La anamorfosis semántica en el segundo debate del Cuadro XL de *La Hora de todos y la Fortuna con seso*[1]

Aurora Czeglédi
Converse College

[La Perinola (ISSN: 1138-6363), 14, 2010, pp. 69-82]

El cuadro XL de *La Hora de todos y Fortuna con seso* es estructurado como un tríptico, ya que consiste en tres debates entre unos súbditos descontentos y sus gobernantes, dentro del marco de la reunión de los contendientes en un terreno neutro, lo que, por parte del autor, representa «una anticipación burlesca y satírica del Congreso internacional (ideado por el Papa para solventar los litigios pendientes), [...] que debía reunirse en Lieja»[2]. El marco y los debates forman el repertorio del texto, es decir, «normas sociales y alusiones literarias que ubican la obra en un contexto referencial dentro del cual su sistema de equivalencias debe ser actualizado por el lector» (Iser, p. 86). La forma del debate revela las convenciones literarias de la sátira menipea, en su forma corta, preferida por Erasmo, donde el enfoque dramático está en el conflicto de ideas representadas por personajes estilizados (Frye, p. 309).

Bourg, Dupont y Geneste, en el estudio preliminar a su edición de *La Hora,* afirman que «este cuadro es la digna conclusión» de la obra y que «merece una atención especial que no siempre se le ha prestado» (p. 89). En lo que concierne al asunto de los tres debates, el primero se desarrolla entre «un noble Saboyano y un Genovés plebeyo» sobre el sistema de gobierno monárquico frente al republicano; el tercero es un ataque a la institución de la privanza, dirigido contra Richelieu. Respecto al segundo debate, el que nos interesa, los autores citados opinan que:

> Aparentemente, la discusión sobre la condición femenina nos aparta luego del debate propiamente político. De hecho, basándose en la ideología antifeminista de los juristas y teólogos, Quevedo pretende demostrar que la mujer, ser inferior y diabólico, tentador y corruptor, pervierte el funcionamiento de

RECIBIDO: 5-8-2009 / ACEPTADO: 14-9-2009

las leyes. Siendo un peligro para el Estado, debe de ser apartada del poder. (*La Hora,* p. 90)

Esta interpretación parece el resultado de una lectura superficial, dentro de un estudio de otra manera muy bien hecho. Los mismos autores notan que el lenguaje de Quevedo está «parcialmente cifrado», lo que «invita a hacer una segunda lectura» al «lector perspicaz» (*La Hora,* p. 90), pero ellos se contentan con sólo apuntarla. Esta segunda lectura

[1] Terminado el trabajo, el profesor Julián Olivares, a quien le estoy infinitamente agradecida, me atrae la atención al hecho de que Luisa López Grigera ya había planteado la cuestión de la anamorfosis en *La Hora de todos.* Efectivamente, la insigne investigadora, en la introducción a su edición crítica de *La Hora de todos y la Fortuna con seso* (1975, pp. 9-59), afirma que el momento en que escribía era «propicio para revisar las estructuras de la prosa de Quevedo» debido a «los estudios que se están haciendo sobre el manierismo en las artes plásticas» (p. 39). Habla del *mundo al reves,* con sus varias facetas, como tema dominante en *La Hora,* da la definición de la anamorfosis pictórica de Baltrusaitis citada por Hocke en *El Mundo como Laberinto. El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual* (1961, p. 38), y la relaciona con la obra de don Francisco: «Quevedo escoge una técnica de fragmentación, como medio para expresar un mundo caótico» (p. 38). En el apartado titulado «Anamorfosis» dice: «Puede ser legítimo denominar el arte de Quevedo en *La Hora* con un término propio de las artes plásticas puesto que, como venimos viendo, se trata de una serie de cuadros, más plásticos que conceptuales» (p. 43). Da una nueva definición, ampliada, de la anamorfosis, afirmando que se puede notar una evolución de las técnicas manieristas de «deformaciones ópticas» quevedianas comenzando por el *Buscón,* donde se encuentran «constructivismos archimboldescos». Sigue la «etapa de *Los Sueños*», donde «la anamorfosis es ya una preocupación por establecer una nueva estructura, un nuevo ordenamiento del caos, de la disolución» (p. 43), mientras en *La Hora* «esta es la anamorfosis»: «se desintegran los planos: cielo / tierra; se separan los personajes dioses / hombres, que solían andar juntos en la literatura de la época; se desintegran cada uno de los personajes con la técnica constructivista de las "figuras" y aun de procedimientos acumulativos archimboldescos (la buscona del cuadro x), o el estilo de las desarticulaciones atomísticas de Desiderio Mosu (los magistrales cuadros III, IV, V) y la desintegración de los tipos fijos y de los grupos en que se integran» (p. 44). En cuanto al cuadro XL sus comentarios se refieren a la presencia de las mujeres como personajes, que «defienden su igualdad con los varones» (p. 32), a los demás temas abordados y a su modernidad: «En general el cuadro presenta varios temas que mejor estarían en una asamblea del siglo XX que del XVII: quejas contra sus gobernantes, discusión de las ventajas de la monarquía o de la república, defensa de la igualdad de la mujer y del varón» (p. 41). Lo que es extraño es que no se encuentren casi ninguna referencia al trabajo, al parecer pionero, de López Grigera. Así Parker, 1978, al publicar su famoso análisis del cuadro x, parece haber ignorado el estudio en cuestión, ya que no lo cita, a pesar de los comentarios específicos de López Grigera sobre este cuadro y, además, emplea la palabra «metamorfosis» al menos tres veces. Bourg, Dupont y Geneste, los autores franceses de la edición de *La Hora* que he utilizado tampoco lo mencionan. No sucede lo mismo con César Nicolás, 1986, libro con el cual estoy profundamente endeudada por servirme de inspiración al escribir mi tesis doctoral y el presente trabajo, que se basa en un capítulo de aquella. Castillo, 2001, remite al libro de Ernest Gilman, 1978, (libro al que le debo mi orientación hacia la preceptiva tesauriana): «As far as I know, Ernest Gilman has been credited with the first serious appropriation of the concept [of anamorphosis] for the field of literary studies» (p. 1). En lo de las letras españoles, Castillo 2001, p. 1, afirma que: «In our field there is very little done on this topic, with the exception of a pioneering book by César Nicolás entitled *Estrategias y lecturas: las anamorfosis de Quevedo*».

