



## *A un nariz [comentario del texto]<sup>1</sup>*

Ignacio Arellano Ayuso

Érase 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.

5

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

10

érase un naricísimo infinito,  
muchísimo nariz, nariz tan fiera  
que en la cara de Anás fuera delito.

## Comentario de texto «A un nariz»

### Localización, tema y estructura

Éste es, quizá, el soneto burlesco más famoso de Quevedo.

Utilizo la versión publicada en el *Parnaso español*, la principal colección de poesía de Quevedo, debida a su amigo José González de Salas, aparecida póstumamente en 1647. Se conocen variantes conservadas en diversos manuscritos, de las que analizaré después algunos detalles que interesan a efectos del comentario.

Los títulos de los poemas del *Parnaso* parecen en su mayor parte debidos a González de Salas, el editor, de manera que no vamos a tomarlos muy en cuenta, aunque a veces son bastante significativos. Este mismo epígrafe que reza «A un nariz» (otros testimonios leen «A un hombre de gran nariz», «A un narigón», etc.) nos pone en la pista del tema, esto es, un *figura* narigudo.

El tema resulta fácilmente identificable, y debemos situarlo en el terreno de las llamadas *figuras*, un concepto satírico que el propio Quevedo cultiva abundantemente y que incluso llega a teorizar en opúsculos tempranos como el de *Vida de corte*, donde establece un catálogo de figuras naturales y artificiales. Un personaje figura es todo aquel caracterizado por una extravagancia o exageración ridícula, de cualquier tipo que sea (física, moral...). Figuras naturales llama Quevedo a aquellos que lo son de su naturaleza, y menciona como ejemplos a los calvos, contrahechos, etc.; los artificiales son los que se construyen a sí mismos como figuras: lindos, valientes de mentira, aduladores...

Un hombre de gran nariz es, pues, un ejemplo de figura natural, objeto de comentario burlesco, como cualquier otra deformidad o exageración tenida por ridícula.

El tema pertenece, por otro lado, a una larga tradición de burlas a deformidades corporales o rasgos caricaturescos, en especial a las relativas a grandes narices, como recuerda en una nota González de Salas: «Los epigrammatarios griegos tropezaron mucho en las narices grandes; y así

fatigaron, con no poca agudeza a los narigudos muchas veces. En el libro II de la Antología, cap. 13, se hallarán buen número de epigrammas que prestaron el argumento a este, y conceptos también».

Es poema, por tanto, que incluye elementos de inspiración clásica. A pesar de las fuentes clásicas Quevedo actualiza el tema integrándolo en el conjunto de motivos característicos del XVII: por ejemplo, insertando los chistes sobre la calidad judía de estas narices (otro tópico), según un mecanismo de adaptación que se da también en otras composiciones quevedianas, y con otros temas. Otro tipo de adaptación del tema, que deriva hacia la burla de tópicos líricos es el romance núm. 684 «Celebra la nariz de una dama», donde se pueden encontrar otra serie de metáforas con estructuras análogas a la de este soneto:

promontorio de la cara,  
pirámide del ingenio,  
pabellón de las palabras,  
zaquizamí del aliento [...]

«Érase un hombre a una nariz pegado» es soneto muy comentado por los estudiosos de Quevedo, sin duda por su valor paradigmático: el arte del concepto como relación alcanza aquí su máximo exponente (Lázaro Carreter).

Sin embargo no siempre ha sido bien entendido este valor paradigmático - que efectivamente lo tiene.

Sin entrar ahora en una impertinente discusión crítica pondré solamente un ejemplo de comentario desviado por el olvido de los códigos que he señalado anteriormente. Maurice Molho, en un artículo dedicado a este soneto lo lee como una cosmogonía antisemita. Para ello ha de interpretar el poema en sentidos ideológicos y simbólicos (apelando al psicoanálisis cuando hace falta) sustentados en una estructura epigramática que se organiza férreamente sobre chistes agresivos de un antisemitismo obseso. Molho habla en su trabajo de estructura simbólica, sutil articulación, etc., considerando un tipo de estructura agrupada en series simbólicas que componen al final una especie de cosmogonía cuyo centro asediado, atacado y denunciado es el judío.

Como se puede ver, en este sentido la delimitación del tema se conecta irremediabilmente con la misma estructura del poema. Determinado tipo de

estructura podría apuntar a interpretaciones como las defendidas por Molho, si fueran aceptables.

