

# Notas sobre la enumeración descriptiva en Quevedo

por

Ernesto Veres D'Ocón



Es extraña Spitzer de que «a Quevedo, que le faltaba tanto en la descripción del ser orgánico, acierte tan magistralmente en la descripción del alma, como se ve en los discursos de Cabra» (1). Sin embargo, creo que Spitzer, seducido, sin duda, por el retrato de Cabra, extrema sus opiniones, no viendo en las enumeraciones descriptivas que aparecen en el *Buscón* nada más que una disolución, «una técnica impresionista que no relaciona las posturas del cuerpo entre sí y que quizá demuestre un cierto *ver* de Quevedo» (2). Por el contrario, intentaré demostrar en estas páginas que la visión descriptiva de Quevedo responde a algo más que a una técnica «caótica» (3) en la enumeración de posturas a base de dislocaciones y retorcimientos, y que éstas llegan a encarnar, a veces, en una verdadera *posición* del hombre ante la vida, en una verdadera situación vital.

Américo Castro nos ha hecho notar recientemente que Quevedo «poseyó un alma *picaresca* negativamente utópica, en grado agudísimo» (4). Tal posición lleva a nuestro poeta a emplear un estilo descriptivo de límites extremos que desemboca en un tipo de retrato caricaturesco. Este se desarrolla también

---

(1) LEO SPITZER: «Zur Kunst Quevedos in seinem "Buscón"», en *Archivum Romanicum*, II, 1927. Citamos a SPITZER por este magnífico trabajo a partir de ahora. Cuando no sea así, lo advertiremos en nota.

(2) La descripción, de gran valor plástico, que, indudablemente, no responde a ninguna técnica de disolución, la tenemos, por ejemplo, en el retrato de Don Toribio, «un hidalgo de portante, con su capa puesta, espada ceñida, calzas atacadas y botas, y al parecer bien puesto; el cuello abierto, más de roto que de molde, el sombrero de lado» (*Buscón*, II, 5). Citamos siempre por la edición de ASTRANA MARÍN: *Obras completas de Quevedo*. Edit. Aguilar. Madrid. Dos tomos: *Verso*, 1943, y *Prosa*, 1945 (2.ª edic.).

(3) LEO SPITZER: *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires, 1945, página 51, nota.

(4) A. CASTRO: «Lo hispánico y el erasmismo», en *R. F. H.*, IV, 1942, pág. 12.

en un plano ideal, aunque infrahumano: es el límite ínfimo de lo poéticamente desvalorizado y su relación con el límite supremo de la aspiración ascendente que aparece en las descripciones de las poesías amorosas de Quevedo; es idéntica a la relación existente en el *Quijote* entre la belleza «ideal» de Dulcinea y la monstruosa fealdad, también «ideal», de Maritornes.

La descripción caricaturesca en Quevedo es de suma importancia, no sólo por lo repetido de su empleo, sino porque constituye un jalón vital en su estilo que está sirviendo en la mayoría de los casos a una visión desengañada del mundo y de la vida. En el barroco cada hombre es una realidad indestructible en sí propia; la comunicación entre los hombres es imposible en un plano puramente espiritual; tan sólo la comunicación del hombre con Dios. De ahí que Quevedo tienda a la deformación, a lo monstruoso, a lo típicamente caricaturesco para hacernos ver la realidad anímica, en algunos casos puramente ontológica, de «sus hombres» a través del espíritu negativamente utópico de que nos ha hablado Castro. Así, la descripción en nuestro poeta estará constituida por una enumeración de deformidades, de monstruosidades, de rasgos excesivos, igual que podemos ver diariamente en los dibujos caricaturescos, en los que se pretende hacer ver que la cara y demás partes del cuerpo son un espejo del alma.

En las presentes notas intentaré ver algunos de estos procedimientos de deformación del ser humano con tendencia a la caricatura, yendo de los de composición más sencilla a aquellos en que se puede apreciar una complejidad estilística o ideológica mayor.

1.º Tal vez el procedimiento más sencillo es el de la simple enumeración de deformidades en un conjunto de ascendencia medieval (1) verdaderamente

---

(1) Recuérdese la visión irónica del ARCIPRESTE DE HITA, en donde la caricatura está levemente insinuada («De las figuras del Arcipreste», estrofas 1.485-1.488, del *Libro de Buen Amor*):

«el cuerpo ha muy grant, miembros largos, trefudo,  
la cabeça non chica, velloso, pescuçudo,  
el cuello non muy luengo, cabel' prieto, orejudo.

Las cejas apartadas, prietas como carbón,  
el su andar infiesto, bien como de pavón,  
el paso asegurado e de buena rasón,  
la su nariz es luenga, esto le descompón.

Las ençias bermejas e la fabla tumbal,  
la boca non pequena, labros al comunal,  
más gordos que delgados, bermejós como coral,  
las espaldas byen grandes, las muñecas atal.

Los ojos há pequeños, es un poquillo baço,  
los pechos delanteros, bien trefudo el braço,  
bien cumplidas las piernas; el pie, chico pedaço;».

caótico que produce una visión deformé y diabólica a causa del amontonamiento de monstruosidades: la huéspedea del *Buscón* tiene «cara de muesca entre chufa y castaña, opilada, tartamuda, barbada y bizca y roma; no le faltaba una gota para bruja» (III, 8). La caricatura viene producida por la enumeración de elementos disformes, unificados por una agregación final, «no le faltaba una gota para bruja», con el fin de que las apariciones no se separen de forma análoga a como hace Carvajales en la serranilla «Partiendo de Roma», vista antes en nota (1).

El procedimiento enumerativo es característico en Quevedo y es la base sobre la que se asientan los otros resortes estilísticos, de los que hablaremos más adelante (2).

2.º La visión plástica con tendencia a la caricatura la hallamos en la composición impresionista de un cuadro en el que se cita a los personajes por su actitud característica, que sin duda responde a una excitación espiritual interior: el personaje toma actitudes, *posturas*, que en el fondo no responden nada más que al deseo característico del español de eludir lo cotidiano en busca de lo utópico: es un vivir en expectativa del destino necesitando un «más allá» para la satisfacción de sus necesidades vitales (3). A la luz de

---

La intensificación de este procedimiento la hallamos en CARVAJALES, en la serranilla «Partiendo de Roma» (*Cancionero castellano del siglo XV*, N. B. A. E. Madrid, 1915, página 619. Ed. de Foulche-Delbosc):

«Vestida muy corta, de paño de eruaje  
la rucia cabeza traya trasquilada,  
las piernas pelosas, bien como salvaje,  
los dientes muy lueños, la fruenta arrugada,  
  
las tetas disformes atras las lançava,  
calva, cejunta e muy nariguda,  
tuerta de un ojo, inbifa, barbuda,  
galindos los pies, que diablo semblava.»

(1) Análogo es el retrato de Maritornes en el *Quijote*: «una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana» (I, 16).

(2) Para un uso similar en Quevedo, aunque no se puede hablar propiamente de caricatura, véase SPITZER: *La enumeración caótica*, pág. 54, en cuyo trabajo, al hablar de la figura de la Muerte en *El sueño de la Muerte*, se dice: «Quevedo enumera "caóticamente" y "diabólicamente" cuando quiere presentarnos la vieja alegoría medieval de la muerte.» Además, se podría hablar de una técnica desilusionante conseguida por el empleo de la antítesis, en donde sentimos el ritmo de vida de aquel tiempo plasmado en un estilo de límites extremos.