[2] Quevedo, *La Hora de todos,* ed. Bourg, Dupont y Geneste, p. 346, n. 602.

demuestra que la pieza central del tríptico de los debates contiene un fragmento anamórfico, sobreimpuesto al tema principal evidente en la primera lectura del texto. El fragmento anamórfico revela el tema complementario del gobernante inepto que él, y no la mujer (por la que se deja manipular), debería ser apartado del poder. El «lenguaje parcialmente cifrado» al que aluden los críticos franceses es un indicio de la anamorfosis semántica —análoga a la pictórica—, realizada a través de la aplicación de los preceptos aristotélicos así como prescribe Emanuele Tesauro en su *Cannocchiale aristotelico*.

Los embajadores
Holbein

Quisiéramos recordar brevemente que lo inusitado de las pinturas que contienen un fragmento anamórfico, cuyo ejemplo más famoso es el cuadro *Los Embajadores* de Holbein, consiste en el hecho de que, al lado de unas figuras realizadas de manera tradicional que se ven claramente de frente, hay una mezcla de líneas y colores que disturba la composición y desconcierta al espectador, pero que vista de lado, ángulo de donde las deformidades se corrigen, revela una imagen cuyo sentido, al ser descifrado por el espectador complementa, contradice o se burla de lo representado tradicional y claramente visible (Kemp, p. 208; Leeman, p. 13).

La anamorfosis «constituía probablemente […] una convención aceptada por el público de la época» (Nicolás, p. 21), y correspondía a la estética barroca de la dificultad (Castillo, p. 2). A Emanuele Tesauro le reviene el mérito de haber establecido la analogía entre la anamorfosis visual y la semántica. El jesuita italiano sigue la tradición aristotélica apasionadamente e incluye en la metáfora todas las figuras retóricas, concibiéndola como una cuestión de grados, falta que tanto se le ha achacado (Parker, pp. 76-77). Sin embargo, para él, las figuras retóricas son «materia no bruta sino ingeniosa» de las metáforas sobre las cuales se edifican las agudezas (Frare, p. 134). La inclusión y el tratamiento de las figuras retóricas tesaurianas parecen concordar con el uso de las mismas hecho por Quevedo en la creación de conceptos agudos. Además, para Tesauro el entimema falaz es «la agudeza perfecta» (Tesauro, p. 495), y don Francisco lo confirma de manera magistral en la pieza central del tríptico de los debates.

Una primera lectura del segundo debate, que se puede comparar con el acercamiento de frente al cuadro de Holbein, pone de manifiesto el

tema principal que consiste en una reyerta entre los sexos, que toma lugar entre un grupo de mujeres y uno de hombres-jueces a través de sus respectivos portavoces. La reyerta, que se presenta como rebelión de las mujeres contra los hombres que gobiernan sus vidas, comienza por la amenaza de la violencia física por parte de las mujeres iracundas. El portavoz femenino, sin escatimar las invectivas, acusa a los hombres-jueces de haber arreglado tanto la vida pública como la vida privada para aventajarlos, oprimiendo así a sus consortes, a quienes deprivan del derecho de estudiar y de tomar parte en la guerra, y contra quienes han instituido la pena capital por el delito de adulterio. El portavoz masculino contesta punto por punto tanto las acusaciones como las invectivas, tratando de demostrar lo justo de las leyes vigentes, justificadas por la misma naturaleza de las mujeres, con envios a episodios bíblicos, lo que determina a las mujeres, llegadas al paroxismo, a poner en práctica la amenaza inicial, apaleándolo y arrancándole la barba al ofensor.

