

Modelos iconográficos y espaciales en el *Job* de Quevedo

Valentina Nider
Università di Trento

1. Todos los estudiosos que se han ocupado de la *Constancia y paciencia del Santo Job* han destacado el hecho de que Quevedo aluda en esta obra a imágenes de tipo emblemático, o más latamente, icónico¹. Mi propósito es volver sobre el tema analizando las posibles relaciones de este texto con la iconografía de Job en la época y sobre todo la que difundieron las obras que Quevedo tuvo sin duda a la vista como material de referencia y que debemos de tener en cuenta a la hora de editar y anotar el texto.

Las estrechas relaciones textuales entre la *Constancia y paciencia del Santo Job* y el comentario latino al correspondiente libro bíblico del jesuita Juan de Pineda² han sido señaladas ya hace treinta años por R. A. del Piero en su amplio y documentado artículo sobre las fuentes de esta obra. También hay que recordar la polémica de Quevedo con el jesuita a propósito de la *Política de Dios* y que muy probablemente Quevedo satirizó al sacerdote bajo el nombre de Danipe en la *Isla de los Monopantos* en su *Hora de Todos*.

Por lo que se refiere al aspecto icónico podemos adelantar que Quevedo demuestra gran interés hacia el aparato iconográfico del libro de Pineda de donde proceden muchas de sus imágenes, aunque él las interprete de una manera distinta y, sobre todo, las someta a un notable proceso de selección, con vistas a subrayar su peculiar y unitaria lectura del libro y del personaje bíblico sirviéndose para ello de unas pocas imágenes polisémicas.

¹ Ver Ciocchini, 1965; del Piero, 1968; García de la Concha, 1984; Rothe, 1984; Chiappini, 1987 (pero 1990), pp. 173-90 y ahora en 1997, pp. 69-94.

² Juan de Pineda, *Commentariorum in Job, libri tredecim*, Hispali, In Collegio D. Ermenegildi Societatis Iesu. Excudebat Clemens Hidalgo, 1598-1602, 2 vols. Cito el texto por la ed. Venetiis, apud Societatem Venetam, 1602-1604, 2 vol. Cf: Sommervogel, 1960, vol. VI, pp. 796-802.

1. 1. En primer lugar, del Piero destaca que la emulación de Pineda lleva a Quevedo a escribir un epitafio en forma de pirámide, tomando como modelo el que el jesuita incluye al final de su obra como colofón³. De acuerdo con sus eruditas argumentaciones, en esta estampa se retrata una verdadera pirámide, edificada en un lugar geográfico muy concreto, que se interpreta como un homenaje a un rey sabio, poderoso y rico, padre afectuoso y profeta, del que se menciona también, pero sin más detalles, su victoria sobre el demonio y su paciencia en las adversidades. Quevedo afirma no creer que le construyesen a Job una pirámide, discrepando explícitamente de Pineda, y se limita por ello a componer un epitafio 'piramidal'⁴, con una taracea de citas entresacadas del libro bíblico, siguiendo los cánones de la abundante producción caligramática de la época⁵:

El doctísimo Padre Pineda hizo a la pirámide en que está Job sepultado un excelente epitafio con las cláusulas solemnes del rito antiguo funeral. Yo por imitar esta piedad, quiero que Job con sus palabras sea epitafio de sí mismo, porque aun sepultado hable de sí, y aun difunto le podamos oír.

El epitafio quevediano alude a la trayectoria de Job, rey poderoso reducido a la más miserable pobreza y enfermedad, subrayando los rasgos más repugnantes de su estado como, por ejemplo, la corrupción de su cuerpo, su mal olor, la humillación de estar sentado en un estercolero, para acabar recordando su rehabilitación por la intervención divina, y el hecho de que represente una figura de la recuperación del cuerpo en la gloria del juicio final.

1. 2. Tanto del Piero como los que con posterioridad se han ocupado del tema utilizaron ediciones del XVIII del *Commentariorum in Job*, que no incluyen este grabado, sumamente interesante ya que compara dos distintas lecturas de la figura de Job, como hemos visto. Por lo demás esta imagen incluye algunos detalles que nos pueden ayudar en la

³ Ver lámina 1. Se reproduce de la edición de Venetiis, 1602, vol. II. El grabado ha sido publicado en Julián Gállego, 1991, p. 93. La forma tronco-piramidal para los sepulcros se encuentra en España ya en el siglo XVI, mientras que para la apoteosis de la forma piramidal en el arte funerario hay que esperar a Bernini (ver Redondo Cantera, 1987, pp. 102-105); sin embargo esta forma era frecuente también en las arquitecturas efímeras de las exequias reales (Gállego, 1991, pp. 139-144).

⁴ Lámina 2. Cito, con la abreviación *Job*, *La Constancia y paciencia del santo Job, en sus pérdidas, enfermedades y persecuciones*, en *Obras completas. Obras en prosa* (ed. Buendía, 1986), p. 1540: «Conjetura probable y decorosamente el padre Pineda que su cuerpo está en una pirámide en la tierra de Hus [...]». Esto no me persuade, porque fue mucho más antiguo Job que los tiempos en que estos autores dicen se inventó este género de sepulcros piramidales [...]. Si fue rey o si fue sepultado en pirámide, no lo afirmo; por ser cosa decente al santo vivo y muerto, repito las palabras de los que dicen que sí». El epitafio se reproduce en una hoja aparte, pegada en horizontal a la contracapa, en las primeras ediciones. Remito a del Piero, 1968, pp. 53 y 99 para una identificación puntual de las citas empleadas en el epitafio. Se reproduce aquí el ejemplar de la 2ª ed. (1724) conservado en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona. El contexto deja claro cuándo el título *Job* se refiere el libro bíblico y no al de Quevedo.