(3) Cf. A. CASTRO: *Op. cit.*, tomo II, 1940, en que llega a la conclusión de que este *tomar actitudes* desemboca en dos salidas característicamente hispánicas: o en un vivir sin vivir en sí (empresas grandiosas, ilusionismo religioso, fiebre de oro, teatro del xvii, exaltación barroca), o en un triste despertar ante la realidad que origina el desengaño, la huída del mundo (ascética, novela picaresca, quietismo).

estas ideas veamos el conjunto plástico originado por los «galanes de monjas»:

«...podíanse ir a ver por cosas raras las diferentes *posturas* de los amantes. Cual sin pestañear los ojos, mirando cual con su mano puesta en la espada y la otra en el rosario, estaba *como figura de piedra sobre sepulcro*; otro, alzadas las manos y extendidos los brazos a lo seráfico, *recibiendo las llagas*; cual, con la boca más abierta que la mujer pedigüña, *sin hablar palabra, le enseñaba a su querida* las entrañas por el gaznate; otro pegado a la pared, dando pesadumbre a los ladrillos, *parecía medirse con la esquina*; cual se paseaba *como si le hubieran de querer por el portante, como a macho*; otro, con una cartica en la mano, a uso de cazador de carne, *parecía llamaba al halcón*.» (*Buscón*, III, 9.) (1)

Cada uno de los galanes adopta una postura que responde a su actitud característica y que está realizada haciendo plástica una situación simbólica. Análogo a este ejemplo tenemos el del romance *Los borrachos*, en el que tres «gabachos» y un gallego toman *posturas*:

«Pierres sentado en harpón,  
el vino estaba meciendo,  
que en un sudor remostado  
se cierne por el cabello.

Hecho verga de ballesta,  
retorcijado el pescuezo,  
Jaques, medio desmayado,  
a vómito estaba puesto.

Roque los puños cerrados,  
más entero y más atento,  
suspirando saca al aire  
por no avinagrar el cuero.

Maroto, buen español,  
hecho faja el ferreruero,  
vuelos lágrimas los brindis  
y bebido el ojo izquierdo.» (2)

y donde se puede hallar, análogamente al cuadro de Velázquez «Los borrachos», una actitud espiritual que trasciende a la postura física de cada uno de ellos, unido a una técnica de retablo.

No siempre la visión plástica de una actitud adquiere el aspecto de retablo, y entonces hallamos la composición de un cuadro con un solo protagonista y un mayor desmenuzamiento de posturas, unido a la interpretación simbólica de la indumentaria. Veamos al «hipócrita» licenciado Calabrés:

«...puños de lorinto, asomo de camisa por cuello, rosario en mano, disciplina en cinto, zapato grande y de ramplón, y oreja sorda, mangas en escaramuza y calados de rasgones, los brazos en jarra y las manos en garfio; habla entre penitente y disciplinante, derribado el cuello al hombro, como el buen tirador que apunta al blanco...; los ojos bajos y muy clavados en el suelo como el que codicioso busca en él cuartos, y los pensamientos tipes; la color a partes hendida y a partes quebrada; muy tardón en la misa y abreviador en la mesa; gran cazador de diablos, tanto que sustentaba el cuerpo a puros espíritus. Entendíasele de ensalmar, haciendo al bendecir unas cruces mayores que las de los mal casados. Traía en la capa remiendos sobre sano; hacía del desaliño santidad, contaba revelaciones, y, si se descuidaban en creerle, hacía milagros...» (3).

Es digno de tenerse en cuenta el movimiento estilístico del párrafo divi-

(1) Citado por SPITZER.

(2) A. M.: *Verso. Los borrachos*, pág. 324.

(3) Idem: *Prosa. El alguacil endemoniado*, pág. 197.

dido claramente en dos partes: en la primera se nos va dando por medio de un procedimiento enumerativo una serie de actitudes y la indumentaria correspondiente como simbólico atributo de la persona: «rosario en mano, disciplina en cinto, zapato grande y de ramplón», etc.; tenemos ante nuestros ojos un conjunto acusadamente plástico. Pero el poeta no puede mantener por mucho tiempo oculto el sentido del «hipócrita» licenciado, y es en el segundo momento cuando se desvela la ecuación de esta actitud plástica, que no responde, en el fondo, a otro fin que al de hacer patente la *postura* de manera análoga a los «galanes de monjas». Y así, si el licenciado Calabrés mantiene bajos los ojos y clavados en el suelo, es porque tal posición responde a una actitud hipócrita que hemos de buscarla en la nueva etimología de la postura: los ojos miraban al suelo «como el que codicioso busca en él cuartos»; asimismo como su santidad se basará en los detalles externos, lo que nos hace ver de modo patente que más perseguía las glorias de este mundo que las del más allá: «traía en la capa remiendos sobre sano; hacía del desaliño santidad, contaba revelaciones, y, si se descuidaban en creerle, hacía milagros.» La apariencia se desvela y se ve el fondo de lo aparente (1).

Así vemos cómo Quevedo no se queda en el ambiente anodino de este mundo sin pies ni cabeza representado por la visión plástica y perceptible por nuestros sentidos, sino que deja traslucir el más allá; más allá que produce en nosotros una sensación de espanto, todavía más horrorosa, ya que se ha producido en medio de la diversión, como si naciera de un fondo trágico y patético. Desde su cielo lanza el poeta potentes rayos que atravesando lo puramente físico y cortical de los seres, nos hacen ver las conciencias y la posición de los hombres ante la vida.

Desde este punto de vista que pone de relieve la relación entre postura y significado, podemos ver la descripción de los «valientes de mentira» que,

«...tratan más de parecer bravos que lindos; *visten a to rufianesco*, media sobre media, sombrero de mucha falda y vuelta, faldillas largas, colete de ante, estoque largo y daga buida... Sus *acciones son a lo temerario*: dejan caer la capa, calar el sombrero, alzar la falda, ponerse embozados y abiertos de piernas y mirar a lo zaino...; no hablan palabra que no sea con juramento; entre ellos *no hay más quilates de valentía que los que tienen de blasfemosq* (2).

---

(1) A este respecto recuérdese el siguiente pasaje: los hipócritas «hacen oficio de la humildad y pretenden irse al cielo de estrado en estrado y de mesa en mesa... antes se les ve la disciplina que la cara, y alimentan su ambiciosa felicidad de aplauso de los pueblos; y diciendo que son unos indignos y gravísimos pecadores y los más malos de la tierra, y llamándose jumentos, engañan con la verdad, pues siendo hipócritas, lo son al fin». (Ed. A. M.; *Prosa. El sueño del Infierno*, pág. 204.) Con estas palabras cobra luz la descripción del licenciado Calabrés.

(2) A. M.: *Prosa. Valientes de Mentira*, pág. 48.

3.º Esta técnica impresionista al servicio de la *postura* produce en otras ocasiones sorprendentes ecuaciones en las que, al desvelarse el sentido, se da lugar a una caricatura con tendencia a lo macabro cuando todo ilusionismo ha sido desenmascarado, o cuando toda apariencia de realidad (¿quién sabe?) se idealiza, aunque en un plano infrahumano: «Fueron entrando unos médicos a caballo en unas mulas que con gualdrapas parecían tumbas con orejas» (1). La dualidad entre lo ideal y la realidad, como dos líneas que convergen en un mismo punto, «médicos a caballo», «tumbas con orejas», nos produce esta sensación de fugacidad, de inestabilidad mundial y trascendencia de valores hacia un más allá, propia del barroco, en este caso unido a una tendencia netamente macabra.

Por esta convergencia de lo ideal con lo físico, Quevedo también crea caricaturas que saltando los últimos límites de lo posible llegan a lo puramente grotesco. Así, Pablos, después de ayunar un día en casa de Cabra, dice que «los dientes sacaba con tobas amarillas, vestidos de desesperación» (*Buscón*, I, 3) (2). Dientes con tobas por un lado, desesperación, producto del hambre, por otro, se funden en un plano ideal y grotesco en el que lo físico se estiliza, se deforma y difumina, y lo puramente moral toma cuerpo sensualizándose. La obra artística adquiere así, por medio del juego de palabras, el máximo de elasticidad en este bascular incesante entre lo ideal y lo real como término definitorio del ser.

4.º Uno de los procedimientos estilísticos de mayor trascendencia en Quevedo, no sólo por el grandísimo empleo que de él hace, sino también porque responde a un modo de interpretar, es la descripción caricaturesca por sucesivas deformaciones de los miembros, que constituye un todo monstruoso en el que la enumeración de metáforas, una tras otra, tiene relación con la fuerza de carácter, detrás del cual se esconde el poeta mostrándonos la razón vital, la razón de ser del personaje con un criterio de contraidealismo que produce en nosotros su término opuesto, el idealismo.