Ahora bien ¿existe en este soneto semejante estructura compleja significativamente satírica y antisemita?

¿Cuál es la estructura del soneto, y a qué principio responde?

Si volvemos a los códigos de producción del texto conceptista y recordamos las palabras de Gracián sobre el tipo de agudeza suelta, y las series de apodosos conglobados, la estructura de este soneto se nos revela de modo clarísimo como un ejemplo notable de tales estructuras sueltas, definición de un sujeto mediante la acumulación de apodosos o metáforas individuales cuyo tenor o referente es el mismo.

Que tal estructura parezca a ciertos críticos muy simple, y se esfuercen en buscar algo más es un problema de percepción anacrónica. La verdadera deficiencia está en ignorar este modelo. El soneto está construido, pues, sobre un modelo vigente, conocido y eficazmente operativo en el momento de su escritura. Esto no significa que no haya en él motivos antisemitas, etc. Significa solamente que la estructura debe estudiarse, lo mismo que los demás componentes, dentro del marco de referencias adecuado.

La macroestructura consiste en una serie de metáforas, que tienden a ocupar cada una un verso (esticomitia que resalta la composición suelta y acumulativa en unidades sucesivas identificables).

De los catorce versos los doce primeros, con leves variaciones, pueden considerarse doce proposiciones esticomíticas referidas todas al objeto de la burla (el hombre narigudo o la misma nariz, identificados a efectos de la caricaturización). La anáfora con *érase, era*, reiterada en once casos (excepto el verso 11) subraya este paralelismo constructivo (la mayor parte de los versos se construyen efectivamente en paralelismo, del que la anáfora es solo un componente llamativo) y la asimilación de todos los miembros de la enumeración.

La unidad viene del referente común de las nueve metáforas que pueden distinguirse (y alguna otra hipérbole no estrictamente metafórica): el narigudo/la nariz. En unos casos (versos 1, 4, 5, 6, 7, 8, 12, 13) el referente sobre el que opera el predicado metafórico es el narigudo; en otros (vv. 2, 3, 9, 10, 11) la misma nariz, con alternancia poseedor/atributo.

El último terceto introduce pequeñas variantes en la ordenación señalada: el verso 13 no consta de una sola proposición, sino de dos (muchísimo nariz/

nariz tan fiera) contruidos en forma de quiasmo, mientras que el verso 14 se rompe la anáfora para terminar con una conclusión que cierra sintáctica y semánticamente el poema. Se trata de una especie de recapitulación y cierre, en un tipo de estructura de soneto característico también del barroco.

La función de este cambio en el terceto final es precisamente la de marca de cierre: en una estructura suelta como es la que organiza este soneto, la acumulación de metáforas podría continuarse indefinidamente (es precisamente lo que sucede de alguna manera en romances con igual esquema), pero el soneto exige terminar en el verso decimocuarto. Es necesaria una marca de final para señalar al receptor que el poema se acaba.

A diferencia de la tendencia renacentista en que el soneto se inclina a una estructura bipartita con los cuartetos para la exposición y los tercetos para la conclusión, este soneto quevediano ofrece una continuidad estructural, con esquema enumerativo, y reiteración de la fórmula hasta el último momento.

El resto de nuestro comentario consistirá en declarar verso por verso los conceptos que construyen esta caricatura famosa del figura protagonista, conceptos que sin duda apuntan a una variedad de motivos (los antisemitas de manera muy relevante) que producen en conclusión un efecto de mezcolanza que la crítica ha subrayado como integrante esencial del arte grotesco.

### **Los recursos del ingenio**

El elemento común de todas las imágenes del soneto es su calidad hiperbólica. Agudeza de exageración, diría Gracián, estribada en una serie de agudezas por semejanzas que encarecen la grandeza del objeto.

El verso primero es uno de los que tienen fuente clásica. La inversión de proporciones se inspira en modelos antiguos, entre los que destaca un chiste de Cicerón que se pregunta a dónde va su yerno (de pequeña estatura) amarrado a su espada.

Aparece la forma *Érase*, que se repetirá anafóricamente a lo largo del soneto. Es la forma ritual (como recuerda Molho) de comenzar los relatos populares: se trata de una parodia que abre el soneto sobre la perspectiva de un cuento cuyo desarrollo narrativo, efectivamente no existe, pues cada metáfora vuelve sobre el mismo referente, sin que haya ningún avance en esa historia inexistente (una especie de cuento de nunca acabar, como el que también Cervantes usa en boca de Sancho para el cuento de las cabras) cuya fórmula introductoria ha sido adaptada por el poeta burlón.