Todo el debate se nos ofrece a través de un entrecruzamiento de varias perspectivas. La primera es la del autor sobre los contendientes tanto en grupo como individualmente. Mientras la presentación individual se atiende a los aspectos físicos de los portavoces que aparecen como caricaturas, la presencia de los grupos como «una manada de catedráticos que venía retirándose de un escuadrón de mujeres» (*La Hora*, p. 351) nos confronta con el punto de vista del *mundo al revés* al asistir a una transferencia de agresividad de los hombres a las mujeres y de pusilanimidad de las mujeres a los hombres. De esta manera las mujeres aparecen como «amazonas», mientras los catedráticos, a través de la ampliación de la inversión, basada esta vez en un término implícito, los animales, se quedan desposeídos de la cualidad de seres humanos, debido a la dilogía de la palabra «manada» que puede significar tanto «pelotón de gente» como «rebaño o ganado». Otra perspectiva, o grupo de perspectivas, es la de las mujeres: 1) sobre los hombres, a través de invectivas y acusaciones, 2) sobre ellas mismas, como víctimas de los hombres, y, 3) 'inadvertidamente' (entre comillas porque el autor se encarga de que la inadvertencia ocurra), sobre ellas mismas, al rechazar o admitir culpas propias mientras están acusando a los hombres. Y otro grupo de perspectivas es el de los hombres, simétricamente, 1), 2) y 3), al de las mujeres. Todas estas perspectivas son estrategias textuales utilizadas para que se inicie el surgimiento del repertorio del texto, cuya función es la de estructurar la red interna de referencias y facilitar la producción del objeto estético (Iser, p. 100). El arreglo de «la perspectiva de los personajes» es la de «oposición», es decir, su función es la de facilitar la comparación de normas y subrayar las deficiencias de cada una al ser consideradas desde el punto de vista de la otra (Iser, p. 100). Además, la presentación de un mismo objeto desde múltiples perspectivas, al lado del topos del *mundo al revés*, señala un «descentramiento en el enfoque que, en el mismo jalón inicial de lectura, constituye la clave de una estructura anamórfica» (Nicolás, p. 28).

La estructura del debate es, obviamente, bipartita y consiste en pura argumentación retórica y, por tanto, se desarrolla a través de entimemas. Entre los procedimientos utilizados hay la dilogía, las metáforas despreciativas y degradantes, la ironía, las invectivas, los quiasmos; predomina la función apelativa del lenguaje. Este debate, en términos de la actitud de don Francisco para con las mujeres, ha sido interpretatada por parte de la crítica, sea como profeminismo *avant la lettre,* sea como misoginia (Fernández Álvarez, p. 147). Antes de fijarnos en la anamorfosis vale la pena examinar un poco los elementos que han dado lugar a tan opuestas interpretaciones, si no fuese más que para mostrar que hay todavía otra posible interpretación de este texto tan complejo que puntualiza su misantropía.

Las mujeres, en su parlamento, se quejan de no tener lo que hoy en día llamamos derechos civiles: están excluidas de la participación en la vida política, ya que los hombres son los que decretan las leyes —algunas contrarias a las mujeres—, sin tomarlas a ellas en cuenta, a pesar de ser la otra mitad del género humano. Además, no se les permite estudiar y están sujetas a un doble estándar que, poniendo todo el peso de la honra en ellas, sirve de pretexto para recluirlas, como modalidad preventiva. Todas estas reivindicaciones son extraordinariamente modernas y se podrían interpretar como una actitud profeminista, ya que muestran lo injusto de un estado de hecho, si no fuese por la queja de privación de participar en la guerra. Por una parte, de manera irónica, las mujeres demuestran que poseen las debidas cualidades bélicas, ya que están organizadas en «escuadrón» y dispuestas a combatir. Sin embargo, el arma más eficaz que tienen es su órgano vocal, del cual se valen contra los catedráticos para asustarles: «venían […] con las bocas abiertas», para confundirlos: «los hundían a chillidos», y para amenazarlos con la acción física: «los amagaban de mordiscones» (*La Hora,* p. 351), lo que lleva a la identificacción metonímica implícita de las amazonas con la boca, que también sirve para insultar a sus adversarios, llamándoles «Tiranos», «Barbonazos», «Menguados»; a eso se añade la violencia física de verduleras, al arrancarle las mujeres la barba al portavoz masculino al final del debate. De este modo, el derecho de tomar parte en la guerra que reclaman las mujeres sirve para ridiculizarlas y socavar así sus otras pretensiones, y eso llevado a cabo con la ayuda de los hombres en su parlamento.

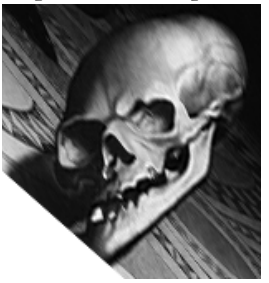
Parece que la exposición de los argumentos profeministas funciona solamente como subterfugio para facilitar los contraargumentos misóginos. La respuesta del catedrático empieza con cortesía irónica, para negarles a las mujeres la inteligencia: «Con gran temor me opongo a vosotras, viendo que la razón frecuentemente es vencida de la hermosura» (*La Hora,* p. 353), y al final del debate les sugiere: «pedid moderación y seso» (*La Hora,* p. 354). La ironía se vuelve sarcasmo al sugerir el catedrático que la educación (*nomos,* las artes liberales) les sería inútil puesto que no poseen el don (*phusis,* que en la mujer, según el catedrático, es «belleza» y no «seso») que se desarrolla a través de la instrucción docente:

«la retórica y dialéctica son rudas contra vuestra belleza». En lo de las leyes, comenzando por los principios, les reprocha a las mujeres haber «quebrantado la ley de Dios»; en lo de las armas, de utilizar la manzana para descalabrar «toda la generación de Adán» (*La Hora,* p. 353).