Unas veces la deformación no consiste nada más que en la simple abundancia, que es tal, que llega a producirnos una sensación de ahogo. Así, los médicos llevaban «las bocas *emboscadas en las barbas* que apenas se las hallara un brazo» (3), o «unos destes bribones, con una cara *emboscada en su barba*

---

(1) A. M.: *Prosa. El sueño de la Muerte*, pág. 235.

(2) AMÉRICO CASTRO, en su edición del *Buscón* de «Clásicos Castellanos», 1931, pág. 43, explica este pasaje: «Los dientes tienen sarro o tobas, que son amarillas; y están vestidos de desesperación, porque en el simbolismo de los colores el amarillo significa este sentimiento.»

(3) A. M.: *Prosa. El sueño de la Muerte*, pág. 235.

y unos ojos reculados hacia el cogote» (1), en la que, por otro lado, se hace patente la técnica de límites extremos. Estamos en un terreno en el que la deformación todavía responde a un criterio de creencias desacordadas sin justificación evidente.

Sin número son los casos en los cuales Quevedo lleva la deformación de un miembro a un grado hiperbólico tal, que notamos que trasciende de lo puramente real para llegar a lo grotesco en un plano idealizado en el que se ve claramente la tendencia a la grandeza ilusionista y sobrenatural tan anhelada en el barroco. Así, hay viejas que tienen «las bocas, de oreja a oreja (2) y otras caras tienen narices tan descomunales:

«nariz que con un martillo  
puede amenazar un paso» (3).

o se trata de un caballo tan largo que,

«Si sale muy de mañana  
de su pescuezo un peón,  
le anochecherà en los lomos,  
y ha de ser buen andador» (4).

A veces la deformación hace que el objeto disminuya hasta los términos de lo inverosímil: para don Diego y Pablos, cuando salieron de casa de Cabra, «trajeron exploradores que nos buscasen los ojos por toda la cara, y a mí... en buen rato no me los hallaron» (*Buscón*, I, 4).

El pensar relativo del lenguaje de Quevedo se aleja a menudo de tal manera del positivo, que da lugar a una exaltación de metáforas en este proceso de deformación:

«Boca, que en cada bostezo  
gastó una cruz de dos palmos,  
y aun le quedan arrabales  
sin poder crucificarlos» (5).

y otras veces da ya una interpretación verdaderamente ontológica del ser por medio de esta deformación: al codicioso «habíale crecido tanto el ojo, que no le cabía en la cara» (6).

---

(1) A. M.: *Prosa. Discurso de todos los diablos*, pág. 278.

(2) Compárese con ARCIPRESTE DE HITA: «Uñas crió mayores que águila cabdal.» (*Libro de Buen Amor*, estrofa 306.)

(3) A. M.: *Verso. Confesión que hacen los mantos de sus culpas en la premática de no taparse las mujeres*, pág. 312.

(4) Idem: *Verso. Refiere las partes de un caballo y de un caballero*, pág. 303.

(5) Idem: *Verso. Da señas de si una dama recien venida y refiere sus condiciones*, página 524.

(6) Idem: *Prosa. La hora de todos*, cap. 30, pág. 309.

Esta técnica en la deformación halla a veces imágenes de un sabor plástico maravilloso. El miembro humano no sólo se deforma por medio de un abultamiento, o por su disminución, sino que parece dotado de movimiento y éste le hace atravesar los límites de lo posible; una alcahueta «acabó de murmurar estas razones y *juntando la nariz con la barbilla* a manera de garra, las hizo *un gesto de la impresión del grifo*» (1), o Marca Tulia, una dueña del rey Tarquino,

«era la romana vieja  
hecha en la impresión del grifo  
que con nariz y con barba  
pudiera dar un pellizco» (2).

Intensificando este proceso se llega ya al desplazamiento del miembro humano en un caos vertiginoso que no sólo conduce a lo grotesco, sino a un terreno de pura idealidad. Ya vimos aquel bribón «con una cara emboscada en su barba y *unos ojos reculados hacia el cogote*» e igualmente, Pero Grullo es el que tiene «ojos a la sombra muy metidos» (3), o será el retrato de la amada del sacristán el que nos muestre:

«Avecindados los ojos  
en el arrabal del casco» (4).

o es la nuez del hambriento don Lesmes de Calamorra, la que completamente independizada del resto del cuerpo, se transforma en hambre viva, hambre que sólo se manifiesta por su movimiento «ideal» vertiginoso:

«la nuez que a buscar mendrugos  
del garguero se le sale» (5).

Estamos muy lejos del realismo; todo se desenvuelve en un plano ideal fantasmagórico en el que se aprecia lo aparente y lo ficticio de lo físico que apreciamos con nuestros sentidos (6).

La intensificación de este desplazamiento orgánico nos lleva a considerar

(1) A. M.: *Prosa. La hora de todos*, cap. 18, pág. 299.

(2) Idem: *Verso. Consulta el rey Tarquino a una dueña cerca de sus amores, y ella le aconseja*, pág. 283.

(3) Idem: *Prosa. El sueño de la Muerte*, pág. 245.

(4) Idem: *Verso. A un sacristán, amante ridículo*, pág. 237.

(5) Idem: *Verso. Una figura de guedejas se motila en ocasión de una premática*, página 313.

(6) Dice la socarrona del Ama al bachiller Sansón Carrasco, refiriéndose a cuando trajeron enjaulado a Don Quijote, que tenía el hidalgo «los ojos en los últimos camaranchones del cerebro» (*Quijote*, II, 7). Aunque creo que en este caso no responde a un deseo de idealización caricaturesca, sino a un tipo popular de encarecimiento por medio de la exageración.



otro resorte estilístico de tendencia caricaturesca de gran importancia en Quevedo: la comparación de un miembro con otro objeto cualquiera por medio de una relación estilística formal, basada en una hipérbole. Recordemos aquellas viejas que tenían los ojos «en dos cuévanos de ojos» (1), o la comparación plástica: el mulatazo «zambo de piernas a lo águila imperial» (*Buscón*, II, 1).

La relación entre lo comparable y lo comparado llega a ser tan estrecha que podemos hablar de una verdadera identificación que se da desde la pura semejanza entre dos objetos cognoscibles por nuestros sentidos: «Mujer con cara podrida como olla, donde hay, con *hocico de puerco* y carne de vaca...» (2); «la frente, planta de pie... una nariz de ganchos» (3), «bigotes de guardamano» (*Buscón*, II, 1, pág. 139); o don Lesmes de Calamorra, figura con guedejas, que entra en una barbería y sale completamente trasquilado:

«El rostro perro de aguas  
ya de perro chino sale  
... ..  
Salió vejiga con ojos».

hasta la pura aparición fantástica y desrealizada: «Un letrado bien frondoso de mejillas, de aquellos que con barba negra y bigotes de bruces traen la boca con sotana y manteo» (4), o Cochitehervite, que es «un hombre alto y flaco, menudo de facciones, de *hechura de cerbatana*» (5).

El objeto comparable puede ser asimismo una parte de la indumentaria, respondiendo generalmente a una técnica «no hipócrita», o sea para desmascarar ante nuestros ojos una «hipocresía» por medio de la exageración deformatoria de la realidad: «el ermitaño rezando *el rosario con una carga de leña hecha bolas*, de manera que a cada avemaría sonaba un cabe;... el *rosariozo del ermitaño con las cuentas frisonas*» (*Buscón*, II, 3) (6), en donde «frisión» es un neologismo del autor, sinónimo de grande. O es la relación lógica por una asociación de ideas: el médico que lleva «la losa en sortijón pronosticada» (7), en donde puede apreciarse también una caricatura con tendencia a lo macabro.

(1) A. M.: *Verso. Réfiere la presa de tres salteadoras del sonsaque*, pág. 260.

(2) Idem: *Prosa. Libro de todas las cosas. De la fisonomía*, pág. 106.