El verso segundo apoya la hiperbolización en un adjetivo de sentido y uso específicamente gramatical: *superlativa*. Aparentemente es una expresión menos ingeniosa que las otras, pero no hay que olvidar que se carga de connotaciones en dos sentidos: primeramente resulta cómico por la disparidad de los planos que pone en relación (la nariz / la gramática); y por otra parte adelanta los superlativos de los versos 12 y 13 sobre los que volveré luego. Literalmente esta nariz es «naricísimo», esto es, nariz superlativa y de un tipo de superlativo (en *-ísimo*) ya adaptado a la lengua pero todavía con valores algo extravagantes en la época, lo cual carga de nuevas connotaciones la mirada sobre el referente (ver infra).

El tercer verso introduce el primer motivo de alusiones judaicas. Sintácticamente yuxtapone al sustantivo *nariz* otros dos sustantivos, en el mismo esquema del «clérigo cerbatana» con que describe a Cabra en el *Buscón*.

Los dos sustantivos sufren una recategorización (nótese lo que esto supone de experimentación y juego lingüístico) y funcionan como adjetivos con valor metafórico, al identificar la nariz (a través de otros fenómenos de metonimia) con un *sayón* («verdugo de Cristo») y con un *escriba* («doctor de la ley judía»). La base de la alusión es el tópico de la nariz larga de los judíos, muy conocido en la época. En el *Buscón*, por ejemplo, se designa perifrásticamente a los judíos como gente «que tiene sobradas narices».

Lázaro Carreter ve otros sentidos acumulados interpretando dilógicamente *sayón* como «saya grande» que recordaría visualmente a una gran nariz tendida hacia abajo, lo mismo que en *escriba* ve dos notas alusivas, a la actitud inclinada de quien escribe (reitera el carácter descendente) y al judaísmo.

Desde otro punto de vista (aquí acierta Molho) comienza la caricatura grotesca al iniciar la serie de equiparaciones de la nariz con seres y cosas heteróclitos: *sayón*, *peje espada*, *reloj de sol*, *alquitara*, etc., en una acumulación no exactamente caótica (hay un centro unificador, que es el referente, el objeto sobre el que gravitan todas las comparaciones), sino grotesca.

El v. 4 continúa con una imagen gráfica, de fundamento visual, típica de los géneros caricaturescos: el narigudo se identifica metafóricamente con un *peje espada* muy barbado. La asimilación implica animalización del personaje, y añade nuevos juegos dilógicos con *barbas* «apéndices pilosos» y «los cartílagos del pez». En otras redacciones del poema se lee este verso «mal barbado»; quizá haya otro doble sentido en *peje* «pez» y «hombre astuto»; quizá haya alusiones a la espada que puede llevar al cinto, pero lo principal es la dilogía de *barbado*, «el que tiene barbas en el rostro» y «pez dotado de

aletas o cartílagos llamados barbas» que evoca por otra parte el largo apéndice como la espada de un pez espada.

Varios sentidos explota igualmente la siguiente metáfora: «reloj de sol mal encarado»: parece un reloj de sol cuya aguja sigue una dirección anómala; es además, de mala cara, por causa de semejante nariz. Lázaro apunta que la mención del reloj de sol evoca un largo gnomon (la nariz hiperbólica); y *mal encarado*: a) «mal orientado, con el gnomon desviado»; b) «no enfrentado al sol, en sombra, sombrío»; c) «de mala cara»: aquel individuo parecía un reloj de sol cuya aguja seguía una dirección anómala y era a la vez sombrío y de mala cara (Lázaro Carreter). Molho deriva a una interpretación simbólico-teológico-antisemita recordando que el sol puede simbolizar a Dios, del que se aparta el judío aludido en estos motivos, pero no parece que haya justificación en el texto para ir más allá de la nueva imagen visual analizada.

Algo semejante habría que decir respecto de la metáfora siguiente que identifica al sujeto satirizado con una alquitara pensativa. Molho advierte un valor alusivo a la alquimia, lo que le conduce a una extensa divagación sobre otros simbolismos herméticos y múltiples, dejándose, a mi juicio de subrayar lo principal: esto es, el valor cómico de una nariz larga como el tubo de un alambique, retorcida y grotesca y además goteante. Por el extremo del tubo de la alquitara sale el líquido destilado; por la nariz gotea la mucosidad. Este elemento repulsivo, de la secreción corporal, pertenece al territorio de la burla y la degradación caricaturesca, y tiene que ver con modelos carnavalescos. No menos grotesca es la cosificación implicada en la imagen, que complementa la animalización de la anterior: dos vías degradatorias bien conocidas en la burla.