⁵ *Job*, p. 1540. La bibliografía sobre poesía visual y caligramas en el barroco es demasiado abundante como para dar constancia aun somera de ella en una nota, remitiré por ello a Amorós y Díez Borque, 1999, pp. 419-54.

explicación de otros pasajes quevedescos. Me refiero a dos elementos simbólicos retratados a los dos lados de la pirámide, la palmera y el ave fénix, de gran éxito en la literatura emblemática de la época.

En la obra de Quevedo este último tema recibe un tratamiento especial lo cual ha llevado a los críticos a aislar el pasaje calificándolo de «digresión sobre el fénix»⁶. Se trata de un apartado unitario, retóricamente construido como una unidad autónoma y señalado ya en la *princeps* con una nota al margen, la última de las seis contenidas en esta segunda parte del texto, bastante descuidado por lo demás desde el punto de vista tipográfico, frente a una primera parte en la que algunos epígrafes enmarcan la secciones de «texto» y de «consideración». El punto de partida de toda la argumentación es la interpretación del libro de *Job*, 29,18: «In nidulo meo moriar, et sicut palma multiplicabo dies», ya que, como explica Pineda, a quien sigue Quevedo, algunos exegetas hebreos y después Tertuliano, en su *De Resurrectione carnis*, en lugar de 'palma' leen 'fénix', basándose en dos acepciones de la misma palabra griega. La presencia en el grabado de Pineda de ambas imágenes, con sendos letreros que remiten al mismo versículo, el de la palma, «sélechos phoinikos», «truncus palmae», y el del fénix, «in nidulo meo moriar», demuestra que el jesuita, aun valorando en su exégesis la lección más correcta bajo el punto de vista filológico, aprecia las potencialidades ofrecidas por la interpretación de Tertuliano, que permiten aplicar a la figura de Job un símbolo de resurrección procedente de la antigüedad pero con un largo empleo en la tradición cristiana de la época. Quevedo, en su interpretación, a pesar de sus aparentemente rotundas afirmaciones en contra de la misma existencia del fénix y de la interpretación de Tertuliano, acaba por aceptar, a su manera, la sugerencia del *De Resurrectione carnis* para poder seguir evocando esta imagen que tan bien se ajusta a la figura de Cristo y, como veremos, también a la de Job.

Por otra parte, hay que destacar que este párrafo sobre el fénix se parece bastante a otros, de los mismos años, en los que Quevedo ofrece al lector la clave de la interpretación de sus obras a partir de unas iconografías comentadas *in absentia* e *in praesentia*⁷.

Quevedo, quien había subrayado, en el párrafo de los preliminares titulado «Del Estilo» (*Job*, pp. 1482-84), que Dios —que habla de las nubes— se encontraba justo «sobre la cabeza de Job por cenit», con

⁶ Cfr. del Piero, 1968, pp. 47-49.

⁷ Cfr. por ejemplo, los preliminares de la *Caída para levantarse*, (cito por mi edición, 1994, pp. 128-36) donde el párrafo «De la espada con que degollaron a san Pablo» es explicación del grabado incluido en la *princeps*, del que Quevedo reivindica la originalidad y asimismo la paternidad intelectual. En el siguiente apartado, la «Advertencia muy importante para informar al que leyere esta historia», Quevedo resta cualquier valor filológico a la más conocida iconografía del santo, que representa su supuesta caída del caballo en el momento de su conversión y asimismo rechaza la interpretación literal de Tertuliano de un san Pablo que lucha con las fieras en el Coliseo proponiendo una interpretación metafórica.

una preocupación que ya Chiappini había definido icónica⁸, señala así mismo esta dimensión vertical en la iconografía del fénix, poniendo en relación de esta manera ambas imágenes, tal y como está representada en el grabado de los *Commentariorum* de Pineda: «la común y antigua pintura del fénix es un pájaro agonizando sobre un montón de cenizas, y sobre su cabeza todo el sol anegándole en tempestad de luz y rayos» (*Job*, p. 1530).

Tal y como en el caso de la pirámide, Quevedo niega su existencia real, afirmando que el fénix «no existe» y que es «ficción moral». Los comentaristas anteriores (entre otros Pineda), según Quevedo, «visten a Job de las plumas del Fénix»; mientras que él quiere afirmar un camino opuesto: «de saco de ficción poética y le hago historia sagrada [...]. Esto hago yo en decir que Job fue el fundamento que hubo de verdad para fabricar los prodigios del fénix».

Quevedo subraya que en el libro de Job se mencionan muchos animales, «sabandijas», haciendo hincapié con ese término sobre todo en la mención de las especies más repugnantes⁹ y quizás también con vistas a evocar, provocatoriamente, los mismos gusanos de la podredumbre que devasta el cuerpo de Job y que se convierten en elemento imprescindible de todas sus descripciones, pero no aparece el fénix, animal fabuloso y renombrado que se ha imaginado para ilustrar la historia de Job:

Por hacer él asco del muladar precioso, le hicieron nido de aromas; a Job, horrible en contagios, pájaro hermosísimo; la sangre rubí, los gusanos plumas, las llagas joyas; acariciando la atención la gala, y gastando en sus alas y cuello el oro, como la medicina en las píldoras, para que el acíbar con semblante de rico disponga la salud disimulando lo amargo (*Job*, pp. 1530-31).

