

Retratismo alegórico / emblemático en la obra de Quevedo

Inmaculada Medina Barco
Universidad de Navarra

I. INTRODUCCIÓN

El retrato de alegorías constituye un vehículo eficaz para la presentación vívida de moralidades. En la obra de Quevedo, la construcción de estas figuras es fertilísima por su belleza exornadora y su fuerza censoria y laudatoria. Los macrotextos de asiento moral y satírico acogen felizmente a las personificaciones, que suponen un vehículo ameno y evidente para la transmisión de los contenidos, que en el autor tienen un interés preferente por desenmascarar el vicio: su producción atesora retratos del Amor, la Verdad, la Justicia, la Fortuna, o el Tiempo, pero sobre todo del prolijo mundo de desvaríos que percibe su conciencia desengañada: la Discordia, la Envidia, la Ira, la Blasfemia..., y cómo no, el Desengaño y la Muerte.

Por genética histórica y una superdotada capacidad ecléctica, Quevedo aprovecha y reelabora los modos descriptivos que le brinda la retórica para la pintura personificada. La fábrica quevediana exprime las competencias y modos de la *personae descriptio*, ya que en definitiva lo que se tramita es la construcción de la persona (no real); y para su descripción la época explotaba útiles retóricos y plásticos: Juan Luis Vives por ejemplo, explicaba que «estas realidades espirituales se recubren de una especie de máscara, como la pintura, y adquieren gran hermosura»¹. Desde esta óptica, la comprensión cabal de los diseños quevedianos habrá de tener en cuenta la intensa energía retórica y plástica que invade el universo ficticio de la personificación y su labor conceptuosa.

¹ En su manual *De ratione dicendi*. Ver Elorriaga, 1991, p. 96, a cuyo estudio iré remitiendo, por suponer una utilísima compilación de retóricas españolas del Renacimiento, y clásicas, en torno a la *descriptio*.

2. LA POESÍA

Un ámbito con sobresaliente *enargeia* plástica es el de la poesía (preferentemente moral, satírico-burlesca y amorosa), donde es muy frecuente que el vigor descriptivo se consiga diseminando los atributos iconológicos de cada personificación a lo largo del marco poético, lo que genera la impresión evidente de la figura, que aparece como en un cuadro con sus insignias.

Quintiliano ya señalaba que la pintura de la cosa como en un cuadro constituía un modo de la *evidencia*. Otro modo evidente era el alegórico, o la pintura «en imágenes sensibles» de «ideas abstractas, virtudes, vicios»². Quevedo, con su ingenio aglutinante, combina las posibilidades de esta figura retórica, aquí una cualidad de la *ekphrasis*, para dibujar «ideas abstractas» (como la Justicia) «en imágenes sensibles» (como una mujer), y como en un cuadro, con los símbolos emblemáticos diseminados en el poema, para lo que con frecuencia el definido molde del soneto hace de marco idóneo. La pintura de la Justicia que se integra en el ámbito moral de Polimnia constituye una instancia:

Arroja las balanzas, sacra Astrea,
pues que tienen tu mano embarazada;
y si se mueven, tiemblan de tu espada:
que el peso y la igualdad no las menea.
No estás justificada, sino fea: 5
y, en vez de estar igual, estás armada;
feroz te ve la gente, no ajustada:
¿quieres que el tribunal batalla sea?
Ya militan las leyes y el derecho, 10
y te sirven de textos las heridas
que escribe nuestra sangre en nuestro pecho.
La Parca eres, fatal, para las vidas,
pues lo que hilaron otras has deshecho
y has vuelto las balanzas homicidas³.

La energía descriptiva se tramita a través de la diseminación atributiva: la Justicia aparece con «las balanzas» (vv. 1 y 14), la «espada» (v. 3), el «peso» (v. 4), y terrible presencia —«fea» (v. 5), «armada» (v. 6), y «feroz» (v. 7). El efecto evidente se consigue por el presente verbal, la semántica de ubicación espacial (*estar*), y marcadores *videndi* que ponen a la persona a ojos vista o *sub oculos subiectio*⁴ («feroz te ve la gente», v. 7). La Justicia no solo se efigia al modo emblemático sino que de hecho concuerda con el cuadro iconológico de su representación familiar. El propio González de Salas apunta el valor pictórico referencial, al señalar en el soneto que «vulgar es su pintura con un peso de balanzas en una mano y una espada en otra»⁵.

² Ver López Grigera, 1995, p. 135.

³ Ver *PQ*, núm. 49.

⁴ Es una expresión de Cicerón, que Quintiliano recuerda para postular sobre la evidencia. Ver López Grigera, 1995, p. 135, n.

Sus divisas son las mismas que se divulgan en numerosos repertorios. De todas sus expresiones, presento un grabado de los *Proverbios morales* de Cristóbal Pérez (figura 1, 1618) donde aparece como en el poema: rigurosa, armada, con balanzas, y espada. Como la quevediana que es «Parca» «fatal» (v. 12), el mote del emblema señala su virtual capacidad para el exterminio: «haya justicia aunque todo el mundo perezca». Lo que resulta de los versos es una impactante estampa por evidencia estática, cuya descripción es *quasi pictura in tabella expressa*⁵, hierática y enérgica.



Figura 1

La referencialidad emblemática y pictórica es también el mecanismo de representación en algunos textos sobre el Dios alado, Amor. El soneto amoroso –núm. 506– gira en torno a Amor como regidor del mundo, versión afín a numerosos emblemas:

Si dios eres, Amor, ¿cuál es tu cielo?
 Si señor, ¿de qué renta y de qué estados?
 ¿Adónde están tus siervos y criados?
 ¿Dónde tienes tu asiento en este suelo?
 Si te disfraza nuestro mortal velo, 5
 ¿cuáles son tus desiertos y apartados?
 Si rico, ¿do tus bienes vinculados?
 ¿Cómo te veo desnudo al sol y al yelo?
 ¿Sabes qué me parece, Amor, de aquesto? 10
 Que el pintarte con alas y vendado,
 es que de ti el pintor y el mundo juega.
 Y yo también, pues sólo el rostro honesto
 de mi Lisis así te ha acobardado,
 que pareces, Amor, gallina ciega.

El Amor se boceta como señor del «cielo» y el «suelo» (cuartetos, vv. 1 y 4), «con alas y vendado» (tercetos, v. 10). El emblema 45, centuria I de Sebastián de Covarrubias (figura 2), constituye un ejemplo con idénticas insignias y dominio: un dios con alas y venda, que rige y abraza el mundo; la *subscriptio* explica que «El cielo, el fuego, el aire, el agua y la tierra / y este todo, de cuanto está criado / Amor lo rige, amor lo abre, y cierra».

⁵ Ver *PO*, p. 44, n.

⁶ Son términos de Vives para expresar la *enargeia* descriptiva en el *De ratione dicendi*. Ver Elorriaga, 1991, p. 81.

Quevedo a menudo reversiona o parodia ingeniosamente los modelos. En este caso, el poema opera el desguace de la imagen de Amor como regente universal (pues torna «gallina ciega» ante los encantos de Lisis), y cuestiona la pintura tópica («Que el pintarte con alas y vendado, / es que de ti el pintor y el mundo juega», vv. 10-11). Ni que decir tiene,



Figura 2

que la nueva lectura figural se lee desde la clave amorosa seria del género poético, destinado a hiperbolizar la belleza de la amada.