(3) Idem: *Verso. Confesión que hacen los mantos de sus culpas*, págs. 311 y 312.

(4) Idem: *Prosa. La hora de todos*, cap. 19, pág. 300.

(5) Idem: *Prosa. El sueño de la Muerte*, pág. 250.

(6) Compárese: El ama «traía un rosario al cuello siempre tan grande, que era más barato llevar un haz de leña a cuestras» (*Buscón*, I, 6), y la penitencia de Don Quijote en Sierra Morena (véase A. CASTRO: *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925, pág. 264. y MARCEL BATAILLON: *Erasme et l'Espagne*, París, 1937, pág. 830).

(7) A. M.: *Verso. Médico, que para un mal que no quita, receta muchos*, pág. 178.

Relacionable con este tipo de comparación es el establecido por la relación «más... que» de base cuantitativa (1): «una daga con más rejas que un locutorio de monjas» (*Buscón*, II, 1), «un sombrero con más falda que un monte y más copa que un nogal, la espada con más gavilanes que la caza del rey» (*Buscón*, II, 4), «y con aquellos dos colmillos que sirven de muletas a sus quijadas, pedía casi tanto como tú con más dientes que treinta mastines» (2), en donde se pierde ya todo sentido de cálculo, constituyendo una exageración tal que no tiene realidad posible.

Este proceso de comparación, unido al anteriormente citado de deformación, lo podemos observar claramente en una serie de composiciones en las que se trata de la deformación de un solo miembro, y en las que se va siguiendo un proceso de hipérbolos intensivas por sucesivas comparaciones. Así tenemos el conocido soneto *A una nariz*:

«Erase un hombre a una nariz pegado,  
érase una nariz superlativa,  
érase una nariz sayón y escriba,  
érase un peje espada muy barbado,

era un reloj de sol mal encarado,  
érase una alquitara pensativa,  
érase un elefante boca arriba,  
era Ovidio Nasón más narizado,

érase un espolón de una galera,  
érase una pirámide de Egipto,  
las doce tribus de narices era,

érase un naricísimo infinito,  
muchísima nariz, nariz tan fiera  
que en la cara de Anás fuera delito» (3).

en el que, tras la deformación inicial («Erase un hombre a una nariz pegado»), en que hemos de suponer una nariz de tamaño por lo menos casi igual al resto del cuerpo, se la va comparando a una serie de objetos que van aumentando su deformidad, y, por lo tanto, su sentido caricaturesco: sayón y escriba, pez espada, reloj de sol, alquitara, elefante boca arriba, Ovidio Nasón con más nariz, espolón de una galera, pirámide de Egipto, las doce tribus de narices. Este juego de sucesivas hipérbolos traspone los límites de lo posible físicamente y el impresionismo trasciende a lo ideal y lejano, impo-

---

(1) Compárese: Rocinante «tenía más cuartos que un real, y más tachas que el caballo de Gónela» (*Quijote*, I, 1).

(2) A. M.: *Prosa. El caballero de la Tenaza*, carta 19, pág. 76.

(3) *Idem*: *Verso*, pág. 179.

sible de esquematización y delimitación: «un naricísimo infinito», nariz «que en la cara de Anás fuera delito» (1).

Las sucesivas hipérboles en un sentido descendente o de disminución lo tenemos en la poesía *Celebra a una roma como todas lo merecen*:

«Grano, pues, que ansí de gorra	... ..
a nariz se entra,	pasara por ser envés
... ..	si un ojo no la sobrara
Es con moquita un pezón,	... ..
que le ordeñas si te suenas;	Hoy nos enseña tu cara
nariz que aun hallarla apenas,	las mejillas sin arzón,
puede el cohete a traición.	gargajos sin pabellón
La llaneza de tu cara	y mocos sin alquitara» (2).

en donde hallamos el mismo tipo de comparación e idéntica forma de desenlace, que escapándose de lo sensual, se transforma en cero, en nada. El todo y la nada, lo infinito e inconmensurable por un lado, y la ausencia de todo objeto por el otro, se entremezclan en esta orgía barroca de límites extremos, que en el fondo convergen en el mismo punto.

No sólo emplea Quevedo las sucesivas hipérboles en un estilo creciente para conseguir por sucesivas deformaciones una caricatura, sino que utiliza la técnica metafórica para asignar diversas atribuciones a un objeto, constituyendo así otro tipo de monstruosidad similar a los anteriores. Nos dice de una mujer que tiene pecas y hoyos en la cara:

«es piel de tigre lo que en otras rosa:  
pellejo de culebra os pintipara.

Hecha panal con hoyos de viruelas,  
sacabocados soles de zapatero,  
o cera aporreada con las muelas.

Malas manchas tenéis en ese cuero;  
lo rubio es de candil, no de candelas;  
la cara, en fin, lamprea en un harnero» (3).

5.º Spitzer, estudiando el retrato de Cabra en el *Buscón*, nos hace ver cómo no muestra a *ningún ser vivo* tal como lo entiende la llamada técnica realista, sino a una imagen alegórica compuesta de varios rasgos lúgubres y

(1) ANGEL VALBUENA: *Historia de la Literatura española*, 1937, t. II, pág. 118: «El chiste final es una concesión al lector semiculto. Quevedo, que no ignoraba la lengua hebrea, sabía que el nombre de Anás nada tenía que ver con el latín, y sin embargo hace un juego de palabras entre "a-nas", "sin nariz", y el narigón del soneto, para acabar diciendo que era "nariz tan fiera, / que en la cara de Anás fuera delito"».

(2) A. M.: *Verso*, pág. 171.

(3) Idem: *Verso. Pecosa, hoyosa y rubia*, pág. 189.

repugnantes; pero llevado también él por este ver sólo desde el exterior y subyugado por la deformidad de las partes, concluye afirmando que la suma de rasgos solamente puede dar un autómatas y de ahí su efecto cómico según la definición de Bergson, en la que «lo cómico es más bien rigidez que fealdad» (1). No pretendo ahora, sino más adelante, hacer ver mi punto de vista a este respecto; tan sólo quiero estudiar los diferentes procedimientos utilizados por Quevedo para conseguir esta deformación caricaturesca en la descripción de Cabra y otras similares:

«Entramos... en poder de la hambre viva, porque tal lacería no admite encarecimiento. El era un clérigo cerbatana, largo solo en el talle, una cabeza pequeña, pelo bermejo: no hay más que decir para quien sabe el refrán que dice: ni gato ni perro de aquella color; los ojos avecinados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos; tan hundidos y oscuros, que era un buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes; la nariz entre Roma y Francia, porque se le había comido de unas buas de resfriado, que aún no fueron de vicio, porque cuestan dinero; las barbas, descoloridas de miedo de la boca vecina, que, de pura hambre parecía que amenazaba a comérselas; los dientes, le faltaban no sé cuantos, y pienso que por holgazanes y vagabundos se los habían desterrado; el gaznate, largo como de avestruz, con una nuez tan salida, que parecía se iba a buscar de comer, forzada de la necesidad; los brazos, secos; las manos como un manojo de sarmientos cada una. Mirado de medio abajo, parecía tenedor o compás, con dos piernas largas y flacas; su andar, muy espacioso; si se descomponía algo, le sonaban los güesos como tablillas de san Lázaro; la habla hética; la barba, grande, que nunca se la cortaba, por no gastar, y él decía que era tanto el asco que le daba ver las manos del barbero por su cara, que antes se dejaría matar que tal permitiese. Cortábase los cabellos un muchacho de nosotros. Traía un bonete los días de sol, ratonado con mil gateras, y guarniciones de grasa; era de cosa que fué paño, con los fondos de caspa. La sotana, según decían algunos, era milagrosa, porque no se sabía de que color era. Unos, viéndola tan sin pelo, la tenían por de cuero de rana; otros decían que era ilusión; desde cerca parecía negra y, desde lejos, entre azul; llevábala sin ceñidor. No traía cuello ni puños. Parecía, con esto y los cabellos largos y la sotana y el botón, teatino lanudo. Cada zapato podía ser tumba de un filisteo. Pues su aposento, aun arañas no había en él. Conjuraba los ratones, de miedo que no le royesen algunos mendrugos que guardaba. La cama tenía en el suelo y dormía siempre de un lado, por no gastar las sábanas. Al fin, él era archipobre y protomiseria» (*Buscón*, I, 3).