No obstante, los contendientes, al aportar cada uno su contribución al debate, no sólo acusan, contestan e insultan al adversario, sino que también, 'inadvertidamente', se autoinculpan. Así las mujeres, al quejarse del doble estándar que considera «delito de muerte» el adulterio cometido por ellas, mientras el adulterio masculino es «entretenimiento de la vida», práctica corriente, sin sanción o estigma, acusan indirectamente a los hombres de ser 'carceleros' de sus «potencias y sentidos» al tomar éstos medidas preventivas. Al acusar a los hombres de ser culpables por incitar los delitos femeninos, las mujeres admiten la culpa propia: «vuestra desconfianza, no nuestra flaqueza, las más veces nos persuade contra vosotros lo propio que cauteláis en nosotras» (*La Hora,* pp. 351-352). La admisión de otra culpa por parte de las mujeres, la de maldad, ocurre no sin señalar de nuevo con el dedo hacia los hombres como promovedores y maestros insuperables: «Infinitas entran en vuestro poder buenas a quien forzáis a ser malas, y ninguna tan mala a quien los más de vosotros no hagan peor» (*La Hora,* p. 352).

Los hombres, a su vez, al tratar de hacer responsables a las mujeres de los pecados que ellos cometen, también se autoinculpan, primero de corrupción en lo de la aplicación de las leyes, delatando a las mujeres como manipuladoras de los jueces. Luego, se les reprocha a las mujeres el hecho de dejarse sobornar sus esposos a causa de los gastos femeninos en «galas y trajes», gozando ellas los beneficios y ellos adquiriendo mala fama. Después, los hombres se autoinculpan de debilidad frente a la tentación carnal: «Con el corazón humano, muy eficaz es el demonio si le pronuncia una de vosotras» (*La Hora,* p. 353). Este último argumento, basado también en la Biblia, —como anteriormente, cuando se acusaba a las mujeres,— muestra que don Francisco no explota su fuente simplemente de manera misógina, sino que también la utiliza en contra de los hombres; no separa a las dos mitades del género humano para acusar a la una y absolver a la otra, sino que pone de manifiesto tanto las culpas de los hombres como de las mujeres. Al presentar la reyerta entre los sexos apunta a la discordia existente, a la misandría de las mujeres y a la misoginia de los hombres, al atacarse éstos ferozmente. Las acusaciones recíprocas tienen efecto de bumerán, llevando a la autoinculpación, de manera que la humanidad entera delata su culpabilidad (Arellano, pp. 24-37). Don Francisco, en *Marco Bruto* dice: «Yo hago el oficio de espejo, que les hago ver en sí lo que en sí no pueden ver. Ninguno puede ver en su rostro la fealdad que en él tiene; y el que con los propios ojos no puede verse a sí, la ve si se le advierte» (Quevedo, *Obras,* p. 143). Sin embargo, en lo de la actitud de Quevedo, el espejo es el del odio y además de hacerles ver a sus contemporáneos cuán feos son, trai-

ciona también su propia fealdad de espejo deformador, o sea la misantropía del autor que, como sus personajes ha caído en su propia trampa.



Todas estas posibles interpretaciones se deben a la densidad del texto, repleto de procedimientos retóricos que, a la primera lectura, envía la atención en varias partes a la vez, y el lector nota que hay partes ambiguas, difíciles de desentrañar en el correr rápido del texto, lo que tiene un efecto desconcertante, semejante a la imagen deforme de la calavera de Holbein no revelada todavía.

También como cuando se mira por primera vez el fragmento pictórico deforme y el espectador titubea en su descifre, antes de topar con el ángulo de vista adecuado, el lector del debate vacila entre varias interpretaciones: ¿profeminismo?, ¿misoginia?, ¿misantropía? Por lo tanto se debe hacer una *segunda lectura,* semejante al acercamiento de lado al cuadro de Holbein, para que las deformidades se corrijan y que la imagen escondida se revele. Para lograr eso tenemos que recoger los elementos ambiguos y desconcertantes del fragmento anamórfico diseminados por el texto, a cuya *clave* se nos atrae la atención por medio de la insistencia en la barba del catedrático; dándonos la clave, el autor nos posiciona en el ángulo intelectual adecuado para enfocarnos en su texto. Entonces, los elementos constitutivos de la anamorfosis son: 1) el insulto «Barbonazo» dirigido por las mujeres a los hombres-jueces; 2) el entimema utilizado por las mujeres contra los hombres: «Toda vuestra severidad se funda en lo frondoso y opaco de vuestras caras, y el que peina más lomo de jabalí presume más suficiencia, como si el solar del seso fuera la pelambre graduada de quien antes se prueba de cola que de juicio»; 3) la escueta presentación del portavoz masculino por el autor al comienzo de su parlamento: «Un dotor a quien la barba le chorreaba hasta los tobillos»; 4) el entimema seguido por el ejemplo y la máxima de los hombres-jueces que, 'inadvertidamente' se autoinculpan: «Si los jueces gobiernan el mundo, y las mujeres a los jueces, las mujeres gobiernan y desgobiernan el mundo, y desgobiernan a los que gobiernan; porque pueden más con muchos las mujeres que aman que el texto que estudian. Más pudo con Adán lo que el diablo dijo a la mujer que lo que Dios le dijo a él […] Es la mujer regalo que se debe temer y amar, y es muy difícil temer y amar la misma cosa», y, 5) el final del debate, cuando el autor nos dice que las mujeres «todas juntas se dispararon contra el triste doctor en remolinos de pellizcos y repelones, y con tal furia lo mesaron que lo dejaron lampiño de pelambre graduada, que pudiera, por lampiño, pasar por vieja en otra parte». Cabe notar que se trata de un juego de tres perspectivas que requiere constantes cambios y ajustamientos por parte del lector: la primera es la de las mujeres sobre los hombres-jueces, la segunda de los hombres-jueces, 'inadvertidamente' sobre ellos mismos, y la tercera, del autor so-