El romance núm. 709, constituye otra declamación, ahora burlesca, contra el Amor, diseñada por la técnica de diseminación simbólica. En este poema, la estampa la filtran los versos introductorios al aludir a la ceguera (v. 1), la aljaba (v. 10), las plumas y alas (v. 12) del dioscello; el dibujo se consolida por la mención a una circunstancia de la persona retórica como es la genealogía, aquí vergonzante, que se refiere a la esposa liviana que es su madre Venus y un marido «güeso» (v. 19) o cornudo, lo que contribuye a la revisión burlesca de la alegoría.

Los retratos pueden aunar el despliegue simbólico, con la pintura retórica del físico, las acciones, y el carácter. Tal es la presentación de la Fortuna en el romance burlesco «Fortunilla, Fortunilla» —núm. 746—. Por un lado, recuerda la tónica actancial de la deidad: que danza sobre todos caprichosa (vv. 29-32), depone puestos (vv. 57-60), saca al hombre de juicio (v. 69), conierta y desbarata (vv. 78-80), enreda (v. 91), degüella (v. 101), escarmienta (vv. 102-04), despeña y engaña (vv. 105-108). Por otro, su apariencia se configura por la diseminación simbólica de la rueda y la bola, aludidas a través de un prolífico proceso de metaforización circular —es «bestia de noria» (v. 5), «bola de juego de bolos» (v. 10), «molino» (v. 13), o «torno de monjas» (v. 109):

Fortunilla, Fortunilla
cotorrerica de fama,
[...]
bestia de noria, que, ciega,
con los arcaduces andas,
[...]
bola de juego de bolos
que la soberbia dispara,
[...]
molino que, a pocas vueltas,
lo más granado quebrantas,
[...]

¡Qué de volatines veo
 que por tus cordeles andan,
 [...]

 Tus estados son de pozo,
 pues de sogas se acompañan:
 [...]

 Eres gusano de seda,
 tú, que los favores labras,
 [...]

 Vete a ser torno de monjas,
 hazte veleta o giralda:
 que, si te van conociendo,
 no has de poder hacer baza⁷.



Figura 3

En esta ocasión tenemos un retrato dinámico evidente («¡Qué de volatines veo / que por tus cordeles andan», vv. 33-34). Algunas de las agudezas de semejanza, lo son además de circunstancia, porque homologan la inestabilidad esencial de la alegoría: Fortuna es como la «giralda» de torre y la «veleta», signos áureos del viraje inestable. De hecho, Quevedo

puede estar aprovechando la asociación con la familiar estampa de Fortuna sosteniendo una vela hinchada al viento con la que el Siglo de Oro significa su mutabilidad —como se puede ver en el emblema 34, centuria 2 de Sebastián de Covarrubias (figura 3), y otros relacionados⁸. Como el poema, el lema indica la variabilidad de la Fortuna: «*Mutatur in horas*» / «cambia con las horas». En todo caso, se debe resaltar que una calidad de los retratos quevedianos reside en este ejercicio conceptuoso que se dispara sobre la base iconográfica.

La estampa del Tiempo también combina en ocasiones la 'pragmatografía' y la 'prosopografía' con el símbolo, como sucede en el romance núm. 422:

Tiempo, que todo lo mudas:
 [...]

 tú, que con pies desiguales
 pisas del mundo las leyes,
 cuya sed bebe los ríos,
 y su arena no los siente;
 [...]

⁷ Ver *PO*, núm. 746. El orden de los versos citados es: vv. 1-2, 5-6, 9-10, 13-14, 33-34, 61-62, 81-82, 109-12.

⁸ Otros relacionadas pueden ser el emblema 67, centuria 3 del mismo autor; o el jeroglífico 35 de Marco Antonio Ortí.

si quieres que yo idolatre
 en tu guadaña insolente,
 en tus dolorosas canas,
 en tus alas y en tu sierpe;

[...]

da fin a mis desventuras,

[...]

éstas sí que eran hazañas
 debidas a tus laureles,
 y no estar pintando flores
 y madurando las mieses.

[...]

Tiempo venerable y cano,
 pues tu edad no lo consiente,
 déjate de niñerías
 y a grandes hechos atiende⁹.

Como con el Amor y la Fortuna en los dos retratos anteriores¹⁰, el romance constituye el vehículo de la representación dinámica. Su extensión es idónea para captar a la Figura en acción o espigar sus hechos. Los versos citados describen labores míticas del Tiempo, que pinta flores y madura mieses (vv. 71-72); también dibujan su presencia común: sus «pasos» (v. 5), sus «pies desiguales» (v. 17), sus



Figura 4

«días», «años» (v. 35), «manos» (v. 37), y su cabello blanco —es Viejo «venerable y cano» (v. 81). Y se distribuyen las señales iconológicas: la «guadaña» (v. 26), las «alas» (v. 28), la «sierpe», y los «laureles» (v. 71). Así aparece en la diversidad plástica. Ripa por ejemplo, lo describe «viejo y alado» porque vuela irreparable —*Volat irreparabile tempus*¹¹—, con «canosa cabellera» y sierpe o «serpiente»; y para la ilustración he elegido el emblema 29, lib. 3, de Juan de Horozco (figura 4), que lo plasma como el quevediano: alado, de blanco cabello, «con pasos desiguales» o pierna de madera, y guadaña (atributo de Saturno, que presidía la recogida de la mies). La fundación plástica es explícita en otras referencias, como la del poema núm. 384, en cuyo verso 16, sobre «los pies del Tiempo desiguales», González de Salas anota que «Pintó la antigüedad con alas al Tiempo, y juntamente cojo y con muletas»¹².

⁹ Ver *PO*, núm. 422, vv. 1, 17-20, 25-28, 34, 69-72 y 81-84, en ese orden.

¹⁰ Ver *PO*, núms. 709 y 746.

¹¹ Para esta cita y la próxima, ver Ripa, *Iconología*, ed. J. Barja y Y. Barja, p. 360, vol. 2.

¹² Ver *PO*, p. 373, n.

Existe un romance anterior a 1605¹³ —núm. 780—, que manifiesta cómo desde temprano Quevedo maneja con excelencia los modos retóricos extensivos para el retrato de sus conceptos —en este caso la Sarna y el Amor. La voz poética aclara que uno de los objetivos contextuales es la descripción de ese mal —«Diré de tus muchas partes / las pocas que comprehendo»¹⁴. En el tramo final del poema es donde se integra el retrato de la Sarna y el Amor, a través de un ejercicio de descripción comparativa, que comienza con una breve ‘prosopografía’:

Que si él va en cueros o en carnes
por uno y otro hemisferio,
tú corres éste y aquél,
y andas entre carne y cuero¹⁵

y continúa con una prolongada ‘etopeya’ sobre los agrídulces efectos que produce la Sarna en el cuerpo y las potencias del hombre. El tramo dis-
tinde a través de la semántica aclaratoria de la definición, que unida a la
adición enumerada, colabora en la prestación detallante del concepto:

Eres cual la dulce llaga,
eres gustoso veneno,
eres un fuego escondido,
eres aguado contento;
eres congoja apacible,
sabroso desabrimiento,
eres alegre dolor,
eres gozoso tormento;
[...]
eres enferma salud,
eres descanso inquieto,
eres daño provechoso,
eres dañoso provecho¹⁶.

A continuación, la voz poética concibe este pasaje descriptivo como un auténtico «retrato» de Amor:

eres, en fin, un retrato
de Amor y de sus efectos,
do tan presto como el gusto
llega el arrepentimiento¹⁷.

Y concluye con un laude irónico a esta oximonórica «Señora», rein-
cidiendo en verla como el traslado de Amor: ella es «suplefaltas de Natu-
ra, / retrato del dios flechero»¹⁸.

¹³ La nota de Blecua esclarece la datación de esta pieza: «Anterior a 1605, por haber aparecido en la *Segunda parte del Romancero General*, Valladolid, 1605»; ver *PO*, p. 1018, n.

