



Trabajo Fin de Grado

Forma y función de la alegoría en tres discursos
satírico-burlescos de Quevedo

Autora

Erika Rodrigo Benedicto

Director

Alberto Montaner Frutos

Facultad de Filosofía y Letras – Filología hispánica - Zaragoza
2016

ÍNDICE

Resumen	5
Introducción	7
1. La alegoría: cuestiones teóricas y presencia en la obra de Quevedo	9
1.1 Marco teórico	9
1.1.2 El funcionamiento de la alegoría	9
1.1.2 Los mecanismos de la alegoría: prosopopeya y reificación	16
1.2 La alegoría en Quevedo.....	19
1.2.1 La alegoría en las obras en prosa.....	19
1.2.2 La alegoría en la poesía	24
2. Forma y función de la alegoría en tres discursos satírico-burlescos.....	29
2.1 Forma.....	29
2.1.1 Prosopopeya	29
2.1.2 Reificación.....	37
2.2 Función	43
Conclusiones.....	49
Bibliografía.....	51

RESUMEN

La monografía que aquí presento tiene como principal objeto el análisis de las figuras alegóricas de Quevedo que aparecen en tres de sus discursos satíricos: *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Richelieu*, *el Sueño de la Muerte* y *El mundo por de dentro*. Para ello, tras haber delimitado conceptualmente la alegoría en general y sus mecanismos en particular, he estudiado dos de sus aspectos. Por una parte, la forma, es decir, el modo con que el autor concretiza los conceptos abstractos que aparecen alegorizados en su obra mediante la prosopopeya mayoritariamente y, de un modo más excepcional aunque también significativo, mediante la reificación. Por otra, la función, la cual destaca por ser satírica, en consonancia con el tipo de obras en que aparecen, y estética, como cabría esperar de una figura retórica puesta al servicio de un escritor tan preocupado por los matices formales de sus obras como fue Quevedo.

Palabras clave: *alegoría, Quevedo, discursos satírico-burlescos, prosopopeya, reificación, función, forma.*

ABSTRACT

The main aim of the present monograph is the analysis of the allegorical figures which Quevedo uses in three of his satirical discourses: *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Richelieu*, *el Sueño de la Muerte* y *El mundo por de dentro*. In order to reach that goal, I have first conceptualized the allegory in general and its mechanisms in particular. Then, I have studied two of its aspects. On the one hand, the form, that is, the way the author uses to concretizes the abstract concepts which appear allegorized in his work. These ways are mostly the prosopopoeia and, in an exceptional but also significant way, the reification. On the other hand, the function, which highlights its satiric nature, in consonance with the type of work where it appears. But the allegory has also an, esthetic function, as one would expect from such a figure of speech under the pen of a writer as concerned with the formal level of his works as Quevedo.

Key words: *allegory, Quevedo, satiric-burlesque discourses, prosopopoeia, reification, function, form.*

INTRODUCCIÓN

Mi propósito en este trabajo es el análisis y consecuente esclarecimiento de la forma y la función que poseen las alegorías que aparecen en tres de los discursos satírico-burlescos de Quevedo, los titulados: *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Richelieu*, *el Sueño de la muerte* y *El mundo por de dentro*.

Para su realización, he dividido el cuerpo del trabajo en dos capítulos: el primero irá dedicado a aclarar los conceptos fundamentales empleados en el análisis, como son la alegoría y los dos modos de concretización con que opera Quevedo para elaborarla: la prosopopeya y la reificación. Ambos conceptos serán explicados en sendos subapartados, en el primero de ellos trataré de dilucidar y determinar qué es una alegoría, qué se ha considerado como tal, qué tipos de alegorías existen y a cuál de ellos recurre Quevedo. Para los tres primeros puntos me he basado fundamentalmente en los planteamientos de estudiosos actuales, como Lausberg y Fletcher, aunque he recurrido también a algunos tratados de los Siglos de Oro como la poética de López Pinciano y la retórica de Jiménez Patón. Todas las referencias de este subapartado serán mencionadas en orden cronológico y, tras ellas, desarrollaré mi aportación al respecto. En el segundo subapartado, por otro lado, trataré del origen de la prosopopeya y la reificación y propondré una forma de resolver los problemas terminológicos que plantea la sinonimia existente entre prosopopeya y personificación, tras haberlos expuesto sucintamente. En el segundo apartado señalaré cuáles son las obras que, dentro del amplísimo corpus quevedesco, destacan bien por ser alegóricas, bien por haber sido consideradas como tal y, además describiré el tipo de alegorías que aparecen en esas obras y en qué medida estas son relevantes dentro de ellas. Los textos que componen el corpus de este apartado son: el *Sueño del Juicio Final*, *El alguacil endemoniado*, el *Sueño del Infierno*, la *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo*, *Los cuatro fantasmas de la vida*, *Origen y nacimiento de la Ncedad* y *El desposorio entre el Casar y la Juventud*. Del mismo modo, señalaré la presencia que tiene la alegoría en algunas de sus obras poéticas morales y satírico-burlescas, en un subapartado que seguirá al de las obras en prosa.

En el segundo capítulo, tras haber, espero, esclarecido los conceptos básicos que utilizaré a lo largo del desarrollo analítico, como son la alegoría y sus mecanismos de concretización, y haber presentado brevemente las obras de Quevedo en las que se encuentran figuras alegóricas, focalizaré el análisis hacia la forma y la función de la

alegoría en los discursos que conforman el corpus específico de este estudio. He seleccionado las dos obras que concluyen sus *Sueños* y la *Visita y anatomía* por ser, a mi juicio, las obras donde la alegoría goza de mayor presencia y complejidad.¹ Además, en todas ellas Quevedo utiliza los dos modos de concretización que integrarán el apartado la forma. En lo referente a la estructura del capítulo, estará formado por dos apartados. El primero irá dedicado a la forma y estará subdividido en dos apartados menores: en el primero de ellos trataré las figuras concretizadas mediante la prosopopeya y en el segundo las concretizadas mediante la reificación. El segundo apartado de este capítulo y último del cuerpo del trabajo, irá dedicado a la función de las alegorías. Este apartado no está dividido por rúbricas internas, pero sí habrá en él dos partes claramente diferenciadas: una primera en la que expondré la función que tradicionalmente se ha atribuido a la alegoría y una segunda en la que mostraré las distintas funciones que, según se desprende de mi análisis, tienen en los tres discursos de Quevedo.

Con esta monografía pretendo poner de relieve la significación que tiene la alegoría quevedesca (pese al extremo esquematismo que la caracteriza a menudo) como parte de la *elocutio* de estas obras, por un lado; y la que tiene la reificación como modo de concretización alegórica en estos tratados de Quevedo y, particularmente, en la *Visita y anatomía*, por otro.

¹ Siempre que me refiera a la complejidad de las alegorías de Quevedo, aquella debe entenderse de un modo relativo, pues, debido a su carácter satírico-burlesco, en estos discursos de Quevedo la alegoría «se reduce, se esquematiza, en parte se parodia obedeciendo a intenciones de sátira social y de crítica ideológica» (Nolting-Hauff, 1991: p. 168).

1. LA ALEGORÍA: CUESTIONES TEÓRICAS Y PRESENCIA EN LA OBRA DE QUEVEDO

1.1 Marco teórico

1.1.1 *El funcionamiento de la alegoría*

La alegoría es una forma de expresión particularmente versátil, tanto por las múltiples formas que puede adoptar y los distintos recursos que utiliza, como por la variedad de géneros literarios que pueden componerse y se han compuesto sobre la base de un discurso alegórico. Su productividad y maleabilidad crean muchas complicaciones a la hora de establecer una definición satisfactoria, por lo que los retóricos y teóricos que se han aventurado a hacerlo a menudo no dan una sola definición sino varias definiciones que, bien ofrecen un significado muy general del término —lo que dificulta que podamos distinguirlo de otros semejantes—, bien acuden a la prolijidad para tratar de abarcar, en la medida de lo posible, todo el significado de la alegoría.

Las definiciones más generales suelen aclarar en primer lugar que el discurso alegórico consta de dos sentidos, el literal² y el figurado:³ Alonso López Pinciano —que como retórico renacentista es heredero de la retórica clásica y, en el caso particular de la alegoría, de Quintiliano— recoge esta acepción en la Epístola quinta de su *Filosofía antigua poética*: «*no os acordáys de la alegoría del lenguaje que es vn*

²Aunque la mayor parte de los retóricos y teóricos consideran que el sentido literal es indesligable del figurado y le otorgan una relevancia equitativa, podemos encontrar excepciones: «Para los autores de la *Rhétorique générale* (grupo μ) la alegoría es un “metalogismo”, o sea, una operación lingüística que actúa sobre el contenido lógico mediante la supresión total del significado básico, que ha de ser referido a un nivel distinto de sentido o isotopía (V.), que se comprende en relación a un código secreto» (Marchese y Forradellas, 1986: p. 19).

³Muchos autores parten de la etimología de la palabra para aludir a los dos sentidos que posee. Además, según la opinión de María Tausiet, el étimo haría referencia tanto al doble sentido de las obras alegóricas como a la naturaleza trascendental y difícil de expresar del sentido figurado. Así lo explica la autora: «Según la etimología griega —ἀλλεγορία— sería el discurso de lo otro (o el otro discurso), del prefijo “allos” —otro— y “ágora” —el lugar donde tenían lugar las asambleas públicas— [...] el discurso alegórico, o el discurso de lo otro, se refería a asuntos bastante más abstractos u ocultos e incluso extraños, de los que resultaba difícil hablar.» (Tausiet, 2014: p. 13). No obstante, el significado etimológico del término únicamente alude al doble sentido de la figura, pues procede del verbo: ἀλληγορέω “expresarse alegórica o metafóricamente”, literalmente “hablar de otro [distinto de lo que parece]” < ἄλλ ‘otro’ + ἀγορέω ‘hablar; pronunciar un discurso’. Es cierto que, a su vez, ἀγορέω deriva de ἀγορά ‘ágora, foro’, pero dicho verbo significaba ya ‘hablar, discurrir’ en Homero, mientras que el compuesto ἀλληγορέω es tardío, por lo que la conexión con ἀγορά resultaba ya muy lejana (cf. Chantraine, 1968-1980: p. 13).

montón de vocablos, los cuales conspiran en significación de otra diuersa cosa que suelen significar?» (vol. II: p. 93). Fletcher lo enuncia de un modo casi idéntico: «Expresado de la manera más sencilla, una alegoría dice una cosa y significa otra» (1964, trad. 2002: p. 11). Por su parte, Marchese y Forradellas ofrecen esta definición como punto de partida colocándola en primer lugar dentro de su entrada: «Es una figura retórica mediante la cual un término (denotación) se refiere a un significado oculto y más profundo (connotación)» (1986: p. 19). Cuando ese «significado oculto y profundo» es difícil de descubrir, se trataría de un enigma.⁴

Las definiciones que pretenden una mayor precisión se refieren prioritariamente al modo mediante el cual se expresa la alegoría. Este aspecto ha sido especialmente problemático por lo complejo, pues ha originado que haya opiniones encontradas al respecto, de modo que los autores que definen la alegoría basándose en él se enfrentan a una situación delicada. Esta controversia ha sido originada por la crítica y la teoría literarias del siglo XX, las cuales han cuestionado el significado que la retórica tradicional otorgaba a la alegoría. Dicho significado arranca de las ideas de Quintiliano, tiene continuidad en los preceptistas del Renacimiento y perdura en Heinrich Lausberg (1966-1969), quien, al igual que los autores renacentistas, vuelve la mirada hacia atrás y sintetiza las ideas clásicas en general y las del retórico latino a este respecto en particular. Todos ellos consideran que la alegoría se construye exclusivamente a partir de metáforas. Un ejemplo de esto es la explicación que ofrece López Pinciano del término en la Epístola sexta: «Passo adelante y digo q[ue] , ni la alegoría, ni períphrasis pertenecen a los tropos, porque no son vn vocablo, sino vna junta de vocablos, y así es razón q[ue] no se pongan entre los tropos, sino entre las figuras; que la alegoría es junta de métaphoras [...]» (*Filosofía antigua poética*, vol. II: p. 144). Esta concepción de la alegoría como «junta de métaphoras» reaparece, como antes he mencionado, en Lausberg, quien define la figura retórica de la siguiente manera:

La alegoría es al pensamiento lo que la metáfora es a la palabra asilada: la alegoría guarda, pues, con el pensamiento mentado en serio una relación de comparación. La relación de la alegoría con la metáfora es cuantitativa: la alegoría es una metáfora continuada en una frase entera (a veces más). (1966-69, vol. II: p. 283)

⁴ Lausberg, de un modo sencillo y conciso, describe el concepto en los siguientes términos: «El *aenigma* es una alegoría no irónica, cuya relación con el sentido recto mentado es particularmente oscura.» (1966-1968, vol. II: p. 287). Mayans y Siscar también alude al enigma en su retórica como un tipo de alegoría particularmente compleja y, además, distingue también la *alegoría clara* de la *alegoría oscura*. (*Retórica*, vol. III: p. 345 y 390-392). Esto no implica que debamos entender la alegoría como una especie de adivinanza o acertijo, pues, una alegoría debe ser comprensible. Otra cuestión distinta es si esa comprensión exige un mayor o menor esfuerzo del lector.

Las ideas clásicas, por tanto, han pervivido hasta bien entrado el siglo XX, pues la metáfora era el modo que por excelencia se atribuía a la alegoría. No obstante, ya en el Siglo de Oro apuntaban voces discrepantes, como la de Jiménez Patón, quien señalaba que

La Alegoría no es Tropo ni jamas me e podido persuadir tal assi porque la diffinicion del Tropo no le conuiene, como porque es mudança de todo el sentido de la orazion y no de sola palabra senzilla y tambien porque en la Alegoría las palabras auezes son proprias auezes Metaphoricas o de otro Tropo. (*Eloquienicia española*: f. 103v)

Jiménez Patón rechaza, por tanto, la equiparación entre alegoría y metáfora y, además, que esta sea el modo alegórico exclusivo. Ya en la actualidad, Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, han dado una propuesta alternativa a la concepción clásica y han colocado al símbolo en el lugar que desde la Antigüedad ocupaba la metáfora: «No se trata de una “metáfora continuada”, como piensa Lausberg, tras la huella de Quintiliano, sino más bien de un conjunto de símbolos abstractos». (1986: p. 20). Es a Angus Fletcher (1964) a quien se le debe la incorporación del símbolo a los modos de expresión alegóricos,⁵ pues es el tema troncal de su extenso estudio sobre la alegoría, como indica ya el propio título de la obra. Fletcher, sin embargo, no niega taxativamente el modo metafórico, lo que sí rechaza es que sea el único,⁶ porque en su opinión, «identificar alegoría y metáfora puede llevar a entender las obras más interesantes de modo estrecho y simplista» (*ibidem*: p. 76). Para el autor, el mayor atractivo de la alegoría reside en la complejidad que encierra por lo que se muestra reticente —además de a equiparar la alegoría con la metáfora— a dar una definición concisa del término. A cambio, da una, de modo extenso y deliberadamente impreciso para empobrecer lo menos posible su significado:

podemos definir la escritura alegórica como el empleo de un conjunto de imágenes con acciones y acompañamientos correspondientes, para transmitir de ese modo, aunque bajo un disfraz, ya sean cualidades morales, o conceptualizaciones que no sean en sí mismas objeto de los sentidos, u otras imágenes, agentes, acciones, fortunas y

⁵ En lo que se refiere a la relación entre la alegoría y el símbolo, Fletcher —como ha hecho María Tausiet siguiendo principalmente las ideas de Ernst H. Gombrich— describe y llama la atención en contra de la tajante distinción que hizo Goethe entre la alegoría y el símbolo, la cual convenció y convence a buena parte de la crítica. *Vid.* Fletcher, (1964, trad.2002: pp. 22-27) y Tausiet, (2014: pp. 16 y 17).