bre los hombres-jueces. Si a la primera lectura el debate parecía equilibrado, ya que cada sexo tenía su parlamento y la atención iba de las mujeres a los hombres y al revés, ahora el lector está dirigido a través de las estrategias textuales a ubicarse en el ángulo intelectual adecuado para que la revelación se produzca, y las tres perspectivas apuntan al mismo blanco: los hombres-jueces.

El primer elemento anamórfico tiene la función de atraer la atención. Se trata del apelativo, aumentativo despreciativo, «barbonazos», que, por poner en primer plano la barba, adorno facial llevado por los jueces, catedráticos y médicos de la época, apunta a un motivo recurrente en la obra satírica de Quevedo (*La Hora,* p. 43; Arellano, p. 27) y a la vez, al signo falible en que se basa el segundo elemento anamórfico, el entimema refutativo que sigue: «Toda vuestra severidad se funda en lo frondoso y opaco de vuestras caras, y el que peina más lomo de jabalí presume más suficiencia, como si el solar del seso fuera la pelambre graduada de quien antes se prueba de cola que de juicio». Se trata de un argumento *a persona* encontrado en el lugar argumentativo del carácter utilizado para restar credibilidad (Mortara Garavelli, p. 94). La característica de este entimema es la ausencia del entimema demostrativo, basado en el axioma clásico «*Barba teniunt philosophus*» (Vega Rodríguez), que se refuta, y al cual el lector debe actualizar; el entimema refutativo agrada más a la audiencia por su claridad, al acercar dos argumentos contrarios en un espacio reducido (Aristóteles, *Rhetorica,* II, 23). El entimema de Quevedo sugiere que lo único de la inteligencia que tienen los jueces es el signo falible de la barba, y por más larga la barba más inteligentes se creen. La opinión de que los que llevan barba son inteligentes se ve socavada por la metáfora despreciativa de «lo frondoso y opaco» que presenta la barba como vegetación lujuriante que impide el paso de la luz, y la oscuridad no puede ser atributo de la inteligencia (como ya se sabe de la burla quevediana contra los culteranos). La metáfora siguiente, de la barba como «lomo de jabalí», transforma el signo en insulto al equiparar al catedrático barbudo con un cerdo, y la palabra infamante, a través de sus sugerencias, muestra al hombre que lleva el «lomo de jabalí» no sólo falto de inteligencia, sino también sucio, ruin, grosero. La oración hipotética irreal añadida al entimema subraya la falibilidad de la barba como signo de la inteligencia, por medio de la antítesis, de una metáfora noble y otra, la tercera del debate, degradante de la barba, a la cual agrega el insulto final sobre las bajas calificaciones sacadas en las oposiciones. La refutación logra volver el signo falible en contra de sí mismo, de manera que ahora señala la necedad.

El tercer elemento anamórfico, que funciona como ampliación burlesca del motivo de la barba, y consiste en la presentación del «dotor», aparece el verbo «chorrear», perteneciente al agua, aplicado ahora a la barba. Si la barba, signo que hemos visto vuelto en contra de sí mismo, «le chorreaba hasta los tobillos», la sugerencia es que el dotor es el mismo manantial de la necedad o su alegoría. El cuarto elemento anamór-

fico es más complejo que las tres anteriores: si hasta ahora se nos ha atraído la atención a la barba como signo falible de la inteligencia, se le ha refutado y ampliado para que señale la necedad más completa, ahora se nos traen pruebas al respeto por medio de un grupo de tres componentes retóricos estrechamente relacionados: un entimema, un ejemplo y una máxima.

El entimema que toma aspecto de trabalengua: «Si los jueces gobiernan el mundo, y las mujeres a los jueces, las mujeres gobiernan y desgobiernan el mundo, y desgobiernan a los que gobiernan» combina la premisa de que los que tienen el poder pueden tanto gobernar como perturbar el buen orden del gobierno, y la idea de gobernantes de gobernantes, que manipulan tanto a las personas en cargo como el poder que tienen, motivo que aparece también el Cuadro xxxix: La Isla de los Monopantos: «encaminamos nuestra pretensión a que ellos sean señores del mundo y nosotros de ellos» (*La Hora,* p. 343). El entimema funciona como prueba de la necedad del juez provista por él mismo y consecuencia mandatoria de la lograda inversión del significado de la barba. El sentido del entimema, el de autoinculpación de lujuria, es completado por un ejemplo retórico: «porque pueden más con muchos las mujeres que aman que el texto que estudian. Más pudo con Adán lo que el diablo dijo a la mujer que lo que Dios le dijo a él…». Don Francisco aplica al pie de la letra los preceptos aristotélicos que estipulan que el entimema, cuando se quiere añadir evidencia suplementaria que tenga un efecto similar al testimonio provisto por un testigo, debe ser seguido por un ejemplo (Aristóteles, *Rhetorica,* II, 20). El ejemplo es un argumento inductivo que se desarrolla de una forma más sencilla que el entimema —deductivo éste, apropiado para una audiencia refinada, amante de contradicciones—, y por eso persuade de una manera más directa; el ejemplo se comprende instintivamente, es más familiar que el entimema y es apropiado para persuadir a las masas (Aristóteles, *Topica,* I, 12; *Rhetorica,* I, 2, 1356b). Como variedad, el ejemplo empleado aquí por Quevedo pertenece a la «invención de hechos» (Aristóteles, *Rhetorica,* II, 20, 1393a), y de éstos, reemplaza la fábula recomendada por la parábola bíblica.