¹⁴ Ver *PO*, núm. 780, vv. 45-46.

¹⁵ Ver *PO*, núm. 780, vv. 129-32.

¹⁶ Ver *PO*, núm. 780, vv. 133-40, y 145-48.

¹⁷ Ver *PO*, núm. 780, vv. 149-52.

¹⁸ Ver *PO*, núm. 780, vv. 159-60.

3. LA PROSA

La poesía constata caudales y modos significativos de la pintura alegórica quevediana, pero una datación aún difusa hace difícil precisar la evolución en la técnica autorial del retrato personificado. La prosa puede contribuir a la dilucidación (aquí parcial) de estos aspectos. A continuación reviso algunos macrotextos satíricos y morales con presencia personificada (microtextual o global), presentados en la progresión cronológica, para resaltar algunos hitos de la representación.

*Los Sueños (1605-1622)*¹⁹

Desde la prosa joven de los *Sueños*, Quevedo cincela numerosos procedimientos para la descripción evidente de la persona fingida, que perduran hasta su prosa tardía, con modulaciones. En el primer *Sueño del Juicio Final* –1605– el autor ya practicaba la evidencia dinámica, como muestra la pintura de la Locura («venía la Locura»), que se elabora por amplificación de las circunstancias de modo (venía «en una tropa»), y de instrumento, ya que los oficios y personas se convierten en trastos de su ajuar (acarrea «poetas, músicos, enamorados y valientes»). Los verbos son de acción y ubicación –*venir*, *ponerse*–, engastando dúctilmente la posición de la descrita dentro del mundo narrado:

Tras ellos venía la Locura en una tropa con sus cuatro costados: poetas, músicos, enamorados y valientes, gente eran en todo ajena deste día. Pusiéronse a un lado, donde estaban los sayones, judíos y filósofos²⁰

El diseño de la alegoría es de sustancia satírica e intratextual. Ilustra una tendencia quevediana del retrato alegórico, que refuerza el contenido reprochable del macrotexto a través de la semántica satírica de las personificaciones, y las imbuye del costumbrismo quevediano de oficios y figuras satíricas reconocidas.

El posterior *Sueño del infierno* –1608– concibe el retrato de la Muerte por cualquier objeto o estado sustituto, que revista cese eventual. A través de este modo, cualquier motivo simbólico retrata al concepto abstracto, y es un procedimiento descriptivo que llega a la producción tardía de obras como *Virtud militante*. En el *Sueño*, un diablo repara: «vuestro vestido que se gasta, la casa que se cae, el muro que se envejece, y hasta el sueño cada día os acuerda de la muerte retratándola en sí»²¹. Además, esta noción simbólica de retrato personificado no es ajena a la época: el «sueño» como muerte constituye un reconocido tópico de la literatura y el arte. El cuadro de Pier Francesco Mola que incluyo –figura 5, hacia 1660–, retrata *El sueño de Endimión*, que es su muerte extática por amor; en adición, la luna personificada es otra cara de la muerte.

¹⁹ Remito a la edición de Ignacio Arellano para cuestiones concretas de datación y textualidad. Ver Quevedo, *Los Sueños*, ed. I. Arellano, pp. 9-38.

²⁰ Ver Quevedo, *Los Sueños*, ed. I. Arellano, p. 137.

²¹ Ver Quevedo, *Los Sueños*, ed. I. Arellano, pp. 208-209.



Figura 5

Este *Sueño* muestra otro modo preferente del retrato alegórico dinámico que es el cuadro de Vicios. El cuadro múltiple es otra expresión de la 'evidencia' ya que, recordando la prescripción de Quintiliano, se puede describir a la persona como en un cuadro, o a las distintas partes (que aquí son Vicios) como en una escena²²:

A la puerta estaba la Justicia de Dios espantosa, y en la segunda entrada el Vicio desvergonzado y soberbio, la Malicia ingrata y ignorante, la Incredulidad resuelta y ciega y la Inobediencia bestial y desbocada. Estaba la Blasfemia insolente y tirana, llena de sangre, ladrando por cien bocas y vertiendo veneno por todas con los ojos armados de llamas ardientes. Grande horror me dio el umbral²³.

Este modo es favorito de Quevedo para la pintura infernal. Dada la multitud de figuras de las escenas, tiende al recorte descriptivo a través de las prosopografías / etopeyas por uno o dos rasgos. Otros cuadros célebres son el de la Envidia, la Discordia y la Ingratitud en el posterior *Sueño de la Muerte*²⁴, y el de Lacras infernales que se inserta en el *Poema heroico a Cristo resucitado*:

En el primero umbral, con ceño, airada,
la Guerra estaba en armas escondida;
la flaca Enfermedad desamparada,

²² Como «cuando enumerando partes se traza ante nuestros ojos la imagen de una escena o hecho». Ver López Grigera, 1995, p. 135, n. 15.

²³ Ver Quevedo, *Los Sueños*, ed. I. Arellano, pp. 251-52.

²⁴ Ignacio Arellano cuenta con un análisis anotado de este cuadro, al que remito. Ver Quevedo, *Los Sueños*, ed. I. Arellano, pp. 333-34 n. 124.

con la Pobreza vil, desconocida;
 el hambre perezosa, desmayada;
 la Vejez corva, cana e impedida;
 el Temor amarillo, y los esquivos
 Cuidados veladores, vengativos.

Asiste, con el rostro ensangrentado,
 la Discordia furiosa, y el Olvido
 ingrato y necio; el Sueño descuidado
 yace, a la Muerte helada parecido;
 el Llanto con el luto desgüeñado;
 el Engaño traidor apetecido;
 la Envidia, carcomida de su intento,
 que del Bien, por su mal, hace alimento.

[...]

la Inobediencia, trágica y culpada,

[...]

la Soberbia, rebelde y comunera,

[...]

fiera y horrenda en la primera puerta,
 la formidable Muerte estaba muerta²⁵

Estas escenas suelen aprovechar la semántica del grotesco, algo común en la tradición literaria para la pintura personificada, que los manuales de retórica denominaban *deformatio* o *metamorphosis*. En el caso del *Poema heroico*, «Asiste, con el rostro ensangrentado, / la Discordia furiosa»; y en el cuadro del *Infierno* observamos a «la Blasfemia insolente y tirana llena de sangre, ladrando por cien bocas y vertiendo veneno por todas». La monstruosidad deformante es un modo descriptivo que recurrirá en personificaciones posteriores.

A partir de *El Mundo por de dentro* –1612– surgen célebres retratos y pinturas alegóricas muy detalladas. Una de ellas es el retrato del Desengaño, que glosa las partes alegóricas a través de la autodescripción:

–Mi hábito y traje dice que soy hombre de bien y amigo de decir verdades, en lo roto y poco medrado; y lo peor que tu vida tiene es no haberme visto la cara hasta ahora. Yo soy el Desengaño; estos rasgones de la ropa son de los tirones que dan de mí los que dicen en el mundo que me quieren, y estos cardenales del rostro, estos golpes y coces me dan en llegando, porque vine y porque me vaya²⁶

La estampa sorprende por el detallismo glosado. Se boceta por un modo retórico de partida medieval en Matthieu de Vendôme²⁷, y común en el Renacimiento y el Siglo de Oro para la descripción de conceptos personificados: incluye la descripción minuciosa de rostro, cuerpo, y vestido, con la adición del parlamento. Juan Lorenzo Palmireno por ejemplo, en *De copia rerum* –1564– prescribe la descripción personifi-

²⁵ Ver *PO*, núm. 192, vv. 65-80, 82, 85, 95-96, en ese orden. Remito a un detallado estudio del poema realizado por Luis Galván. Ver Galván, 2004.