⁶ El autor previene, concretamente, en contra de los planteamientos de Rosemond Tuve —quien establece una identificación plena entre metáfora y alegoría— y subraya, además, las dificultades que ofrece este planteamiento, las cuales se deben fundamentalmente a que «no existe un gran consenso a la hora de establecer las normas para el uso de las metáforas» (1964, trad. 2002: p.78).

circunstancias, de manera que la diferencia se presente por todas partes ante los ojos o la imaginación, al tiempo que se sugiere el parecido a la mente; y todo ello conectado, de modo que las partes se combinen para formar un todo consistente (*ibidem*: p. 27).

La explicación, aunque tiene aspectos de interés, no resulta especialmente esclarecedora, como acabo de apuntar, porque pretende abarcar la amplitud y riqueza de los modos de representación con que cuenta la alegoría; y a esto se debe también el hecho de que no especifique si se trata de un conjunto de imágenes simbólicas o metafóricas. Tausiet, siguiendo este planteamiento menos restrictivo y, en consecuencia, más impreciso, se libera del sistema de oposiciones y ofrece una propuesta alternativa según la cual tanto el símbolo como la metáfora forman parte de los modos de representación alegóricos de manera equivalente, solo que dentro de dos grupos distintos que la autora establece para su clasificación de los modos alegóricos: el primero entraría en lo que ella denomina «campo de las imágenes» y la segunda dentro del «campo de las palabras».

La cuestión, por su carácter conceptual, resulta intrincada, no obstante, parece más plausible pensar que la figuración en la alegoría se lleva a cabo mediante la metáfora o tropos similares, pues el símbolo, pese a que es un término al que se le han atribuido numerosas acepciones, se considera mayoritariamente subjetivo⁷ y, en cambio, en la alegoría «se establece una equivalencia deliberada y biunívoca entre el plano de la alegoría y el de lo alegorizado» (Montaner y Tausiet, 2014: p. 316).

Dejando a un lado la controversia que acabo de exponer, los autores que vengo citando presentan también ideas coincidentes. De entre ellas podemos observar ya una primera a partir de las definiciones dadas: todos conciben la alegoría como elementos menores que conforman uno mayor, dentro del que cobran sentido. Fletcher cita a este respecto la interpretación metafórica de Henry Peacham, que traigo a colación porque es, a mi juicio, además de bella, ilustrativa:

El uso de la alegoría sirve, muy aptamente, para resaltar las imágenes vívidas de las cosas y para presentarlas con sus contrastes para la contemplación, en la que se complacen el ingenio y el juicio, recibiendo de su recuerdo una impresión perdurable que se podría comparar, como en una metáfora, con respecto a la belleza, el brillo y la dirección: sea pues la alegoría verdaderamente semejante a una figura compuesta por

⁷ Peirce considera a este respecto exactamente que «no mantiene ninguna relación objetiva con el objeto que designa». Y Saussure, por su parte, los define como «objetos semióticos en los que se da una relación de analogía convencional entre lo simbolizante y lo simbolizado.» (*apud* Marchese y Forradellas, 2013: p. 381).

muchas estrellas, aquella que los griegos llamaban «Astron» y los latinos «Sides» y nosotros constelación, es decir, una compañía o conjunción de muchas estrellas (1964, trad. 2002: p. 100).

Comparando la alegoría con una constelación pone de relieve, además de la noción de conjunto, la naturaleza visual de la misma, que es también una de sus características esenciales. Tanto es así, que Fletcher —como puede observarse en el pasaje antes citado— no define la alegoría como un conjunto de símbolos o metáforas, sino de imágenes. Afirma, además, con posterioridad que «en la alegoría parece existir la predilección por lo puramente visual» (*ibídem*: p. 101).

Complementariamente a los intentos de definición, se han realizado taxonomías para diferenciar los distintos tipos de alegoría existentes, de entre las que voy a presentar dos: la propuesta por Lausberg y la perteneciente a Henri Morier, incluida en su entrada por Marchese y Forradellas (1984: p. 20). Lausberg establece una clasificación bipartita:

cabe distinguir en la alegoría dos maneras realizarla: la alegoría perfecta (*tota allegoria*), en la que no es dable encontrar ninguna huella léxica del pensamiento mentado en serio, y la alegoría imperfecta (*per mixta apertis allegoria*), en la que una parte de la manifestación se encuentra lexicalmente en el nivel del pensamiento mentado en serio. La alegoría perfecta es preferentemente forma expresiva de la poesía, mientras que la alegoría imperfecta es también frecuente en la prosa. (1966-1969, vol. II: pp. 284-285).

Tendríamos, por tanto, por un lado, una alegoría perfecta (a la que también llama «propia») cuyo sentido oculto no está reflejado a través del léxico en el discurso y, por otro lado, una alegoría imperfecta (o «impropia») cuyo sentido oculto sí está reflejado a través del léxico en el discurso. Un ejemplo de alegoría perfecta sería la *Odisea* de Homero⁸ y otro, quizás más claro y adecuado, el *Bernardo* de Balbuena. En este último caso, además, el significado de la obra es especificado por el autor en el prólogo, donde señala qué concepto o conceptos encarna cada personaje, lo que es necesario dado que en este tipo de alegoría, como he mencionado, la parte abstracta no se representa mediante el léxico, pues, los personajes y espacios llevan nombres propios de realidades

⁸ Es preciso apuntar que en el caso de Homero no estamos ante obras alegóricas sino ante obras que han sido interpretadas como tal. Lausberg presenta estos casos en los siguientes términos: «hay también “alegorías” que el hablante (poeta) mismo no ha mentado como alegorías, sino en sentido recto y propio (*propre*), pero que el público entiende como alegorías que designan otro sentido propio y recto.» (1966-1968: p. 287). Es relevante tener en cuenta la alegoría como modo de interpretación, pues, se han dado y se siguen dando numerosos casos, pero no se puede confundir con ella la composición alegórica ni tratarlas de modo indistinto, pues con ello el fenómeno se desvirtúa.

concretas e incluso históricas en algunos casos. Aclara, verbigracia, que Bernardo es la representación de la épica (ed. Rosell 1851-1854, vol. I: p. 142). En cuanto a la alegoría impropia, autos sacramentales de Calderón como *El gran mercado del mundo* o *El gran teatro del mundo* son ejemplos muy claros.

Morier, por otro lado, divide los distintos tipos de alegoría según la clase de cuestión a la que se refiere el sentido figurado, por ejemplo, si se refiere a temas filosóficos estaremos ante una alegoría filosófica y si el sentido figurado expone cuestiones teológicas estaremos ante una alegoría teológica. Lo que ocurre con esta clasificación es que se pueden dar varias clases de alegorías en una sola, por lo que, por ejemplo, en muchos casos en lugar de hablar exclusivamente de una alegoría filosófica o teológica, deberíamos referirnos, habida cuenta de su carácter híbrido, a una alegoría filosófico-teológica, como es a menudo el caso de las obras de Calderón. En términos más generales, la propuesta de Morier no ayuda especialmente a aclarar el funcionamiento de la alegoría.

El tipo concreto de alegoría con que nos podemos encontrar en las obras de Quevedo que he decidido estudiar en este trabajo es el que Fletcher denomina «abstracciones personificadas». En realidad debería matizar que, como aprecia Tausiet, la personificación es el modo de representación más habitual, pero no el único —en este trabajo particularmente trataré también los conceptos que se concretizan en la alegoría mediante la reificación—, por lo que me parece más adecuado el término que utiliza esta autora: «representaciones de conceptos abstractos».⁹ También es más acertado para mi propósito el que emplea Cervantes cuando en el prólogo al lector de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* declara lo siguiente: «mostré, o por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro» (vol. II: p. 158); o formulado de un modo más sintético: las figuras morales son ‘representaciones de las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma’.

No debemos entender, sin embargo, que la aparición de un concepto abstracto concretizado implique la presencia de una alegoría. Si bien es cierto que la concreción es una condición indispensable para que se pueda hablar propiamente de una alegoría

⁹ Aclaro de momento que a lo largo del trabajo utilizaré los términos “prosopopeya” y “reificación” para referirme a la “personificación” y a la “cosificación” respectivamente. Explicaré los detalles referentes a esta cuestión terminológica en el apartado que sigue.

(concreción que, como ya he referido apoyándome en Tausiet, suele basarse en la personificación), no es la única, pues, también la figuración o creación de un sentido figurado (basada a menudo en la metáfora u otros tropos como la metonimia) es un prerequisito imprescindible para que se dé una alegoría. Por ejemplo, en el caso de la *Numancia* de Cervantes, no estaríamos ante una alegoría porque, pese a que represente «las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma», la obra carece del sentido figurado que requiere la alegoría; solo posee el sentido literal. Ahora bien, aunque toda alegoría implica un sentido translático, no todo sentido translático constituye una alegoría, pues aquél puede deberse a otros tropos o figuras de pensamiento (simplemente, la metáfora o la metonimia) o también (aunque por otros medios) la antífrasis o ironía, que de hecho Quintiliano considera una forma de alegoría (*vid. Lausberg, 1966-1969: vol. II, p. 284*, aunque él prefiere tratar la ironía por separado).

Dicho de una manera más precisa y a modo de síntesis, el discurso alegórico debe estar formado por dos planos (el alegórico y el alegorizado) que le otorgan dos sentidos distintos (el literal y el figurado) cuya relación debe ir de lo alegórico concreto a lo alegorizado abstracto o eidético. Se dan así dos condiciones de la alegoría que, aunque no lo sean por separado, tomadas conjuntamente son necesarias y suficientes: una es la concretización en un elemento sensorialmente perceptible de algo abstracto o genérico que, de suyo, no es aprehensible por los sentidos; la otra es la figuración, es decir, la creación de un sentido translático en el que la concretización permite establecer las relaciones que se dan entre esos elementos. Para ello como destacan a menudo los críticos, la alegoría debe tener cierta complejidad. Al menos, la suficiente como para expresar, bien la constitución de un elemento abstracto, bien las relaciones que se dan entre distintos elementos abstractos. Esto requiere además un notable grado de cohesión y coherencia interna, aspecto bien señalado por Fletcher cuando señala que en la alegoría «todo ello [ha de estar] conectado, de modo que las partes se combinan para formar un todo consistente» (1964, trad. 2002: p. 27).

Podemos plasmar esta definición mediante uno de los ejemplos de alegoría que proporciona Mayans en el apartado que dedica a la metáfora. Se trata del proverbio «Quien siembra virtud, coge fama» (*Retórica*, vol. III, p. 341). Aunque de una forma elemental, este adagio reúne todas las condiciones requeridas: concretiza dos conceptos abstractos (en este caso morales) a través de una reificación y establece las relaciones entre ellos mediante una metáfora (analogía por relación de causa a efecto). De este

modo, se establece, de modo coherente y unívoco, la relación entre el plano literal y el figurado: sembrar el grano → cosechar el fruto = practicar la virtud → obtener fama.¹⁰

1.1.2 Los mecanismos de la alegoría: prosopopeya y reificación

Como he indicado en el apartado anterior, la forma más habitual de concreción en las alegorías es la atribución de cualidades o acciones de personas a animales, entes abstractos u objetos inanimados. Para referirme a esta forma utilizaré la voz *prosopopeya*, aunque es habitual, como puede observarse en los fragmentos que vengo citando, encontrar en su lugar el término: *personificación*. Generalmente, se han considerado estos vocablos como sinónimos. Verbigracia, Helena Beristáin remite en ambos casos a la metáfora, pues, entiende que ambos términos, junto con la voz *metagoge*, son sinónimos de “metáfora sensibilizadora” (1985: p. 309). Gómez de Silva, aunque otorga una entrada propia y desarrollada a cada uno, incluye en ambas los dos términos (1999: pp. 504 y 531) y en el apartado dedicado específicamente a la prosopopeya afirma que «también puede llamarse *personificación*» (*ibidem*: p. 531). Del mismo modo, Moreno Martínez da a cada vocablo sendas entradas con idénticas definiciones (aunque incluye distintos ejemplos en cada una) desde las que remite al otro término y, además, al resto de las modalidades de concretización: la *animalización* (o *zoomorfización*)¹¹ y la *cosificación* (o *reificación*). Recoge también esta sinonimia Platas Tasende, quien, tal como aparece en el *DRAE*, remite directamente a *prosopopeya* desde *personificación* (2000: p. 630). De modo que ambos diccionarios cierta preferencia a la primera voz.

Pese a que, como hemos visto, lo más aceptado es considerar los términos como sinónimos, no siempre sucede así y, en el caso particular de la prosopopeya, se han dado incluso distintas definiciones debido al origen difuso¹² y al sentido confuso que dieron los retóricos antiguos a esta voz. En lo que respecta a su significado etimológico, podemos encontrar las siguientes acepciones:

προσωπο-ποιία, ἡ

¹⁰Debo aclarar que esta definición no es exclusivamente mía, sino que es fruto de extensas conversaciones que he mantenido con el director de este trabajo, el Dr. Montaner, tras las que hemos llegado a proponer esta definición conjunta.

¹¹ Ana María Platas Tasende, en su *Diccionario de términos literarios*, define del mismo modo animalización y zoomorfización: «Acción de considerar animal algo que no lo es» (2000: pp. 42 y 911). En la entrada de la zoomorfización remite, además, a la *metáfora zoomórfica o animalizadora*.

¹² Chantraine indica en su entrada que se trata de una voz tardía: «Au premier terme de composés: προσωποποΐα —“prosopopée”— (tardif)» (1968-1980: p. 942).

A. *dramatization, the putting of speeches into the mouths of characters*, Phld.*Po*.5.12 (pl.), D.H.*Vett.Cens*.3.1, Demetr.*Eloc*.265, Marcellin.*Vit.Thuc.* 38, Herm. In *Phdr*. p.182 A.; opp. *ἡθοποιία*, Hermog.*Prog*.9. **II.** *the putting of imaginary speeches into one's own or another's mouth* ('I should have said . . .', 'your father would have said . . .'), *Id.Inv*.3.10,15, Charis.p.284 K., Rutil.2.6. **III.** *change of grammatical person*, A.D. *Adv*.131.16. (Liddell, 1996: p. 1533).