En el retrato del licenciado Cabra hallamos por un lado el continuo uso de la hipérbole conseguida por deformación de miembros humanos. Al principio levemente insinuada: «largo», «cabeza pequeña», pero que pronto adquiere un retorcimiento barroco llevado a los últimos extremos del dinamismo, «los ojos avecinados en el cogote», «una nuez tan salida que parecía que iba a buscar de comer», o al máximo de la deformación espacial con tendencia a lo infinito, junto con el juego de palabras: «la nariz entre Roma y Fran-

---

(1) Por no tener otra edición a mano, cito: ENRIQUE BERGSON: *La risa*. Edit. Prometeo, s. a., pág. 41. Un poco más adelante dice: «Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo» (pág. 42).

cia» (1) o la pura espiritualización de un fenómeno: «las barbas descoloridas por miedo a la boca vecina». Por otro lado observamos la técnica de comparación en la cual aparece perfectamente definida la relación existente entre el comparable y el comparado: Cabra es identificado con una «cerbatana»; y poco después comparado con un «tenedor o compás»; «gaznate largo como de avestruz», «las manos como un manojo de sarmientos» y «los ojos... parecía que miraban por cuévanos; tan hundidos y oscuros que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes», en donde se aprecia la técnica de intensificación de hipérbolos: «ojos», «cuévanos», «tiendas de mercaderes».

Spitzer, que ha visto su relación con el tipo de composición escolar medieval (2), observa cómo el retrato de Cabra adopta un orden de enumeración dividido en cinco momentos (1.º, el busto, ante todo la cabeza y cara; 2.º, la parte inferior del cuerpo desde la cintura hacia abajo; 3.º, porte y cuidado del cuerpo; 4.º, vestidos, otra vez descritos de arriba abajo; 5.º, vivienda), haciendo ver la perfecta delimitación de las partes; así, por ejemplo, con «barba» se describe en 1.º el color constitucional de la barba; con «barba», en 3.º, la manera de llevarla.

Sin embargo, el procedimiento, aunque no eligiendo siempre el tipo de esquematización de la composición escolar, no es extraño al barroco, no se da tan sólo casualmente en Quevedo (3), y responde a la posición del hombre del siglo XVII ante la vida.

---

(1) Explica A. CASTRO, en su edición de *Clásicos Castellanos*: «Tenía la nariz aplastada (roma) y desfigurada como si hubiera padecido la sífilis o mal francés (Francia).»

(2) Sería interesante una comparación de la descripción de Cabra con la de la serrana de Tablada del ARCIPRESTE DE HITA (*Libro de Buen Amor*, estrofa 1.008 y sigs.). Juan Ruiz había también usado la hipérbole deformatoria (su serrana tiene «la cabeça mucho grande syn guisa», «ojos fondos é bermejos», «mayor es que de osa su pisada», «las narizes muy luengas», «dientes anchos é luengos», «pescuego negro, ancho, velloso, chico», «las orejas tamañas como d'añal borrica», y las tetas, si las llevara desdobladas, le llegarían a la rodilla), asimismo como la técnica de abundancia hiperbólica: «pelos mucho negros», donde «fallaras de chufetas parvas». El empleo de la hipérbole por identificación y comparación con otro objeto es también frecuentísima: la serrana «era grand yegua cavallar», «cabellos chicos... como corneja lisa», «las narices... semejan de garapico», «su boca de alana», «dientes... cavalludos», «sobregejas... más negras que tordos», los dedos «eran vigas de lagar», etc. Para encuadrar la descripción de la serrana de Tablada dentro del marco tradicional del medioevo véase: LEO SPITZER: «Zur Auffassung der Kunst des Arcipreste de Hita», en *Zeitschrift für Romanische Philologie*, LIV, 1934, y MARÍA ROSA LIMA: «Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del "Libro de Buen Amor"», en *R. F. H.*, II, 1940.

(3) Recuérdese, por no citar otros ejemplos, aunque en este caso la hipérbole no está al servicio de la caricatura, sino tan sólo es producto del dinamismo y de la grandiosidad del barroco, la descripción de Polifemo (GÓNGORA: *Fábula de Polifemo y Galatea*, estrofas 7 y 8). Un propósito claramente grotesco y mucho más definido, lo hallamos en la descripción de Clara Perlerina hecha por el labrador ante Sancho (*Quijote*, II, 47), en

Por eso no creo ver en este destrozamiento hiperbólico y deformatorio del cuerpo, conseguido por medio de la enumeración, un producto de la creencia del renacimiento en el espíritu mundial, que influye en todos los órganos, como cree Spitzer (1), sino que, por el contrario, lo primero que nos salta a la vista en Quevedo es su total falta de fe en la naturaleza como principio inmanente. No nos será posible distinguir a través de las descripciones de seres una armonía basada en el orden natural. No nos es posible hablar de inmanencia, sino más bien de trascendencia, mediante la cual toda actitud, toda postura, todo rasgo o deformidad tienen un sentido divino o diabólico según los casos; sentido que trasciende de este mundo porque lo divino trasciende de él. Desde este punto de vista entenderemos la literatura del siglo XVII, toda ella impregnada del espíritu de la Contrarreforma, y así entenderemos también la personalidad literaria de Quevedo (2).

Semejantes sugerencias a las ofrecidas por el retrato de Cabra, las tenemos en el de la dueña Quintañoña, conseguido con idénticos procedimientos elusivos:

«Con su báculo venía una vieja o espantajo... Con una cara hecha de un orejón, los ojos en dos cuévanos de vendimiar, la frente con tantas rayas y de tal color y hechura que parecía planta de pie; la nariz en conversación con la barbilla, que casi juntándose hacían garra, y una cara de la impresión del grifo; la boca a la sombra de la nariz, de hechura de lamprea, sin diente ni muela, con sus pliegues de bolsa a lo jimio, y apuntándole ya el bozo de las calaveras en un mostacho erizado; la cabeza con temblor de sonajas, y la habla de danzante; unas tocas muy largas sobre el monjil negro; esmaltada de mortaja la tumba, con un rosario muy grande colgando, y ella corva que parecía, con las muertecillas que colgaban dél, que venía pescando calaverillas chicas» (3).

La deformidad caricaturesca de esta fantástica figura está conseguida por

---

donde la hiperbólica monstruosidad no responde a ninguna posición vital, a diferencia del caso de Cabra.

(1) Así se da en Cervantes, donde la filiación petrarquista, neoplatónica y pantefista del siguiente pasaje es clara: «su nombre es Dulcinea;... su calidad, por lo menos, ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienén a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos eliseos, sus cejas arcos de cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que á la vista humana encubrió la honestidad son tales...» (*Quijote*, I, 13).

(2) «La tierra... no puede dar habilidad a las plantas ni instinto a los animales ni razón a los hombres, porque nadie puede dar lo que no tiene. Dirás que todo eso da la naturaleza; y si ésta lo recibió de otro, daremos proceso infinito, y éste ninguno le concedió. Si a la naturaleza llamas principio de todo sin principio, necesqriamente confiesas que hay un Dios. Pónesle nombres, mas no le niegas; llámase como quieres, no como debes.» (QUEVEDO: *Providencia de Dios. Que hay Dios y Providencia*. Edic. A. M.: Prosa, página 1.241; citado por A. CASTRO: *El pensamiento de Cervantes*, pág. 392.)

(3) A. M.: Prosa. *El sueño de la Muerte*, pág. 248.

el uso continuado de una técnica impresionista alusiva a la realidad, que en el orden de enumeración de los rasgos adopta una división (similar, aunque no tan intensa como en el caso de Cabra) en cuatro momentos:

a) Descripción del rostro en orden descendente.

b) Profundización en la descripción del rostro por la que se ven ya los detalles que quedaron ocultos a primera vista: boca y bozo.

c) Impresiones acústicas que suscita la aparición.

d) Vestido, vivienda (en este caso particular, la tumba) y aspecto general.