Al entimema y ejemplo les sigue una máxima: ésta, usualmente forma parte del entimema sea como premisa sea como conclusión, pero puede ser utilizada también aislada. La máxima de Quevedo pertenece a lo que Aristóteles describe como «afirmaciones paradójicas que necesitan una explicación», y de éstas, a las que el Estagirita considera las mejores ya que se utiliza sola, tiene el carácter esencial del entimema y que la razón de la opinión expresada es sólo sugerida (Aristóteles, *Rhetorica,* II, 21). La máxima es una afirmación de orden general sobre cuestiones de conducta práctica que se debe adoptar o evitar, y la máxima de don Francisco es exactamente eso, un consejo hacia la justa medida para con las mujeres: «Es la mujer regalo que se debe temer y amar, y es muy difícil temer y amar la misma cosa»; hay aquí una dimensión estoica que apunta a la necesidad de subordinar las emociones a la razón.

En este momento, cuando el lector está en posesión de todos los elementos necesarios para comprender «de lo que se dice velozmente… lo que se calla» (Tesauro, p. 494), empieza la revelación del fragmento anamórfico: el juez es la antítesis del *sabio,* pero no antes de que el lector, dirigido por las estrategias textuales, actualice el ideal estoico, *el bien supremo,* que consistía en la combinación de cuatro cualidades: sabiduría, valentía, autocontrol e imparcialidad (Campbell, p. 16; Krabbenhoft, pp. 4-5). El catedrático no tiene ninguna de estas cualidades: don Francisco ha demostrado y probado magistralmente que es el manantial mismo de la necedad, lo vemos pusilánime (al retirarse en derrota la manada de catedráticos frente a las mujeres), falto del dominio de sí mismo (al sucumbir a la lujuria) y falto de imparcialidad (al desarrollar sus argumentos y al admitir que los jueces se dejan sobornar al momento de ejercer sus cargos). Todo eso se debe al hecho de «no vivir en concordancia con las leyes naturales y no distanciarse de los animales a través del desarrollo de la capacidad innata de la inteligencia» (Campbell, p. 15). La gravedad es que estas faltas de los que gobiernan repercuten en el plano social y político, de donde el papel que desempeña el fragmento anamórfico es el de delatar, al menos en parte, la situación de hecho y las causas que socavaban el previamente poderoso Imperio Español.

Finalmente, tenemos que tener en cuenta el quinto y último elemento del fragmento anamórfico, aunque no sirva más que para «revolver el placer de provocar la incertitud perceptual» (Gilman, pp. 51-52; Castillo, p. 14). Al final del debate «el triste doctor» ve la amenaza inicial de las mujeres puesta en práctica, de manera que éstas lo dejan «lampiño de pelambre graduada». Sin embargo, el hecho de quedarse el perseguido sin su adorno facial no significa que adquiere más sabiduría; Quevedo lo ha concebido como un personaje condenado de antemano y el juez está en una situación sin salida. El autor no está contento con delatar a los gobernantes sin añadir un insulto final: en su nueva postura, el doctor «pudiera […] pasar por vieja en otra parte». Nos vemos confrontados aquí con la explotación completa del motivo de la barba como doble signo falible: por una parte, la barba como signo de la inteligencia, vuelto en contra de sí mismo, para simbolizar la necedad, y por otra parte, la barba como signo de la virilidad (cfr. el romance *Varios linajes de calvas:* «Cuando hubo españoles finos, / menos dulces y más crudos, / eran los hombres lanudos» [*Poemas,* p. 262]). Quevedo parece aceptar este segundo significado del signo sólo para que el quitar de la barba no signifique un reparo a la inteligencia del catedrático, sino la pérdida de hombría, lo que deja al protagonista necio y homosexual. Además, se le identifica con el paciente del acto homosexual a través de la imagen sobrepuesta de la vieja, que, en el contexto de la obra es sinónimo al topos de la dueña, y, por lo del remover de la pilosidad —aunque aquí forzosamente, como castigo—, apunta a los afeites y a la coquetería grotesca de encubrir años, motivo recurrente en la obra satírica de Quevedo, que añade el toque final al insulto. Y aquí tenemos la revelación completa

del fragmento anamórfico: como otro aspecto del topos del mundo al revés, sobrepuesta a la imagen del grupo de las mujeres y del de los catedráticos que se confrontan, aparece la imagen andrógina, de la dueña masculina, que funciona como una manera de machacar el tema de la necedad, ya que el homosexual no puede procrear, de donde, por extensión, la esterilidad intelectual de los gobernantes ineptos, falta que, claramente, se refleja en el plano social y político.