Etimológicamente *προσωποποιία* significa, por tanto, 'poner palabras en boca de alguien'. Lausberg y Beristáin,¹³ siguiendo a Quintiliano, señalan que para designar esta misma acepción se utilizaba el término griego —que ya aparecía entonces en los textos latinos como tecnicismo retórico—, el término latino: *sermocinatio* (el más común de entre ellos), el griego *ἡθοποιία* y su latinización *ethopoeia* (*vid.* Lausberg, 1966-1969, vol. II: pp. 237-238). Para la *προσωποποιία* existía, además, un segundo sentido: *fictio personae* (= 'ficción de persona', o lo que es lo mismo: personificación). Esta segunda acepción, según explica Lausberg, acaba siendo, cuando se separan ambos sentidos, la propia de la *προσωποποιία*; mientras que la primera se correspondería con el término *ἡθοποιία* (nuestra *etopeya*) que actualmente se utiliza para designar la representación de las costumbres (*ἡθη*, pl. de *ἥθος*) de un personaje, es decir, su caracterización moral o psicológica, frente a la prosopografía o caracterización física.

Esta enmarañada procedencia probablemente propicia que autores como Marchese y Forradellas den una definición en la que confluyan las dos acepciones que recoge Lausberg siguiendo a Quintiliano (*fictio personae* y *sermocinatio*). Así pues, en la entrada de la personificación matizan: «Si el ser personificado se convierte en emisor del mensaje se produce la prosopopeya» (1986: p. 318). De modo que sí relacionan la personificación y la prosopopeya (pues, para que se dé la segunda antes debe darse la primera), pero no consideran ambas voces como sinónimas (pues, una personificación para ser tal, no necesita emitir un mensaje).

No sería descabellado, puesto que ya existe el vocablo *personificación* en español para la *fictio personae* y ninguno específico derivado de *prosopopeya* para la

¹³ Beristáin aclara, concretamente, que «la prosopopeya significa también, en Quintiliano, lo mismo que *dialogismo*» (1984: p. 316). Y a este último lo define del modo siguiente: «El *dialogismo* es una reflexión mental que adopta la forma de un monólogo o *soliloquio* que contiene "interpelaciones deliberativas" sin que necesariamente aparezcan como preguntas y respuestas, es una forma de la *sermocinatio*, o sermocinación, destinada a caracterizar a los personajes» (*ibidem*: p. 145).

sermocinatio,¹⁴ utilizar *prosopopeya* para este último. Sin embargo, como ya he explicado al principio de este apartado, yo utilizaré prosopopeya como sinónimo de personificación por ser el término que hoy en día tiene primacía y por considerarse sinónimo de personificación. Utilizarlo de otro modo daría lugar a confusiones innecesarias que se deben evitar. Por otro lado, para la *sermocinatio* se puede emplear sermonización, como hacen Marchese y Forradellas, o Beristáin

En lo que se refiere a la reificación,¹⁵ he optado por este término porque carece de las connotaciones negativas que sí incluye una de las acepciones de cosificación. Esta voz es descrita por Moreno Martínez como «procedimiento degradante» (2005: p.98), lo que coincide con la segunda acepción que da el *DRAE*.

Queda, pues, aclarado lo referente a cuestiones terminológicas que en este caso son pertinentes, pues, la forma fundamental de la alegoría en Quevedo, como veremos sucintamente en el apartado que sigue y de un modo más detallado en el segundo capítulo de este trabajo, es la prosopopeya. Concretamente, Quevedo recurre e la prosopopeyización y reificación de conceptos abstractos. Debo llamar la atención, sin embargo, sobre el hecho de que la prosopopeya no siempre da lugar a un personaje genérico o «figura moral», sino que en ocasiones da lugar a un personaje particular, a veces, además, conocido. En ambos casos puede darse una alegoría, pero la primera se daría *improprié*, porque se mezclan el plano literal y el figurado, y en el segundo la alegoría se daría *proprié*, porque toda la parte abstracta se mantiene en el plano figurativo. En el extremo, si solo hay figuras morales, no habría figuración ni, por tanto, alegoría. También hay obras alegóricas en las que la concretización no remite a un elemento abstracto, sino a uno aparentemente concreto. Es lo que sucede con el drama *Rome sauvée* de Voltaire o con alegorías políticas como *Rebelión en la granja* de Orwell. Sin embargo, en estos casos realmente el plano figurado no es concreto, porque no narra las acciones particulares de personas determinadas, sino las acciones genéricas

¹⁴ Pese a que no ha tenido trascendencia, existe, en lo tocante a este asunto una excepción. Pues, Jiménez Patón en su *Eloquencia española* utiliza el término *prosopopeya* para referirse a la *fictio personae* y la lexía *prosopopeya oblicua* para referirse a la *sermocinatio*. Patón especifica, además, que este tipo de prosopopeya es típica y habitual en los textos de historiadores latinos (ff. 76v-77v).

¹⁵ La palabra *reificación* es una variante sinónímica de cosificación y procede del léxico filosófico. Del modo siguiente la define Ferrater Mora en su *Diccionario de filosofía*: «Se encuentra a veces en la literatura filosófica el vocablo 'reificación' (de res = "cosa"). Puede definirse en general como la acción o efecto de convertir algo en cosa, o de concebir algo por analogía con la naturaleza y estructura de las "cosas". En ocasiones se emplea también en el mismo sentido el término 'cosificación'. (1965: vol. II, p. 549).

de personas indeterminadas. Así, *Rebelión en la granja* no se refiere a ninguna revolución o revuelta en concreto, sino a una genérica, en la que los personajes del plano alegórico no representan a otros personajes en el alegorizado, sino a categorías de personajes. Por lo tanto, cabe hablar de prosopopeyas (zoomorfizaciones, en el caso de Orwell) en la medida en que se corporeizan personajes paradigmáticos o arquetípicos.

Por último, para no dejar cabos sueltos, me queda mencionar «una clase de alegoría en la que la correspondencia de los elementos particulares con los elementos particulares del sentido recto no exige una transferencia imaginativa» (Lausberg, 1966-1969: vol. II, p. 286). En este tipo de alegoría que considera Lausberg, la relación va de lo particular a lo particular. No obstante, más tarde él mismo analiza ese tipo de relación como una modalidad específica, la tipología (*vid. ibidem*: p. 288). Esta segunda opción es, a mi juicio, conceptualmente preferible, porque no se da concretización y, además, en estos casos (que a menudo constituyen interpretaciones alegóricas superpuestas) el plano literal no sustituye al figurado, sino que ambos tienen sentido por sí mismos. Este es el caso del *roman à clef* o «novela en clave», donde la relación va de lo particular conocido (los personajes y situaciones de la obra a lo particular cifrado (los personajes y situaciones reales a los que aquellos representan).

1.2 La alegoría en la obra de Quevedo

1.2.1 La alegoría en las obras en prosa

La alegoría tiene una presencia considerable dentro del extenso corpus quevediano. No obstante, en lo tocante a la prosa, no encontraremos en la mayor parte de las obras una alegoría en rigor sino, bien algunas formulaciones muy elementales en las que la relación entre los distintos elementos que la componen no es clara ni consistente, bien concreciones de conceptos que en ocasiones Quevedo alegoriza y cuya alegorización no mantiene durante todo el texto, sino que aparece de un modo esporádico y, a menudo, fugaz.

Las obras más conocidas dentro de la prosa satírica de Quevedo que han destacado por su carácter alegórico son, fundamentalmente, los *Sueños* y *La hora de todos* y la *Fortuna con seso*. No obstante, como aprecia Müller, «en los *Sueños* la alegoría no es total, como en *El Criticón*, la novela alegórica escrita por Baltasar Gracián una generación más tarde» (1978: p. 226) por lo que es conveniente tener en

cuenta que no se puede hablar de obras puramente alegóricas. Además, en el caso de los *Sueños*, debemos tratar cada uno de los cinco discursos de forma individual, pues, en el *Sueño de la Muerte* y *El mundo por de dentro* la alegoría tiene un gran peso (como se podrá apreciar en el siguiente capítulo de este trabajo), pero este se reduce notablemente en el *Sueño del Infierno* y en el *Sueño del Juicio Final*,¹⁶ y es exiguo en *El alguacil endemoniado*.¹⁷

Müller menciona otras dos obras que no analiza, pero sí nombra y califica, además, de «alegórico-morales»: *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo* y *Los cuatro fantasmas de la vida*. Ciertamente, ninguno de los dos tratados podría considerarse alegórico aunque los títulos parezcan indicar lo contrario y a pesar de que Quevedo recurra con frecuencia en ambas obras a la prosopopeya y a la reificación para exponer sus ideas sobre los distintos pecados y males que trata, pues, la alegoría es en estas obras una figura escasa. Sólo podríamos considerar alegóricos (y, como en el caso del refrán que cita Mayans, de un modo muy elemental) casos similares a los siguientes: las prosopopeyas de los sentidos y las potencias del alma y la prosopopeya de la Privanza que aparecen en la *Virtud Militante*; y las filiaciones alegóricas de conceptos abstractos que aparecen también en la *Virtud Militante* y en el breve tratado burlesco titulado *Origen y definición de la Necedad*.¹⁸ La alegoría de los sentidos y las potencias del alma se encuentra en la primera de las pestes: la envidia. Quevedo pretende que el lector sea consciente de que la envidia es un mal que poseen todos los hombres sin excepción, que se encuentra en lo más profundo de cada individuo, en cada parte de su

¹⁶ En estos dos discursos lo que se puede observar son algunas prosopopeyas y reificaciones de conceptos abstractos que se mantienen en el mismo plano de relevancia que los personajes-tipo como, por ejemplo, las prosopopeyas del Nuevo Testamento y la Locura en el *Sueño del Juicio Final*; o «la senda de los hipócritas» del *Sueño del Infierno* cuya originalidad destaca Müller en su artículo (1978: p. 228-229).

¹⁷ Aunque es, a mi parecer, una interpretación demasiado entusiasta, debo mencionar que Müller concede unidad a los *Sueños*: «Los cinco *Sueños* mayores deben considerarse, por lo tanto, en su propósito artístico formal y en su intención satírico-política, como una unidad, como el drama alegórico del hombre, repartido en cinco actos que se van sucediendo visionariamente ante la fantasía del autor» (1978: p. 224). Si bien es cierto que podemos colegir por el prólogo del *Sueño de la Muerte* —al que recurre Müller y la mayor parte de la crítica como argumento— que Quevedo concibió los *Sueños* como una unidad y que la razón de dicha unidad estribó en las coincidencias existentes en el estilo, los temas y el tono satírico-burlesco de los cinco discursos, no hay cómo justificar, a mi juicio, que entre todos conformen un todo argumental que represente «el drama alegórico del hombre».

¹⁸ Para este último caso de las filiaciones alegóricas se pueden encontrar en la obra de Quevedo numerosos ejemplos. Este que copio aquí es un fragmento de la segunda peste, la Ingratitud: «Luego la envidia, que es madre de la ingratitud, incestuosamente en la ingratitud, que es su hija, engendra todos los vicios y pecados, descendencia numerosa, como bastarda y vil, infamada en su propia generación» (*Virtud militante*: p. 485). En el caso de *Origen y definición de la Necedad*, Quevedo convierte, a su vez, al “Confiado de sí mismo” y a la Porfía en los progenitores de este mal.

alma. Para ello, crea una ingeniosa hipérbole¹⁹ alegorizando primero los cinco sentidos y después, para tener alcances más profundos, las tres potencias del alma. De manera que convierte a todos ellos en seres envidiosos que no sólo se envidian entre ellos sino también a sí mismos. Así lo explica, por ejemplo, en el caso del entendimiento:

Entendimiento que se detiene en solamente la narración de la memoria más se muestra memoria que entendimiento: ésta invidia es que tiene al oficio de la memoria.
Entendimiento que entiende sino lo que quiere entender, y no lo que debe, antes es voluntad que entendimiento: él confiesa la invidia que tiene al ministerio de la voluntad.
(*Virtud militante*: p. 420)

Como puede advertirse, Quevedo aprovecha para satirizar las actitudes de los hombres a través de la explicación de los alcances que tiene la envidia. La alegorización de la Privanza es distinta y más sencilla. Si aquí nuestro autor establece relaciones entre distintos conceptos abstractos (lo que le da el grado de complejidad mínimo que requiere una alegoría), en la segunda peste, la Ingratitud, se centra ante todo en describir la Privanza y no en establecer relaciones entre ella con otros conceptos (aunque tampoco prescinde de esto último para su propósito):

Ella es una dignidad esclava del trabajo, combatida por la invidia, cercada del aborrecimiento, que siempre vive en peligro, que sube por asperezas trepando, que baja resbalando por hielos, que nadie la ve subir que no la aguarde caer, que nadie la ve caída en tan profunda sima que no se la ahonde para que siempre caiga. (*Ibíd*: p. 501-502)

Salvo excepciones de este tipo, las prosopopeyas y reificaciones no son constantes ni lo bastante complejas como para crear un discurso formado de un doble sentido y ese es el motivo por el que en la mayor parte de los casos se reduce una posible alegoría a una metáfora u a otro tropo. Por ejemplo, en *Virtud militante* Quevedo se refiere a la soberbia del modo siguiente: «La soberbia fue fundadora de los primeros herejes, y los primeros herejes fueron ángeles soberbios» (*ibíd*: p. 519). Como puede observarse, en una sola línea se refiere a la soberbia como concepto

¹⁹ Nolting-Hauff llama la atención sobre la recurrencia con que la hipérbole aparece en la obra de Quevedo, sobre su relevancia y sobre las particulares formas que adopta: «También se dan muy pronto formas pintorescas de hipérbole. Partes del cuerpo se independizan, se personifica lo inanimado (la barba del licenciado Cabra palidece de miedo ante la hambrienta boca, las enfermedades emprenden la huida ante la medicina), las personas se transforman en alegorías de sus propiedades más características (Cabra es *la hambre viva*). En las sátiras posteriores la hipérbole se convierte en el medio normal de la intensificación conceptista» (1974: p. 226).

concretado y como cualidad; la concreción no se mantiene y no podemos hablar, por tanto, siquiera de una alegoría simple o elemental.

Esto mismo sucede en *Los cuatro fantasmas* de la vida donde podemos encontrar ejemplos de prosopopeyas aisladas y sencillas como el siguiente referido al desprecio del mundo: «Es el desprecio tan divino bienhechor que le debemos todo lo que nos quita, que le somos deudores de todo lo que nos niega» (*Los cuatro fantasmas*: p. 387-388). Además, en esta obra esto ocurre de un modo más notorio, pues apenas se dan siquiera reificaciones y prosopopeyas. Baste mencionar que, en las epístolas en las que trata la Pobreza y la Enfermedad, lo hace sobre todo refiriéndose a los pobres y a los enfermos, y no a los conceptos como tal concretándolos.

Por estos motivos, a mi parecer, no resulta apropiado denominar estos tratados morales como alegóricos, ni siquiera en el caso de la *Virtud militante*, pues, aunque sí pueden encontrarse unas pocas alegorías elementales, lo que prima (al igual que en *Los cuatro fantasmas de la vida*) son los comentarios que apostillan las múltiples referencias eruditas que apoyan y argumentan el pensamiento de Quevedo, formado fundamentalmente a partir de ideas neoestocicas y cristianas. Ambas obras serían excelentes argumentos y ejemplos para apoyar la siguiente aserción de Lázaro Carreter: «No olvidemos la naturaleza de cuanto escribió; aun siendo tan variado, aun yendo su pluma de lo divino a lo humano, y de lo tabernario a lo sublime, Quevedo es, en su prosa, fundamentalmente un glosador» (1982: p. 11).