Es de notar el empleo de unas metáforas de raigambre patrística¹⁰ ya tópicas en la descripción de santos mártires, tales como «sangre»/«rubí», «llagas»/«joyas» y además, con la alusión al acíbar, la insistencia en su desgracia más que en su anterior fama de rey justo y padre ejemplar o en su posterior rehabilitación y gloria. La amplificación del motivo del fénix no se entiende y no se justifica si no tenemos en

⁸ Chiappini, 1997, pp. 80-81. Quevedo vuelve sobre esta imagen comparando el fénix con *Job*, 29, 3 (traducción de Quevedo): «¿Quién me dará que vuelva a acercarme a los antiguos, junto a los días en que Dios me amparaba, cuando su sol resplandecía sobre mi cabeza, y a su luz andaba yo en las tinieblas?». Para la utilización del fénix como emblema de Cristo, ver Henkel-Schöne, 1996, cols. 794-96.

⁹ Véase en este mismo número de *La Perinola* el trabajo de Martinengo.

¹⁰ *Cf.* *Job*, p. 1502: «Abraham en Lázaro trató las llagas con respeto de joyas, guardándolas en su seno. Llagas merecidas por Dios son dignidades, son gala. Resucitó la humanidad de Cristo enjoyada con ellas; dióselas Cristo en su cuerpo a san Francisco por soberano blasón: vivo era retrato de Cristo, y para más gloria resucitado. Dióle sus llagas por armas al rey don Alfonso Enriquez, primero rey de Portugal», y p. 1522: «he de resucitar de la prisión del sepulcro el día que él resucitará del suyo (trunfando en sus llagas y heridas gloriosas) [...] y entonces otra vez me vestirá esta piel y en ella las caricatures con que hoy la rompen los gusanos, me serán gala y harán oficio de joyas, para que hasta en la librea acompañe a mi Redentor».

cuenta que se corresponde con la misma interpretación que vimos en el epitafio.

1. 2. Volviendo al libro de Pineda, la edición que Quevedo debió de tener a la vista fue la *princeps*, fechada Sevilla, 1598, puesto que es la única que contiene las «dos estampas a los ojos» que ponen en relación algunas escenas de la vida de Job con la de Cristo, a las que Quevedo alude afirmando querer añadir otras¹¹:

El reverendo padre Pineda con feliz curiosidad juntó, así en dos estampas a los ojos como en discurso aparte para la noticia, todas las acciones y palabras en que Job había sido, como dice Filipo presbítero, la más copiosa y continuada semejanza de las de Jesucristo (*Job*, p. 1537).

Estos grabados, parecidos a aleluyas, que ya le llamaron la atención a Julián Gállego por su «tendencia sentenciosa aunque no emblemática» y que R. de la Flor califica de «puzzle simbólico figurativo», de «cómic a lo sagrado», de «resumen en imágenes a modo de prefacio»¹² componen tan sólo una parte del aparato visual que Pineda incluye en los preliminares de su primer volumen.

Encontramos una primera lectura de la vida de Job en el frontispicio¹³, donde doce imágenes constituyen un marco narrativo inspirado en la historia de Job, mientras que en el centro campea el blasón de la Compañía. Partiendo de lo alto, la viñeta en el centro representa a Satanás pidiéndole a Dios el permiso para poner a prueba la fe de Job (*Job*, 1, 6-12); a ambos lados dos imágenes también sacadas del mismo capítulo del libro bíblico: en la de la izquierda la llegada de los sabeos, representados en figura de Satanás, que matan a los pastores de Job (*Job*, I, 14-15); en la de la derecha a los Caldeos exterminando a pastores, camellos y ovejas (*Job*, 1, 17). La narración sigue en la segunda imagen de la derecha con los hijos de Job, muertos en el derrumbamiento de su casa, causado por el viento del desierto (aquí el soplo fatal sale de la misma boca de Satanás). La correspondiente viñeta de la izquierda muestra a Job mientras se rasga los vestidos (*Job*, 1, 20-21) y se despoja de corona y cetro, detalles que no están en el texto sagrado. Las terceras imágenes están sacadas del segundo capítulo y representan a Job sentado en el muladar: en la de la derecha con él están, sentados, callados y tristes, con la mano en la mejilla, sus tres amigos (*Job*, 2, 13); en la de la izquierda aparece la mujer invitando a Job, que se rasca las heridas con una teja, a morir después de bendecir a Dios (*Job*, 2, 8-9). A sus espaldas, Satanás en acecho con un bastón,

¹¹ Quevedo (*Job*, pp. 1537-38) propone cuatro nuevas semejanzas: 1) Caifás, Mt 26, 66 (ejemplo utilizado en otras obras de Quevedo) y *Job*, 32, 1-12; 2) los ladrones y *Job*, 19, 1-12; 3) «Dios mío, Dios mío ¿por qué me desamparaste?» y *Job*, 30, 20-21; 4) «Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen», Lc, 23, 24 y *Job*, 42, 10 (sin embargo algunas de estas semejanzas las señala Pineda, «Praefatio», cap. VII). Ver lámina 3.

¹² Gállego, 1991, pp. 92-93 considera muy importante por ser una probable fuente de El Greco también otro grabado incluido en el texto que no reproducimos aquí; ver F. R. de la Flor, 1995, p. 205.

¹³ Ver lámina 4.

listo para matarle. Abajo, ambas imágenes constituyen unas variaciones sobre el tema de Job en el muladar: en la de la derecha Job y sus tres amigos escuchan a Eliú (*Job*, 32); en la de la izquierda se representa como un rayo de luz la intervención divina que lleva a la recuperación de Job. Finalmente, las últimas tres ilustraciones representan a Job ya recuperado en salud, a la izquierda, mientras ofrece sacrificios, para que la misericordia divina llegue a perdonar también a sus tres amigos (*Job*, 42, 8-9); a la derecha, de vuelta a la ciudad, mientras le devuelven corona y cetro. En la ilustración central, de forma oval, como la correspondiente de arriba Job, coronado, con el cetro y ricos vestidos, está rodeado por su hijos y hijas¹⁴ y por todos los animales que había perdido.

