Varia

El manuscrito del *Lince de Italia* de Francisco de Quevedo en la Biblioteca Bancroft

Encarnación Juárez
University of Notre Dame

Francisco de Quevedo compuso *Lince de Italia u zahorí español* alrededor de 1628, según conjetura Aureliano Fernández-Guerra, quien publica por primera vez este opúsculo en 1852[1]. Su impresión se basa en dos copias manuscritas, una que pertenecía a Tomás Antonio Sánchez «con apostillas y reparos al texto» (p. 235) y la otra a don Juan Isidro Fajardo. La suya no es una edición rigurosamente crítica ya que llega a un texto final que evita los «errores y contrasentidos» de los manuscritos que usa sin ofrecer mayores noticias sobre los criterios de su selección. Es el mismo texto que más tarde publican Luis Astrana Marín en 1932 y Felicidad Buendía en 1958[2]. Astrana Marín indica, sin embargo, la existencia de dos copias más de *Lince* llegando así a un total de cuatro conocidas: el manuscrito 118 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo y los manuscritos 3.706, 4.065 y 4.278 de la Biblioteca Nacional[3]. Por consiguiente, el documento que custodia la Biblioteca Bancroft de la Universidad de California en Berkeley no fue conocido por don Aureliano Fernández-Guerra ni por ningún otro editor de la obra de Quevedo.

El códice forma parte de la colección de Fernán Núñez de la Bancroft Library (BANC MS 143, vol. 169), adquirida por la universidad de California, Berkeley en 1984. La colección pertenecía a la familia de Gutiérrez de los Ríos, que se ennobleció en 1639 con el título de Condes de Fernán Núñez. Sin embargo, muchos de los documentos del siglo XVI y de la primera mitad del XVII

[1] *Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas*, pp. 235-45.
[2] Astrana Marín, *Obras completas. Obras en prosa*, pp. 517-32; Buendía, *Obras completas. Obras en prosa*, 1966, pp. 880-99.
[3] *Obras en verso*, p. 1311.

provienen de la biblioteca de Juan Fernández de Velasco, Duque de Frías y Conde de Haro, virrey de Milán entre 1592 y 1612[4].

Lince de Italia ocupa los folios 66r-93v del volumen 169, número 9 de los sesenta y cinco *tomos de varios* que recogen manuscritos de tema y naturaleza variada. El tomo 169 está encuadernado en piel y comienza con un índice titulado «Rúbrica de los Papeles y Tratados que se contienen en este Tomo», que enlista un total de cincuenta y tres manuscritos. Los temas de los documentos son variados, aunque predominan los asuntos políticos y otros acontecimientos de finales del siglo XVI y la primera mitad del XVII[5].

La obrita de Quevedo se encuentra a continuación del escrito titulado «Tratado en el que se prueua que el Señorío e / Imperio de todo el mundo esté prometido / por Dios Nro Señor al pueblo español / y a sus Reyes». Este tratado no tiene fecha ni autor aunque debe de ser de principios del siglo XVII, pues alude a la expulsión de los moros y a otros asuntos del reinado de Felipe III y Felipe IV.

El manuscrito del *Lince* posee el mismo tipo de papel que el «Tratado», pues ambos tienen la misma filigrana, pero se conserva más blanco y cuidado. El borde de sus hojas no sobresale tanto y por eso no poseen resquebrajamientos ni arrugas. La filigrana consiste en una cruz latina con trazado doble inserta en un escudo con las iniciales AA bajo el diseño. Briquet señala que la mayoría de las variedades de este tipo de marca es de origen genovés, aunque se usó también en fábricas españolas, como testimonian documentos de la segunda mitad del siglo XVI[6]. Ramón Mena describe una filigrana semejante con las iniciales AA unidas, en el centro de un pliego de papel grueso de 31 por 22 cm., que llega a Nueva España hacia 1540, papel de fábricas españolas que se sigue usando aún durante el siglo XVII[7].

Al documento le siguen dos páginas en blanco y después el ensayo italiano titulado: «Conuenienzze per stabilimento é perpetuatione / della Monarchia di Spagna / Al Sig Conte de Oliuares Duqa di San Luca Don / Gaspar di Guzma» de Monsegnor de Ventimiglia, que evidentemente trata de la misma época de *Lince*. Los tres documentos muestran preocupaciones de tipo político relacionadas con la conservación del poder y del prestigio de la

[4] La colección es descrita en general por Faulhaber, 1985, y más recientemente en detalle en los estudios de Cortijo y Díez Fernández, aún en prensa en el momento en que escribo.

[5] Para una descripción más detallada del volumen 169 consúltese Díez Fernández, 1997, p. 126, nota 3.

[6] Véase Briquet, 1907, vol. 2, filigranas 5.677-5.704 y la descripción del grupo en la p. 332.

[7] Mena, 1926, pp. 19-20.

monarquía española durante el reinado de Felipe IV formando, por consiguiente, una unidad temática.

El tipo de papel, la letra, el periodo histórico y el grupo temático en el que se inserta parece indicar que la elaboración de esta copia no debe ser muy distante de la fecha del autógrafo, en la primera mitad del siglo XVII.

Título

[folio 66r] LINCE DE ITALIA / V ZAHORI ESPAÑOL / A LA MAGESTAD/ CATOLICA DE PHILIPPE 4º / NRO Sor /

Sigue al título una cita en latín precedida por el siguiente rótulo «Eneas Siluius in proemio de Mundo & Uniberso».

Autor

En el margen izquierdo superior, a la misma altura del título, escrito en tinta con letra diferente del cuerpo del texto, se lee:

> Pareze su Autor don / Fran.co de Queuedo, por / lo que dize en el fol. 67. / pag. 2. linea 20. y en / el que lleua su nombre/ fol. 125. linea 23. en que / usa de la misma frase / y se refiere a los mismos ser / uicios

Estos servicios aluden al párrafo de *Lince* en que Quevedo comenta sus catorce viajes por mar y por tierra al servicio real durante su época italiana junto al Conde de Osuna.