Como se podrá observar, el esquema es muy similar al utilizado por Don Francisco en la descripción de Cabra. Los procedimientos hiperbólicos también: hay técnica deformatoria, desde el simple «mostacho erizado» y «boca a la sombra de la nariz», hasta la plena realización dinámica de la metáfora: «la nariz en conversación con la barbilla». Asimismo se da la técnica hiperbólica por comparación e identificación: cara=orejón, ojos situados «en dos cuévanos de vendimiarr», frente=planta de pie; o por alusión: «cara de la impresión del grifo», «boca... de hechura de lamprea», «boca con pliegues de bolsa a lo jimio» (en donde se da la hipérbole deformatoria por un proceso de alusiones sucesivas, que van constituyendo, a su vez, diferentes planos de elusión cada vez más intensos).

No siempre en la descripción enumerativa adopta Quevedo esta visión estática propia de la composición escolar medieval, sino que su impresionismo, que naturalmente se desarrolla en pleno barroco, llega a describir la aparición de las cosas en el mismo orden y apariencia con que se nos presentan ante nuestra vista. Estas maneras de expresión constituyen verdaderas caricaturas en movimiento. Un ejemplo son aquellos cuatro gigantes que acompañan a Angélica a la corte de Carlomagno:

«cuando por entre sillas y bufetes,  
se vió venir un bosque de bigotes,  
tan grandes y tan largos, que se vía  
la palamela, y no quien la traía.

Y luego se asomaron cuatro patas,  
que dejan legua y media de zancajos,  
y cuatro picos de narices chatas,  
a quien los altos techos vienen bajos;  
después, por no caber, entran a gatas,  
haciendo las portadas mil andrajos,  
cuatro gigantes; que aunque estaba abierta,  
sin calzador, no caben por la puerta.

Levantáronse en pie cuatro montañas,  
y en cueros vivos cuatro humanos cerros;  
no se les ven las fieras guadramañas,  
que las traen embutidas en cencerros.

En los sobacos crían telarañas;  
entre las piernas, espadaña y berros;  
por ojos en las caras, carcabuezos,  
y simas tenebrosas por hostezos.

Puédense hacer de cada pantorrilla  
nalgas a cuatrocientos pasteleros,  
y dar moños de negra rabadilla  
a novecientos magros escuderos;  
cubren, en vez de vello, la tetilla  
escaramujos, zarzas y tinteros,  
y, en tiros de maromas embreadas,  
cuelgan postes de mármol por espadas.

Rascábanse de lobos y de osos,  
como de piojos los demás humanos,  
pues criaban, por liendres de vellosos,  
erizos y lagartos y marranos;  
embutióse la sala de colosos,  
con un olor a cieno de pantanos» (1).

Los diferentes momentos de la descripción aparecen también claramente diferenciados:

- a) Movimiento; las personas son reconocidas por sus atributos más visibles: bigotes, patas, narices.
- b) Estatismo: descripción de abajo arriba. Nótese la inversión en el orden de la descripción: el espectador, situado en un plano más bajo, comienza ésta por los objetos y partes del cuerpo más próximas.
- c) Conclusiones de la descripción: abundancia de materia.
- d) Indumentaria, que por su desnudez se reduce al vello y a las espadas. El orden en esta ocasión es descendente y opuesto a b); la mirada, que ha llegado en b) a recorrer la trayectoria más lejana, comienza a descender.
- e) Aseo del cuerpo, manifestado por los animales que crían en su cuerpo los gigantes, y el hedor que despiden.

No voy a detenerme, por no cansar al lector, en la apreciación de la técnica hiperbólica, en este caso similar a los anteriores y fácilmente reconocible. Tan sólo resaltaré el hecho, en el que se ve claramente el propósito caricaturesco de Quevedo de no presentarnos cuatro individuos normales de la raza de los gigantes, tal como exige la tradición de la fábula (2), sino cuatro deformaciones monstruosas.

6.º En el curso de las presentes notas hemos podido ver algunos casos

---

(1) A. M.: *Verso. De las necesidades y locuras de Orlando el enamorado*, pág. 195.

(2) EMILIO ALARCOS: «El poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado», en *Mediterráneo*, 1946, pág. 44.



en que lo hiperbólico no ha surgido de la confrontación de dos elementos de la misma especie, sino que, por el contrario, ha nacido de la unión violenta de un elemento físico y otro moral. Sin embargo, en algunas ocasiones este procedimiento se da de una manera rüdimentaria. Tal es, por ejemplo, la unión de dos apreciaciones físicas, pero de orden diferente, unidas por un proceso metafórico alusivo: las viejas desdentadas tienen «hablas sin güeso, dando tabletadas con las encías» (1). Por él llegamos a la unión de un elemento físico y otro moral, siguiendo idéntico proceso alusivo: el borracho de Fray Jarro tiene «la habla remostada» (2); Baco, «remostada la vista..., la palabra, bebida» (3); Cabra, «la habla hética», y la dueña Quintañona, «la habla de danzante». La unión de estos dos elementos dispares supone, en la mayoría de los casos, una elusión de la realidad, sin una base evidente y tan sólo con un propósito hiperbólico y caricaturesco.

Pero este tipo de unión no siempre responde a un deseo de deformación física, sino que puede llegar a un propósito de deformación moral, a una visión de la *posición diabólica* del hombre ante la vida, y notaremos así cómo el personaje se adentra en la obra por medio de su conducta como objeto vital. Generalmente esta correlación está construída con una oración adverbial comparativa: «una estantigua vestida de bayeta hasta los pies, *más raída que su vergüenza*» (*Buscón*, III, 1); «La frente mucho *más ancha que conciencia de escribano*» (*A un sacristán, amante ridículo*. Romance), en donde lo que se enjuicia no es la conducta del personaje, sino la de otro ser.

A veces notamos un proceso similar al visto anteriormente de enumeración intensificativa, que va desde la comparación de dos objetos hasta la de dos casi abstracciones: «¿Es posible, señora mía, que no se me echaban de ver los fondos de bellaquerías y las entretelas de embustes; aquella *caru más raída que la ropilla*, aquellos *gregüescos más rotos que la conciencia*, y aquel hablar *palabras más livianas que mis cascós*» (4): «cara»=«ropilla»; «gregüescos»=«conciencia»; «palabras» (abstracción significante)=«cascós» (abstracción objetivada).

7.º Similar al proceso anterior tenemos lo que ha sido llamado por Hatzfeld la «congruencia de lo incongruente» (5), que proviene de una anti-

(1) A. M.: *Prosa. El sueño de la Muerte*, pág. 249. El tipo de alusiones citado queda explicado perfectamente con las siguientes frases, la segunda de las cuales explica la causa física de la primera: «la habla entre ladrido y cinfonía, que parecía que había comido gozques.» (*Discurso de todos los diablos*, pág. 265.)

(2) A. M.: *Prosa. El sueño de la Muerte*, pág. 252.

(3) Idem: *Prosa. La hora de todos*, pág. 289.

(4) Idem: *Prosa. Carta a una monja*, pág. 69.

(5) HELMUT A. HATZFELD: *Don Quijote als Wortkunstwerk. Leipzig*, 1927, pág. 30.

tesis «gramaticalizada» que une lo abstracto con lo concreto, lo espiritual y lo físico, produciendo un efecto sorprendente e inesperado, y que, según Castro, es una característica del español en el cual la creencia viene a constituir el eje de su forma de vida, desde el medievo (1).

Esta concordancia de lo incongruente está establecida muchas veces por una relación casual: las viejas

«oliscaban de tropel  
a purgatorio y resposos,  
y a pastillas de vejez» (2).

Otras veces el tipo de relación es consecuente: «una vejezuela muy pobremente abrigada, rostro cáscara de nuez, mordiscada de facciones, *cargada de espaldas y de años*» (*Buscón*, III, 1), en donde la unión está fundamentada en el doble sentido de «cargar»: la consecuencia de tener las espaldas encorvadas es la gran cantidad de años de la vieja.