²⁶ Ver Quevedo, *Los Sueños*, ed. I. Arellano, p. 275.

²⁷ Ver Faral, 1958, p. 80.

cada femenina a través del «retrato físico de una mujer (ojos, edad, estatura), de su ropa y dichos»²⁸. Quevedo tiende a versatilizar el canon. El Desengaño pierde la exhaustividad de partes descendentes (que guardan en su obra retratos como el de Dómine Cabra²⁹ o un excelente ‘autorretrato’ poético³⁰), pero su distribución aprovecha partes del diseño básico, al describir el rostro: («estos cardenales del rostro»³¹, cabello («era un viejo venerable en sus canas»³²), ojos («dagañas»³³), mejillas («tantos dobleces de mejillas»), dientes («carcajadas sin dientes»); el cuerpo (como presencia): «era un viejo venerable [...] severo y digno de respeto»³⁴; y el vestido: «roto por mil partes el vestido y pisado [...] mi hábito y traje dice que soy hombre de bien [...] estos rasgones de la ropa»³⁵. Finalmente, por un redoble ingenioso y muy áureo, el retrato del habla filtra al autorretrato.

Quevedo además, tiende a elevar la ‘energía’ de los Personajes a través del contenido plástico / iconológico. La costura del Desengaño refracta a la emblemática. Emblemas como el de Zárrega que presento (figura 6) —cuya *pictura* es un espejo en blanco—, tematizan el desengaño humano y el fallo del autoconocimiento. El comentario del emblema explica que el hombre ha de alejarse del artificio y mirar su imagen rasa, sin retocar «el rostro con colores», ni «encubrir arrugas», ni «rizar el cabello». El Viejo quevediano reverbera la simbología especular, pues su rostro está lleno de «cardenales», ostenta «dobleces de mejillas» y la decrepitud en «sus canas»: e insta al hombre a conocer el mundo «como es» y no como parece³⁶. Pero además, Quevedo antropomorfa el símbolo epocal y le implanta la visualidad del cuerpo descrito.



Figura 6

El comentario del emblema explica que el hombre ha de alejarse del artificio y mirar su imagen rasa, sin retocar «el rostro con colores», ni «encubrir arrugas», ni «rizar el cabello». El Viejo quevediano reverbera la simbología especular, pues su rostro está lleno de «cardenales», ostenta «dobleces de mejillas» y la decrepitud en «sus canas»: e insta al hombre a conocer el mundo «como es» y no como parece³⁶. Pero además, Quevedo antropomorfa el símbolo epocal y le implanta la visualidad del cuerpo descrito.

²⁸ Ver Elorriaga, 1991, p. 342.

²⁹ Con la descripción del rostro («cabeza», «pelo», «ojos», «nariz», «barbas», «dientes»), el cuerpo («gaznate», «brazos», «manos», «piernas»), el «habla», y el vestido («bonete», «sotana»). Ver Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. F. Cabo Aseguinolaza, pp. 66-68.

³⁰ El ‘autorretrato’ es parte de una descripción comparativa con Belisa, y describe el rostro («mi cabello», «cabeza», «frente», «cejas», «ojos», «narices», «barbas», «boca», «dientes»), el cuerpo («gaznate», «hombros», «brazos», «manos», «pecho», «cintura», «pierna», «pata»), y vestido («vestido», «bayeta»). Ver *PO*, núm. 640, vv. 178-255.

³¹ Ver Quevedo, *Los Sueños*, ed. I. Arellano, p. 275.

³² Ver Quevedo, *Los Sueños*, ed. I. Arellano, p. 274.

³³ Para esta cita y las siguientes, ver Quevedo, *Los Sueños*, ed. I. Arellano, p. 499.

³⁴ Ver Quevedo, *Los Sueños*, ed. I. Arellano, p. 274.

³⁵ Ver Quevedo, *Los Sueños*, ed. I. Arellano, pp. 274-75.

³⁶ Ver *OC*, p. 168.

La glosa de partes enumeradas convierten al Desengaño en una genial alegoría estática. A este y otros retratos se debe referir Luisa López cuando afirma con razón que «a partir del *Sueño de Mundo por de dentro* aumentan las formas, no solo de la figura en estatismo, sino también de la alegoría»³⁷. A ello hay que añadir que con frecuencia, esas efigies estáticas imbrican una fase dinámica, lo que producirá numerosos retratos por evidencia cruzada o doble. Es lo que ocurre en este caso, que tras la fase estática de la autodescripción, prosigue una fase dinámica en la que el personaje se desplaza a la calle Hipocresía, donde relata a su ingenuo acompañante el espectáculo patético de «todas las figuras»³⁸ del escenario social: el movimiento y el habla, son dinamizadores funcionales de la alegoría para la demostración de las figuras reprobables del contexto mayor.

El dinamismo también se consigue por la pluriperspectiva (la figura se percibe desde la autodescripción y desde la descripción del testigo ocular); y por la descripción fragmentada (el personaje aparece caracterizado en tramos múltiples, que amplifican la narración, con las intromisiones descriptivas):

llamado de voces descompuestas y tirado porfiadamente del manteo, volví la cabeza. Era un viejo venerable en sus canas, maltratado, roto por mil partes el vestido y pisado; no por eso ridículo, antes severo y digno de respeto³⁹.

—¡Válate Dios por cuerda —decía yo—, que tales tropelías haces! El viejo se limpiaba las lagañas y daba unas carcajadas sin dientes, con tantos dobleces de mejillas que se arremetían a sollozos, mirando mi confusión⁴⁰

—Si es —decía el vejete, con una voz tropicada en toses y con juanetes de gargajos— ella es

Los brochazos descriptivos amenizan el progreso narrado y caracterizan a su moralidad nuclear. El *Sueño* aprovecha además la ‘energía’ de la deformación. Pero aquí la monstruosidad es orgánica (se describen las «lagañas», o los «juanetes de gargajos»). La brevedad exornadora de la deformación como técnica descriptiva, consigue la pintura rápida pero efectista del personaje, idónea en un contexto narrado que no permite la excesiva demora descriptiva.

A partir del Desengaño surgen personas alegóricas de sorprendente vivacidad, por evidencia cruzada, o dinámica. La Muerte en el último *Sueño* (1622) constituye una instancia cimera, con índices descriptivos afines a los del Desengaño:

En esto entró una que parecía mujer, muy galana y llena de coronas, centros, hoces, abarcas, chapines, tiaras, caperuzas, mitras, monteras, brocados, pellejos, seda, oro, garrotes, diamantes, serones, perlas y guijarros. Un ojo

³⁷ Ver López Grigera, 1995, p. 138. En este estudio Luisa López desarrolla páginas sobresalientes sobre la progresión de la *evidentia* desde la época clásica hasta la España áurea.

³⁸ Ver Quevedo, *Los Sueños*, ed. I. Arellano, p. 275.

³⁹ Ver Quevedo, *Los Sueños*, ed. I. Arellano, p. 274.

⁴⁰ Para esta y la siguiente cita, ver la versión de *Jugetes*, en Quevedo, *Los Sueños*, ed. I. Arellano, p. 499.

abierto y otro cerrado, vestida y desnuda de todas colores; por el un lado era moza y por el otro era vieja; unas veces venía despacio y otras aprisa; parecía que estaba lejos y estaba cerca, y cuando pensé que empezaba a entrar estaba ya a mi cabecera. Yo me quedé como hombre que le preguntan qué es cosí y cosa, viendo tan extraño ajuar y tan desbaratada compostura [...] Preguntele quién era y díjome:

-La Muerte⁴¹.