Cotejo [fols. 66r-94v]

El manuscrito está foliado en números arábigos a tinta del mismo tono de la copia. Debe haberse foliado posteriormente por la misma mano de la nota al margen izquierdo de la primera página, ya que denota la misma forma de escribir los números. La medida del folio es 300 x 210 mm. La de la caja de escritura varía levemente: 245-250-260 x 150-155 mm. Las páginas se marginan a la izquierda mientras que el lado derecho carece de margen. En el folio 67r el nombre Señor (Felipe IV), a quien se dirige Quevedo, aparece centrado en la parte superior. El cuerpo de escritura tiene un número de líneas irregular que fluctúa de veintiuna a veintiséis, siendo menor cuando aparecen citas subrayadas (en la transcripción que sigue, se substituye el subrayado por la cursiva).

Contenido

fol. 66r	[título y cita de Eneas Silvio]
fol. 67v	[En blanco]
fol. 67r	*Incipit*: Señor / Yaque mi mala dicha
fol. 67v	*Incipit*: des para muy dolorosa
fol. 68r	*Incipit*: Y con ellos los Principes

fol. 68v *Incipit*: Yase derivaseesta maldad
fol. 69r *Incipit*: pitada codicia tienen los Venecianos
fol. 69v *Incipit*: La hembra. Junta á esta sombra
fol. 70r *Incipit*: Mujer de Carlo Primero en Saboya
fol. 70v *Incipit*: sino achaque, y queesta
fol. 71r *Incipit*: denumeroso exercito y floresciente
fol. 71v *Incipit*: suatrebimiento delinquente
fol. 72r *Incipit*: Principe de Conde. Tambien le
fol. 72v *Incipit*: eracabeza delos herejes, y
fol. 73r *Incipit*: de Saboya, y si es tan dañosa
fol. 73v *Incipit*: Enel libro quese imprimio en
fol. 74r *Incipit*: Y quantos mas Reynos añade
fol. 74v *Incipit*: á los españoles que seadmiraron
fol. 75r *Incipit*: *al servic°. de VM. Decreer será*
fol. 75v *Incipit*: *veces deun Consejo que dio*
fol. 76r *Incipit*: quedos tan grandes señores y
fol. 76v *Incipit*: Mantua fuese Duque de Mantua
fol. 77r *Incipit*: deel, pues contra vos de Francia
fol. 77v *Incipit*: probarea VM. queelpropio
fol. 78r *Incipit*: sigue lacarta enelquaderno
fol. 78v *Incipit*: Monarchia queconsentir aunpor
fol. 79r *Incipit*: Las bolbieroncontemor y desengaño
fol. 79v *Incipit*: *Siciliae Regnum ásummo*
fol. 80r *Incipit*: *ad eius Cameram deuolutum,*
fol. 80v *Incipit*: *mutus eius sepatrocinio*
fol. 81r *Incipit*: á la santa Sede y la Mg.^{d} Cesarea
fol. 81v *Incipit*: bien ni VM lo ignora
fol. 82r *Incipit*: quecallan las glosas que
fol. 82v *Incipit*: Señor yo tengo en la conuersacion
fol. 83r *Incipit*: Debelar los herejes siempre es
fol. 83v *Incipit*: elde considerar quando (lo que
fol. 84r *Incipit*: la faltan las defensas
fol. 84v *Incipit*: que la Rochela leadetenido
fol. 85r *Incipit*: es nuestro amigo quando lo á
fol. 85v *Incipit*: hizereasunto traducido en
fol. 86r *Incipit*: Esta sustancia conocio Anibal
fol. 86v *Incipit*: La municion y la Artilleria
fol. 87r *Incipit*: *plurimun momenti habere*
fol. 87v *Incipit*: asegurarse aun delos parasismos
fol. 88r *Incipit*: Señor VM agastastado por lacausa
fol. 88v *Incipit*: acusados querepetidos auiso á
fol. 89r *Incipit*: parte tiene mucho que heredar
fol. 89v *Incipit*: Aora deue serprecepto queeltiempo
fol. 90r *Incipit*: donde saluamos el caudal
fol. 90v *Incipit*: der es muy poderosa entratos
fol. 91r *Incipit*: quelelimpie y yo sé el modo

fol. 91v *Incipit*: y tejidos viles. Y de Turquia, perlas
fol. 92r *Incipit*: y demayor prouecho enladissension
fol. 92v *Incipit*: sito para grandes designios
fol. 93r *Incipit*: el mundo vuestra buena
fol. 93v *Incipit*: Albañales publicos dela ciu[d].

En la última página, antes de los dos renglones finales, falta una frase que anuncia una cita de Isócrates a Filipo en la epístola segunda, así como la cita misma en griego, que aparece en los demás manuscritos y en las ediciones. El amanunense es consciente de esta ausencia ya que ha dejado el espacio en blanco.

La escritura del manuscrito es clara, firme, armoniosa y fácil de leer, con muy pocas correcciones. Se mantienen con regularidad los márgenes izquierdo, superior e inferior. A lo largo del texto se observan variaciones en el tamaño de la letra, la presión de la pluma y la oscuridad de la tinta. Por ejemplo, el folio 89v está escrito con grafía grande, trazo grueso y tinta más oscura. La página tiene sólo veinte líneas y la grafía parece haberse escrito con más rapidez y nerviosismo, tal vez por el cansancio del copista. En contraste, el folio siguiente, el 90r, contiene una letra con trazo delicado, clara, escrita cuidadosamente, con veinticuatro líneas en el cuerpo de escritura. El copista tal vez comenzó aquí una nueva sesión de trabajo.

Interés del manuscrito

Un cotejo con las copias existentes de *Lince de Italia* nos confirma que el documento de la Biblioteca de Bancroft es el más antiguo y posiblemente de diferente filiación. En efecto, ofrece lecturas que difieren y a veces complementan la de los cuatro otros manuscritos y la de la edición de Fernández-Guerra. A continuación, sirva como muestra un par de variantes del códice de Bancroft en comparación con los otros documentos[8].