Las dos estampas a las que alude Quevedo siguen la portada y están dedicadas una a la vida de Job y otra a la de Cristo, siendo divididas también cada una en doce escenas numeradas; para subrayar el concepto de Job como figura de Cristo se transcriben indiferentemente en los letreros de ambas estampas versículos entresacados de los Evangelios y del libro de Job¹⁵. Es de notar que en estos grabados se establece una correspondencia entre imágenes que ocupan el mismo lugar en el marco, que es idéntico y está caracterizado por una estructura en la que destaca la imagen central, la cruz, en la tabla dedicada a la vida de Cristo y, en la representación de Job, éste desnudo y enfermo, sentado en un montón de ceniza. La presencia en esta imagen de una calavera subraya su parecido con la correspondiente que retrata el Calvario.

Esta disposición, organizada de manera geométrica, se debe sin duda a la tendencia diagramática que se advierte en esta época en las representaciones, religiosas sobre todo, debida a exigencias mnemotécnicas y pedagógicas de una «composición de lugar de carácter figurativo»¹⁶, en la que se establece una verdadera jerarquía de la mirada. El cardenal Paleotti, en su *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*, una de las obras que más éxito tuvo en la época sobre este tema, lo

¹⁴ Curiosamente aquí son los hijos que llevan los atributos simbólicos de las tres hijas que Job tuvo después de su recuperación; *Job*, p. 1530: «Renace Job de ceniza, como del fénix cuentan, porque no asista a esta maravilla un rayo escaso del sol como al fénix. Hizo dios a Job padre del día en una hija; y porque no falten aromas, de la casia en la segunda; y para que le sobre todo lo precioso, le da en la tercera la abundancia, y el que llaman por eso cuerno de Amaltea, que se pinta brotando perfumes en yerbas, rosas y flores».

¹⁵ Ver por ejemplo la imagen n. 1 en la tabla sobre la vida de Jesús, cuyo texto está sacado de *Job*, 42, 14 y la n. 7 en la de Job, donde se cita Mt, 26, 66. Remito a Pineda, «Praefatio», cap. VII, para una puntual identificación de todas las citas.

¹⁶ R. de la Flor, 1995, p. 237: «Los ejercicios [...] sancionan lo que en términos técnicos se llama meditación práctica metódica, y ello como sistema, no se inventa ni se introduce sin unas consecuencias importantes en el campo de la representación plástica. La principal de estas repercusiones es, sin duda, la "composición de lugar" de carácter figurativo, pero en cuyo interior alienta una disposición diagramática (diríamos geométrica) que orienta los recorridos visuales que deben hacerse entre los distintos puntos de la meditación».

afirma en distintos lugares, censurando a los pintores que ponen la representación del objeto iconográfico sólo en un segundo plano: como, por ejemplo, los que representan la conversión de san Pablo —una iconografía sobre la que Quevedo vuelve en muchas de sus obras¹⁷— poniendo «tutta la sua cura in figurare un cavallo bello e gagliardo e questo hanno per principale, né del resto si curano piú che tanto»¹⁸.

La imagen de Job sentado en el montón de ceniza, desde antiguo la más difundida en sus distintas variaciones¹⁹, aparece además ampliada en cuatro cuadros más, donde se corresponde con distintos temas iconográficos de la vida de Cristo. Todo esto porque, como explica Pineda en el prefacio de su obra²⁰ Job no es tanto figura de Cristo en la gloria como de Cristo humillado y abatido, no sólo en la Cruz, sino también en el Huerto. Una correspondencia esta última que se debió de generalizar tanto como para llevar a pensar a los estudiosos que la iconografía de Job en el muladar puede haber sido el modelo fundamental para la elaboración de la de Cristo en el Huerto²¹, un paralelismo que las imágenes en los grabados de Pineda confirman sin duda.

En conclusión, la lectura que ofrecen los grabados incluidos en los *Commentariorum in Iob* de Pineda parece coherente con los preceptos de la estética tridentina: se reitera la imagen de Job en el muladar y el texto de cuatro viñetas alude a la irrisión y el desprecio de parte de los que ven a Job desnudo en su enfermedad, aunque nunca se llegue al extremo de representar la corrupción de su cuerpo y también el escarnio se manifiesta de una manera muy moderada en las caras, sin las muecas que tanto se habían censurado, por ejemplo, en los pinturas flamencas sobre el tema de Cristo en la columna²².

2. Quevedo, sin embargo, parece insistir en imágenes mucho más crueles, sobre todo en la más truculenta de las variaciones sobre Job llagado y desnudo en el muladar, donde se le retrata con una teja en la mano para rascarse²³ siguiendo el versículo del libro bíblico: «et

¹⁷ Sobre esta iconografía ha vuelto, recientemente, a propósito del *Chitón de las Tarabillas* Arellano (1998).

¹⁸ Ver Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*, Bologna, 1582, ed. anastática Prodi, 1990, p. 188.

¹⁹ Fundamentalmente a) con sus amigos, b) con su mujer, c) con los músicos, d) con Dios que le habla. Cf.: Weinsbach, 1936; Budde, 1970, vol. 2, pp. 407-11; Réau, 1959, vol. II, t. 1, pp. 310-18.

²⁰ Juan de Pineda, *Commentariorum in Iob*, «Praefatio», cap. VII, «Iob passum esse, ut Christi patientis figuram exprimeret»: «Quare Iob non tam laetus et foelix Christum praesentat regnantem in coelis, quam percussus et humiliatus a Deo, Christum patientem, percussum et humiliatum: gravissime enim toto corpore affectus, et dolens ait: "Videbo dei in carne mea", id est circumdabitur ille aliquando infirmitate, carne videlicet passibili, et poenis obnoxia. Hay más figuras de su pasión que de su gloria y resurrección».