La Estampa vuelve a la enumeración de partes (propia del estatismo, aunque se mueve —«entró—); y al boceto retórico de la persona fingida, con la descripción de físico, *adiuncta* (vestido, atributos) y dichos. Se vuelve a versatilizar el canon: tenemos un retrato físico global (la Muerte es «mujer, muy galana» y «figura donosa»), con aspectos del rostro (como los ojos), y *adiuncta* con alusión al vestido (viene «vestida y desnuda de todas las colores») y a los trastos simbólicos que porta (como «tiaras», «serones» o «mitras»). El parlamento vuelve a estar presente —«Preguntele quién era y díjome: -La Muerte».

Las circunstancias prominentes en la fase enumerativa son instrumentales. Los objetos que arrastra la Figura irradian una alta simbología social (son, en enumeración caótica, las insignias de los distintos oficios y estados igualados) e iconológica, frecuente del ingenio plastificante del autor. Pintar a la Muerte con abundantes trastos simbólico-sociales, era un motivo fértil de su representación epocal. El «ajuar» de la quevediana arrastra «coronas, cetros, hoces, abarcas, chapines, tiaras, caperuzas, mitras, monteras, brocados, pellejos, seda, oro, garrotes, diamantes, serones, perlas y guijarros», lo que no dista en lo básico de dibujos iconológicos como el que cita Ripa, ejecutado por el pintor Camillo Ferrara, en el que la Muerte trae:

a las espaldas un bordón de peregrino cargado de coronas, mitras y sombreros, libros e instrumentos musicales, cadenas de caballero, alianzas matrimoniales, gran número de joyas y todos los adornos que proporcionan las mundanas alegrías y fabrican el arte y la natura⁴².

El aspecto dinamizador del habla refleja la versión barroca del comentario transgresor sobre la pintura tópica. En el diálogo entre el narrador y la Muerte, el hombre solo concibe la representación de esta alegoría como un esqueleto con guadaña, y le comenta estupefacto: «Yo no veo señas de la muerte, porque a ella nos la pintan unos huesos descarnados con su guadaña», a lo que la alegoría responde con la transgresión de la expectativa representacional: «Eso no es la muerte, sino los muertos o lo que queda de los vivos [...] la muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos vuestra muerte, tiene la cara de cada uno de vosotros»⁴³.

El sello deformante lo imprime la dualidad monstruosa: la Muerte «unas veces venía despacio y otras aprisa», parece que está «lejos» y

⁴¹ Ver Quevedo, *Los Sueños*, ed. I. Arellano, p. 327.

⁴² Ver Ripa, *Iconología*, ed. J. Barja y Y. Barja, p. 99, vol. 2.

⁴³ Ver Quevedo, *Los Sueños*, ed. I. Arellano, p. 328.

«cerca», trae un ojo abierto y otro cerrado, viene «vestida» y «desnuda», es «vieja» y «moza». Al fin, lo que resulta es una estampa bizarra y rutilante, reforzada por el léxico del enigma con términos como «extraño», o «casi y cosa»⁴⁴.

Aún explota Quevedo otra técnica para la representación de la Muerte, que es la derivación. Según describe el narrador:

Alcé los ojos y vi la Muerte en su trono y a los lados muchas muertes. Estaba la muerte de amores, la muerte de frío, la muerte de hambre, la muerte de miedo y la muerte de risa, todas con diferentes insignias⁴⁵.

La Muerte se retrata como sus tipos —el texto deriva la muerte de amores, de frío, de hambre, de miedo, de risa—, lo que en realidad vuelve a conversar con los dibujos del arte renacentista y áureo, como muestra el detalle de *El triunfo de la Muerte* de Brueghel el Viejo —figura 7, hacia 1562—, donde aparece pintada por sus accidentes: en el lienzo, la muerte por ahorcamiento, por ahogamiento, o por degollación. Tras el retrato de la Muerte en la prosa del *Sueño* se despliega un universo prolífico de figuras satirizadas ya difuntas (mitológicas, folclóricas, oficios y estados, históricas...), con lo que la alegoría sirve de mostración simbólica a la medula semántica del macrotexto, y de portada figural al repaso satírico ulterior.



Figura 7

*La Hora de todos (1635-36)*⁴⁶

En el encuadre mítico que abre *La Hora de todos*, aparecen dos retratos por evidencia dinámica de la Fortuna y la Ocasión, que constatan la progresión y madurez de este modo descriptivo en la obra quevediana.

Previo a los dos retratos, la ambientación del marco ya genera la evidencia a través de modos digresorios, que plagan el universo narrado con las descripciones breves, amenizadoras y caricaturescas de las deidades míticas que van llegando al consejo del Olimpo. La intromisión profusa de figuras del mundo comentado (o descrito) en el narrado,

⁴⁴ Término al que el *Tesoro* de Covarrubias incluye en «la proposición de los enigmas».

⁴⁵ Ver Quevedo, *Los Sueños*, ed. I. Arellano, p. 336.

⁴⁶ Para la datación, ver Quevedo, *La Hora de todos*, ed. J. Bourg, pp. 98-99.

además de deleitar, irradia al marco de energía evidente. Esto ocurre desde el comienzo: el discurso relata cómo «Júpiter, hecho de hieles, se desgañifaba poniendo los gritos en la tierra»⁴⁷, donde la acción —«desgañifarse»—, se amplifica con la cláusula descriptiva «hecho de hieles». Otro ejemplo al azar de descripción amplificadora, puede ser la luna: la narración progresa —«venía [...] la Luna»—, pero lo que prosigue es una amplificación descriptiva que no avanza el proceso sino que lo ameniza con la digresión burlesca —«con su cara en rebanadas, estrella en mala moneda, luz en cuartos, doncella de ronda, y ahorro de linteras y candelillas»⁴⁸.

Así van apareciendo las pinturas bufas de Júpiter, Marte, Baco, Saturno, Neptuno, Plutón, Venus, o el dios Pan. Sintomáticamente, cuando aparecen la Fortuna y la Ocasión, se produce una modulación inteligente de la gradación discursiva, a través de la cual se sobreimpresionan estas dos alegorías por la superamplificación dinámica y por la virtud del parlamento detallante y caracterizador (que no transcribo):

la Fortuna que con un bordón en la mano venía tentando, y de la otra tiraba de la cuerda que servía de freno a un perrillo. Traía por chapines una bola sobre que venía de puntillas, y hecha pepita de una rueda que la cercaba como centro, encordelada de hilos, trenzas y cintas, cordeles y sogas, que con sus vueltas se tejían y destejían.

Detrás venía como fregona la Ocasión, gallega de *coramvobis*, muy gótica de facciones, cabeza de contramoño, cholla bañada de calva de espejuelo, y en la cumbre de la frente un solo mechón en que apenas había pelo para un bigote. Era éste más resbaladizo que anguilla, culebreaba deslizándose al resuello de las palabras. Echábasele de ver en las manos que vivía de fregar y barrer y vaciar los arcaduces que la Fortuna llevaba⁴⁹.

Las descripciones incluyen verbos de acción como *venir* o *tirar*; son frecuentes los gerundios y los verbos en progresivo o imperfecto, que resaltan a las figuras en proceso. Así contemplamos a la Fortuna que «venía tentando» y «tiraba de la cuerda», y «venía de puntillas» sobre su bola. El detallismo verbal es tan enérgico que recrea incluso el viraje de las maromas «que con sus vueltas se tejían y destejían». El retrato de la Ocasión también es dinámico —«Detrás venía»—, con la claridad que ofrecen las circunstancias modales —el mechón sobre su cabeza «culebreaba deslizándose»—, y argumentos de la persona como la industria —«echábasele de ver [...] que vivía de fregar y barrer», que contribuyen al retratismo costumbrista quevediano con la burla a su oficio de fregona.