El Cuadro XL en su totalidad se puede comparar con un tríptico pictórico cuyas partes componentes están unidas por temas relacionados: el primer debate concierne la cuestión de los dos sistemas de gobierno: monarquía o república. El segundo debate, que en estas páginas hemos venido analizando, trata el tema central de la rebelión de las mujeres oprimidas por el gobierno masculino en el plano doméstico, que sirve de fondo para el tema complementario revelado por el fragmento anamórfico contenido, que bajo la imagen hilarante de la dueña masculina delata al gobernante inepto. Finalmente, el tercer debate critica la institución de la privanza.

El segundo debate presenta una de las más logradas anamorfosis literarias que tiene todas las características de sus contrapartes pictóricas: es un texto altamente ambiguo —por lo repleto de los procedimientos retóricos—, que tiene el efecto inicial de desconcertar al lector, le convida a hacer una segunda lectura, ya que la primera no agota todas las sugerencias del texto, pidiéndole que ajuste su perspectiva intelectual para que se produzcan las correcciones de lo que inicialmente se percibe como deformación, y produce una revelación acompañada por asombro. Todo esto lo logra el autor a través de varias modalidades, comenzando por el aspecto formal del debate, ideal mecanismo estructural perspectivista.

En la pintura, como se sabe, la imagen anamórfica no existe por sí sola, sino sobreimpuesta al fondo de una representación pictórica tradicional, realizada por medio de la perspectiva lineal (Baltrusaitis, p. 19). Por analogía, en el plano semántico, la forma del debate, de controversia entre dos posiciones opuestas (Mortara Garavelli, p. 50), tiene el papel de la perspectiva lineal, y el de establecer el punto de vista central ya que, al tener cada contendiente su parlamento, la atención del lector va de las mujeres a los hombres y al revés; a eso se añade el punto de vista intelectual del autor sobre los dos grupos. De esta manera, al entrecruzarse las perspectivas intelectuales simétricamente (de las mujeres sobre los hombres y de los hombres sobre las mujeres, de las mujeres sobre ellas mismas y de los hombres sobre ellos mismos, del autor sobre las mujeres y sobre los hombres), se establece un equilibrio que ubica al lector en una posición de frente, de donde puede notar los dos grupos de litigantes y sus movimientos intelectuales hacia la conclusión entre las opiniones contrarias.

Sobre este fondo indispensable se sobreimpone el fragmento anamórfico que ya se anuncia por la densidad del texto, debido a la ambigüedad creada por palabras disémicas, al topos del mundo al revés y a la

abundancia de procedimientos retóricos (quiasmos, entimemas, metáforas despreciativas), algunos difíciles de desentrañar en el correr rápido del texto, lo que tiene un efecto desconcertante por conducir a varias posibles interpretaciones, pero ninguna completamente satisfactoria por sí misma. En la pintura hay varias técnicas para realizar la anamorfosis, según muestra Baltrusaitis al pasar revista la preceptiva. Así habla de la preocupación de Daniele Barbaro con las formas disimuladas dentro de otras formas, citando de su *Pratica della Perspettiva* de 1559:

> Para esconder mejor lo que pinta […] el artista que se propone delinear dos cabezas u otras representaciones tiene que saber cómo sombrear y encubrir la imagen para que muestre paisajes, aguas, colinas, piedras y otras cosas en vez de dos cabezas […] El pintor puede y, de hecho, tiene que engañar nuestros ojos con la interrupción y la separación de las líneas que tienen que ser rectas y continuas para que no revelen de otro ángulo de vista lo que revelan del lugar escogido […] Las figuras pueden ser interrumpidas y ciertas partes separadas de las otras de manera que parezcan unidas de nuevo cuando se miren oblicuamente; así, la frente de una cara puede ubicarse en un lugar, la nariz en otro y la barbilla en otro (Baltrusaitis, p. 32; trad. propia)

Quevedo parece seguir las mismas técnicas al diseminar por el texto los cinco elementos constitutivos de su anamorfosis semántica. Mientras las pinturas que esconden un fragmento anamórfico tienen un dispositivo mecánico ex-céntrico provisto en el marco del cuadro para que el espectador se ubique físicamente en el ángulo visual adecuado, Quevedo da la clave para el traslado intelectual del lector a través de la insistencia en la barba del catedrático. La reiteración y el desarrollo del motivo de la barba, realizados por el entrecruzamiento de tres perspectivas —de las seis iniciales, constitutivas de la perspectiva lineal semántica, que anclaban el punto de vista centralmente—, logran el deslizamiento del ángulo intelectual de enfoque hacia un lado. Mientras en la pintura se utiliza una red de líneas, o cuadrícula elongada para deformar la imagen que debe quedar escondida hasta el momento propicio, nuestro autor, para crear la anamorfosis semántica, se vale del entimema y de elementos entimemáticos independientes: un doble signo falible (inteligencia / virilidad) que funciona inicialmente como apelativo aumentativo despreciativo, un entimema que refuta uno de los sentidos del doble signo falible (inteligencia), una alegoría —fase intermedia del proceso metafórico descrito por Tesauro, que culmina con el entimema—, seguidos por el grupo de un entimema demostrativo, ejemplo y máxima, que auxilian el entimema refutativo anterior, funcionando como pruebas a favor de la refutación. A estos les sigue una descripción (el arrancar de la barba) y la comparación con la vieja, que logran la refutación implícita del segundo sentido del doble signo falible (virilidad). El uso del entimema hace que la anamorfosis de Quevedo funcione por inversión (signos falibles vueltos en contra de sí mismos), y que sugiera la dimensión filosófica contenida en la idea de la verdad detrás de las apariencias. El texto, que desde los principios había suge-

rido el topos del mundo al revés, al presentar a las mujeres belicosas frente a los hombres pusilánimes, acaba con la revelación del hombre-mujer o la dueña masculina.