No es la única vez que utiliza el poeta estos motivos: escribe en el núm. 728, vv. 19-20: «El narigudo oledor / que fue alquitara con ojos»; en el núm. 748, vv. 53-56: «nariz a cuyas ventanas / está siempre el romadizo / muy jugueteón de moquita/ columpiándose en el pico»; núm. 803, vv. 53-56, etc.

Gracián en el *Criticón* señala que el nasudo es sagaz: la nota de pensativa, aludiría a la nariz como signo de ingenio (ver núm. 684, v. 30 donde se llama a la nariz pirámide del ingenio), y ambos rasgos, nariz larga e ingenio, se consideraban característicamente judíos.

En el verso 7 vuelve a otra animalización, grotesca de nuevo por la exageración del tamaño y por el desorden de la posición. Es la imagen de algo disforme como un elefante patas arriba, con la trompa que se parece a la nariz del narigudo: semejanza de base visual en principio, a la que se acumulan connotaciones diversas. Lázaro ve una doble alusión: imagen de algo disforme como un elefante patas arriba y también el sentido de «arriba, por encima de la boca»: la nariz era tan monstruosa como un elefante patas arriba y aquel

individuo por encima de la boca era un elefante porque su nariz era tan grande como una trompa. A mi juicio la imagen del elefante patas arriba hay que referirla al hombre completo no sólo a la nariz, cuyo correlato es la trompa.

Un juego onomástico (frecuente también en la obra burlesca quevediana) propicia el chiste siguiente, sin duda de ámbito culto o estudiantil, usado también por Góngora en la *Fábula de Píramo y Tisbe* y Salas Barbadillo, entre otros. El nombre del poeta latino Ovidio Nasón se actualiza en su sentido de «narigudo», añadiéndole nueva dimensión por medio del neologismo: es un Nasón «mal narizado».

Dos metáforas visuales continúan en los versos 9-10: espolón de galera y pirámide de Egipto. Poco misterio tienen las dos, de carácter eminentemente gráfico, acumulándose a otros términos de comparación de los diversos reinos de la naturaleza y actividades humanas, en la vía de lo grotesco.

Ya tenemos pez espada, reloj de sol, alquitara, elefante, Ovidio Nasón, espolón, pirámide... animales, cosas, seres de diversos campos que implican una visión desde diversos puntos de vista, con asociaciones múltiples, una serie de líneas divergentes que curiosamente vienen a coincidir en su referente: muestra de ingenio concentrar tantas cosas disímiles en un centro al que todas expresan, por otra parte, con justeza, gracias a la coherencia individual de cada uno de los conceptos que componen la definición global.

De Egipto retorna a Judea y los motivos semitas: nueva insistencia sobre la nariz judía al establecer en nueva hipérbole (verso 11): todas las narices de todos los miembros de las doce tribus de Israel están concentradas en esta nariz o narigudo. La misma expresión aparece en el núm. 687, vv. 38-40: «con una nariz de anchos / que a todos los doce tribus / los dejó romos y brazos».

El último terceto representa la conclusión, sintetizando el sentido de todo el poema, y organizando la estructura sintáctica con diversas señales de cierre, como ya se ha visto.

Conviene echar ahora una mirada a otras redacciones del poema, que algunos estudiosos consideran más felices, sobre todo una de las versiones manuscritas que es la elegida por Blecua en sus ediciones.

El *Parnaso* (la versión que yo he elegido) lee:

érase un naricísimo infinito,  
muchísimo nariz, nariz tan fiera  
que en la cara de Anás fuera delito.

La versión manuscrita a que hago referencia (manuscrito 3795 de la Biblioteca Nacional de Madrid) lee:

Érase un naricísimo infinito,  
frisón archinariz, caratulera,  
sabañón garrafal, morado y frito.