[8] No incluyo el manuscrito de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo ya que me enviaron una fotocopia bastante dañada. Astrana Marín advierte que fue uno de los que usó Fernández-Guerra, copiado en el siglo XVIII por Tomás Antonio Sánchez de un códice de don Alfonso de Avellaneda (*Obras en verso*, p. 1311). Por otro lado, el códice 3.706 de la Biblioteca Nacional, con letra de fines del XVIII, se conserva con siete notas sueltas que señalan sus escasas diferencias en comparación con el perdido de Avellaneda. Así llego a la conclusión que el de la Biblioteca de Menéndez Pelayo no se debe apartar mucho de la lectura del códice 3.706, como se comprueba en la edición de Fernández-Guerra.

EJEMPLO I

Ms. Bancroft, fol. 71r:

> renouaron laliga quelos Garrafas estudiaren contra España, en queel odio semostro ingenioso y la inuidia docta. Seduxo el duque a Enrique Quarto para el intento que callaba con los augmentos quele fingia sin temer su poderio ni la introducción delas lises en Italia

Ms. 4.278, Biblioteca Nacional, fol. 116 (letra de fines del XVII):

> renouaron la liga, que los Garrafas estudiaron contra España, en que introduxo á enrrique IV. para el intento que callaua conlos aumentos quele fingia, sin temer su poderio, ni la introduccion delas lises en Italia

Ms. 4.065, Biblioteca Nacional, fol. 174 (siglo XVIII):

> renouaron la liga, que los Garrafas estudiaron contra España, en que introdujo a Enrique Quarto, para el intento que callaua, con los augmentos que le fingia, sin temer su poderio, ni la introducion de las lises en Italia

Ms. 3.706, Biblioteca Nacional, fol. 198 (letra de finales del XVIII):

> renovaron la liga, que los Garrafas estudiaron contra España a Henrique IV. para el intento que callaba con los aumentos que le fingia, sin temer su poderio, ni la introduccion delas Lises en Italia

Edición de Fernández-Guerra, p. 237:

> Renovaron la liga que los Garrafas estudiaron contra España (en que introdujo á Enrique IV, para el intento que callaba, con los aumentos que le fingía, sin temer su poderío ni la introducción de las lises en Italia),

El texto de Bancroft contiene una frase «en queel odio semostro ingenioso y la inuidia docta» que no aparece en ninguna de las otras copias. Además leemos el verbo «seduxo» en lugar de «introdujo» que aparece en las otras lecturas, y que Fernández-Guerra sigue en su edición. Si leemos el párrafo dentro del contexto de *Lince*, nos damos cuenta de que sólo el texto de Bancroft tiene pleno significado. En efecto, Quevedo expone que el Duque de Saboya, siguiendo los consejos de Maquiavelo en el *Príncipe*, ha determinado edificarse libertador de Italia. Para conseguir su propósito comunica su intento con Enrique IV, apelando a los propios intereses de la corona francesa, siempre anhelante de anexionarse Milán. Por eso ambos, el Duque de Saboya y Enrique IV, «renovaron» la liga de los Garrafas «en queel odio semostro ingenioso y la inuidia docta» contra su enemigo común, España. Por consiguiente, insiste Quevedo, el Duque de Saboya «seduxo» a Enrique IV, para sus propios intentos, escondidos en «los aumentos que le fingía», es decir, la promesa de Milán. Al contrario, la lectura queda manca en los otros manuscritos y en la edición de

Fernández-Guerra, que coloca paréntesis para darle un poco de significado al texto sin lograrlo, pues su sentido queda contradictorio: ¿cómo puede el duque introducir a Enrique IV en la liga si los que la han renovado han sido precisamente el de Saboya y el rey francés? Es evidente que el párrafo del manuscrito de Bancroft es el más expresivo y el más correcto.

EJEMPLO 2

Ms. Bancroft, fol. 75v-76r:

> No pudo unrenglon decir mas ni mejor, oy VM. contiende conellos quemejores ni mas decentes y cercanos consejeros? Pude citarles quedos tangrandes señores

Ms. 4.278, Biblioteca Nacional, fol. 122:

> No pudo un renglon decir mas, ni mejor. V.M. contiende con ellos, que mejores, ni mas decentes, y cercanos consejeros pude citarle, que dos tan grandes señores

Ms. 4.065, Biblioteca Nacional, fol.180:

> No pudo un renglon dezir mas, ni mejor. V.M. contiende con ellos, que mejoras, ni mas dezentes, y cercanos consejeros pude citarle, que dos tan grandes señores

Ms. 3.706, Biblioteca Nacional, fol. 202:

> No pudo un renglon decir mas, ni mejor a V. M. ni que mejores, ni mas decentes y cercanos consejeros pude citarle, que dos tan grandes Señores

Edición de Fernández-Guerra, p. 233:

> No pudo un renglón decir más ni mejor á vuestra majestad. ¿Ni qué mejores ni más decentes y cercanos consejeros pude citarle, que dos tan grandes señores

Estos párrafos se insertan en el contexto de los comentarios negativos de Quevedo sobre los franceses, para lo cual se apoya en la autoridad de dos citas de dos cartas en posesión del escritor, una del condestable y otra del almirante de Castilla, dirigidas a Carlos V. Los recelos hacia las intenciones de los franceses de estos dos señores en el pasado quedan confirmados en el presente a través de la experiencia de Felipe IV: «oy VM. contiende con ellos». Ninguna de las otras copias traen la palabra «oy» y Fernández-Guerra elimina por completo la frase.

En vista de lo expuesto, llegamos a la conclusión de que se necesita una edición puesta al día de este opúsculo de Quevedo, para la cual el manuscrito de la Biblioteca Bancroft de la Universidad de California en Berkeley es del todo imprescindible.

BIBLIOGRAFÍA

Briquet, C. M., *Les Filigranes,* 1907, Leipzig, Verlag Von Karl W, Hiersemann, 1923.

Cortijo Ocaña, A., *Estudio y catálogo de los fondos castellanos de la «Fernán Núñez Collection» (Parte Histórica),* London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, en prensa.