En *El Buscón* se dan también alegorías aisladas y elementales como las que acabo de mencionar. De entre ellas merece especial mención la alegorización del licenciado Cabra, a quien Quevedo convierte en *la hambre viva*, y otras alegorías que siguen su mismo mecanismo. Esto se debe a que, como aprecia Nolting-Hauff (1974: p. 278), Quevedo invierte la relación alegorizando una figura humana en lugar de un concepto abstracto o eidético. De modo que la relación entre el sentido literal y el sentido figurado, en lugar de ir lo concreto a lo abstracto (como ocurre mayoritariamente), va de lo abstracto a lo concreto.

Hasta aquí he reparado en las obras que recurren a la alegoría de un modo complementario y no como una figura primordial en base a la que se estructura y desarrolla el discurso de la obra. En el *Desposorio entre el Casar y la Juventud* la alegoría es plena, pues, todos los personajes son concreciones de elementos que se

relacionan entre sí y, además, el discurso consta de un plano literal y otro figurado. No obstante, la relación entre ambos planos de esta breve obra burlesca se tambalea conforme va avanzando el argumento, por lo que el significado alegórico queda algo inconsistente.

El inicio sí es bastante claro: del matrimonio del Casar y la Juventud nacen dos hijos: Contento y Arrepentir. El primero muere prematuramente junto con la Juventud, su madre; el segundo tiene una vida longeva. De aquí se puede deducir fácilmente que Quevedo se está mofando de los matrimonios en general y de los tempranos en particular, porque matan los divertimentos y la ingenuidad de la juventud, dejando en su lugar lamentaciones y protestas. A partir de aquí comienza a oscurecerse el significado del plano figurado: Arrepentir se enamora de doña Viudez, esta se enamora de Placeres y, tras este desencanto, Arrepentir rehace su vida con una prostituta llamada muy ingeniosamente doña Esperanza. De esta última relación nacen doce hijos²⁰ de quienes Arrepentir quiere desentenderse. Tras haber sido juzgado por el Tribunal de la Antigüedad, presidido por la Experiencia, Arrepentir se libera de sus responsabilidades como padre, aunque queda vedado para él y para sus hijos cualquier sentimiento alegre. Como puede observarse, la obra es una alegoría del transcurso de la vida íntima de una persona pero en varias ocasiones, aunque el sentido general pueda entenderse, las relaciones que Quevedo establece entre los distintos conceptos oscurecen la comprensión del sentido figurado. Además de la falta de consistencia, la obra suscita una impresión caótica que se debe, a mi juicio, a la aglomeración de figuras alegóricas que Quevedo crea y que destaca especialmente debido a la brevedad de la obra. Con todo, estas características quedan justificadas (si es que requieren justificación) por el tono burlesco de la obra y explicadas por la actitud que Quevedo debió tomar a la hora de elaborar el *Desposorio entre el Casar y la Juventud*, la cual, probablemente, fue la misma que habría adoptado ante un pasatiempo.

Tras el somero análisis de estas obras satírico-burlescas y morales, puedo concluir que, si entendemos por obra alegórica aquella en la que todos los personajes

²⁰ Los doce hijos tienen particularidades sobre las que debo llamar la atención porque la mayoría (salvo Sufrir, Mal Infierno y dos que Arrepentir no quiere reconocer como tales: Celos y Mala Condición) son frases que expresan distintos modos de lamentarse, es decir, Quevedo aquí no nombra las prosopopeyas directamente por el nombre de los conceptos que quiere representar sino que lo hace con expresiones del habla como «Si yo me viera libre» o «Loco estaba yo» que, al igual que en el sentido literal, descienden del arrepentimiento. Otra muestra de originalidad son las amigas de Placeres, quienes son prosopopeyas de gestos coquetos y, por tanto, encarnaciones de la coquetería: «Mirar de lado», «Descubrir la mano» y «Pláticas escusadas».

son figuras alegóricas y en la que la base argumental son las relaciones que se establecen entre dichos personajes (como ocurre en el ejemplo ya aparecido de *El Criticón*), en la prosa de Quevedo únicamente podríamos aceptar por puramente alegórica el *Desposorio entre el Casar y la Juventud*; en el resto de obras que he tratado la alegoría es utilizada como una figura retórica complementaria dedicada a enriquecer el *ornatus* —lo que fue, no debemos olvidar, una de las mayores preocupaciones de Quevedo como escritor—²¹ a través de la cual concretiza conceptos abstractos que adoptan, salvo en contadas excepciones, la forma de prosopopeyas y que dan lugar a alegorías sencillas, lo que no quita para que en algunos casos sean ingeniosas.

1.2.2 La alegoría en la poesía

Como ocurre con las obras en prosa, en la obra poética satírico-burlesca y moral de Quevedo, este crea con frecuencia prosopopeyas atribuyendo cualidades humanas a entes abstractos, que a menudo pueden confundirse con figuras alegóricas. Se pueden encontrar entre su poesía numerosos ejemplos similares a estos versos que he extraído de uno de sus romances satíricos:

Alma con celos es fiera;
alma con amor es loca:
ellos su bien despedazan,
éste su peligro adora. (*Poesía original*, n.º 768, vv. 49-52, p. 1045)

En este poema, que lleva por encabezamiento «Efectos del amor y los celos», Quevedo atribuye, como se puede observar, cualidades de seres vivos al amor y a los celos. En el caso de los celos se trata de una zoomorfización y en el caso del amor se trata de una prosopopeya. El uso de la zoomorfización aquí probablemente se deba a que los celos se consideraban pasiones arrebatadas e irracionales y, por tanto, instintivas; en cambio, el amor era considerado un sentimiento noble y propiamente humano. Lo que me interesa destacar de estos versos es que aquí no hay figuración, es decir, el sentido no cuenta con los dos planos que requiere una alegoría; la estrofa dice exactamente lo que se indica en el sentido literal: el alma celosa, en su enajenación,

²¹ El propio Quevedo alude en ocasiones a su preocupación por el estilo: «Procurado he pulir el estilo y sazonar la pluma con curiosidad» (*El sueño de la Muerte*: p. 387). Comúnmente se piensa, además, que lo verdaderamente meritorio en la literatura de Quevedo es el estilo. Así lo expresa Lázaro Carreter apoyándose en las ideas que extrae del artículo de Jorge Luis Borges (1978: pp. 23-28): «Ocurre, dice Borges, que “la grandeza de Quevedo es verbal”. En esta definición, glosada por el maestro argentino en sólo seis páginas de oro, está, me parece, la clave más certera hasta ahora encontrada para definir el arte del gran escritor madrileño» (1982: p. 9).

daña lo que ama; y el alma enamorada cae en la locura de venerar la causa de su sufrimiento. No obstante, como voy a ejemplificar con algunos poemas a continuación, en ocasiones las prosopopeyas sí dan lugar a figuras alegóricas. En una de sus silvas morales, Quevedo crea una prosopopeya de la Soberbia: la concretiza convirtiéndola en una dama altanera y ostentosa en contra de cuya compañía previene al lector en los tres cuartetos que concluyen la silva. Obsérvese el último de ellos:

Disponed medios a mejores fines,
dad crédito a tan altos testimonios,
que quien hizo de arcángeles demonios,
mal hará de demonios serafines. (*ibidem*: n.º 135, vv. 61-64, p. 110)

En lo que se refiere a la caracterización de la Soberbia, Quevedo la retrata moralmente como el *summum* de la altanería y ostentosidad: «Tan alta piensa que es, tan ancha y grave, / que ella se alaba de que en Dios no cabe» (*ibidem*: vv. 51-52, p. 109). También son tradicionales los elementos que lleva consigo, como las plumas de su indumentaria que también caracterizan a la soberbia, por ejemplo, en algunos autos sacramentales de Calderón (*Vid. El gran mercado del mundo*: vv. 852-858, p. 125). Quevedo en esta silva se vale de estos elementos típicos para crear agudezas verbales que se burlen de la Soberbia como muestran estos versos: «Las plumas de sus galas / más sirven de trapiés que no de alas» (*Poesía original*: p. 109, vv. 9-10). Una alegoría semejante presenta Quevedo cuando satiriza a la Fortuna en el romance que lleva por título «Desengañada exclamación a la Fortuna. Ella es el tú lírico del romance por lo que recibe directamente las punzantes agudezas verbales de Quevedo. La Fortuna aparece aquí, además de prosopopeyizada, reificada y zoomorfizada como puede observarse en estas dos estrofas, que aquí traigo:

Ratonera de ambiciosos
eres también, pues los cazas,
dando paso para que entren
y púas porque no salgan. (*ibidem*: p. 955, vv. 45-48)

Eres gusano de seda
tú, que los favores labras,
y para vestir a otros,
te entierras y te amortajas. (*ibidem*: p. 956, vv. 81-84)

Estas reificaciones y zoomorfizaciones no suponen, no obstante, un cambio de forma de la figura alegórica —como sí ocurre, por ejemplo, en la *Virtud Militante*— sino que funcionan como dicterios que Quevedo profiere contra la Fortuna. Esta se

mantiene como prosopopeya durante todo el romance desde que apela despectivamente a ella al comienzo llamándola «fortunilla», hasta la última estrofa en la que previene al lector en su contra: «*Guardaos de la borracha / vieja y embustidora*» (*ibidem*: vv. 117-118, p.957). Y tampoco se debe perder de vista que, como ya he aludido, el autor se está dirigiendo directamente a la Fortuna en este romance (exceptuando la última estrofa a la que pertenecen los versos que acabo de citar). La letrilla titulada «Letra satírica a la Fortuna» es otro ejemplo de poema alegórico (esta vez se trata de una letrilla satírica específicamente) protagonizado por una prosopopeya de la Fortuna. Aquí Quevedo degrada el concepto convirtiéndolo en una mujer a la que atribuye buenas aptitudes para ejercer la prostitución:

Para puta, según veo,
vales muy larga moneda,
pues por no estar nunca queda,
tendrás ligero meneo. (*Ibidem*: p. 733, vv. 23-26)

Ultimo este catálogo de poemas alegóricos formados a partir de una prosopopeya mencionando el más célebre de ellos: la letrilla satírica que lleva por estribillo: *poderoso caballero es don Dinero*. Como puede apreciarse ya desde el mismo estribillo, Quevedo concretiza el dinero convirtiéndolo en un noble con el fin de criticar el hecho de que ya en su época la nobleza la diera el dinero y no el linaje.²² La perspectiva mediante la que Quevedo explica y critica el poder desmedido del dinero es tan ingeniosa como irónica, pues, el yo lírico es una muchacha enamorada de don Dinero al que está alabando frente a su madre.

Al margen de estos poemas alegóricos, se dan en la obra poética de Quevedo casos en los que las composiciones no son alegóricas, pero, como puede inferirse de los encabezados, sí fueron interpretadas como tal por copistas o editores. Por ejemplo, el soneto moral número 123 (*ibidem*: p. 100) lleva por encabezamiento la siguiente enunciación: «Muestra en oportuna alegoría la seguridad del estado pobre y el riesgo del poderoso», y el soneto moral número 110 (*ibidem*: p. 91) este otro: «Contra los hipócritas y fingida virtud de monjas y beatas, en alegoría del cohete». Ambos sonetos son en realidad símiles, que se interpretaron como alegorías, probablemente, por la

²² Así lo explica Franz-Walter Müller tomando también como ejemplo una letrilla de Góngora: «Con fórmulas casi idénticas, en dos letrillas famosas expresaron Quevedo y Góngora —por lo demás, enemigos mortales— el derrumbamiento de la jerarquía moral estamental por obra del dinero que afluyó de las colonias. La composición de Góngora comienza: “Dineros son calidad, / ¡Verdad!””, y la de Quevedo, con típico alegorismo, “Poderoso caballero / es don Dinero”» (1978: p. 236).

intención moralizante: en el primer caso el yo lírico compara la tranquilidad de su vida humilde con una «choza pobre», y en el segundo caso (pese a lo que indica su rúbrica) previene contra los pretenciosos y la gloria infundada que se conceden a sí mismos.

Los compuestos alegóricos no son especialmente recurrentes en la obra poética de Quevedo, ni siquiera teniendo en cuenta los que son interpretados como tales. No obstante, sí cabe destacar que, aunque de modo aislado y exento de marcos alegóricos, la prosopopeya y la reificación metafóricas gozan de un protagonismo considerable.²³

²³ Es conveniente añadir que en estos usos de *alegoría* donde en realidad se da un simple tropo de sentido moral, se da una metonimia: dado que la alegoría suele ser moralizante, se emplea como designación de todo tropo de dicha orientación. De hecho, es probable que este malentendido esté en la base de parte de los problemas de definición de la alegoría que he señalado en el apdo. I, al menos en la confusión entre la mera prosopopeya y la alegoría propiamente dicha.

2. FORMA Y FUNCIÓN DE LA ALEGORÍA EN TRES DISCURSOS SATÍRICO-BURLESCOS

Expuestos ya los conceptos básicos del presente trabajo, mi propósito en este segundo capítulo es explicar de qué modo presenta y emplea Quevedo sus figuras alegóricas en la *Visita y anatomía*, *El mundo por de dentro* y el *Sueño de la Muerte*. En el primer apartado me ocupo de ese modo de la presentación, es decir, de la forma específica que adopta la alegoría. Para ello he tratado individualmente en sendos subapartados las dos modalidades de las que se vale nuestro autor: la prosopopeya y la reificación. Ambas presentan en los discursos de Quevedo distintos de grados de complejidad es decir, se pueden encontrar prosopopeyas y reificaciones que, bien tienen más o menos protagonismo, bien están más o menos elaboradas. En consecuencia, he decidido comenzar los dos subapartados por las figuras alegóricas más complejas (cuyos papel dentro de la obra y descripción física comentaré en la medida en que sea posible) y concluir con las más sencillas.

Por otro lado, en el segundo apartado me ocuparé del modo de empleo, esto es, de la función que ejerce la alegoría en los textos para lo cual expondré primero, a modo de introducción, la función que tradicionalmente se ha asignado a la alegoría y, después, la confrontaré con la que adopta en los discursos de nuestro autor para observar en qué medida sigue los derroteros tradicionales y hasta qué punto se distancia de ellos o los adapta a su estilo personal y al género de la sátira.

2.1 Forma

2.1.1 Prosopopeya

Como ya he mencionado en el apartado 1.1.1 y reiterado en otras ocasiones a lo largo de este trabajo, Quevedo hace uso únicamente de la alegoría sensibilizadora de conceptos abstractos y recurre usualmente a la prosopopeya como modo de concreción para crear figuras alegóricas, lo que significa que, en el caso de Quevedo, dichas figuras alegóricas son también morales. Se pueden hallar prosopopeyas de conceptos abstractos tanto en la *Visita y Anatomía* como en *El mundo por de dentro* y el *Sueño de la Muerte*. En el primer discurso las prosopopeyas ocupan un plano más bien secundario mientras que en los dos últimos ocupan el plano principal y, además, en el caso concreto de tres de ellas (la Muerte del *Sueño de la Muerte*, el Desengaño del *Mundo por de dentro* y la

figura del poeta que podemos encontrar en ambos tratados),²⁴ toman un papel fundamental en el desarrollo argumental. Me refiero específicamente a la figura del poeta, a la figura de la Muerte y a la figura del Desengaño.