²¹ Sobre la hipótesis que esta iconografía de Job haya sido el modelo para la de Cristo, sentado y pensativo en el huerto cf.: G. von der Osten, 1953.

²² Cf.: por ejemplo, Marías, 1989, pp. 603-604.

sumpsit testam ut saniam raderet, et sedebat in sterquilinio, extra civitatem» (*Job*, 2, 8) (que Quevedo traduce de esta manera: «se raía la podre con una teja sentado en un estercolero»). En *La Constancia y paciencia del Santo Job* esta representación es central y recibe un tratamiento hiperbólico, a través de la amplificación de los rasgos macabros y desagradables, de acuerdo con una estética ya plenamente barroca.

En primer lugar hay que destacar en Quevedo una suerte de *reductio a unum* por lo que se refiere a esta imagen privilegiada, es evidente, pues, la tendencia a identificar en este único lugar la ambientación de toda la historia. Para reforzar esta ‘unidad de espacio’ Quevedo afirma, más de una vez, la identificación de las cenizas del muladar –identificación que, por ahora, no he encontrado en las fuentes de Quevedo– con las que habrían quedado después de quemadas sus ovejas por el rayo divino: «en este puesto y ansia colijo que le cogió la enfermedad que le llagó y hizo pasto de gusanos su cuerpo; pues luego se sentó en medio de la ceniza, que sólo en este lugar la había»²⁴. Cierra la obra otro apartado sobre la duración temporal de la enfermedad de Job en la que Quevedo, después de exponer las tres distintas hipótesis a las que se ciñen los distintos intérpretes (a saber, un año con Crisóstomo; tres años y medio, como la predicación de Cristo; siete años como otras enfermedades como las que relata Pineda), haciendo hincapié siempre en los mismos argumentos e imágenes, afirma por más probable la primera, que aboga por el periodo más breve (*Job*, pp. 1531-34). Esto porque según Quevedo la unidad de espacio conlleva de alguna manera la de tiempo: Job sentado en el estercolero, hecho un cadáver viviente por una enfermedad imaginada como violenta y repentina, no hubiera podido resistir más. Por último Quevedo, en polémica con Pineda, como hemos visto, afirma que el túmulo de Job se edificó en el mismo montón de ceniza donde tanto había padecido en su desgracia.

La identificación del montón de ceniza del texto hebreo con un estercolero o muladar ya estaba en el texto griego y en la *Vulgata* donde se utiliza la palabra *sterquilinium* y Pineda afirma que hay que pensar en un lugar vil y abyecto «quo rudera, stercus, quisquiliae efferuntur», fuera de los muros de la ciudad y abierto, sin cobertura, «sub dio»²⁵.

²³ Cf. para esta iconografía, Réau, 1959, vol. II, t. 1, p. 316 quien recuerda, para la época cercana a Quevedo, Lucas Jordán en la sacristía del Escorial y Ribera en la pinacoteca de Parma.

²⁴ *Job*, p. 1502. Quevedo vuelve a repetir esta interpretación comentando la llegada de los reyes amigos (*Job*, 2, 11-13), *Job*, p. 1506: «¿Cómo pues nos prometeremos segura y útil amistad de tres reyes vecinos de otro que yace en la miseria; y cuando ellos están en su poder florecientes, le ven con lo que de su cuerpo ha sobrado a las llagas hacer el gasto a los gusanos, y sentado sobre el cadáver de todo su reino en un montón de ceniza?». Compara de esta manera la visita de estos con la de los reyes al pesebre.

²⁵ Pineda, p. 82. No obstante, según recuerda en el mismo lugar Pineda, no todos los comentaristas están de acuerdo; algunos, como Caietanus, piensan que Job estuvo enfermo dentro de su ciudad y sólo en un segundo momento le echaron sus vecinos como ahora hacen con los leprosos.

Quevedo en muchas ocasiones se inclina hacia esta interpretación como lo confirma su empleo de la palabra «muladar», una traducción que reivindica frente a soluciones más prudentes, aunque otras veces sigue mentando, como hemos visto, «ceniza», «polvo», «tierra», términos recurrentes en el léxico ascético-bíblico y que le consienten más posibilidades para la amplificación, como, por ejemplo, la que le permitirá sobreponer la imagen del fénix, que renace de sus mismas cenizas, a la de Job. Hacia el final vuelve sobre el tema rechazando la opinión del Padre Salián, compartida por otros, como recuerda Pineda, sobre la supuesta estancia de Job en su casa, en los primeros meses de su enfermedad:

Parece que el texto no lo admite; pues la enfermedad no la introduce en crecimiento poco a poco, sino en todo rigor ultimado. Dice que Satanás le enfermó *ulcere pessimo a planta pedis, usque a verticem capitis*; y que desde luego se raía la podre con una teja sentado en un estercolero (*Job*, p. 1534).

2. 1. Una amplificación de *Job*, 2, 8 Quevedo la encuentra en dos Padres de la Iglesia tales como san Juan Crisóstomo y san Agustín que describen a Job como un esqueleto viviente, cubierto de llagas de las que caen los gusanos como de una fuente, sentado en un estercolero y procurando quitarse la podredumbre con una teja. Este detalle, si bien explícitamente aludido en el texto sagrado, no tuvo mucho éxito en la iconografía, hecho que quizás refleje las diferencias de opiniones que al respecto tuvieron ya los primeros comentaristas.