Díez Fernández, J. I., «Textos literarios españoles en la *Fernán Núñez Collection* (Bancroft Library. Berkeley)», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica,* 15, 1997, en prensa.

Díez Fernández, J. I., «Una premática, una genealogía y dos textos de Quevedo», *La Perinola,* 1, 1997, pp. 125-47.

Faulhaber, Ch. B., «The Fernán Núñez Collection», *Bancroftiana,* 88, 1985, pp. 1-4.

Mena, R., *Filigranas o marcas transparentes en papeles de Nueva España, del siglo XVI,* México, Monografías Bibliográficas Mexicanas, 1926.

Quevedo, Francisco de, *Obras,* ed. de A. Fernández-Guerra, Madrid, BAE, 1852, vol. 23.

Quevedo, Francisco de, *Obras completas. Obras en prosa,* estudio preliminar, ed. y notas de L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.

Quevedo, Francisco de, *Obras completas. Obras en prosa,* 3 vols. estudio preliminar, ed. y notas de F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1958.

La realidad de la mujer piramidal[1] (estudio del soneto 516[2] de Quevedo)

Marie Roig Miranda
Universidad de Nancy II

Quevedo vive en una época (el Barroco[3]) en que la noción de realidad ya no es muy clara. En efecto, en el período anterior, el Renacimiento, el fundamento teológico de lo real tiende a desaparecer. En el *Génesis*, cuando Dios creó el mundo, nombró las cosas, y las cosas fueron, existieron. En esta concepción, la palabra es, pues, la cosa y la designa y una cosa sólo tiene un nombre.

La visión renacentista, por humanista, se aparta de la Teología. Se dan cuenta entonces los hombres de que una palabra puede designar varias cosas, de que las cosas pueden tener varios nombres. Es una nueva riqueza humana, riqueza del conocimiento humano. En el campo estético, desemboca esa comprobación en la creación de metáforas, nacidas de las analogías.

Pero con el Barroco esa riqueza se vuelve otra cosa, surgen una serie de preguntas: ¿qué es el ser si tiene varios nombres?, ¿dónde reside?, ¿existe? Aparece la duda sobre la existencia de la realidad, la existencia de una realidad. De ahí cierta inestabilidad del hombre, microcosmos dentro del macrocosmos.

Esa duda acerca de lo que es real va a permitir también cierto tipo de sátira. Si no se sabe si existe el ser, si existe un ser, sólo habrá apariencias despreciables. El soneto 516 de Quevedo me parece un buen ejemplo de un poema en que la duda aparece como pretexto para la sátira de un objeto menospreciado.

[1] La expresión proviene de la «buscona piramidal» del cap. X de los *Sueños*. Ver Parker, 1969 y 1978; más recientemente, López Gutiérrez, 1997.

[2] Se trata de la numeración de J. M. Blecua en sus ediciones. Fue publicado en *El Parnaso español* (1648), p. 417b, bajo la Musa *Thalía*.

[3] Uso aquí la palabra «Barroco» para designar una época de la cultura española situada en la primera mitad del siglo XVII. Entre Renacimiento y Barroco hay que situar el Manierismo, que prolonga el Renacimiento.

Este soneto 516 ya ha sido analizado[4]. No me propongo explicar de nuevo el sentido de las imágenes; lo que quisiera hacer aquí, después de presentar el soneto y su tema, es estudiar el estatuto de los objetos analógicos evocados en este poema, para luego tratar de entender su función y su efecto en el lector.

1. PRESENTACIÓN DEL SONETO Y DEL TEMA

Se trata de un poema satírico-burlesco, editado en la Musa *Thalía* de *El Parnaso español* (1648), cuyo tema es una mujer que lleva guardainfante[5]. Según *Autoridades*, es el guardainfante «Cierto artificio muy hueco, hecho de alambres con cintas, que se ponían las mujeres en la cintura, y sobre él se ponían la basquiña».

El soneto sólo aparece en tres manuscritos conocidos (3.899, 3.919 y 9.636 de la BNM[6]), lo que parece indicar que se ha difundido poco bajo esa forma. He aquí el texto:

Si eres campana, ¿dónde está el badajo?;
si pirámide andante, vete a Egito;
si peonza al revés, trae sobrescrito;
si pan de azúcar, en Motril te encajo.

Si chapitel, ¿qué haces acá abajo?
Si de diciplinante mal contrito
eres el cucurucho y el delito,
llámente los cipreses arrendajo.

Si eres punzón, ¿por qué el estuche dejas?
Si cubilete, saca el testimonio;
si eres coroza, encájate en las viejas.

Si buïda visión de San Antonio,
llámate doña Embudo con guedejas;
si mujer, da esas faldas al demonio[7].

En ningún momento dice el poeta lo que tiene ante los ojos, parece no saberlo; en todo el soneto se interroga para saber qué es lo que ve y emite una serie de hipótesis fundadas en analogías metafóricas. Y tomo aquí «metáfora» en el sentido que le da el

[4] Ver Arellano, 1984, pp. 368 y ss.; Francisco de Quevedo, *Poesía selecta*, ed. Schwartz Lerner y Arellano, 1989, pp. 188-90; Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. Schwartz y Arellano, 1998, pp. 291-92 y 876-78.

[5] Según Carreira, 1988, p. 144, no se trata de guardainfante, sino de enaguas. Lo mismo opinan Schwartz Lerner y Arellano en su comentario del soneto en Quevedo, *Poesía selecta*, p. 188 y *Un Heráclito cristiano*, pp. 291 y 876.

[6] Ver Pérez Cuenca, 1997.

[7] Quevedo, *Obra Poética*, ed. Blecua, t. II, 1970, p. 7.

Groupe Mu en su *Rhétorique Générale*, en que la metáfora se define como intersección de semas[8].

Aquí esa intersección, lo común entre las metáforas y el objeto visto y por consiguiente común entre las metáforas, es la forma de triángulo, y más precisamente de triángulo con base horizontal, paralela al suelo, con la punta arriba. Así va a evocar hipotéticamente el poeta toda una serie de objetos triangulares que no son el objeto visto.