Pero mucho más interesante es cuando la relación establece una posición moral del protagonista, y, por tanto, constituye una relación vital. El caso es análogo al visto al final de 6.º. Así, una pecosa será «pecosa en las costumbres y en la cara» (*Pecosa, hoyosa y rubia*. Poesías burlescas). Quevedo nos da su propio autorretrato con una deformación moral evidente que tiende a lo caricaturesco, por un deseo narcisista de desorbitar su posición diabólica ante la vida, y don Francisco resulta que es:

«ordenado de corona, pero no de vida;... que es corto de vista, como de ventura;... rasgado de ojos y de conciencia, negro de cabello y de dicha, largo de frente y de razones, quebrado de color y de piernas, blanco de cara y de todos, fulto de pies y de juicio...» (3).

donde la relación la establece el doble valor semántico de «ordenado», «rasgado», «negro», «largo», «quebrado» (aquí la relación es tan solo casual), «blanco» y «falto».

8.º La «congruencia de lo incongruente» encierra muy a menudo el propósito de desvelar un ideal. Spitzer ve «en esta ordenación de disparates un comportamiento desilusionado del poeta, que ha reconocido el "orden" creado por el hombre como un desengaño». Pero no es sólo por este proce-

---

(1) AMÉRICO CASTRO: «La estructura del "Quijote"», en *Realidad*, Buenos Aires, año I, volumen 2.º, 1947, pág. 156: «En una misma unidad de experiencia coexistían para el español lo sobrenatural y lo natural, lo religioso y lo profano, lo espiritual y lo físico lo abstracto y lo concreto.»

(2) Idem: *Verso. Refiere la presa de tres saiteadoras del sonsaque*, pág. 260.

(3) Idem: *Prosa. Memorial pidiendo plaza en una academia*, pág. 81. Véase también *Parta a la retora del Colegio de las Vírgenes* y su variante dada en nota (pág. 82), en donde la descripción está calcada del Memorial, salvo pequeñas variantes.

dimiento por el que Quevedo nos da una visión desengañada del mundo, ya que podemos rastrear toda una serie de recursos que responden a una técnica desilusionante. «Todo parece, y nada es», dice Castro refiriéndose al *Buscón* (1). Hay un propósito de rastrear la insinceridad del mundo y de las personas, de desvelar actitudes «hipócritas», de representar vivamente ante nosotros el sentido divino y diabólico del hombre, de analizar la postura humana desentrañando su significación. Hatzfeld nos da el ejemplo del encuentro de Pablos con Don Toribio, donde se ve que el hidalgo, aparentemente muy rico, es en el fondo muy pobre; el impresionismo está al servicio del desengaño (2).

La aparición de una visión desengañada por un proceso lógico que crea una relación de efecto a causa es muy frecuente, y establece el tipo de técnica desilusionante más rudimentaria.

«Las arrugas de la frente  
son rodadas, a mi ver,  
de la carrera del Tiempo,  
y la huella de sus pies (3).

En esta relación es la causa la que, en muchas ocasiones, nos revela el sentido del «ser» ocasionado por la acción: Cabra tiene «la barba grande; que nunca se la cortaba, *por no gastar*», le faltan los dientes, que han sido desterrados de su boca «*por holgazanes y vagabundos*»; tiene «la nariz entre Roma y Francia, *porque se le había comido de unas buas de resfriado*, que aun no fueron de vicio, *porque cuesta dinero*» (I, 3). Poco después aparece un mulato que «traía la cara de punto, *porque a puros chirlos la tenía toda hilvanada*». Este continuo revelar el sentido de un encarecimiento «ideal» o «infrarreal», no sólo nos traslada violentamente de plano por un efecto desilusionante ocasionado por el poeta, sino que constituye una revelación vital del ser, en el que vemos las directrices esenciales de su vida: en Cabra, la miseria y la avaricia, que llegan a constituir su esencia ontológica: «era archipobre y protomiseria». Todo él se transforma en la causa que lo origina, y su *postura* no puede ser desentrañada si no es viéndola desde este punto de vista de lo miserable.

Otras veces es el poeta el que presentándonos un hecho físico o moral se encargará de exponernos inmediatamente su consecuencia; esta consecuencia que se desenvuelve en un plano «infrarreal», por lo desorbitado, nos proporcionará el desengaño: el Trepado «tenía la cara con tantas cuchilladas, *que a descubrirse puntos, no se la ganara un flux*» (*Buscón*, III, 4); una

(1) A. CASTRO: Introducción a la edición de Nelson, 1917.

(2) HATZFELD: *Op. cit.*, pág. 89. Citado por SPITZER.

(3) A. M.: *Verso. Véngase de la soberbia de una hermosura con el estrago del tiempo*, página 356.

mujer «más preciada de bienprendida *que los que están en los calabozos*» (*De la fisonomía, Prosa*); el ama durante «las Pascuas, por diferenciar, para que estuviera gorda la olla solía echar cabos de vela de sebo. Y así decía que estaban sus hollas gordas por el cabo», y hacía «unos caldos, que a estar cuajados, se pudieran hacer sartas de cristales dellos» (*Buscón, I, 6*); Cabra tenía «el pelo bermejo: *no hay más que decir para quien sabe el refrán...*» y «las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, *que, de pura hambre, parecía que amenazaba a comérselas*». El hecho consignado en la primera oración puede constituir una hipérbole deformatoria; su consecuencia será la mayor deformación de esa hipérbole que, trascendiendo de lo real, llega a lo puramente ilusorio; la desilusión viene producida por su falta de realidad: el ama «traía un rosario al cuello siempre, tan grande, que *era más barato llevar un haz de leña a cuestras*» (*Buscón, I, 6*); los médicos llevan «sortijón en el pulgar, con piedra tan grande, *que cuando toman el pulso pronostican al enfermo la losa*» (1). La relación constituye una antítesis estilizada en la que el segundo miembro se opone a lo dicho en el primero. Esta relación antitética la hallamos bien patente en el caballo de Pablos, que «*más de manco que de bien criado iba haciendo reverencias*» (*Buscón, I, 2*).

Ahora bien, esta técnica desilusionante, basada en la antítesis, halla su ecuación más perfecta en un tipo de comparación en el que el segundo miembro desvela el sentido del primero, oponiéndose a él en lo que tenía de aparente, patentizándonos la postura ideológica del personaje. Ya vimos casos como «*las manos como un manojo de sarmientos*», «*le sonaban los güesos como tablillas de san Lázaro*» (descripción de Cabra), en el que la deformación conducida por una relación antitética rinde servicios al desengaño. Cuando la relación establecida nos conduce a la revelación moral de una postura «hipócrita» o «diabólica» hallamos este proceso en el máximo de sus posibilidades: el licenciado Calabrés lleva «*los ojos bajos y muy clavados en el suelo como el que codicioso busca en él cuartos*».

---

(1) A. M.: *Prosa. El sueño de la Muerte*, pág. 235. Compárese: el médico que lleva «la losa en sortijón pronosticada» (*Verso*, pág. 178); y CERVANTES en la descripción de Maritornes: «Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto la cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera.» Cuando Maritornes es observada a través de la voluntad idealista de Don Quijote, el procedimiento se invierte y la consecuencia está al servicio de la idealización: «Traía en las muñecas unas cuentas de vidrio; pero a él le dieron vislumbres de preciosas perlas orientales. Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia... Y el aliento, que... oía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático» (*Quijote, I, 16*). La evidencia de que se trata de algo ilusorio y desprovisto de realidad lo tenemos en el constante empleo del verbo «parcer» y sus sinónimos.

