la parodia de un género cuya presencia había invadido todos los ámbitos de una sociedad que Don Francisco veía descomponerse ante sus ojos. Hasta cierto punto, esta sátira fue también el *Quijote* del billete amoroso; pero, mientras Cervantes dismantelaba el género caballeresco para salvar sus ideales, Quevedo satirizaba la forma para destruir la ideología subyacente.

MARGOT L. BENARDO

California State University, Fullerton.