A san Juan Crisóstomo se le cita a este propósito en la *Constancia y Paciencia del santo Job*, alegando el comentario al mismo pasaje, que Quevedo considera ponderado «sutil y científicamente»²⁶:

¿Por qué no se raía los gusanos ni con las manos ni con los dedos? conviene a saber, porque la cura no fuese más asquerosa. Él propio era tormento de sí mismo y verdugo: no rompiéndose él el costado sino apartando la podre que manaba como de fuente, raía con lodo inanimado el lodo con vida. ¿Por qué estaba sentado en el estercolero? Para que la podre y los gusanos, que caían en lluvia de su cuerpo, se cubriesen con la tierra. ¿Por qué en el campo? Porque el hedor pestilencial no le diese muerte; lo cual es cierto sucediera a estar en aposento cerrado. (*Job*, p. 1533).

²⁶ *Job*, p. 1533. Ex *Catena Graecorum Patrum in beatum Job ... collectore Niceta*, Londini, Typographo Regio, 1637, p. 77: «Cur nec manibus, nec digitis saniem abstergebat? scilicet, ut curatio taedium et molestiam maiorem crearet. Qui autem seipsum curare non sustinuerat, quomodo aliorum opem invenire poterat? Ipse suiipsius tortor erat et carnifex, non latus perfodiens sed tabem scaturientem undique resecaans, lutoque inanimato, animatum lutum radens. Sed cur in sterquilinio sedebat? ut quae corpore decidebant, sordium acervo contegerentur. Cur sub dio? ne odoris gravitate necaretur; quod profecto accidisset, si in gurgustio aliquo inclusus fuisset; adde quod tentator domum nullam ei reliquerit»; *cf.* *Fragments in Beatum Job, in Supplementum ad opera S. Joannis Chrysostomi*, en Migne, *Patrologia graeca*, 64, cols. 550-51, y López Poza, 1992, p. 145. De «tabe fluenta» y de «ipse carnifex» habla también Apollinare mientras que Basilio afirma que «ex eo vermium fontes redundarent», ambos citados en la *Catena*.

Esta «traducción» (término que hay que poner entre comillas como siempre en Quevedo) pone de relieve lo que de esta retórica descripción más le interesa, es decir la antítesis («lodo inanimado el lodo con vida») con que se indica la teja y la descripción de la misma podredumbre cayéndose al suelo de las llagas como de una fuente. Quevedo amplifica agudamente este tema (de la tierra y del lodo) acudiendo a otro versículo, *Job*, I, 7: «desmorono y deshago los terrones con la podre» para afirmar, «lo viscoso y corrosivo de las materias que manaban; y que, como se deshacían limpiándolas los terrones, se tapiaba las llagas, enterrándose vivo con sus manos» (*ibid.*).

El mismo aprecio por la retórica y la antítesis parece haberle llevado a emplear, en la *Providencia de Dios*, el pasaje donde san Agustín establece una comparación entre Adán, en la prosperidad del paraíso, sujeto a su mujer, y Job, en el muladar, capaz de rechazar la propuesta de la suya: «ille Adam in stercore parturiens immortalitatem intrinsecus, vermibus fluescens extrinsecus»²⁷. («Llámale “aquel Adán en el estiércol”. Dice que intrínsecamente manaba inmortalidad, y extrínsecamente gusanos»²⁸, p. 1554). Que la enfermedad le parezca a Quevedo la más terrible de las pruebas de Job lo afirman otros pasajes de la misma obra como éste donde, volviendo entre otras cosas a reincidir en la imagen de Job muerto enterrado, afirma que frente a la pérdida de bienes e hijos, Job manifiesta su fidelidad con pocas palabras, mientras que en la enfermedad expresa toda su sabiduría y elocuencia:

mas luego que Satanás amotinó con pestilencial plaga todos los humores discordes contra la plaga de su salud, extendiendo las llagas por toda su estatura, y, desapareciéndole el semblante de hombre, derramó en podre sus entrañas, hecho alimento y manantial de gusanos; no sólo desfigurado de vivo, no sólo con señas de muerto y cuerpo enterrado, sino reducido a las sobras que del cadáver deja con hastío la hambre de la tierra. Entonces, pues, su alma y entendimiento, como que sacude la tierra adonde cayó, se alegra de levantarse, y sacudiendo el polvo, se limpia (p. 1564).

En *La Constancia y paciencia del Santo Job* esta imagen es ampliificada en la paráfrasis y comentario de otro pasaje del libro bíblico que, por admisión de Quevedo, despierta auténtico horror²⁹:

El otro lugar excede en el horror a todos, y bastaba referirle solo; capítulo 13, verso 14: *Quare lacero carnes meas dentibus meis?* «¿Por qué despedazo mis carnes con mis dientes?» De las manos llagadas corrían tanta pudrición y gusanos, que antes lo añadieran que lo quitaran. El adobe se deshizo, los terrones se desmoronaban; y por eso con sus propios dientes se barría las llagas y apartaba la piel para verter la corrupción. ¿Pueden

²⁷ San Agustín, *Enarratio in Psalmos, Patrología latina*, 36, col. 220, Ps. XXIX, II, 7.

²⁸ *Providencia de Dios en Obras completas*, p. 1554.

²⁹ *Cfr.* también, para otra imagen llena de horror, la descripción de Job que cuando llega la enfermedad estaba viendo a «todos sus hijos en diferentes formas despedazados, y muertos (digámoslo así) hasta los mismos cadáveres, ya borradas las señas de cuerpos en troncos» (p. 1502).

ojos humanos durar, viendo servir una boca en ministerio tan asqueroso, y a un rey en un muladar paciendo en sí mismo gusanos y podre; pues si no los tragaba, se los vían mascar con los dientes? (*Job*, pp. 1533-34).