No siempre la técnica desilusionante está basada en una relación antitética como motivo principal, sino que a veces se funda en el diferente valor semántico de una palabra, cuya plurisignificancia es análoga a la vista en la «congruencia de lo incongruente». Ya vimos el caso de la mujer «más preciada de *bienprendida* que los que están en los calabozos», en el que «bienprendido», base del equívoco conceptista, responde a los valores semánticos: 'prendado de sí' y 'encarcelado'. En la fijación posterior de uno solo de estos valores semánticos, por exclusión de los otros, reside el artificio de la técnica desilusionante. De un caballo de extremada longitud se dice:

«No fué tan *largo* Alejandro  
... ..  
aunque fué más dadivoso.»  
(*Refiere las partes de un caballo...*)

en el que «largo»=«pródigo» y «de longitud extremada». El verso siguiente nos fija uno tan sólo de sus significados. En el retrato que observa un sacristán vemos que su amada tiene una boca

«donde hace la *santa vida*  
un solo diente ermitaño.»  
(*A un sacristán...*)

en donde «santa vida»='vida solitaria' y 'vida perfecta'; el adjetivo posterior reducirá el valor ambivalente de la palabra plurisignificante, y, además, el chiste conceptista se completará con la atracción de un nuevo vocablo «ermitaño» por el sentido original, pero desechado, de la palabra plurisignificante. Y aquella hermosura venida a menos:

«La que tuvo Juanetines  
y don Juanes a sus pies,  
ya con los *juanetes* solos,  
en *malos pasos* la ven.»  
(*Véngase de la soberbia de una hermosura...*)

«Juan, Juanetín, Juanete»='nombre propio'; «juanete»='deformidad en el dedo grueso del pie'. Y «malos pasos»='vida disoluta' y 'pasos dados con dificultad'.

Caso análogo a los mencionados, pero más importante, desde el momento en que responde a la visión ontológica del ser, es el que encontramos en la descripción de Cabra: «era un clérigo... *largo* sólo en el talle». Las significancias de «largo» son análogas a las vistas anteriormente; el adverbio, limitando su valor semántico, nos lleva a fijar su posición ante la vida por exclusión de posibles salidas. Es significativo el hecho de que esta frase se dé al principio de la descripción como corroborando o anticipando abstracciones del tipo «hambre viva» o «archipobre y protomiseria», aplicadas a Cabra.

Spitzer nos hace ver que «son característicos para la técnica de comparación "desilusionante" los verbos de parecer y demostrar desde el exterior». Los ejemplos son innumerables. En unos casos nos muestran lo problemático de la comparación: «la frente... parecía planta de pie» (dueña Quintañona), la huéspedada llevaba la cara «llena de afeite que parecía higo enharinado» (*Buscón*, III, 8); o lo problemático de una actitud: «ella corvía que parecía, con las manecillas que colgaban dél [del rosario] que venía pescando calaverillas chicas» (dueña Quintañona). Otras veces servirá para indicarnos lo dudoso de la deformación dinámica: «una nuez tan salida que parecía que iba a buscar de comer» (Cabra), una nariz tan pequeña «que parece que se esconde/del mal olor de sus bajos» (*A un sacristán... Verso*); o lo problemático de la causa «las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, que... parecía que quería comérselas» (Cabra). O la identificación con otro objeto para mostrarnos la pura idealización desilusionante del proceso, ya que esta identificación responde sólo a un efecto ilusorio y desvitalizado: el caballo de Pablos, «a tener una cerradura pareciera un cofre vivo» (*Buscón*, I, 2).

En este proceso de técnica desilusionante vemos cómo del propósito de develar un ideal se llega a las zonas más profundas del «infraidealismo», donde todo parece y nada es. Sólo así se explican giros como el del jinete que va montado

«a la jineta de un cofre,  
o encima de una ilusión.»  
(Refiere las partes de un caballo...)

o el color de la sotana de Cabra: «era *milagrosa*, porque no se sabía de qué color era. Unos la tenían por de *cuero de rana*; otros decían que era *ilusión*; desde cerca parecía *negra*, y desde lejos, *entre azul*». Todo se difumina, se estiliza y pierde consistencia: un caballo o una prenda de vestir pueden ser *ilusión*. Notamos bien patente el estilo de límites extremos propio del barroco que responde a un ritmo que bascula entre opuestos: vida, sueño, ser, no ser; realidad, ilusión.

9.º Hemos visto en el curso de las presentes notas (incompletas porque han quedado muchos aspectos del estilo de Don Francisco por estudiar) (1), cómo el retrato literario en Quevedo, en cuanto forma de aprehender lo puramente personal, requiere una fundamentación, una base que puede ser, o bien un modo de significar, que, aunque externo tienda a una base ontológica,

---

(1) Algunos de estos aspectos que han quedado por ver en las presentes notas, los estudio en mi libro, actualmente en preparación. *La temática de los «Sueños»*; asimismo veo con más detenimiento otros, tratados en el presente trabajo.

o bien un repertorio de creencias desacordadas, sin justificación evidente. En el primero de los casos el retrato puede estar basado en un claro sistema conceptual de tal suerte que la actitud externa del objeto puede ser un evidente reflejo de su esencia ontológica, ya que, no sólo no ignora, sino que evidencia la perfecta trabazón del ser dentro de *su* vida, y entonces el retrato se convierte en un modo fundado de conocimiento del ser, a través de lo que podríamos llamar rasgos externos. En el segundo caso su valor cognoscitivo es nulo ya que su único fundamento es una forma primaria de error basada en la exageración.

Así, en muchos de los casos vistos, apreciamos cómo por la descripción de un personaje se llega a situarle inmediatamente dentro de *su* vida. En el caso de Cabra, que escogemos por ser el más característico y el más completo en esta técnica enumerativa de hipérbolos trascendentes, todos los datos tienden a resaltar el papel que el hambre y la avaricia desempeñan en su vida; Cabra mismo se transforma en «hambre viva» y todos los rasgos físicos contribuyen a corporizar esta abstracción como creo haber dicho anteriormente. La avaricia y la miseria también hallan su abstracción, «él era archipobre y protomiseria», y los rasgos físicos también están deformados al hacerla plástica: es largo sólo en el talle, por no gastar sus buas fueron de resfriado, por no gastar llevaba la barba larga, por no gastar le cortaban los cabellos sus mismos pupilos, por no gastar no llevaba cuellos ni puños, por no gastar las sábanas dormía de un solo lado, etc. La descripción viene encuadrada entre dos abstracciones, «hambre viva» y «archipobre y protomiseria», que definen ontológicamente al ser; los rasgos físicos deformados son su traducción corporizada (1).

No voy a ver las ventajas o los inconvenientes de esta técnica por la cual el personaje se desvela ante nuestros ojos, tan sólo hace su aparición, porque se sale de los límites de mi trabajo; pero sí quiero hacer patente que el poeta, por este procedimiento, se propone revelarnos la postura del personaje, en este caso diabólica en cuanto que se opone a un orden divino preestablecido, por una conjunción de lo físico y lo moral por un lado, y lo divino por otro. A este respecto podrían citarse las palabras de Spitzer: «El fenómeno humano, concreto, primordial, del barroco español es la conciencia de lo carnal juntándose con la conciencia de lo eterno» (2).

---

(1) Cervantes ve también esta relación, cuando nos dice que el bachiller Carrasco era «carirredondo, de nariz chata y de boca grande, señales todas de ser de condición maliciosa y amigo de donaires y burlas» (*Quijote*, II, 3).

(2) LEO SPITZER: «El Barroco español», en *Boletín de investigaciones históricas*. Buenos Aires, XXVIII, pág. 21.

De acuerdo con la misma ontología vital, Quevedo hace padecer a sus personajes unas u otras deformaciones físicas y morales, según la situación vital en que se hallen articulados. La deformidad, tanto física como moral, dependerá de la clase de infracción que comete el ser al oponerse al orden divino, descubriendo por tanto, el espectáculo de la inferioridad e insuficiencia de los hombres; espectáculo que se traduce, a manera de figuras de una danza macabra, en máscaras, caricaturas fantásticas, ademanes y rasgos deformados, revelación de la *postura*. El personaje es en las manos del autor un medio de ilusión que se desenvuelve en un plano «infrarreal» y que se manifiesta ante nuestros ojos, no sólo narrativamente o según las necesidades de la acción, sino por medio de descripciones construídas, en la mayoría de los casos, sobre el esquema enumerativo.