Aparentemente esos objetos se parecen a lo que ve, aunque no lo sean, y tendrían que acercarnos a la aprensión del ser del objeto visto. En realidad, lo único en común es una forma que no tiene nada que ver con el ser y se podría pensar que el soneto es sólo una manera de mostrar su ingenio construyendo un concepto[9].

Podemos ver también en la evocación de varias hipótesis una duda sistemática del valor de la percepción de los sentidos (aquí la vista que ve un triángulo) que transmiten elementos que el entendimiento tiene que interpretar. Esa duda de las sensaciones pertenece a toda la época barroca[10].

Sin embargo, si analizamos detenidamente el soneto y las diferentes analogías, nos damos cuenta de que los diferentes objetos evocados no tienen el mismo estatuto y son el punto de partida de sátiras que van hacia otros rumbos distintos del objeto visto que sirve de punto de partida. Por otra parte, se plantea de diferentes maneras en el poema el problema de la relación entre el ser y la apariencia y la definición del ser. Tiene así el soneto otro interés, ya que permite caracterizar una actitud estética en la creación poética que se aleja, a mi parecer, del modelo aristotélico.

2. El estatuto de los objetos triangulares evocados

Voy a distinguir cuatro tipos de relación analógica entre lo visto (cuyo ser no se conoce) y los objetos evocados.

2.1. Utiliza primero el poeta imágenes para mostrar que lo que tiene ante los ojos *no es eso absolutamente*, esencialmente. Tenemos tres ejemplos, situados en el primer verso de una estrofa: en el principio de los cuartetos y del primer terceto.

[8] «... elle se base sur une identité réelle manifestée par l'intersection de deux termes pour affirmer l'identité des termes entiers. Elle étend à la *réunion* des deux termes une propriété qui n'appartient qu'à leur intersection» (*Rhétorique Générale*, 1970, p. 107). Para la analogía metafórica en Quevedo, ver Roig Miranda, 1989, pp. 103-23.

[9] Ver Roig Miranda, 1988, pp. 537-55.

[10] Tenemos ejemplos de esos errores de transmisión entre sentidos y entendimiento en el *Quijote*, donde lo visto puede ser una venta o un castillo, una Maritornes o una dama, unos molinos de viento o unos gigantes.

Así, *no es una campana* (v. 1): en efecto, no tiene badajo, como lo tienen las campanas. Lo que significa que una campana sin badajo no es una campana; puede parecerlo, pero no lo es esencialmente. Otra negación latente se encuentra quizá en la imagen, que sería un indicio para hacernos adivinar que se trata de una mujer. En efecto, el badajo puede aludir al sexo masculino. Quizá quiera entonces decirnos el poeta que lo que tiene ante los ojos no es un hombre.

Al principio del segundo cuarteto, nos enteramos de que *no es un chapitel* (v. 5); y eso porque no se encuentra en el sitio que corresponde a un chapitel (arriba, en lo alto de una columna[11]), sino en el suelo. Aquí también el chapitel evocado es un chapitel que funciona como chapitel. Se podría pensar, en efecto, que es posible la existencia de un chapitel en el suelo, porque se habría caído por haberse roto la columna, por ejemplo. Pero, para Quevedo, no es chapitel lo que tiene algunos atributos del chapitel, sino sólo el que los tiene todos.

En fin, nos dice el primer verso del primer terceto que *no es un punzón* (v. 9), ya que se encuentra fuera del estuche. Aquí, la definición que parece tener Quevedo del punzón es algo formal. Se podría pensar que un punzón puede existir fuera del estuche, cuando lo utiliza una persona. Seguramente que lo que define al punzón como tal dentro del estuche es su situación al lado de otros instrumentos[12].

Así, esas tres identificaciones negadas al principio de las tres primeras estrofas permiten eliminar tres objetos triangulares que se parecen al objeto evocado, porque tal objeto no posee una característica esencial, para Quevedo, de la campana, del chapitel y del punzón. Quizá se trate de caracteres que pertenecen a nociones analógicas de estos objetos: no es un hombre (ya que no tiene badajo), no es cabeza (es un sentido de *chapitel* en germanía[13]), no es sesuda, aguda (ya que no es punzón punzante). Los tres elementos podrían ser indicios de que se trata de una mujer.

2.2. En el primer cuarteto, también evoca el poeta otros objetos triangulares, pero *modificados*, ya que les atribuye caracteres diferentes de sus características esenciales. Tenemos dos ejemplos.

[11] Según *Autoridades*, es el chapitel «Remate de las torres, medias naranjas, o semejantes edificios, que para la hermosura se levantan en forma piramidal, ya cuadrado, ya ochavado, y con varias labores, que le adornan, y dan hermosa vista». Añade: «Llaman también muchos al capitel de la coluna». Por el uso en singular de la palabra, me parece que es éste el sentido aquí.

[12] Es verdad que el punzón parece imprescindible en un estuche, según la definición de *Autoridades*: «Caja pequeña, donde se traen las herramientas de tijeras, punzón, cuchillo y otras piezas».

[13] «En germanía significa la cabeza. Juan Hidalgo en su *Vocabul.*» (*Aut*).

a) Es el caso de la «pirámide andante» del v. 2: en efecto, una pirámide no anda. Así una pirámide andante *no es una pirámide.* No lo es porque una pirámide no se mueve. No lo es porque «andante» es un epíteto que se aplica a los seres humanos y porque un ser humano no puede ser una pirámide.

Pero nos dice el poeta que lo que ve podría ser una pirámide andante (que es algo que no existe), porque podría tratarse de un objeto que tiene algo de la pirámide (por ejemplo lo triangular) y que anda.

Para Quevedo es absurdo: los dos caracteres vistos en el objeto no pueden pertenecer a algo existente. Por eso dice «vete a Egito», que significa: 'vuélvete pirámide'; en España no hay pirámides, pero pertenecen al paisaje de Egipto, Egipto es su centro, y allí su apariencia triangular se corresponde con su ser inmóvil: tiene, pues, que abandonar lo «andante», que no pertenece a la pirámide, objeto inanimado y fijo, estable (con base muy grande).