Respecto a la primera, interpreto *naricísimo* en el v. 12 referido más que al poseedor («hombre de gran nariz, narizadísimo») a la misma nariz: el apéndice nasal del personaje deja de ser nariz y es un «naricísimo». El superlativo en *-ísimo* adoptado del italiano desde hacía tiempo, conserva todavía un matiz extravagante y connotaciones burlescas. Quevedo habla en los *Sueños*, de unos habladorísimos; y en otros lugares (*Poesía original*, núm. 756, v. 26) de los maridísimos, etc. El texto de *Hora*, XXXVII apoyaría más bien la interpretación «hombre de gran nariz»: «fuera más justo que lo fueran [esclavos] en todos partes los naricísimos, que traen las caras con proas y se suenan un pece espada». En cualquier caso retengamos el valor burlesco de la propia forma lingüística.

El v. 14 propone algunos problemas; ya Valbuena Prat veía en este verso una concesión poco feliz al lector semiculto: Quevedo sabe que *Anás* nada tiene que ver con el latín, pero ejerce una disociación caprichosa: a- nás «sin nariz», chiste «soso y frío». También cree posible una mera alusión al Anás de la Pasión, de poco ingenio, a menos que apunte a algún político, quizá a Olivares. Blecua cree poco original el chiste de Anás, pero no explicita cuál sea ese chiste. Lázaro recoge la interpretación de Valbuena y explica la hipérbole del verso: «tan descomunal era el apéndice que hubiera resultado excesivo, delictivo, hasta en el rostro de un riguroso chato». Otros intérpretes lo explican recurriendo al acusativo latino: a-nás derivaría de *ad nasum* «nariz sobre nariz»; o advierten posibles juegos con el vocablo *ana*, medida de longitud y cifra que los médicos ponían en sus recetas; o identificación Anás-Satanás por evocación paronomástica... o alusión, en fin, a Olivares, que tenía poderosa nariz.

La mayoría de estas sugerencias son bastante gratuitas. Lo único que parece autorizar el texto es el chiste sobre el motivo de la nariz de los judíos: es una nariz tan enorme que hasta en la cara de Anás, judío arquetípico, personaje conocido por la Pasión de Cristo, hasta en esa cara que tendría derecho a una gran nariz (como judío) sería un exceso tan grande que constituiría delito.

La versión aceptada por Blecua introduce:

-un vocablo característico del idiolecto quevediano, «frisón» (raza de caballos de Frisia, Holanda, de gran alzada), que siempre tiene el sentido «enorme».

-una formación neológica igualmente favorita de Quevedo, con *archi-* (*archipobre* y *protomiseria* es Cabra en el *Buscón*)-

-otro neologismo por derivación, *caratulera*, adjetivo «propia de una careta o carátula» (como las de carnaval), motivo muy adecuado a la caricatura que desarrolla.

-y una metáfora muy propia también del idiolecto quevediano: *garrafal*, que se aplica a las guindas de mayor tamaño (y a otras cosas caracterizadas por su gran tamaño).

Las dos versiones responden, en diferentes vías, a tendencias expresivas de Quevedo, pero la segunda elimina la mención de Anás (connotadora de «judío», con todo el potencial insultante que encierra además el personaje concreto, que establece correspondencia con el *sayón* del v. 3). Anás, sea chiste soso o gracioso, se integra en la serie de menciones antisemitas del resto del soneto; su eliminación no hace sino debilitar esta recurrencia.

El cambio de *muchísimo nariz* por *frisón archinariz*, respondería según Blecua al intento estilístico de suprimir dos *ísimos* cercanos. Pero si bien es cierto que la sustitución responde perfectamente a tendencias léxicas de Quevedo, es más dudoso que la acumulación de superlativos se entendiera como defecto estilístico en la poesía burlesca, que hace de la cacofonía uno de sus recursos.

Tales acumulaciones potencian el efecto cómico, que es el objetivo del poeta burlesco: baste recordar el episodio de la dueña Dolorida del *Quijote*, II, 38 donde se explota de modo insuperable esta acumulación superlativa:

Confiada estoy, señor poderosísimo, hermosísima señora  
y discretísimos circunstantes, que ha de hallar mi cuitísima  
en vuestros valerosísimos pechos acogimiento [...] quisiera  
que me hicieran sabidora si está en este gremio, corro y

compañía, el acendradísimo caballero don Quijote de la Manchísima y su escuderísimo Panza. -El Panza -antes que otro respondiese, dijo Sancho- aquí está, y el don Quijotísimo asimismo; y así podréis, dolorosísima dueñísima, decir lo que quisieridísimis; que todos estamos prontos y aparejadísimos a ser vuestros servidorísimos

Los dos textos, en suma, tienen distinto potencial satírico y burlesco, y me inclino a ver en ellos dos redacciones equipolentes.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)