De estas dos últimas prosopopeyas dice Nolting-Hauff que son «las más acabadas de las figuras claramente alegóricas de los *Sueños*» (1974: p. 272). Ciertamente es así, en primer lugar, porque Quevedo nos ofrece un retrato físico de ambos personajes que, aunque escueto,²⁵ consigue crear una imagen suficientemente precisa de la figura alegórica. El Desengaño, por su parte, es encarnado en un viejo venerable y, además, se describe a sí mismo del modo siguiente:

Yo soy el Desengaño; estos rasgos de la ropa son de los tirones que dan de mí —los que dicen en el mundo que me quieren, y estos cardinales del rostro, estos golpes y coces que me dan en llegando, porque vine y porque me vaya, que en el mundo todos decís que queréis desengaño y en teniéndole, unos os desesperáis, otros maldecís a quien os le dio y los más corteses no le creéis (*El mundo por de dentro*: p. 361).

Esta caracterización responde, a mi juicio, a una concepción en parte objetiva y en parte subjetiva de lo que es el desengaño. Por un lado, podemos inferir la relación del desengaño con la vejez si consideramos que, de modo relacionalmente inverso, la inocencia se atribuye habitualmente a la juventud. Además, la sabiduría, considerada tradicionalmente como una cualidad propia de la vejez, y el desengaño son indisociables porque para que se dé el segundo previamente debe darse el primero (pues, el desencanto se da cuando se conoce profundamente lo que antes se había idealizado). Este primer rasgo por tanto, respondería a una concepción objetiva. La indumentaria rasgada y su aspecto maltratado, por otro lado, responden a una concepción subjetiva de Quevedo. Nuestro autor, que no desaprovecha oportunidad para escarnecer la conducta humana, describe el aspecto físico del Desengaño de modo que represente también aquello que más le interesa reprobar: la actitud que la sociedad toma para con él. De modo que la caracterización de este concepto tiene como fin crear una imagen que

²⁴ La figura del poeta —y no solo ella, también otras de los Sueños en las que me detendré más adelante— no es *a priori* una figura alegórica pero es plausible interpretarla como tal dado el marco alegórico en el que se inserta. Si asumimos esto, debemos interpretar, a su vez, que estamos ante una alegoría *proprie*, es decir, ante una figura cuyo sentido abstracto se mantiene en su totalidad en el plano figurativo.

²⁵ Las caracterizaciones de Quevedo no se detienen en el detalle y tampoco cabe esperar de ellas que sean completas ya que, como arguye Schwartz, nuestro autor «llega a preferir un retrato breve que no pasa revista a todos los rasgos de un personaje, sino que se instituye en la presentación apretada de unos rasgos distintivos para esbozar brevemente una figura grotesca» (1986: p. 262).

satirice a las personas que, como explica el propio Quevedo, son hipócritas incluso cuando buscan la verdad, pues, no quieren encontrarla.

En esto entró una que parecía mujer, muy galana y llena de coronas, cetros, hoces, abarcas, chapines, tiaras, caperuzas, mitras, monteras, brocados, pellejos, seda, oro, garrotes, diamantes, serones, perlas y guijarros. Un ojo abierto y otro cerrado, vestida y desnuda de todas las colores; por el un lado era moza y por el otro era vieja; unas veces venía despacio y otras aprisa; parecía que estaba lejos y estaba cerca, y cuando pensé que empezaba a entrar estaba ya en mi cabecera (*El sueño de la Muerte*: p. 403).

De este modo nos presenta Quevedo la alegoría de la muerte. Esta sobrecargada y detallada caracterización ha dado lugar a varias interpretaciones; la mayoría de ellas no son excluyentes sino que más bien son complementarias y profundizan en la significación de la figura. La interpretación que no da lugar a equívocos es la que nos facilita el propio autor a través de la prosopopeya de la muerte en el momento en que esta explica al poeta por qué no tiene el aspecto que cabía esperar,²⁶ para sacarlo así de su asombro:

la muerte no la conocéis y sois vosotros mismos vuestra muerte, tiene la cara de cada uno de vosotros y todos sois muertes de vosotros mismos; la calavera es el muerto y la cara es la muerte y lo que llamáis morir es acabar de morir y lo que llamáis nacer es empezar a morir y lo que llamáis vivir es morir viviendo y los huesos es lo que de vosotros deja la muerte y lo que le sobra a la sepultura. (*El sueño de la muerte*: p. 404).

Tras recibir las claves de la interpretación de la figura alegórica por parte del propio autor, queda claro que la idea en base a la que Quevedo construye esta figura es la concepción filosófica senequista de la muerte, que nuestro autor concilió con la doctrina cristiana,²⁷ según la cual la muerte goza de omnipresencia durante toda la vida de cada individuo: acompaña a cada persona independientemente de su estado (como representa el hecho de que lleve consigo tanto coronas, tiaras y oro como garrotes, serones y guijarros), está presente constantemente, es decir, tanto en el sueño como en

²⁶Si bien es cierto que, como seguidamente señalaré, las ideas que representa esta imagen de la muerte pertenecen a la Edad Antigua y son en su mayoría senequistas, la caracterización como tal rechaza y se aleja de la imagen metonímica típica de los derroteros tradicionales, lo que hace de ella, por tanto una imagen original, como bien destaca Walter-Müller (1978: pp. 228-229).

²⁷En la primera epístola de *Los cuatro fantasmas de la vida*, Quevedo explica por extenso sus ideas sobre la muerte en las que se puede apreciar la conciliación con la doctrina cristiana a la que acabo de aludir. Por tanto, se detiene en tratar la muerte como la eterna compañera del ser humano, por un lado, y como comienzo de una nueva vida, por otro: «Nacemos para vivir, y vivimos muriendo y para morir, y morimos para nacer a segunda vida» (p. 306).

la vigilia (lo que queda representado en el hecho de que uno de sus ojos esté abierto y otro cerrado) y camina con nuestros pasos durante todas las etapas de la vida (por ello es en parte moza y en parte vieja). Además, esta figura representa «ideas que pertenecen al acervo común de la reflexión sobre la muerte se concretizan en este retrato» (Nolting-Hauff, 1974: p. 275). Estas ideas comunes son, además de los tópicos relativos al estoicismo como el *cotidie morimur* y el *omnia mors aequat*, las relativas a la celeridad de la muerte (pues, antes de que pudiera darse cuenta estaba detrás de él) y a su imprevisibilidad (lo que queda representado en la variación del ritmo de su paso). Maillo-Pozo, por su parte, ha relacionado esta imagen pintoresca de la muerte con la intención de Quevedo de mermar el miedo que provoca morir:

En esta misma línea, la de acabar con el infundado temor a la desaparición, Quevedo nos ofrece una particular imagen de la Muerte en una figura alegórica del sueño homónimo, personificación completamente alejada ya de las representaciones macabras derivadas de las Danzas de la Muerte medievales (2013: p. 366).

No es en absoluto descabellado que esta sea la intención de Quevedo, pues, aunque se trata de una obra bastante posterior, en *Los cuatro fantasmas de la vida* los dos objetivos principales de nuestro autor son paliar dicho temor y criticar duramente a la vejez.

Dejando ya de lado lo relativo a la caracterización de estas dos prosopopeyas, trataré, en segundo lugar, lo que respecta al papel que adoptan dentro de sendos discursos satíricos. El Desengaño, por su parte, acompaña durante toda la obra a un joven confiado (el narrador-protagonista)²⁸ para desvelarle el ser de los personajes-tipo que se esconde tras la apariencia de cada uno atravesando la calle de la Hipocresía. El Desengaño, por tanto, mantiene un diálogo con el poeta durante toda la obra y ambos discuten sobre los personajes que se encuentran. La Muerte, en cambio, aparece cuando el poeta ya ha comentado varios personajes (médicos, boticarios, entrometidos,

²⁸ Como ya he anticipado, aunque no queda explicitado en el sentido literal, el narrador en primera persona puede interpretarse como una alegoría. En este caso, dado que las opiniones del poeta son contrapuestas a las de la figura del Desengaño podríamos interpretarlo como una alegoría de la Inocencia, de la Juventud o, como en el caso de Nolting-Hauff, como una alegoría del hombre: «Entre las figuras alegóricas de los tres últimos *Sueños* la figura del poeta ocupa una posición especial. En la literatura de visiones suele aparecer también como alegoría del “hombre”. Desde el *Infierno* se acerca Quevedo a esta tradición en la medida en que estiliza a su yo literario, lo que hace de un modo totalmente irónico: como un frívolo hijo del mundo en el *Infierno*, como un ingenuo patético-sentimental en *El mundo por de dentro*, como el asustado receptor de una “visitatio” nocturna supradimensional en *El Sueño de la Muerte*» (1974: p. 272)

chismosos...) con los que se ha topado antes de que la figura alegórica apareciera. Además, la Muerte solo acompaña al poeta durante un corto tramo, al llegar al Tribunal, ella se dispone a presidirlo y el poeta continúa su visión dialogando directamente con los muertos. En *El mundo por de dentro* esto nunca sucede: la estructura general del discurso consta de cinco escenas en las que participan una serie de personajes que «incarnant différents états sociaux (hidalgo, chevalier...) ou bien certaines situacions de la vie (veuf, veuve, homme riche, femme belle...)» (Serrano, 1976: pp. 5-6) cuyas imágenes son (en términos que utiliza el mismo autor) construidas y deconstruidas²⁹ por el Joven y el Desengaño respectivamente, de modo que quedan desprovistas de sus rasgos superficiales y desnudas ante la mirada inquisidora de Quevedo, quien, como bien explica Carlos Serrano en su artículo, describe a sus personajes primero a través de los ojos superficiales del Joven y, después, a través del entendimiento esclarecedor y trascendental del Desengaño, quien nos muestra los personajes-tipo fragmentándolos y describiéndolos así por sus partes, a través de metonimias, para degradarlos y mostrar cuán lejos está la verdad de sus fingimientos. A modo de síntesis se podría decir, por tanto, que *El mundo por de dentro* es una sucesión de escenas descritas desde dos perspectivas opuestas.³⁰

«A lo largo del *Sueño de la Muerte* se vuelven a encontrar con frecuencia alegorías semiabstractas, que hacen un efecto casi fantasmal» (Nolting-Hauff, 1974: p. 276). La calificación que da el autor de «alegorías semiabstractas» se debe, probablemente, a que se refiere a prosopopeyas mucho menos elaboradas que las que acabo de tratar, pues, carecen en su mayoría de descripciones y forman parte de escenas brevísimas y muy escuetas en detalles. Las primeras prosopopeyas de este tipo en aparecer son los enemigos del alma y el Dinero manteniendo una discusión. La Carne,

²⁹ En lo que respecta a esta deconstrucción, Carlos Serrano establece una división taxonómica interesante en dos tipos: «Cette déconstruction peut avoir deux modalités. Selon les cas, ce qui est affecté est l' unité morale du personnage-type (cas du veuf par exemple), ou bien son unité physique (cas de la femme belle). Mais, toujours, cette fragmentation aboutit à un même résultant: disqualifier le personnage-type en faisant éclater son apparence externe unitaire en un pulllement interne de turpitudes physiques ou morales (1976: p. 6).

³⁰ Muy interesante e ilustrativa es, a mi parecer, la explicación que da Corread sobre esta doble perspectiva del texto. Pues, el autor entiende que el discurso se estructura mediante un proceso anamórfico: «Dans *El mundo por de dentro* de Quevedo, publié dans le recueil des *Songes* (Sueños, 1627), les traits caractéristiques que nous assimilons à l'anamorphose satirique – la succession d'une image flatteuse puis d'une image dégradée d'un même objet ou d'un même portrait après changement du point de vue – sont systématisés par un dédoublement du regard entre un personnage jeune et inexpérimenté, qui exprime le point de vue crédule, sujet à l'illusion, et un vieil homme expérimenté qui lui oppose son point de vue avisé et désillusion» (2006: p. 8). El autor, como puede inferirse, entiende que el discurso se estructura en base a un procedimiento anamórfico, es decir, de distorsión calculada.

el Mundo y el Diablo, por su parte, están descritos como «tres bultos armados» y el Dinero como un «monstruo terrible». De los enemigos del alma dice además que «son tan parecidos que en el mundo tenéis a los unos por los otros así que quien tiene al uno tiene a todos los tres» (*El sueño de la muerte*: p. 406). Quevedo únicamente nos da estos datos sobre la caracterización física de los personajes y apenas desarrolla, además, la discusión que protagonizan, pues esta es retransmitida por la Muerte, quien cuenta al poeta que el Dinero «tiene puesto el pleito a los tres enemigos del alma, diciendo que quiere ahorrar de émulos, y que a donde él está no son menester, porque él solo es todos los tres enemigos». De nuevo, como en la célebre letrilla, Quevedo prosopopeyiza el dinero para arremeter contra el quebrantamiento de la sociedad estamental. Seguidamente aparecen dos prosopopeyas de las postrimerías que acompañarán a la Muerte en su tribunal: el Infierno y el Juicio. Nuestro autor no describe ninguna de estas dos prosopopeyas, en su lugar se limita a criticar ingeniosamente los vicios y males de la sociedad diciendo que ya había visto antes al Infierno, entre otros sitios, en «la codicia de los jueces, en el odio de los poderosos, en las lenguas de los maldicentes, en las malas intenciones, en las venganzas, en el apetito de los luxuriosos, en la vanidad de los príncipes» (*ibidem*: p. 407); y añadiendo que, en cambio, es la primera vez que ha visto al Juicio, pues, no hay Juicio en el mundo. Como opina Nolting Hauff, con esta utilización anfibiológica del término «se evapora la alegoría del Juicio en irreabilidad equívoca, por amor a la agudeza satírica» (1974: p. 278).

A los enemigos del alma y las postrimerías les siguen tres figuras morales: la Envidia, la Discordia y la Ingratitud. La Envidia es la única que es caracterizada físicamente, por lo que es el único caso (no solo de entre estos tres sino del grupo de prosopopeyas sencillas en su totalidad) en el que podemos recrear una imagen lo suficientemente nítida de la figura alegórica. Copio aquí el retrato físico que, como a menudo sucede en las descripciones de Quevedo, lleva consigo el retrato moral:

estaba la Envidia con hábito de viuda, tan parecida a dueña que la quise llamar Álvarez o González, en ayunas de todas las cosas, cebada en sí misma, magra y exprimida. Los dientes (con andar siempre mordiendo de lo mejor y de lo bueno) los tenía amarillos y gastados, y es la causa que lo bueno y santo, para morderlo lo llega a los dientes, mas nada bueno le puede entrar de los dientes adentro (*El sueño de la Muerte*: p. 408).

Debajo de la Envidia se encuentra, por ser su hija, la Discordia. Sobre ella, aparte de establecer un lazo materno-filial con la Envidia, lo único que nombra es su

lugar de residencia, que en este caso son los palacios y las cortes, pues en las comunidades y colegios, por ser zonas donde la convivencia pacífica es imprescindible, no tiene cabida. Y finalmente, de la Ingratitud sólo se nos dice su oficio: es la encargada de crear demonios a partir de hornear una «masa de soberbios y odios».