⁴⁷ Ver Quevedo, *La Hora de todos*, ed. J. Bourg, p. 149.

⁴⁸ Ver Quevedo, *La Hora de todos*, ed. J. Bourg, pp. 151-52.

⁴⁹ Ver Quevedo, *La Hora de todos*, ed. J. Bourg, pp. 154-55.

Quevedo no abandona el recurso plástico para la resolución enérgica en estas Alegorías maduras. El texto ubica a la Fortuna en el centro de una «rueda» cual «pepita», lo que proyecta una imagen frutal o caricaturesca producto del ingenio conceptuoso; pero es además un traslado de su iconografía: en la tradición, la Fortuna aparece a menudo en el centro de una rueda dirigiendo la dinamo humana, como muestra una miniatura de John Lydage que incluyo —figura 8, hacia 1455-1462. Los «chapi-nes» del texto, icono quevediano de la sátira femenina, funcionan

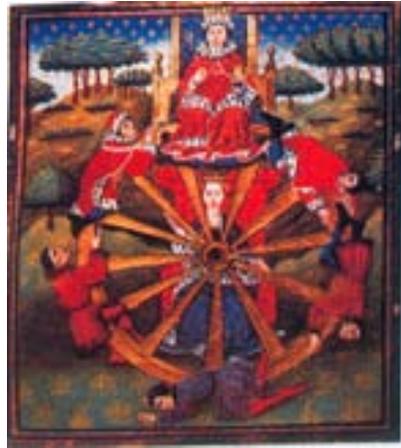


Figura 8



Figura 9

aquí como la «bola» o esfera, que es un símbolo de la inconstancia alegórica. Los «hilos», «trenzas» «cintas», «cordeles» o «sogas» eran las maromas con que la Diosa sometía al yugo humano, y todos estos motivos, forman parte no solo de la pintura quevediana, sino de numerosas instancias del arte, como la del ejemplar grabado de Alberto Durero que muestra la selección (figura 9).

Para la Ocasión, Quevedo sigue la tradición que la pinta como hembra —en su origen clásico era Kairós, efebo alado⁵⁰—, con «un solo mechón» «en la cumbre de la frente»⁵¹, que cuenta con muchas réplicas desde la Edad Media. Entre ellas, la de un emblema de Al-

ciati, *In Ocasionem*⁵², en cuya *pictura* se divisa el mechón ondeante que hay que asir presto para que no se escape (figura 10).

⁵⁰ Ver *Símbolos y alegorías*, 2004, p. 16.

⁵¹ Ver Quevedo, *La Hora de todos*, ed. J. Bourg, p. 155.

⁵² Manejo la edición de Rafael Zafra, que es la primera que reproduce facsimilarmente un ejemplar de la edición príncipe de *Los emblemas de Alciati traducidos en rimas españolas*, publicada por Roville y Bonhomme en 1549.



Figura 10

Que don Francisco se inspiraba en modelos del arte lo confirman los propios comentarios autoriales, como el de la *Relación de 1637*, donde se refiere a «una emblema tal» de «quien pintó a la Fortuna sobre una rueda»⁵³. En el texto de *La Hora*, es la Fortuna (con la extensión ancillar de la Ocasión) quien comienza a «desatar su rueda» para mezclar en «confusión todas las cosas del mundo»⁵⁴. Sus palabras «ande la rueda, y coz con ella» dan paso a los microcuadros satíricos subsiguientes: como en los anteriores retratos del Desengaño y la Muerte, Quevedo destina la descripción más detallante a aquellas alegorías que tienen la llave de acceso a los contenidos satíricos de sus macrotextos.

*Virtud militante (1634-36)*⁵⁵

Otro texto avanzado de superdotado retratismo alegórico lo constituye *Virtud militante*. Compuesto sobre los mismos años que *La Hora* (estamos ya en la prosa madura de los años treinta), el paso del territorio satírico, al género del sermón y el tratado moral, marca pautas distintivas en la descripción personificada. Para el sermón, la personificación de nociones abstractas constituía un instrumento argumental privilegiado, y don Francisco, que conoce al dedillo los fundamentos de la literatura de púlpito, aprovecha sus capacidades en la pintura de la Envidia, la Ingratitud, la Soberbia y la Avaricia.

Alfonso Rey en su edición crítica del tratado, ha subrayado que «cada una de las cuatro *Pestes* adopta la disposición del sermón, si bien de manera flexible»⁵⁶; y ha desbrozado las visicitudes estructurales del exordio, la narración, la confirmación que pasa «de la definición a la di-

⁵³ Ver *OC*, p. 553.

⁵⁴ Ver Quevedo, *La Hora de todos*, ed. J. Bourg, p. 162, para esta cita y la próxima.

⁵⁵ Para un estudio exhaustivo remito a la edición crítica de Alfonso Rey. Ver Quevedo, *Virtud militante*, ed. A. Rey, pp. 259-65.

⁵⁶ Ver Quevedo, *Virtud militante*, ed. A. Rey, p. 294.

visión», y el epílogo o *peroratio*⁵⁷. A mí me gustaría concentrarme en las vicisitudes descriptivas de los cuatro Vicios, que armonizan con los ritmos graduales de esa disposición o estructura.

La definición puede apuntarse como el primer modo descriptivo de cada Peste. El discurso retórico incluía la definición en el ornato elocutivo, como una figura de pensamiento con resolución para la aclaración semántica. Y con un marcado cuidado de la claridad moralizante, Quevedo la incorpora para su introducción de cada Vicio, con frecuencia unida a la traducción de una fuente directa o glosada de la autoridad patristica. Esto es lo que ocurre con la descripción de la Envidia, para la cual el escritor recurre a San Pedro Crisólogo y el «discurso con el oro de sus palabras»⁵⁸:

La invidia es mal antiguo, primera mancha, anciana ponzoña, veneno de los siglos; Esta en el principio, echó, y derribó al ángel del cielo. Ésta desterró del paraíso a nuestro primero padre. Ésta arrojó de la casa paterna a este hijo primogénito. Ésta a la progenie de Abrahám, al pueblo escogido, armó para la muerte de su autor, y de su salvador. La invidia es enemigo doméstico.

La presentación del Vicio se introduce por la usual fórmula definitoria con variantes «artículo + [Vicio] + es». Otra instancia puede darse con la definición de la Ingratitud. Afirma Quevedo: «No es menester definir lo que todos somos cada instante, mas por cumplir con el orden dialéctico le definiré», y prosigue: «Ingrato es quien no conoce el beneficio que recibe, quien le desprecia, quien le olvida, quien le acusa»⁵⁹.

Tras la definición, se pasa a la división. Si la definición tramita la descripción general del Vicio, el texto presenta gradaciones hasta su concreción retratística, que se vehiculan a través del tipo genérico o cualquier miembro de su especie moral. Así, la mencionada definición de la Envidia, presenta una versión tipológica en «los ojos y la vista del lujurioso»⁶⁰, o en el retrato del goloso:

La propia invidia se verifica en el gusto de la boca del glotón. No menos vil, y más bestial, y asquerosa. Este se bebe la vista se come sus manos, se traga sus vestidos y su patrimonio. No come para vivir, vive para comer, y muere porque come, y las más veces comiendo. Nació para consumir las cosechas, para agotar las vendimias. Este embriaga su olfato aprisiona sus pies, y sus manos con la gota, vengadora de los brindis. Restituye en lágrimas vergonzosas por los ojos, las bodegas que enjuga⁶¹.