Pero hay una paradoja, ya que, diciéndole «vete a Egito», se dirige a ella como si se tratara de un ser humano (rasgo que no pertenece al ser de la pirámide) y además le manda aprovechar lo no pirámide (el ser «andante») para volverlo a ser, es decir pirámide no andante, o sea verdadera pirámide como las de Egipto.

b) En cuanto a la «peonza al revés» (v. 3), para el poeta no es una peonza, o no se ve que lo es, porque está en una situación que no suele ser la suya[14]. Si lo es, aconseja Quevedo poner una etiqueta para que se sepa que lo es. Hay, pues, necesidad de la palabra, del nombre, porque la cosa no se parece a su ser.

Esos dos ejemplos nos muestran que lo que ve Quevedo es difícil de caracterizar, ya que parece ser algo que no existe, una conjunción de caracteres que no pueden coexistir en un objeto o un objeto en una situación que no permite reconocerlo.

2.3. En el segundo terceto, tenemos dos ejemplos en que se manifiesta la necesidad para el objeto de *demostrar que es lo que parece.* Primero el «cubilete» (v. 10); se le pide que saque el testimonio, que dé una prueba de que lo es; el testimonio podrían ser los dados que se sacuden dentro del cubilete y luego se echan; tal «testimonio» podría demostrar la *función* del «cubilete». Luego la «coroza» (v. 11); para ser coroza, tiene que encontrarse en el sitio de las corozas, es decir en las viejas, en las brujas condenadas por la Inquisición. Aquí es la *situación* lo que caracteriza para Quevedo a la coroza.

Todos esos ejemplos nos muestran la dificultad de caracterizar la realidad; se ha utilizado la oposición, lo que permite aislar el

[14] Es una concepción muy «estrecha», formalista, que tiene aquí Quevedo de la peonza: en efecto, todos los niños saben que una peonza puede girar al revés, con la punta arriba.

objeto de lo que no es; se ha dicho la utilidad de la palabra que da indicios y se han buscado pruebas de la veracidad de la apariencia.

2.4. Llegamos a los cuatro ejemplos que quedan en el soneto, más difíciles de analizar porque son el resultado de una red de pensamientos y analogías, verdaderos conceptos.

a) Puede tratarse de un «pan de azúcar» (v. 4); el pan de azúcar tiene que encontrarse en Motril[15]; el objeto visto está, pues, fuera de sitio y se le da el consejo de volver a su lugar para ser reconocido como siendo lo que es.

Es un poco el caso de la «pirámide andante» del v. 2. Pero, en este ejemplo, aparece la única manifestación de la primera persona del poema: «te encajo». Además interviene el yo de manera violenta con este verbo «encajar»[16]; tenemos la impresión de que interviene directamente Quevedo para actuar, porque está interesado en el asunto. Lo hace con un tono familiar: «encajar» significa 'poner, colocar', pero el registro es diferente, y hemos visto que encerraba cierta violencia. La idea es: 'ya que te pareces a lo que no eres, acepta las consecuencias', 'eres un objeto' (notemos que todas las imágenes hasta el v. 11 son objetos), 'te trato pues como a un objeto'. Notemos además que, desde el principio, tenemos una sinécdoque de la visión del poeta: la mujer no es más que su guardainfante, la parte superior de su cuerpo forma parte de la falda, es a lo más punta extrema, apéndice de la misma. Esta presentación cosificadora y reductora es en sí una sátira de la mujer.

b) En los últimos versos del segundo cuarteto (vv. 6-8) aparecen diferentes niveles analógicos. El objeto puede ser «cucurucho» por su forma triangular. Será «delito» por metonimia de la causa por la consecuencia: no se trata de cualquier cucurucho, sino de uno que es el castigo de una culpa. El hecho de que sea un «cucurucho de disciplinante» constituye una metáfora: se trata de un cucurucho particular, o sea una coroza; «mal contrito» explica la palabra «delito», delito que consiste en la ausencia de contrición.

Tenemos un segundo nivel analógico en el v. 8, en que el poeta no toma «ciprés» por analogía del objeto triangular, sino como análogo del «cucurucho». Si se debe llamar al ciprés «arrendajo»

[15] Motril es una «Villa del Reino de Granada», según Covarrubias. Noydens añade que tiene producción de azúcar, «labrado en seis ingenios».

[16] *Encajar*: «Incluir y meter una cosa dentro de otra ajustadamente, apretarla, y en cierto modo embutirla [...]. Vale también entrar ajustada y con fuerza una cosa sobre otra, calcándola y apretándola, para que no se salga o caiga tan fácilmente» (*Aut*).

es porque éste es un ave que imita y el sentido de 'imitador' ya existía en el Siglo de Oro[17].

Pero lo importante es quizá aquí el verbo «llamar», que significa 'dar un nombre'. Indica que Quevedo niega que la analogía dé el ser, ya que, si el objeto es cucurucho, imita a los cipreses y sólo merece el nombre de imitador porque *no es ciprés*.

Podemos preguntarnos además si no tenemos aquí elementos para la sátira. Hemos visto que es la suma del cucurucho y el delito lo que se parece a un ciprés. Sabemos que los cipreses son símbolo de muerte y que su madera no se pudre; quizá simbolice aquí el ciprés la pertinacia en su culpa del «mal contrito» y de la mujer delictuosa.

c) Cuando llegamos al último terceto, nos encontramos (vv. 12-13) con una analogía ya no con un objeto, sino con una «visión», o sea algo que no pertenece a la realidad y, en este caso preciso, manifiesta la intervención del diablo.

Sin embargo, esta visión está calificada de «buida», puntiaguda, lo que la hace concreta. El epíteto recuerda lo triangular, pero no es pertinente con el sustantivo «visión». Por eso quizás aparezca otra vez la necesidad del nombre para fijar el ser: «llámate».

Se trata de una apelación compleja de la que no sabemos si hay que tomarla como conjunto o como suma de sus elementos: «doña Embudo con guedejas». Veamos cada elemento:

– «doña»: evoca a una mujer y se corresponde con la realidad del objeto visto; se corresponde también con el contenido de las visiones de San Antonio, en que las mujeres simbolizan las tentaciones[18].