Las últimas figuras alegóricas que aparecen en el *Sueño de la Muerte* son los distintos tipos de muertes que la acompañan en el Tribunal, todas y cada una de ellas acompañadas a su vez de la clase de personas que se mueren por su causa: la muerte de amor es acompañada por Píramo y Tisbe embalsamados, Leandro y Hero, Macías «en cecina» y «algunos portugueses derritidos»;³¹ la muerte de frío es acompañada por obispos y eclesiásticos en general (son quienes mueren de frío por no tener familia); la muerte de miedo tiene por compañeros a los tiranos, poderosos y los avariciosos; y, por último, la muerte de risa estaba cercada por despreocupados e imprudentes, «gente que vive como si no hubiere justicia y muere como si no hubiere misericordia» (*El sueño de la Muerte*: p. 411). Ninguna de ellas son, en rigor, descritas física o moralmente, únicamente cabe destacar el caso de la muerte de amores, de quien Quevedo destaca su carencia de seso; y la muerte de miedo, quien «estaba la más rica y pomposa y con acompañamiento más magnífico, porque estaba toda cercada de gran número de tiranos y poderosos, por quien se dijo: *Fugit impius,nemine persequente*» (*ibidem*). Tampoco actúan ni interactúan; son únicamente parte del cuadro que compone el lugar presidencial del Tribunal, del mismo modo que lo son las postrimerías, la Envidia, la Discordia y la Ingratitud.

Estas son las figuras alegóricas que se encuentran en el corpus de este trabajo;³² no obstante, algunos autores han interpretado como figuras alegóricas otros personajes de estas obras. En el caso del *Sueño de la Muerte*, ha ocurrido esto con la última parte, y probablemente también la más popular: el desfile de figuras del refranero o «personajes imaginarios de frases vulgares» [como los denomina Astrana Marín (1940, p. 79)] que el poeta se encuentra entre los muertos ,pues, ha sido interpretada como una escena alegórica por Walter-Müller: «En el *Sueño de la Muerte* desfilan ante nuestros ojos personificadas, las figuras proverbiales y las fórmulas cotidianas, entre las vehementes

³¹Nolting-Hauff (1974: p. 279-280) destaca en concreto la muerte de amores por tratarse de una burla de una alegoría tradicional: los *Trionfi* de Petrarca.

³² En realidad cabría tratar aquí las dos prosopopeyas que aparecen en la *Visita y anatomía*: el Olvido y el demonio llamado «Yo me entiendo». No obstante, considero más pertinente tratar estas dos prosopopeyas junto con las reificaciones con las que están relacionadas, en el subapartado que sigue.

protestas de cada una de ellas contra su situación de víctimas lingüísticas de la necesidad y la inercia de los hombres» (1978: p. 232). A mi juicio, en este caso, no es adecuado hablar de prosopopeyas, ni siquiera como prosopopeyas en sí mismas y no como modo de concretización alegórica, pues, los personajes del refranero son personas de suyo (independientemente de que se trate de personajes históricos o ficticios), incluso cuando se trata de personajes como *el otro* o «Cierta persona», pues, aunque son nombres y expresiones indefinidos, el referente en ambos casos es un ser humano. Además, esta parte carece del doble sentido que requiere una alegoría y, por tanto, se trata simplemente de personajes del refranero vueltos a la vida, a través de cuyas intervenciones Quevedo se mofa y critica la finalidad con que utilizan los refranes y las expresiones, y el uso que hacen los hispanohablantes de ellos.

De un modo semejante se han interpretado alegóricamente las distintas figuras que aparecen en las cinco escenas que componen *El mundo por de dentro* (Serrano, 1976; Correard, 2006 y Romanos).³³ Esta interpretación se ve muy clara en el segundo anexo del artículo de Correard (2006: p. 18) donde hay una tabla esquemática³⁴ según la cual, a los ojos del joven poeta, los miembros del cortejo fúnebre representan la Amistad; la viuda desconsolada, el Amor; el alguacil y el escribano, la Justicia; el noble del carroaje, la Riqueza; y la mujer, la Belleza. Bajo la perspectiva del Desengaño, en cambio, cada escena o personaje representa el concepto antitético al que acabo de señalar. Esta interpretación sí es, a mi parecer, adecuada, aunque (como he mencionado antes en el caso de la interpretación alegórica de la figura del poeta) debe interpretarse como una alegoría *proprie* (es decir, la parte abstracta queda sumida toda ella en el plano figurado) y no como una alegoría *improprié*, según ocurre en el caso evidente del Desengaño (en este caso la parte abstracta queda reflejada léxicamente). En cualquier caso, no debemos olvidar que estamos ante una interpretación de modo que pueden considerarse también como los personajes-tipo (y no personificaciones) que la mayoría de estudiosos ven en estas figuras, debido a que es lo que en principio cabría esperar, pues, «a Quevedo le gusta llenar el marco alegórico con figuras no alegóricas»

³³ Melchora Romanos aplica la interpretación alegórica únicamente a la mujer hermosa, a quien considera «alegoría del mundo aparente».

³⁴ Correard incluye en el cuadro las dos vías de sentido que atribuye al texto: la alegórica y la perspectiva anamórfica. Ambas son fundamentales para entender tanto el cuadro como la interpretación alegórica que Correard nos ofrece del texto. Copio aquí sus propias palabras para facilitar su comprensión: « Il y a bien une double dérivation du sens, deux fois deux séries isotopiques, organisées selon deux clivages: sème concret /abstrait (dérivation allégorique), évaluations positive / négative (dérivation anamorphique)» (2006: p. 8).

(Nolting-Hauff, 1974: p. 273), como puede apreciarse en todas y cada una de las obras en las que recurre a la alegoría.

Queda claro, por tanto, que la prosopopeya es la forma que Quevedo adopta con más asiduidad a la hora de concretizar los distintos elementos abstractos que componen sus alegorías y la que concretiza las figuras alegóricas capitales del *Sueño de la Muerte* y *El mundo por de dentro*. De hecho, el Desengaño y la Muerte son figuras alegóricas complejas de ningún modo confundibles ya con prosopopeyas aisladas que no forman parte de un complejo alegórico y que no concretizan una figura alegórica sino, simplemente y de modo independiente, un concepto abstracto, como las que aparecen, verbigracia, en este fragmento:

Están siempre cautelosos y prevenidos los ruines pensamientos, la desesperación cobarde y la tristeza, esperando coger a solas a un desdichado para mostrarse alentados con él, propia condición de cobardes en que juntamente hacen ostentación de su malicia y su vileza (*El sueño de la muerte*: p. 388).

2.1.2 Reificación

Debido, probablemente, a que los objetos o seres inanimados tienen limitaciones expresivas (pues, tienen en principio la palabra y las acciones vedadas), Quevedo recurrió a la reificación como modo de concretización alegórica en muy pocas ocasiones. En las reificaciones que se dan en la *Visita y anatomía*, *El mundo por de dentro* y *El sueño de la Muerte* veremos que, mayoritariamente, nuestro autor recurre a la reificación para crear espacios alegóricos, completando de este modo el marco alegórico en el que Quevedo a menudo enmarca sus discursos satírico-burlescos. De manera más bien excepcional, también recurre a la reificación para crear decorados alegóricos (como sucede, como veremos, en *El sueño de la Muerte*) y, además, para crear agudezas satíricas.

El discurso en el que la reificación goza de mayor protagonismo es *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Richelieu*. En esta breve sátira política en la que la mayor parte de los personajes son históricos³⁵ se encuentra también uno que adopta una forma alegórica, mediante la reificación, dentro de la propia trama: el anatomista

³⁵ Entre los personajes históricos, los hay que aparecen en la obra con su nombre real (como el propio Vesalio) y los hay que no, como ocurre con Montaigne, quien aparece con el nombre de “Michel” o “señor Montaña”. Para más información al respecto véase Tato Puigcerver (2008) o las numerosas notas explicativas con que cuenta la edición de la obra por la que aquí cito.

Andrés Vesalio, cumpliendo con la encomienda que le delegaron en la reunión de médicos que celebró junto con sus compañeros en la escuela de Mompellier, se disfraza de embeleco para poder así agradar a los oídos del cardenal Richelieu e introducirse en el interior de su cabeza con el fin de averiguar si es él la fuente de contagio de la enfermedad que amenaza Francia: la ictericia. Teniendo en cuenta que es un disfraz, se podría decir que se trata de una falsa reificación, pero lo que me interesa destacar es que con la reificación Quevedo no pretende degradar la figura de Andrés Vesalio, sino satirizar la figura del cardenal insistiendo en que nada que no sean mentiras será bien recibido por los oídos de Richelieu. Vesalio consigue encontrar la cabeza del cardenal, visitar su interior, analizarlo y llegar a un diagnóstico. Lo destacable es que el interior de la cabeza del cardenal está compuesto por tres habitáculos que son las tres potencias del alma (la memoria, el entendimiento y la voluntad) concretizadas mediante la reificación. Las tres potencias son el espacio principal de la obra y en ellas Quevedo despliega su ingenio profiriendo comentarios satíricos contra las intenciones políticas y la moral de Richelieu. Al adentrarse en el cardenal, Vesalio comienza describiendo el techo el cual es atravesado (desde la memoria hasta la voluntad) por «una ley»:

Aquellos de los dichos nuestros ministros que quisieren emprender cualquiera cosa contra la autoridad de su señor soberano, descargándole por caridad de sus estados y aliviándole de su carga, en usurpándolo todo halagarán los pueblos con toda humildad por adquirir la autoridad de mandar y por establecerse; mas luego que se hayan bien apoderado de todo, nosotros les permitimos ser imperiosos e insoportables (*Visita y anatomía*: p. 331).

Cuando se hubo adentrado un poco más creyó que se encontraba en el infierno pues solo había confusión y algunos conceptos convertidos en prosopopeyas sencillas como furias, penas, tormentos y obstinación.³⁶ Después de encontrarse con estos desagradables personajes, Vesalio llega a la sala de la memoria en la que reina una figura alegórica utilizada aquí de modo irónico: el olvido. Para describir este habitáculo, Quevedo enumera, en primer, lugar todo aquello que el olvido desecharó y sacó de la memoria; y, en segundo lugar, todo aquello que mantuvo. Por un lado, entre las cosas

³⁶ Enrique Fernández explica en su artículo bastante por extenso la relación que se ha establecido entre las interioridades del cuerpo y el infierno. El siguiente pasaje puede resultar útil para remontar al origen de dicha relación: «Este viaje satírico se puede adaptar fácilmente a un viaje al interior del cuerpo puesto que éste es tradicionalmente un lugar infernal. De hecho, la representación más antigua del infierno es la del estómago del demonio, que, en forma de Leviatán o monstruo marino, se traga a los hombres» (2003: p. 222).

que desechar se encontraban sus principios, sus malas acciones y «lo que más ausente y borrado tenía el olvido en su memoria era la santísima ley de Francia que excluye del reino al rey por nacimiento si no es católico» (*Visita y anatomía*: p. 334). Por contra, guardaba en su recuerdo, además de una serie de libros entre los que figuraba parte de la obra de Rabelais, algunos modelos poco aconsejables de conducta: «tenía el cardenal toda su memoria atestada de coronas y de católicos falsificados y cristianos de alquimia, mas el olvido, que gobierna y preside en su memoria, le había ausentado los desastrados fines y muertes miserables de todos» (*ibíd*: p. 337). Pasamos así a la siguiente potencia: el entendimiento, del que da los siguientes detalles:

Hallé que su entendimiento se alimentaba mamando por unos orificios y venillas secretas un alimento viscoso y acre de su memoria. Presidía en él un mal demonio, cuyo nombre era *Yo me entiendo*. Eran iguales en aquel lugar el ruido, la confusión y las tinieblas, que aun con la luz de mi linterna yo tomaba unas cosas por otras (*ibíd*: p. 340).

Describe el ambiente de esta cavidad, como vemos, de un modo irónico, pues, no tiene la claridad propia de un buen entendimiento. Además, al igual que la memoria, está presidido por una prosopopeya que en este caso es la encarnación de una expresión que declara falta de autocrítica (indispensable en todo buen entendimiento) y necia autosuficiencia. El tercer rasgo que señala es particularmente destacable porque interconecta el entendimiento y la memoria; además, líneas más abajo le da una función a dicha interconexión y al entendimiento como tal: «todo se ocupaba en trazas y quimeras, y que su principal tarea era sacar consecuencias de lo que tenía en su memoria» (*ibidem*). El entendimiento, por tanto, es el encargado de buscar argumentos favorables para su causa (ocupar el cargo real) y planificar el modo de cumplirla a partir de la información que custodia el olvido en la memoria.³⁷

En la última parte de la visita, Vesalio llega a la voluntad y la encuentra «afistolada y tan roja que parecía haber teñido en ella el capelo» (*Visita y anatomía*: p. 343), habitada por aquellos a los que había tenido voluntad (que estaban «cubiertos de sangre» y «con las venas asustadas de amenazas») y llena de todo lo que también había

³⁷ En relación con la interconexión de las cavidades, Enrique Fernández apunta que estas son descritas «como un proceso fisiológico grotesco, similar a la digestión o a la excreción, tan del gusto de Quevedo» (2003: p. 216), lo que significa que Quevedo equipara la mente (relacionada siempre con lo sublime y digno) con la parte estomacal (la cual se relaciona con los apetitos y con la volición en general) y con lo bajo-ventral (parte del cuerpo a la que se recurre en el ámbito literario con fines burlescos, grotescos y degradantes).

en el entendimiento. Este último habitáculo tiene una particularidad y es que alberga en su interior otro más pequeño donde guarda «lágrimas postizas» para «fertilizar los embustes de regadío». Como puede apreciarse, las partes están, como es habitual en la prosa de Quevedo, más bien abocetadas, pero lo bastante detalladas como para crear el ambiente luciferino y grotesco que represente los vicios de Richelieu que Quevedo pretende destacar y enjuiciar.

Este espacio alegórico tripartito es (además del escenario central), probablemente, la construcción más aguda del discurso. No debemos entender, no obstante, que crear un espacio alegórico compartimentado es una idea original de Quevedo, pues, pueden encontrarse construcciones similares anteriores, de las que este pudo tomar influencia. Por ejemplo, el filósofo italiano Giulio Camillo había ideado hacia 1520 un ambicioso complejo arquitectónico mnemotécnico: el *teatro de la memoria*. Este espacio alegórico dividido en siete gradas, cumpliendo una función didáctica, representa la creación del universo y el hombre:

El teatro de Camillo, representa, pues, el universo expandiéndose desde las Causas Primeras a través de los diferentes estadios de la creación. Aparecen primero los elementos simples surgiendo de las aguas en la grada del Banquete; después la mezcla de los elementos en la Cueva; luego la creación de la *mens* del hombre, a imagen de Dios, en la grada de las Hermanas Gorgonas; a continuación la unión del alma y del cuerpo humanos en la grada de Pasífae y el Toro; por último todo el universo de las actividades del hombre: sus actividades naturales en la grada de las Sandalias de Mercurio; sus artes y ciencias, religión y leyes en la grada de Prometeo. (Yates, 1974: p 170).