Una peculiaridad de los retratos de tipos alegóricos es que el Vicio se nota a través de su carácter particular y acciones⁶². En el pasaje, la glotonería del goloso se pone de manifiesto a través de acciones que resaltan su espíritu insaciable: «se bebe la vista se come sus manos, se tra-

⁵⁷ Ver Quevedo, *Virtud militante*, ed. A. Rey, pp. 294-99.

⁵⁸ Para esta cita y la siguiente, ver Quevedo, *Virtud militante*, ed. A. Rey, p. 76.

⁵⁹ Ver Quevedo, *Virtud militante*, ed. A. Rey, p. 96.

⁶⁰ Ver Quevedo, *Virtud militante*, ed. A. Rey, p. 79.

⁶¹ Ver Quevedo, *Virtud militante*, ed. A. Rey, p. 82.

ga sus vestidos y su patrimonio». La genética inmoral se hiperboliza además por los tintes monstruosos y antropófagos del tipo, que acaba devorándose a sí mismo.

Por el mismo modo descriptivo, tras la definición de la Ingratitud se produce el retrato plural del tipo. Quevedo enumera las partes de los «ingratos» a través de la glosa bíblica y la paráfrasis de acciones notadas. Cabe reparar en la conciencia retratística del tratado:

No los perdonó el sagrado pincel fación, ni seña ni sombra ni semblante ni ceremonia. ¡Qué parecido retrato es de muchos hombres de diferentes caras! La primera seña es que «besan la mano al que da, mientras reciben», la segunda «que en los prometimientos humillan su voz». [...] «Prometen con humildad», para recibir con soberbia. Bien lo muestra el retrato en lo que hacen. Pues dice «que cuando llega el tiempo de la paga piden tiempo», no por pagar sino por pedir [...] No se dirá deste retrato que no le falta sino hablar, pues habla⁶³.

Por el mismo procedimiento, tras la definición de la Soberbia concluye don Francisco que «si esto es la soberbia todo esto es el soberbio»⁶⁴. Y por similar proceso gradado y ‘notado’, la Avaricia se implementa con sendos retratos de «un avariento», y de «el avaro»⁶⁵:

Yo conocí un avariento. Perdónole el nombre porque le conocieron otros muchos. Tenía cuatro mil ducados de renta, y más de treinta mil a ganancias forzosas, y seguras en el logro, no en la conciencia. Su vestido era tal, que antes obligaba a los que no le conocían a darle limosna que a pedírsela. Los pobres, antes le temían, que le demandaban. No tenía criado ni criada, ni gastaba otra luz que la del día, porque el sol se la daba de balde; acostábase de memoria, comía de lo más barato que hallaba en el público aderezado. Tenía un sobrino solo, y por no sustentarle, o él, amedrentado el estómago de su sustento, servía a un oficial. Vile enfermo algunas veces, y no se curaba con otra cosa sino con la cuenta que hacía de lo que ahorra en no llamar médico ni pagar barbero ni botica.

Algunos de estos retratos mezclan la ‘notación’ con las circunstancias de la persona retórica. Quevedo simplifica el esquema canónico de circunstancias⁶⁶, y tiende a incidir en determinados aspectos como: el ‘nombre’, la ‘naturaleza’ (que incluye la mención a los parientes, y detalles del cuerpo y del alma), el ‘género de vida’ (que incluye la relación

⁶² La descripción de un carácter a partir de los hechos, que se desarrolla con Aristóteles, Herenio, y Hermógenes, sigue vigente en el Renacimiento y el Siglo de Oro. Miguel de Salinas por ejemplo, trata en su *Rhetorica* de eso «que los retóricos llaman *notaciones* que es cuando pintamos a una persona enamorada / lujuriosa / avarienta / dormilona / parlera / invidiosa / mentirosa / o con otro vicio o virtud que en ella esté notada». Ver Elorriaga, 1991, pp. 22 y 30.

⁶³ Ver Quevedo, *Virtud militante*, ed. A. Rey, p. 98.

⁶⁴ Ver Quevedo, *Virtud militante*, ed. A. Rey, p. 164.

⁶⁵ Para los dos, ver Quevedo, *Virtud militante*, ed. A. Rey, p. 168-70.

⁶⁶ Que eran once, en la prescripción original de Cicerón: nombre, naturaleza, modo de vida, hábitos, afectos, aficiones, estudios, deliberación, hechos, acontecimientos y dichos. Ver Elorriaga, 1991, p. 503.

con amigos y familiares, la ocupación, y la fortuna), y los 'hábitos' que notan el defecto moral.

Así, el citado retrato de «un avariento»⁶⁷ comienza con la circunstancia del 'nombre', que omite, ubicando al retrato en una semántica de precariedad y negación acorde con la falta de la Avaricia que dibuja —«perdónole el nombre porque le conocieron muchos»⁶⁸. Luego trata de la 'fortuna', y hace hincapié en que ha sido conseguida fraudulentamente —«tenía cuatro mil ducados de renta [...] y [...] ganancias [...] seguras en el logro, no en la conciencia». Detalles de la 'naturaleza' dibujan un cuerpo malogrado y enfermizo —«vile enfermo algunas veces»—, trasunto de un espíritu usurero —«no se curaba con otra cosa sino con la cuenta que hacía de lo que ahorra»; el 'modo de vida' redonda en la miserable aptitud de la persona en sociedad —«Los pobres, antes le temían, que le demandaban»— y la lacería en el ámbito doméstico —«No tenía criado, ni criada [...] Tenía un sobrino solo, y por no sustentarle [...] servía a un oficial». Lo demás, son notaciones diseminadas de sus 'hábitos', destinadas a hiperbolizar su Avaricia. El siguiente retrato gradado de «el avaro»⁶⁹ en el que no me detengo, no dista del anterior en su semántica descriptiva.

Ni que decir tiene, que el retrato de Dómine Cabra⁷⁰ en el *Buscón*, ya se impregnaba años atrás de esta esencia alegórica. Si antes lo incluí dentro del esquema retórico medieval por su descripción estática y minuciosa (de rostro, cuerpo y vestido), algunas circunstancias del carácter lo emparentan con el sedimento alegórico de la Avaricia. La comparación con el citado retrato de «un avariento» así lo manifiesta: si el vestido de «un avariento»⁷¹ «antes obligaba a los que no le conocían a darle limosna que a pedírsela», el «bonete» de Maese Cabra estaba «ratonado con mil gateras» y la «sotana [...] tan sin pelo» que parecía «ilusión»; si «un avariento» no «gastaba otra luz que la del día», Cabra se deja «la barba, grande [...] por no gastar»; si el tipo de *Virtud* «acostábase de memoria», el pupilero de *Buscón* «dormía siempre de un lado, por no gastar las sábanas»; si «un avariento» «tenía un sobrino solo, y por no sustentarle» hace lo impropio, el dómine era sinónimo «de la hambre viva», como sabían los estómagos famélicos de don Diego y Pablos. La nómina de coincidencias proseguiría. Los límites de este estudio no me permiten un análisis exhaustivo, pero los retratos de «un avariento», «el avaro» y el Dómine, reflejan las variaciones de un ingenio prolífico que se dispara multiplicando las versiones descriptivas de una semilla alegórica.

⁶⁷ Ver Quevedo, *Virtud militante*, ed. A. Rey, p. 168.

⁶⁸ Ver Quevedo, *Virtud militante*, ed. A. Rey, p. 168.

⁶⁹ Ver Quevedo, *Virtud militante*, ed. A. Rey, p. 170.

⁷⁰ Ver Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. F. Cabo Aseguinolaza, pp. 66-68.