– «Embudo»: es un objeto de forma triangular prolongado con un tubo vertical; con esta analogía, nos acercamos a lo humano, por lo menos se completa la figura que, hasta entonces, se componía únicamente de un triángulo. La mayúscula parece designar un individuo y no una categoría.

– «con guedejas»: con esta palabra, la figura se vuelve animada: un objeto, un embudo, no tiene guedejas, un animal o un ser humano, sí.

La figura resultante es un ser femenino compuesto de un objeto inanimado (un embudo) y pelos. No olvidemos que el cabello suele ser la más hermosa prenda de la mujer en la poesía petrar-

[17] *Arrendajo*: «Cierto pájaro conocido, que porque remeda el canto, o imita la voz de los otros se le dio el nombre. [...] Se llama también la persona que remeda y contrahace las acciones o palabras de otro» (*Aut*).

[18] «Saint Antoine dans sa lutte victorieuse contre les démons a fourni à des centaines de peintres, sous le titre de *Tentations*, des tableaux curieux, pittoresques, pleins de fantaisie et d'imagination, mais d'où toute pensée religieuse est absente, lorsqu'elle n'est pas remplacée par l'obscénité ou la trivialité la plus facheuse. De ce nombre les Téniers, les Callot, Lucas de Leyde, Martin Grunewald» (Ponsonailhe, *Les Saints par les grands Maîtres*, s. d., p. 25).

quista. Pero la palabra «guedejas», sin ser forzosamente peyorativa, sólo designa una parte del pelo: «*Guedeja.* El cabello que cae de la cabeza a las sienes, de la parte de adelante» (*Aut*).

Así que aparecen esas «guedejas» como un añadido falto de gracia en la parte superior del triángulo del embudo. Es curioso notar que, en un romance, encontramos la imagen de unas guedejas que sirven de guardainfante a las sienes:

> se entró en una barbería
> a retraer la pelambre
> de guedejas, que a sus sienes
> sirvieron de guardainfante (núm. 689, vv. 13-16).

d) En el último verso, de agudeza, aparece la hipótesis «mujer», que dice lo que es esencialmente el objeto visto. Pero no se trata de un razonamiento matemático por el absurdo, en que se rechazan todas las hipótesis falsas, para encontrar al final la verdad: para Quevedo sigue siendo hipotético: quizá para él no sea una mujer una mujer con guardainfante. Lo que indica que tiene cierta idea de lo que *es* la mujer; si leemos los numerosos textos en que habla de la mujer, nos damos cuenta de que no le gustan el artificio, el afeite; lo que le interesa es el ser.

Las «faldas» eran lo triangular; le impiden ser mujer, de ahí el consejo de darlas al demonio, despreciarlas; quizá utilice Quevedo esta expresión porque las faldas son demoníacas. Pero llegamos a una paradoja: para ser conocida como mujer, tiene que quitarse las faldas que, en nuestras sociedades, pertenecen a la mujer, e incluso pueden designarla por metonimia.

3. La función de las analogías

3.1. Una falsa duda

Lo que tenemos en este soneto es una falsa duda, ya que los ojos saben lo que ven; en todo el poema, en efecto, se dirige el poeta a un *tú*, a un ser humano, a una mujer que tiene ante los ojos. Pero se fijan en la apariencia, es decir, una figura triangular, y buscan el ser que no ven. Esa búsqueda del ser se ha manifestado en la repetición del mismo verbo *ser* cuatro veces en el soneto y siete veces sobreentendido.

Si no ven el ser es porque lo impide la apariencia que apunta hacia otras direcciones. El ser está por de dentro y la única manera de «conocerlo» es hacer desaparecer la apariencia (aquí «esas faldas» que, para Quevedo, no caracterizan a la mujer). Sin embargo, lo que muestra el soneto es que esa apariencia lo invade todo: no tiene valor, no tiene valor de ser, pero está ahí, existe. Hay algo que da, para el lector del soneto, realidad (o por lo me-

nos existencia) a la cosa evocada, es el mismo hecho de que el poeta se dirija a ella directamente, utilizando el presente. Más allá de la variedad de apariencias, ese *tú* se dirige a una individualidad presente.

El problema estriba en que lo que se ve, lo que se impone a la mirada, es la apariencia, no es el ser. Surge entonces una pregunta: ¿es realidad o no lo es esa apariencia vista que no es el ser de las cosas? Y esa pregunta encierra otras: ¿en qué consiste la realidad?, ¿sólo la tiene el ser o puede tenerla también la apariencia? y ¿cuál es el valor de tal realidad?

3.2. La noción de idea

Por otra parte, tenemos la impresión, en este soneto, de que Quevedo aleja la atención de la realidad concreta del objeto visto para llamarla sobre la imaginación, el arte, el ingenio del poeta.

Si reflexionamos un poco nos damos cuenta de que si, esencialmente, es una mujer, lo que ven los ojos es otra cosa: a saber, una mujer-con-guardainfante. Y el arte quevediano ha conseguido dar cierto tipo de realidad en el soneto a esta visión, a través de las analogías que ha encontrado.