Este teatro, como he mencionado, tiene como finalidad facilitar el proceso memorístico,³⁸ lo que probablemente no interesaba (o al menos no en gran medida) a Quevedo, pero sí pudo tomarlo en cuenta como técnica retórica, pues no se debe perder de vista que esta sustenta los cimientos de su estilo. Por otro lado aunque en relación con esto, también se pueden hallar ejemplos anteriores a nuestro autor de formulaciones semejantes en tono satírico-burlesco en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a*

³⁸ Rodríguez de la Flor, partiendo de la retórica clásica, explica que las construcciones que se crean para este fin «están basadas en dos principios: el orden por un lado (el orden es quien da mayor luz a la memoria, había escrito Cicerón) y la necesidad de convertir en materia visual lo inteligible, por otro» (1988: p. 55). Estos dos principios, además, son los mismos que permiten construir una alegoría, porque, a fin de cuentas, el teatro de la memoria es un procedimiento para construir alegorías, aunque con una específica voluntad mnemotécnica y no necesariamente moral.

risa. La primera canción de esta compilación de obras jocosas, el «Aposento de Juvera» habla de un hombre cuyas dimensiones eran tales que pudo hospedar en él a todo el séquito del legado papal Rodrigo de Borja durante su estancia en la corte castellana en 1473. Como puede apreciarse, en este último ejemplo es también el cuerpo humano el que funciona como espacio³⁹ (pues, Juvera es convertido en uno plenamente) con la diferencia de que en el discurso de Quevedo las partes del cuerpo que funcionan como escenario son internas y no externas.⁴⁰ En el caso de la *Visita y anatomía* esta última particularidad era imprescindible para crear un discurso que satirizara tanto a los médicos como al cardenal.

Este mismo procedimiento de reificación, aunque de un modo más sencillo, es el que aplica Quevedo en *El mundo por de dentro* para crear un espacio alegórico, que nuevamente se trata del espacio principal donde se desarrolla el diálogo del que se compone la trama. Este espacio alegórico es una concretización de la Hipocresía a la cual convierte en «la calle mayor del mundo», que funciona en la obra como escenario por el que deambulan el Joven y el Desengaño. Se trata, como en la *Visita y anatomía*, de una reificación fundamental, pues completa el marco alegórico de la obra y crea una relación de oposición con la figura alegórica protagonista: el Desengaño. Por otro lado, aunque no se hace alusión a ella más que al comienzo del discurso, los personajes se mueven en ella constantemente y los hipócritas que protagonizan las cinco escenas que son comentadas prolíjamente por el Joven y el Desengaño habitan en ella. En cuanto a la descripción, Quevedo solo nos habla de sus dimensiones y de sus habitantes: «empieza con el mundo y se acabará con él; y no hay nadie casi que no tenga, si no una casa, un cuarto o un aposento en ella. Unos son vecinos y otros paseantes, que hay muchas diferencias de hipócritas y todos cuantos ves por ahí lo son» (*El mundo por de dentro*: p. 362). Como puede apreciarse, no hace ningún comentario acerca del aspecto de la calle, solo destaca que casi todo el mundo tiene allí al menos un cuarto. Quevedo se preocupa sobre todo en apelar ingeniosamente al carácter universal del vicio (como

³⁹ Otro ejemplo muy similar a este es el mencionado por Fletcher: la *Jerusalén* de Blaker, «donde el paisaje se convierte en un rostro, en un torso, un miembro, etc» (1964, trad. 2002: p. 341).

⁴⁰ La fijeza que tuvo Quevedo con incluir la intromisión en los cuerpos y partes desmembradas de ellos en sus discursos ha sido mencionada en numerosas ocasiones por los estudiosos (lo que ha llevado a algunos a comparar el estilo literario de Quevedo con el estilo pictórico del Bosco). Manuel Durán, por su parte, considera estas imágenes como un «impulso» del carácter satírico del escritor: «El impulso inicial de muchos poemas quevedescos, y de parte importante de su prosa, es tratar de desmontar una figura con apariencia humana y mostrarla por dentro, vacía, inerte, convertida en objeto absurdo» (1978: p. 23).

hace en la *Virtud militante* con la envidia), pues, el número y el tipo de vivienda que un habitante tiene es directamente proporcional al grado de hipocresía que posee.

En esta obra aparecen, aunque apenas en un comentario de la parte introductoria del discurso, dos de los pecados capitales convertidos también en calles mediante la reificación:

perdido ya, corría donde tras la hermosura me llevaban los ojos y adonde tras la conversación los amigos, de una calle en otra, hecho fábula de todos, y en lugar de desear la salida al laberinto procuraba que se me alargarse el engaño. Ya por la calle de la ira descompuesto seguía las pendencias pisando sangre y heridas; ya por la de la gula veía responder a los brindis turbados (*ibidem*: p. 359-360).

Estas calles alegóricas crean una oposición frente a la calle mayor de la Hipocresía, pues, aunque todas ellas sean materializaciones de vicios, estas últimas representan la vida vanidosa del joven, mientras que la calle de la Hipocresía, al ser recorrida junto con el Desengaño, representa una inflexión que favorecerá moralmente al joven.

En *El sueño de la Muerte*, por su parte, nuestro autor recurre a este tipo de reificaciones alegóricas simples para crear parte del decorado del Tribunal de la Muerte:

Aquí estaban las paredes colgadas de pésames; a un lado estaban las malas nuevas, ciertas y creídas y no esperadas; el llanto en las mujeres engañoso, engañado en los amantes, perdido de los necios y desacreditado en los pobres; el dolor se había desconsolado y creído y solos los cuidados estaban solícitos y vigilantes, hechos carcomas de reyes y príncipes, alimentándose de los soberbios y los ambiciosos. (*El sueño de la Muerte*: p. 408).

Estas reificaciones aparecen fugazmente en el discurso y estarían incluso incompletas, según la opinión de Nolting-Hauff, debido a los comentarios satíricos que las acompañan: «Las imágenes se quiebran por medio de alusiones satíricas antes de ser completadas» (1974: p. 278). Quebradas o no; esbozadas o largamente detalladas, son colgaduras alegóricas que completan el decorado lúgubre del Tribunal, así como el revestimiento alegórico del discurso.

Al contrario de lo que ocurre con la mujer bella que protagoniza la quinta y última escena de *El mundo por de dentro*, y tal vez debido a que la reificación en

Quevedo ha sido totalmente ignorada como forma de alegoría, no ha habido interpretaciones posteriores que hayan tomado como reificaciones alegóricas aquellas que no manifiestan mediante el léxico la parte abstracta. A mi juicio, esto se podría hacer en el caso de la ictericia que diagnostica Vesalio al cardenal Richelieu en *Visita y anatomía*: si se tiene en cuenta que aquello que Quevedo reprocha con más ahínco al cardenal es el hecho de que quiere usurpar un poder real que no le pertenece legítimamente,⁴¹ se puede inferir que la ictericia, la terrible enfermedad que amenaza Francia y cuya fuente se encuentra en la cabeza del cardenal, no es otra que la envidia: la enfermedad de Francia, nos viene a decir Quevedo, es la moral de Richelieu.⁴²

2.2 Función

Tradicionalmente y de modo, al parecer, unánime, se ha atribuido a la alegoría una función didáctica y esclarecedora,⁴³ es decir, se ha concebido como una figura destinada a revelar el significado de realidades abstractas convirtiéndolas mediante diversos modos de concretización en realidades sensibles y aprehensibles con mayor facilidad. El mundo abstracto que representan las alegorías es, fundamentalmente, «la vida interior, en su doble faceta: moral y afectiva» (Tausiet, 2014: p. 13). La moral ha sido, desde los inicios, el concepto general que más número de alegorías ha propiciado. Hélène Tropée (2014) incluso considera la función moralizante como parte de su esencia, pues, define la alegoría como un «instrumento de corrección moral». Como bien apunta Fletcher (1964, trad. 2002: pp. 121-122), dicha moral deviene siempre de una ideología común y aceptada, lo que no quita para que cada autor tome ese pensamiento colectivo y lo enriquezca con el propio.

Siguiendo este carácter temático monocorde, todas las obras satíricas y morales de Quevedo, pese al pensamiento neoestóico que también las rodea, muestran la moral

⁴¹ Esta aclaración se encuentra en la propia *Visita y anatomía*; la hace Quevedo por boca del señor Montaña: «Es cierto que el cardenal ha estudiado en los cartapacios de Lucifer, pues toda su doctrina es deponer a su Señor» (*Visita y anatomía*: p. 343).

⁴² Aunque el aspecto satírico no me compete directamente, considero que debe quedar claro que Quevedo aquí arremete contra el cardenal satirizando al mismo tiempo a la medicina. A este respecto, Enrique Fernández esclarece en muy pocas líneas en qué consiste esta doble sátira: «Como sátira que es, este texto se basa en la parodia de dos discursos eruditos: el médico y el político, específicamente la teoría de los humores y la teoría del estado como un cuerpo político. Estas dos teorías se prestan a una parodia conjunta porque ambas proclaman que la salud del cuerpo físico y la prosperidad del cuerpo político dependen del mantenimiento del equilibrio natural» (2003: p. 218).

⁴³ Incluso Angus Fletcher, que en un momento dado previene para que «no asumamos a la ligera que la claridad es el objetivo nítido de la mayoría de las alegorías» (1964, trad. 2002: p. 77) termina afirmando que «en la mayoría de las ocasiones las alegorías avanzan hacia la claridad, alejándose de la oscuridad, aunque mantengan una parte enigmática hasta el final» (*ibidem*: p. 86).

cristiana y su sistema de oposiciones formado a partir de virtudes y vicios. Lo que ocurre es que, en sus obras, la moral está casi siempre subordinada a la sátira por lo que las enseñanzas mayoritariamente deben inferirse de esta, por lo que se podría hablar de una moralidad de segundo grado. Incluso en tratados específicamente morales como la *Virtud militante* o *Los cuatro fantasmas de la vida*, nuestro autor parte casi siempre de la descomposición y degradación de una figura reprobable (un vicio a menudo un pecado capital) para moralizar; se afana más en criticar determinadas actitudes y ridiculizar tipos sociales que en ilustrar con modelos laudables de conducta (con un ejemplo o virtud). No obstante, en estas obras la intención moral es muy clara.

En lo tocante a las obras satíricas que aquí trabajo, no se debe olvidar que, por un lado, sátira y moral son indisociables e incluso se considera desde la Antigüedad que la primera debe estar al servicio de la segunda: «La nueva sátira es imitación de una viciosa y vituperable acción con versos puros y desnudos, para enmendar la vida. Entiendo, pues, el satirógrapho que no es su oficio decir mal y morder, como fin de esta poesía, sino corregir vicios y costumbres malos» (Cascales, 1975: p. 183). Quevedo es fiel a esta concepción y, pese a que a menudo la mordacidad virulenta que habitualmente adquiere el tono burlesco que caracteriza los tres discursos satíricos eclipsa la intención moralizante, esta sí se encuentra en las obras; según él mismo afirma: «Ni entre la risa me he olvidado de la doctrina» (*El sueño de la Muerte*: p. 387). Por otro lado, el carácter satírico oscurecería únicamente la función moralizante pero no la esclarecedora ni la didáctica. La alegoría puesta al servicio de la sátira, y como es el caso, al de la sátira burlesca,⁴⁴ puede adquirir una función censoria que sirva de crítica social o una función hiperbólica que actúe como refuerzo de dicha censura; pero eso no quita para que pueda también enseñar y esclarecer, aunque para este propósito lo que desvele sea el lado depravado de la moral de la sociedad.

De entre el *Sueño de la Muerte*, la *Visita y anatomía* y *El mundo por de dentro*, este último es el más instructivo, y el único, además, que cuenta con un personaje

⁴⁴ Nolting-Hauff señala que Quevedo consigue poner la alegoría al servicio de la sátira «transformando, relajando y parodiando las técnicas tradicionales. Para ello recurre con predilección a las alegorías que hasta entonces han estado reservadas a la literatura religiosa y no han llegado a utilizarse satíricamente» (1974: p. 272). En cuanto a la parodia de las técnicas tradicionales, es pertinente recordar la que el mismo autor señala a propósito de la alegoría de la muerte de amores que he citado en el apartado 2.1.1 de este trabajo y la parodia del motivo alegórico del *bivium* que aparece en el *Sueño del Infierno* y que el propio Nolting-Hauff explica en otro artículo (1991: p. 171, n. 14).

alegórico virtuoso y valorado positivamente: el Desengaño.⁴⁵ La función didáctica se evidencia en el hecho de que el objetivo de la obra es descubrir una verdad aunque esta no sea positiva y la prosopopeya es la responsable de que se realice este descubrimiento y de que este se perciba como indiscutible. Quevedo, por tanto, al encomendar la tarea de descubrir la verdad al desengaño alegorizado, da una función didáctica a este, sin embargo, el hecho de que lo caracterice como un sabio maltratado por aquellos que quieren conocer la verdad, convierte a la figura alegórica, a su vez, en un emblema de la hipocresía con que actúa la sociedad. Además, la verdad que revela es una verdad degradante, que queda ridiculizada tras la intervención del Desengaño. Por su parte, la calle en que Quevedo ha concretizado la hipocresía, además de servir como escenario, universaliza, como he referido anteriormente, dicho vicio, pues lo convierte en un mal común cuando asegura que casi todos tienen o han tenido una habitación en esa calle. Podemos concluir, pues, que en este discurso la función predominante es la satírica, ya que las alegorías en esta obra sirven para destacar y sacar a la luz un vicio común.

También se distinguen por su función satírica en el *Sueño de la Muerte* los tres Enemigos del alma, el Dinero, la Envidia, la Discordia, la Ingratitud y las Postrimerías. Son todas ellas figuras alegóricas pertenecientes a la literatura religiosa. Antes de analizar las Postrimerías conviene tener presentes las palabras de Schwartz:

Para la cultura oficial del siglo XVII español, el tema de las postrimerías y el de la meditación sobre la muerte pertenece legítimamente al ámbito de la literatura ascética o filosófica que emplea el *sermo sublimis*, de tono serio, homogéneo y consistente [...] Aún en los *Sueños*, el lenguaje satírico adquiere tono didáctico-moralizante cuando el Yo-Narrador o algún personaje se explaya sobre asuntos doctrinales o edificantes (1984: p. 73).

Ciertamente, incluso como figuras alegóricas son tratadas con más seriedad que el resto de figuras que aparecen en la obra. De hecho Quevedo solo se sirve de ellas para denunciar la falta de juicio del mundo de los vivos y la frecuente presencia del infierno visible en muchos de los actos de los seres humanos. De un modo muy distinto trata a los Enemigos del alma, a la Envidia, a la Discordia, a la Ingratitud y al Dinero,

⁴⁵ Este concepto, más que con la moral cristiana, está relacionado con la *vanitas* y con el pensamiento barroco en general. Sobre los cambios ideológicos de la época puede resultar muy útil e interesante el artículo de R. de la Flor titulado “El campo alegórico de la metamorfosis, la inestabilidad y el cambio en el barroco hispano” (2014, p. 29-46).

pues, en estos casos la crítica va dirigida directamente contra ellos; no los utiliza como medio para satirizar a la sociedad en general o a tipos sociales en particular.