El entimema falaz es el elemento clave de la estética de la agudeza de Emanuele Tesauro y don Francisco crea su anamorfosis por medio de una expertísima manipulación de los paralogismos *ex signo,* que sí dan la impresión inicial de un «lenguaje parcialmente cifrado». Cabe notar aquí, como lectores cuya competencia nos ha sido formada por el texto quevediano, que al refutar don Francisco el doble signo falible su refutación resulta también una falacia, ya que si la barba no es signo de la inteligencia o de la virilidad, tampoco lo es de la bobería, y tampoco su falta señala la afeminación. Sin embargo, las falacias de Quevedo deleitan tanto mientras delatan aspectos que todos ven y pocos entienden, que el asombro no deja lugar a la preocupación por refutarlas.

Bibliografía

Arellano, I., «Introducción», en F. de Quevedo, *Los Sueños. Versiones impresas: Sueños y discursos. Juguetes de la niñez. Desvelos soñolientes,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 11-55.

Aristóteles, *A theory of Civic Discourse. On Rhetoric,* trad. G. Kennedy, New York-Oxford, Oxford University Press, 1991.

Aristóteles, *The Basic Works,* ed. R. McKeon, New York, Random House, 1941.

Baltrusaitis, J., *Anamorphic Art,* trad. W. J. Strachan, New York, Abrams, 1977.

Bourg, J., P. Dupont y P. Geneste, «Introducción», en F. de Quevedo, *La Hora de todos y la Fortuna con seso,* Madrid, Cátedra, 1978, pp. 13-121.

Campbell, R., «Introduction», en Séneca, *Letters from a Stoic. Epistulae Morales ad Lucilium,* New York, Penguin, 1969, pp. 7-28.

Castillo, D. R., *(A)wry Views. Anamorphosis, Cervantes, and the Early Picaresque,* Indiana, Purdue University, 2001.

Fernández Álvarez, M., «Quevedo: protagonismo político y testimonio de una época», en *Quevedo a nueva luz: escritura política,* ed. L. Schwartz y A. Carreira, Málaga, Universidad, 1997, pp. 133-148.

Frare, P., «*Per istraforo di perspettiva*». *Il Cannocchiale aristotelico e la poesia del Seicento,* Pisa-Roma, I.E.P.I., 2000.

Frye, N., *Anatomy of Criticism: Four Essays,* Princeton, Princeton University Press, 1990.

Gilman, E., *The Curious Perspective: Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century,* New Haven-London, Yale University Press, 1978.

Iser, W., *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response,* Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1994.

Kemp, M., *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat,* New Haven-London, Yale University Press, 1990.

Krabbenhoft, K., «Góngora's Stoic Pilgrim», *Bulletin of Hispanic Studies,* 73, 1996, pp. 1-12.

Leeman, F., *Hidden Images. Games of Perception. Anamorphic Art. Illusion. From the Renaissance to Present,* New York, Abrams, 1976.

López Grigera, L., «Introducción crítica», en F. de Quevedo, *La Hora de todos y la Fortuna con seso,* ed. L. López Grigera, Madrid, Castalia, 1975, pp. 9-59.

Mortara Garavelli, B., *Manual de retórica,* trad. M.ª J. Vega, Madrid, Cátedra, 1988.
Nicolás, C., *Estratégias y lecturas: las anamorfosis de Quevedo,* Salamanca, Universidad de Extremadura, 1986.
Quevedo, F. de, *La Hora de todos y la Fortuna con seso,* ed. J. Bourg, P. Dupont y P. Geneste, Madrid, Cátedra, 1987.
Quevedo, F. de, *La Hora de todos y la Fortuna con seso,* ed. L. López Grigera, Madrid, Castalia, 1975.
Quevedo, F. de, *Obras completas. Obras en prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1981, 2 vols.
Quevedo, F. de, *Poemas escogidos,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1980.
Quevedo, F. de, *Los Sueños. Versiones impresas: Sueños y discursos. Juguetes de la niñez. Desvelos soñolientos,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.
Parker, A. A., «La buscona piramidal: aspectos del conceptismo de Quevedo», en *Francisco de Quevedo,* ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 97-105.
Parker, A. A., «Introducción», L. de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea,* Madrid, Cátedra, 1993, pp. 15-129, 5ª. ed.
Schwartz, L., y A. Carreira, ed., *Quevedo a nueva luz: escritura política,* Málaga, Universidad de Málaga, 1997.
Séneca, *Letters from a Stoic. Epistulae Morales ad Lucilium,* ed. R. Campbell, New York, Penguin, 1969.
Tesauro, E., *Il Cannocchiale Aristotelico,* Torino, 1670.
Vega Rodríguez, P., «Linajes de calvas, barbas y cabelleras» en *Espéculo: revista literaria,* Madrid, UC, 1996, en la Red, http://www.ucm.es/info/especulo/