Tras la mención de estos pasajes truculentos vale la pena volver al citado pasaje de san Juan Crisóstomo para poner de relieve el hecho de que Quevedo reproduce aquí una variante que parece apuntar al precepto del decoro, del que, hasta ahora, parece haber prescindido total y declaradamente. En la traducción de Quevedo *Job* utiliza la teja para quitarse la podredumbre y no los dedos y las manos («porque la cura no fuese más asquerosa») y no —como en el comentario de Juan Crisóstomo— para procurarse más daño *ad maiorem gloriam...* («ut curatio taedium et molestiam maiorem crearet»). Quevedo pudo encontrar esta variante en la obra de Pineda³⁰ «scilicet ne curatio esset stomachosior», aunque él cita a este propósito la *Catena*, donde la variante no aparece³¹.

Los lexemas *asco* y *asqueroso* recurren más de una vez en la paráfrasis y en el comentario de Quevedo en contraposición con *decente*³², aunque este concepto no le impulsa, como sí hacen otros, que él censura, a imaginar —conjeturar, es la palabra técnica—, situaciones y circunstancias más adecuadas para un rey, como lo es *Job*, sino más bien a amplificar, si es posible, los rasgos macabros ya subrayados en las interpretaciones de los padres de la iglesia citados. *Asco* y *asqueroso* se convierten así en la cifra de su interpretación.

De esta manera, Quevedo aboga por una interpretación literal del texto sagrado hasta en la interpretación del pasaje donde *Job* se compara a sí mismo con una calavera (*Job*, 19, 2), destacando que a él como a ésta, sólo le han quedado los dientes: «impiedad será pensar que los de *Job* eran encarecimientos: no los admitían sus males, ni la santidad gasta este lenguaje» (*Job*, p. 1533).

También el tema de los gusanos, tan evocado y repetido en sus variaciones sobre la descripción de *Job* en el muladar, muy del gusto de la época y aprovechado por Quevedo en muchas obras³³, ya estaba literalmente en el el texto sagrado y había sido amplificado por los pa-

³⁰ Pineda, p. 82.

³¹ Hay también otra explicación de la utilización de la teja para rascarse, según la cual las manos eran inservibles para ello, *cf.* *Job*, p. 1503: «Raiase con una teja los gusanos, no con las manos suyas, porque dellas llovieran más que quitara».

³² *Cf.* por ejemplo *Job*, p. 1507: «no se lee que mandasen que le sacasen de la ceniza, que le curasen y le vistiesen, mudándoles a lugar decente»; *Job*, p. 1540: «Si fue rey o si fue sepultado en pirámide, no lo afirmo; y por ser cosa decente al santo vivo y muerto, repito las palabras que dicen que sí; valiéndome (para mi cortesía) de su empeño, en todo el tratado de la mujer de *Job* y su culpa, y que no la repudió y tuvo con ella los postreros hijos»; *Job*, p. 1503: «enfermedades asquerosas»; p. 1510: «Vieron los tres amigos a *Job* aun para un muladar huésped asqueroso»; p. 1521: «¿A quién favoreces para que acabe con un cadáver, que está enfadando la ceniza y dando asco a un muladar? ¿Es por dicha algún débil? ¿Y sustentas el brazo de alguno que no puede, para deshacer una piel que los gusanos han vencido y roto sin dientes?»; pp. 1530-31: «Por hacer él asco del muladar precioso, le hicieron nido de aromas; a *Job*, horrible en contagios, pájaro hermosísimo».

dres de la iglesia, sobre todo por san Juan Crisóstomo, de parte del cual recibe un tratamiento extraordinario. A este propósito quiero reivindicar con vistas a la edición y anotación la necesidad de tomar en cuenta de manera puntual los autores utilizados explícita e implícitamente por Quevedo, tarea emprendida ya, como se ha recordado, por del Piero³⁴.

2. 2. Se ha señalado cómo Quevedo en sus comentarios emplea términos tales como *teatro*, *espectáculo*, *carro triunfal*, *bandera* para indicar a Job en el muladar, términos que, por otro lado, podía encontrar en Tertuliano, otro padre de la Iglesia cuya obra, *De Patientia*, tiene constantemente a la vista, y sobre todo en la paráfrasis que de este mismo pasaje hace Pineda:

Quale in illo viro feretrum Deus de diabolo extruxit? Quale vexillum de inimico gloriae suae extulit, cum ille homo ad omnem acerbum nuntium, nihil ex ore promeret, nisi Deo gratias? ¿Cuál otro artífice, sino Dios, fabricara de llagas y úlceras y de un esqueleto un carro triunfal? ¿Quién sino él, habilitando la podre y los gusanos para matiz y joyas, bordara con ellos la bandera de su victoria?(*Job*, p. 1502).

Sin embargo, la interpretación de *feretrum* como carro triunfal y no como ataúd ya la había avanzado Pineda:

cum autem ait feretrum Deum extruxisse de Diabolo in beato Iobo, ne intelligas Iobum extitisse velut defuncti lectulum, quo diabolus efferretur: nam tum per se minime lenis, tum a proposito longe aliena fuisset traslatio ¿Qué ataúd hizo Dios de aquel hombre para el demonio? sed ad triumphum instrumenta referendum feretrum igitur erit, in quo pompa ferretur, Iobusque fuit veluti ferculum, in quo Deus triumphavit, et devictum triumphatumque... («Praefatio», cap. V).