En la *Visita y anatomía* tanto los espacios como los personajes alegóricos tienen una función satírica, se podría pensar incluso que su función es exclusivamente satírica y además una sátira *ad personam*, sin mayor trascendencia moral o didáctica. La función esclarecedora se encuentra en *El mundo por de dentro* y, aunque en menor medida, en muchas ocasiones también en el *Sueño de la Muerte*, en este discurso, en cambio, no queda clara en principio, pues, para arremeter contra las soberbias intenciones del cardenal Richelieu, Quevedo podría haber recurrido a una técnica más sencilla en lugar de elaborar un discurso alegórico en el que el personaje principal es en primer lugar reducido a su cabeza mediante una sinécdoque y, después, invadido por un anatomista que busca en su cabeza (atravesando las tres potencias del alma reificadas) la enfermedad que se está expandiendo por Francia: la ictericia. No obstante, esta aparente oscuridad es, en opinión de Fletcher, el modo característico con que la alegoría descubre aquello que quiere mostrar y que finalmente puede dilucidarse: «En breve, aunque la alegoría pueda tener como objeto el revelar, lo hace sólo después de haber velado un mensaje demorado que no se presta a la fácil o inmediata interpretación» (1964, trad. 2002: p. 316). A mi juicio, es precisamente esto lo que ocurre en *Visita y anatomía*, de modo que sí considero que se debería tener en cuenta la función esclarecedora como una de las fundamentales de la obra, ya que no se limita a ridiculizar al Cardenal, sino que pretende explicar su comportamiento y, por extensión, el de la Francia coetánea.

Al contrario de lo que ocurre con esta función, la función satírica de la alegoría es muy clara tanto si consideramos la construcción alegórica en su conjunto, como si lo hacemos parte por parte, pues tanto figuras como espacios alegóricos funcionan como canales mediante los que Quevedo va degradando y envileciendo el alma de Richelieu. Baste recordar el modo con que Quevedo describe los habitáculos que materializan las potencias del cardenal y las figuras alegóricas que los gobiernan: los habitáculos son comparados en la obra con el infierno y descritos de un modo similar a este, incluso aparecen interconectados, como he comentado en el apartado anterior, como si del sistema digestivo se tratase. Por su parte las figuras, tanto el Olvido como el diablo «Yo me entiendo», son gobernadores caracterizados negativamente y cuya función reside en enfatizar en el modo paradójico con que trabajan las potencias. Se podría decir que son (*mutatis mutandis*) como los correspondientes círculos del infierno, inscritos uno dentro

de otro y gobernados por sendos príncipes infernales. Concluyo, por tanto, que no hay un solo elemento alegórico en la obra que no tenga como objetivo intensificar el efecto satírico de la misma.

Por último, es destacable en las alegorías de Quevedo una cuarta función que ataña a todas ellas: la función estética. Müller incluso considera que es, además de una función común, la única de los *Sueños*: «la alegoría en Quevedo no es ya más que una ficción estética, marco y decoración de su teatro de sueños» (1978, p. 227). Ciertamente, en los *Sueños*, aunque no considero que sea la función exclusiva, sí es la más relevante, particularmente en el *Sueño de la Muerte*, donde las alegorías crean una imaginería grotesca que sintoniza con el carácter satírico-burlesco de esta obra.

La sátira en el *Sueño de la Muerte* es jocosamente amarga y áspera, y en consonancia con ella las figuras alegóricas están dibujadas a menudo de un modo extravagante y variopinto. A este respecto, la primera figura alegórica que destaca es la propia Muerte por su aspecto irregular y su sobrecargada indumentaria. A ella le siguen los Enemigos del alma, quienes son representados por monstruos, y la Envidia, quien es representada como una Dueña «magra y exprimida» de dientes gastados y amarillos. Estas figuras serían, por tanto, multifuncionales: la Muerte tiene una función estética y una función didáctica (pues muestra la concepción que de la misma tenía Quevedo); y los Enemigos del alma y la Envidia tienen también una función estética y, además, una función satírica. Esta última doble función es la más frecuente en las alegorías de Quevedo. De hecho, en la *Visita y anatomía* todos los espacios y figuras alegóricos tienen esta doble función, aunque en el caso de las reificaciones de las potencias del alma, habría que mencionar también la función estructuradora y organizadora del discurso. También tienen esta doble función las reificaciones alegóricas como las colgaduras del *Sueño de la Muerte*, a pesar del esquematismo extremo que las caracteriza. Por último, esta se presenta de modo equitativo en las muertes alegóricas, pues, no son lo bastante complejas como para que la función satírica destaque, ni lo bastante simples como para que lo haga la función estética. Por su parte, la *muerte de amores* tiene, además, una función paródica.

A modo de síntesis y de conclusión, las alegorías en Quevedo, además de la función esclarecedora que se considera inherente a la alegoría, tienen fundamentalmente una función estética, por un lado, y una función satírica de la que se deriva una función

moral, por otro. Las alegorías en estos discursos de Quevedo sirven en definitiva para elaborar el estilo y para intensificar el efecto de sus duras y burlonas reprobaciones.

CONCLUSIONES

Desde la retórica clásica hasta los estudios del siglo XX, la alegoría ha suscitado distintas opiniones con respecto a su modo de conformación que, en consecuencia, han originado varias maneras de definir el término. Los retóricos clásicos, por lo general, afirman que se constituye mediante metáforas y muchos de los investigadores del siglo XX objetan acerca de esta aserción y opinan que lo hace mediante símbolos. Sin embargo, todos ellos coinciden en que el discurso alegórico es complejo, en que cuenta con dos sentidos, uno alegórico y otro figurado; y en que entre los elementos que integran ambos discursos debe existir una lógica y sólida correlación. No obstante, pese a que estas ideas coincidentes son características elementales de la alegoría y pese a las muchas aportaciones que ha habido y he consultado para dar con una definición convincente sobre esta figura retórica, no considero que ninguna sea lo bastante satisfactoria y por ello, tras varias reflexiones, he elaborado junto con el director del presente trabajo, el Dr. Montaner, una definición que resulta, a mi parecer, más operativa. La definición que hemos elaborado está formada por cuatro puntos fundamentales, el primero es que el discurso alegórico consta de dos planos (el alegórico y el alegorizado) que le otorgan dos sentidos distintos (el literal y el figurado), de los que el segundo tiene la primacía. El segundo es que la relación entre ambos sentido debe ir de lo alegórico concreto a lo alegorizado abstracto, general o eidético. De este último se infiere el tercero, según el cual deben darse dos condiciones, tan suficientes como necesarias, para que se dé una alegoría: una es la concretización en un elemento sensorialmente perceptible de algo abstracto o genérico que, de suyo, no es aprehensible por los sentidos; la otra es la figuración, es decir, la creación de un sentido translático en el que la concretización permite establecer las relaciones que se dan entre esos elementos. Y finalmente, otra característica fundamental de la alegoría es su complejidad. Esta debe ser, al menos, suficiente para expresar ya sea la constitución de un elemento abstracto, ya sean las relaciones que se dan entre distintos elementos abstractos, y esto a su vez requiere un notable grado de cohesión y coherencia interna.

La alegoría en Quevedo ha tenido una notable presencia, pero en ninguna de sus obras esta figura tiene la complejidad necesaria, ni está construida con la rigurosidad pertinente como para que podamos considerar cualquiera de ellas como una obra puramente alegórica. Esto ocurre así porque Quevedo recurre a la alegoría mayoritariamente en sus obras satíricas, donde la figura, por cuestiones de decoro, bien

aparece esquematizada (como ocurre en los *Sueños* y en la *Visita y anatomía*), bien no está construida con el rigor que debiera (como sucede con *El desposorio entre el Casar y la Juventud*). Por otro lado, cuando la utiliza en sus obras serias, lo hace como un complemento ornamental que aparece ocasional y efímeramente (así acontece en la *Virtud militante*). No obstante, en los discursos titulados *Visita y anatomía*, *El mundo por de dentro* y *Sueño de la Muerte*, la alegoría sí adopta una forma y un sentido lo bastante complejos como para que podamos referirnos a ellos como discursos alegóricos. Por un lado, en lo que compete a la forma, Quevedo utiliza en los tres tanto la prosopopeya como la reificación como modos de concretizar los elementos abstractos (vicios, virtudes, potencias del alma) que aparecen en cada obra y se vale de las figuras resultantes para crear tanto los espacios como los personajes centrales de los discursos (esto es así concretamente en la *Visita y anatomía* y en *El mundo*).

Por otro lado, en lo que concierne a la función, aunque algunas de las figuras alegóricas tienen casi exclusivamente una función estética, la mayoría son multifuncionales y, además de enriquecer el *ornatus* de sus respectivos discursos, funcionan como elementos enfatizadores del ingenioso y virulento carácter satírico propio de estos discursos. Además, de esta función satírica se deriva una función moralizante que caracteriza la mayor parte de las obras alegóricas que se han escrito y que aquí también se encuentra aunque de modo a menudo imperceptible. De este modo, Quevedo adapta la alegoría sensibilizadora tradicional utilizada en escritos de tono serio a sus ensañadas sátiras, las cuales, mediante numerosos juegos de palabras, enrevesadas metáforas e imágenes deformes, desmembradas y grotescas (como las que ofrecen muchas de sus alegorías), representan el mundo social y político del XVII bajo la mirada degradadora y escéptica de Quevedo

BIBLIOGRAFÍA

ASTRANA MARÍN, Luis, *Ideario de don Francisco de Quevedo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1940.

BELLÓN CAZABÁN, Alfredo y Pablo Jauralde Pou (eds.), *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, Madrid, Akal, 1974, pp. 27-45.

BERSITÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética* [1985], México, Editorial Porrúa, 1995.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran teatro del mundo; el gran mercado del mundo*, ed. Eugenio Frutos, Madrid, Cátedra, 2014.

CARRETER, Fernando Lázaro, «Quevedo: la invención por la palabra», en *Homenaje a Quevedo: actas de la II Academia Literaria Renacentista*, dir. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 9-24.

CERVANTES, Miguel, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, en *Obras completas de Miguel de Cervantes*, Madrid, Turner, 1993, vol.II, pp. 157-160.

CHANTRAIN, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1968-1980, 4 t. en 1 vol.

CORREARD, N., «Vérité et fausseté de l'apparence : le jeu de l'enseignement allégorique et du renversement anamorphique dans les satires narratives du Siècle d'or (Quevedo, Saavedra Fajardo, Gracián) », communication dans le cadre du programme de recherche sur «L'allégorie» du CLAM, Paris, 12 mai 2006; accesible en línea en <http://www.univ-paris-diderot.fr/clam/communications/NCorreard.pdf> [Consultado el 27.08.2016]

CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

BORGES, Jorge Luis, «Quevedo», en *Francisco de Quevedo*, coord. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus Ediciones, 1978, pp. 23-29.

DURÁN, Manuel, *Francisco de Quevedo*, Madrid, Edaf, 1978.

FERNÁNDEZ, Enrique, «La interioridad de Richelieu anatomizada por Quevedo», *Bulletin Hispanique*, 105: n.º 1 (2003), accesible en línea en

http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_2003_num_105_1_5156 [Consultado el 16.06.2016]

FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965

FLETCHER, Angus, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico* [1964], trad. de Vicente Carmona González, Madrid, Akal, 2002.

FLOR, Fernando R. de la, *El teatro de la memoria: siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Conserjería de Cultura y Bienestar, 1988.

—, «El campo alegórico de la metamorfosis, la inestabilidad y el cambio en el barroco hispano», en *Alegorías: Imagen y discurso en la España moderna*, Madrid, CSIC, 2014, pp. 29-46.

GÓMEZ DE SILVA, Guido, *Diccionario internacional de literatura y gramática: con tablas de latinización para diversos sistemas de escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 504-506 y 531.

JIMÉNEZ PATÓN, *Eloquencia española*, Toledo, Tomás de Gazma, 1604.

LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria: Fundamentos de una ciencia de la literatura*, vers. esp. J. Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1966-1969 (reimp., 1984), 3 vols.

LIDDELL, Henry G., y Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, ed. rev. por Henry S. Jones y Roderick McKenzie, supl. por E. A. Barber [et al.], Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 1533

LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia Antigua poética*, Madrid, CSIC, 1973.

MAILLO-POZO, Rubén, «Motivos neoestoiicos en *El mundo por de dentro* de Quevedo», *Etiópicas*, 9 (2013), accesible en línea en http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/7591/Motivos_neoestoiicos.pdf?sequence=2 [Consultado el 22.02.2016]

MARCHESE, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986.

MAYANS Y SISCAR, Gregorio, *Retórica*, en *Obras completas*, ed. Antonio Mestre Sanchís, Valencia, Ayuntamiento de Oliva, 1984, vol.III.

MONTANER, Alberto y María Tausiet, «*Ojos ayrrados*: Poética y retórica de la brujería», en *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y cultura españolas del Renacimiento*, coords. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2014, pp. 255-323.

MORENO MARTÍNEZ, Matilde, *Diccionario lingüístico-literario*, Madrid, Castalia, 2005, pp. 278 y 304.

MÜLLER, Franz-Walter, «Alegoría y realismo en los *Sueños* de Quevedo», en *Francisco de Quevedo*, coord. Gonzalo..., pp. 218-242.

NOLTING-HAUFF, Ilse, *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1974.

—, «Quevedo y Dante», *Estudios Románicos*, n.º 7 (1991), accesible en línea en <http://file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-QuevedoYDante-231953.pdf>
[Consultado el 30.08.2016]

PLATAS TASENDE, Ana María, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa, 2000, p. 630 y 677.

QUEVEDO, Francisco de, *Desposorio entre el Casar y la Juventud*, ed. Antonio Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2010, vol. II, t. I, pp. 413-428.

—, *Los cuatro fantasmas de la vida*, ed. María José Alonso Veloso y Alfonso Rey, en *Obras completas...*, vol. IV t. I, pp. 287-441.

—, *Origen y definición de la Ncedad*, ed. Antonio Azaustre Galiana, en *Obras completas...*, vol. II, t. I, pp. 387-422.

—, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Editorial Planeta, 1983.

—, *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, ed. Ignacio Arrellano, en *Obras completas...*, vol. I, t. I, pp. 185-467.

—, *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo*, ed. Alfonso Rey, en *Obras completas...*, vol. IV, t. II..., pp. 445-563.

—, *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Richelieu*, ed. Josette Riandière la Roche, en *Obras completas en prosa...*, vol. III, pp. 317-345.

R.A.E., *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2014 (22.^º edición), accesible en línea en <http://dle.rae.es/?w=diccionario> [Consultado el 14.08.2016]

ROSELL, Cayetano, *Poemas épicos*: Colección dispuesta y revisada con notas biográficas y una advertencia preliminar, Madrid, M. Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles, 17 y 29), 1851-1854, 2 vols.

ROMANOS, Melchora, «La composición de las figuras en *El mundo por de dentro*», accesible en línea en http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/satiras/romanos.htm [Consultado el 08.07.2016]

TATO PUIGCERVER, José Julio, «Sobre la *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Richelieu*», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (2008), accesible en línea en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/cardrich.html> [Consultado el 12.04.2016]

SCHWARZ LERNER, Lía, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus Ediciones, 1984.

—, *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1986.

SERRANO, Carlos, «Signe et allégorie: Le *Mundo por de dentro* de Quevedo», *Les langues néo-latines*, 218 (1976), pp. 5-30.

TAUSIET, María, «Introducción. Alegorías: significado literal y sentidos ocultos», en *Alegorías: Imagen y discurso...*, pp. 13-28.

TROPÉ, Hélène, «Un sueño alegórico sobre la locura en la España del siglo XVII: *La casa de los locos de amor* de Antonio Ortiz de Melgarejo», en *Alegorías: Imagen y discurso...*, pp. 47-56.

YATES, Francis A., *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus Ediciones, 1974.