Procede un poco como Arcimboldo, que junta en sus cuadros elementos que tienen relación con el tema que quiere pintar[19]. El resultado es que pinta la «idea» del tema, en el sentido que tenía ειδος para Platón, o quizá, más precisamente, que procedía como pensaba Francisco de Holanda que debía proceder el pintor. Escribe éste, en el cap. XV («Da idea, que cousa é na pintura») de su *Da Pintura Antigua*:

> A idea na pintura é uma imagem que ha de ver o entendimento do pintor com olhos interiores em grandissimo silencio e segredo, a qual ha de imaginar e escolher a mais rara e eicelente que sua imaginação e prudencia poder alcançar, como um exemplo sonhado, ou visto em o ceu ou em outra parte, o qual ha de seguir e querer depois arremedar e mostrar fóra com a obra de suas mãos propriamente, como o concebeo e vio dentro em seu entendimento. Esta idea é maravilhosa nos grandes entendimentos e engenhos, e ás vezes é tal, que não ha mão nem saber que a possa emitar nem igoalar-se com ella. Dizem os philosophos que o summo inventor e imortal Deos, quando fez as suas obras taes como elle só entende e conhece, que primeiro no seu altissimo entendimento fez e teve os exemplos e ideas das obras que depois fez, e as vio, antes de serem, tão perfeitas como depois vierão a ser. A este altissimo mestre e capitão nos preceitos convem seguir os pintores, mais que alguns outros studiosos e fazer o mesmo exemplo e ideas no entendimento d'aquillo que desejamos que venha a ser, assi que a idea é a mais altissima cousa na pintura que se pode imaginar nos entendimentos, porque como é

[19] La relación del arte de Quevedo con el de Arcimboldo ha sido estudiada por Levisi, 1968.

obra do entendimento e do spirito convem-lhe que seja muito conforme a si mesma, & como isto tever, ir-se ha alevantando cada vez mais e fazendo-se sprito e ir-se-ha mizclar com a fonte e exemplar das primeiras ideas, que he Deos[20].

Así, más que evocación de un personaje visto, sería la mujer piramidal del soneto la expresión que creó Quevedo para realizar el concepto, la idea de la mujer-con-guardainfante que su entendimiento engendró. Tenemos en el poema el resultado de la visión que tiene Quevedo de lo que pudiera ser, esencialmente, sin necesidad siquiera de que exista.

3.3. La realidad poética

Quizá haya llegado así Quevedo a expresar en su soneto la idea de una mujer-con-guardainfante, con la conjunción de todos estos objetos triangulares que tienen sus caracteres propios. Y notemos cómo además, las más de las veces, la identificación no tiene artículo, lo que confiere a estos objetos un valor definitorio.

Esa mujer-con-guardainfante es otra realidad distinta de la suma de una mujer y un guardainfante. Puede aparecer como una sinécdoque de la mujer: así la mujer no es más que su guardainfante, la parte superior de su cuerpo forma parte de la falda, es a lo más punta extrema, apéndice de la misma.

La «mujer-con-guardainfante», no sabemos si existe. Nos muestra el soneto que la de la realidad concreta no es una mujer, ya que para que sea mujer hay que quitar el guardainfante. La suma de una mujer y un guardainfante no tiene ser, no es. Pero es posible tener la idea de este ser y la poesía hace posible que tenga realidad.

Esa idea de la mujer-con-guardainfante se vuelve así una realidad poética, diferente de una realidad para los sentidos, en particular la vista. No se trata, en efecto, de la misma realidad: la de los sentidos pertenece al mundo de la apariencia que puede engañar; la realidad poética, en sentido etimológico, es la que hace, la que crea el poeta dentro del mundo del poema.

No sabemos qué es, cómo se llama, pero la tenemos en el soneto, podemos imaginar al leerlo a una mujer-con-guardainfante. Lo tenemos todo, incluso un juicio cosificante y animalizador del poeta en la expresión sintética «doña Embudo con guedejas»; cada una de las analogías es un trazo que se añade a otros para construir la figura ideada por su entendimiento; el conjunto no existe como tal, no puede existir, pero está en el poema.

[20] Francisco de Hollanda, *Da Pintvra Antigva* (1548), primeira ed. completa commentada por J. de Vasconcellos, [1918], pp. 99-100.

Hemos dicho que la época barroca se caracteriza en particular por una duda que tiene el hombre acerca de la realidad, de lo que es y de su misma existencia. Por eso se hace difícil para el artista imitar la realidad para crear su obra. Siendo difícil seguir las teorías de Aristóteles en este campo, se vuelve hacia Platón y su teoría de las ideas.

En este mundo de dudas, nace entonces un poeta creador, en el sentido ya del creacionismo de Vicente Huidobro: el poeta crea el poema como Dios crea un árbol. Me parece este soneto núm. 516 un buen ejemplo de cómo Quevedo ha creado, a partir de una apariencia vista sin valor, la idea y la realidad poética de una mujer-con-guardainfante, que adquiere un ser y un valor para la eternidad gracias al acto creador.

BIBLIOGRAFÍA

Arellano, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.

Carreira, A., reseña de I. Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, *Rilce*, 4,1, 1988, p. 144.

Groupe Mu, *Rhétorique Générale*, Paris, Larousse, 1970.

Hollanda, Francisco de, *Da Pintvra Antigva* (1548), primeira ed. completa commentada por J. de Vasconcellos, Porto, Edição da «Renascença portuguesa», [1918].

Levisi, M., «Las figuras compuestas en Arcimboldo y Quevedo», *Comparative Literature* (University of Oregon), 20, 3, summer 1968, pp. 217-35.

López Gutiérrez, L., «A vueltas con el soneto a la mujer puntiaguda con enaguas», *Revista de Literatura*, 59, 118, 1997, pp. 387-98.

Parker, A. A., «La buscona piramidal: Aspects of Quevedo's Conceptism», *Iberorromania*, 1, 1969, pp. 228-34.

Parker, A. A., «La buscona piramidal: aspectos del conceptismo de Quevedo», en G. Sobejano (ed.), *Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1978, pp. 97-105.

Pérez Cuenca, I., *Catálogo de los manuscritos de Francisco de Quevedo en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ollero & Ramos, 1997.

Ponsonailhe, Ch., *Les Saints par les grands Maîtres*, Tours, A. Mame et Fils, s. d.

Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, ed. de J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.

Quevedo, Francisco de, *Poesía selecta*, ed. de L. Schwartz Lerner e I. Arellano, Barcelona, PPU, 1989.

Quevedo, Francisco de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. de L. Schwartz e I. Arellano, Barcelona, Crítica, 1998.

Roig Miranda, M., *Les Sonnets de Quevedo*, Nancy, PUN, 1989.

Roig Miranda, M., «Le *concepto* dans les sonnets de Quevedo», en *Mélanges offerts à M. Molho*, t. I, Paris, Éds. Hispaniques, 1988, pp. 537-55.