Importante es también otro aspecto conectado con este léxico 'teatral': el interés sobre la recepción de las mismas imágenes. Para Quevedo la vista de escenas piadosas tiene no sólo que mover los afectos sino impulsar a las obras, a la caridad, por eso, por ejemplo, censura

³³ Para la poesía *cf.*: algunas de las concordancias en Fernández Mosquera y Azaustre Galiana, 1992, donde se hallarán las referencias concretas de la edición de Bleuca: «No revuelvas los huesos sepultados; / que hallarás más gusanos que blasones»; «Estas larvas espléndidas y ricas / que abultan tus gusanos»; «¿Veslos arder en púrpura, y sus manos / en diamantes y piedras diferentes? / Pues asco dentro son, tierra y gusanos»; [una calavera]: «palacio, cuando mucho, ciego y vano / para la ociosidad de vil gusano!»; «gusanos de la tierra / comen el cuerpo que este mármol cierra»; [*Padre nuestro glosado*] «siendo viles gusanos». Esta imagen aparece también en algunos epitafios satíricos: «y sorba yo, y ayunen los gusanos»; una puta «que vino a los gusanos hecha astillas», y en otro poema gusanos bujarrones comen al italiano Julio. *Cf.* también Arellano, 1984, p. 173.

³⁴ García de la Concha, 1984, p. 196 señala la dificultad de averiguar en qué medida y cómo Quevedo utiliza las fuentes censurando a del Piero por plantear el problema de las fuentes de manera demasiado sencilla; no obstante repite el mismo error cuando considera un ejemplo de cómo Quevedo expresa «de cada núcleo todas las potencialidades semánticas que incluye, forzando la literalidad del texto a fin de flexibilizarlo y hacerlo servir como pieza en la construcción del discurso alegórico» un pasaje (que él dice escoger al azar) y que es la traducción casi literal de un comentario de san Juan Crisóstomo.

con tanto ahínco la reacción de pasivo silencio en los amigos de Job (*Job*, pp. 1508-1509), que le convierten en un «escándalo pasivo» y le llevan a la indignación, hecho que no había ocurrido antes, no obstante todas sus pérdidas y sufrimientos. En este sentido con la evocación de esta imagen Quevedo sobrepasa la visión devota, derivando hacia un extremado patetismo con el que procura más mover los afectos que ilustrar la historia sagrada preocupándose con el decoro debido a los personajes de la historia sagrada.

El mismo interés le lleva a la discusión teológica y escrituraria sobre lo que hacían respectivamente Dios y Satanás viendo a Job en el muladar: el primero reía y el segundo se atormentaba. Este debate proporciona a Quevedo la ocasión para distinguir entre la reacción de los hombres y la de Satanás o de Dios frente al sufrimiento del justo. Los hombres, sus amigos, su mujer se burlan de él y de su constancia (el tema del escarnio aparece frecuentemente retratado también en los grabados de Pineda, como hemos visto); el demonio se atormenta (*dessecabatur*) y Dios se ríe «no de sus penas sino de su victoria». Como otras veces también en la interpretación de *Job*, 9, 23: «non de poenis innocentum rideat» Quevedo prefiere abogar por la interpretación literal del texto de san Jerónimo destacando cuánto tiene de aparentemente paradójico, frente a muchos que habían enmendado el texto quitando la negación o justificando la existencia de un Dios cruelmente escarecedor:

En español es diferencia legítimamente verificada y común, sin excepción. Reírse de uno es burlarse, reírse con él, alegrarse y cariciar. Pues viendo el gran Padre [san Jerónimo] que Dios sólo se ríe de las penas y muerte de los malos; y que no sin misterio se añadió por David al reírse el *subsannavit*, que es el hacer burla [Ps, 2, 4: «Qui habitat in Coelis irredebit eos, et Dominus subsannabit eos»]; y que cuando él dice a los malos: «En vuestra muerte yo me reiré», añadiendo el *subsannabo*, «haré burla»; hallando a Job, doctísimo y canonizado por Dios, porque la palabra riase, que se lee consecutiva a las penas de los inocentes, no se extendiese con burla, como en los malos, añadió el *non*, diciendo: *Et non de poenis innocentium rideat*. Empero no se ha de construir: *Et non rideat de innocentium poenis*. «Y no se ría de las penas de los inocentes», sino: *Rideat et non de poenis innocentium*, «Ríase, y no de las penas de los inocentes», pues él mismo dice que ha de ser de las de los impíos y rebeldes. (*Job*, p. 1536).

En conclusión, Quevedo, en su interpretación de la historia de Job, utiliza materiales muy conocidos en su época y en los lugares críticos toma partido defendiendo las opiniones más ortodoxas (defensa de la *Vulgata*) expresando en algunos casos una gran prudencia, como, por ejemplo, en el comentario al pasaje sobre la mujer de Job, que él defiende, frente a la mayoría de los comentaristas y la misoginia que él mismo muchas veces ha ostentado. Por lo que se refiere a la utilización de las imágenes, en ésta como en otras obras de la misma época se nota una tendencia opuesta a la narrativa, representada por Pineda, que le lleva a la selección de una sola imagen, a la que remite constan-

temente y que luego analiza bajo distintos puntos de vista amplificando sus diferentes elementos con vistas a su interpretación general. Tanto detenimiento en la observación de detalles no le impide por otra parte concebir una representación al fin y al cabo esquemática, en la que las coordenadas espaciales están muy bien definidas para afirmar su simbolismo.

Para Quevedo no es importante la narración de la trayectoria de la caída de un rey, de su opulencia y dignidad y su posterior reintegración, sino Job, sufrido y justo, como emblema de resurrección y como *memento mori*: esqueleto, calavera y gusanos como los que se representan con especial realismo en la escultura y pintura de la época³⁵ pero todo ello representado en los gestos de un hombre todavía viviente, que lucha, con los dientes, con el «lodo inanimado», porque no puede con las manos, contra su disolución.

³⁵ La bibliografía al respecto es muy amplia, cf: por ejemplo, para España e Hispanoamérica sobre todo, pero con muchas referencias y bibliografía que remiten al entorno europeo Sebastián, 1985, pp. 93-125.



Lámina 1