⁷¹ Para los retratos a continuación ver Quevedo, *Virtud militante*, ed. A. Rey, p. 168 («un avariento»), y Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. F. Cabo Aseguinolaza, pp. 66-68 (Licenciado Cabra).

Aún se detecta un modo de concreción máxima en los retratos del tratado, que se proyectan a través de símbolos y motivos emblemáticos: la conversación con la energía plástica de esta fase descriptiva es considerable. Alfonso Rey, en su excelente revisión, ya ha resaltado que la «conocida tendencia» de don Francisco «a la visualización de situaciones morales le llevó a incorporar algunos jeroglíficos y, sobre todo, a construir descripciones, metáforas y alegorías según una técnica que cabe denominar como emblemática»⁷². El estudioso ha mencionado algunos de los motivos procedentes de diversos textos visuales y / o los procesos de la recreación quevediana como suerte de *picturas*: «la caída de San Pablo, el retrato degradante de un rey, el árbol ardiendo, el árbol plantado en la tierra, la estatua de Nabucodonosor, o el cohete»⁷³. Ahora visito algunas instancias significativas del procedimiento simbólico-emblemático, relacionadas con el retrato de los Vicios.

Una manifestación se encuentra en la equiparación del ingrato con el polvo. Quevedo desarrolla el retrato de los ingratos por paridad circunstancial con el polvo, que los representa en clave simbólica. La base descriptiva es el *Salmo*, que afirma que es «el polvo el retrato, y similitud de los ingratos»⁷⁴; y continúa con la glosa alegórica de circunstancias: «Que el ingrato sea como el polvo, se conoce, en que así como el polvo, ciega al hombre que le levanta, y le ensucia; y oscurece y enturbia al aire que le alza, así él ofende a quien le saca de su bajeza, y le extiende, y le sublima».

Con dinámica semejante, el retrato del soberbio se configura por la descripción comparativa con el humo y el rayo. Sobre el humo, Quevedo asiente que «ninguna cosa retrata tan vivamente la presunción de los soberbios como las bufonerías del fuego» y traba la imagen del cohete que sube y «en lo alto se mira estrella», e «instantáneamente desciende



Figura 11

en humo, y ceniza»⁷⁵. La fuente de la imagen se halla en las Sagradas Letras: el escritor recuerda al «gran Padre San Buenaventura»⁷⁶. Pero las resonancias también disparan asociaciones familiares con el archivo visual: numerosos emblemas áureos reflejan el castigo del soberbio a través de la imagen del humo. Una instancia ilustrativa puede ser el emblema de Borja (figura 11), en cuya *pictura* se observa una escala de humo que sube de

⁷² Ver Quevedo, *Virtud militante*, ed. A. Rey, p. 315.

⁷³ Ver Quevedo, *Virtud militante*, ed. A. Rey, p. 316.

⁷⁴ Ver Quevedo, *Virtud militante*, ed. A. Rey, p. 129-30, para esta cita y la siguiente.

⁷⁵ Ver Quevedo, *Virtud militante*, ed. A. Rey, p. 156.

⁷⁶ Ver Quevedo, *Virtud militante*, ed. A. Rey, p. 148.

una hoguera, y cuyo lema advierte: «*Ascendendo Deficit* [Subiendo más, más presto perece]». Como el símbolo quevediano, compara a los soberbios con el humo evanescente; el comentario emblemático también es afín: «lo que se dice de los ambiciosos, enemigos de Dios, que cuanto más fueren honrados, y encumbrados, más presto se desvanecen, así como el humo, que cuanto más alto sube, más presto perece».

La polivalencia alegórica del retrato también ensarta la similitud del Soberbio con el oro —considerado «jeroglífico de estos tales desvanecidos, y presuntuosos»⁷⁷—, y el «misterio» del rayo, que vuelve a reverberar el eco emblemático. Comenta el texto sobre el motivo de «el rayo», que es «amenaza de los soberbios, sálenle a recibir las alturas toca los robles y hayas, y perdona a las legumbres, ignoradas de su llama en su humildad». Con parecida tasación, un emblema de Núñez de Cepeda que inserto para el ejemplo (figura 12), también incluye al rayo que quiebra las altas y orgullosas arquitecturas (en la imagen, una cúpula) condonando los bajos y humildes puestos; su mote advierte: «*Feriant summos fulmina* [Los rayos hieren a los más altos]»⁷⁸.



Figura 12

La evidencia simbólica de la Soberbia aún se refracta a través de la *ekphrasis* esculpida, en la estatua de Nabucodonosor. La obra de Quevedo ofrece numerosas réplicas del motivo, como la de *El Testamento Nuevo*, donde explicita don Francisco su entidad retratística —«La estatua que vio Nabuco y en que éste se retrataba, tenía los pies de barro, y

⁷⁷ Ver Quevedo, *Virtud militante*, ed. A. Rey, p. 163, para esta cita y la siguiente.

⁷⁸ El retratismo emblemático de Quevedo es intenso en su prosa madura. *Virtud militante* supone una de sus culminaciones. Pero el autor espiga estos motivos bíblicos, con otros clásicos, en otros textos doctrinales avanzados para la representación de la Soberbia: textos como la *Homilía a la Santísima Trinidad*, el *Testamento Nuevo*, o la *Vida de San Pablo*, retratan la caída humana a través de símbolos como el rayo y el humo, y también el águila que vuela sobre todos, la torre de Babel, Ícaro, o Faetón, la mayoría de los cuales contaban con un repertorio emblemático nutrido en la España aurisecular. Ver por ejemplo, *OC*, pp. 781, 873, 887 y 1144.

lo demás era lo rígido, inflexible y impenetrable de los metales»⁷⁹. Es de inferir que el tratado a la *Soberbia* de *Virtud militante* cuente con una descripción excepcional de la estatua orgullosa:

No he dicho de qué es la soberbia, y cuáles son sus miembros, mas haré que lo vean todos en la estatua de Nabucadnezar. Toda ella representaba monarquías y tiranías, y poderíos que cayeron; representábalos todos con oro plata, hierro y bronce, porque la cabeza y lo más principal de la soberbia es codicia, y sed de tesoros (lo que siempre fue forzosa ruina del poder y de las monarquías), el pecho y las piernas eran de bronce, y de hierro por la obstinación con que persevera, y la dureza con que camina. Empero los pies eran de lodo, en que se ve la flaqueza de tan rica fábrica⁸⁰.

El retrato procede por la expansión glosada de las partes alegóricas, que se presentan en ordenación estática descendente —con la descripción de «todos sus miembros»: «cabeza», «pecho», «piernas» y «pies»—; y por competencias efrásticas que buscan la evidencia visual contra la Soberbia —«haré que lo vean todos en la estatua de Nabucodonosor». Este es el objetivo de los retratos y símbolos del tratado, a través de los cuales se refuerzan las claves moralizadoras del macrotexto con plasticidad sorprendente.

4. CONCLUSIONES

El retrato de alegorías tiene una fecundidad extraordinaria en la obra Quevedo, lo que me ha llevado a destinar estas páginas de consideración a algunos modos descriptivos prominentes, e hitos de su evolución en la prosa y el verso. Por la belleza exornadora, la cualidad plastificante, y la fuerza laudatoria o censoria que tiene la persona fingida, se entiende que la obra quevediana genere retratos imponentes que vehiculan el vicio en textos satíricos y morales (con la Blasfemia, la Soberbia, el Desengaño...), o esencias humanas (como el Amor, la Justicia, la Fortuna o la Muerte).

Quevedo domina invenciones retóricas y plásticas fértiles para su descripción personificada. Un síntoma de la poesía consiste en la *hypotíposis* o plasmación vívida de la figura que aparece como efigiada en el cuadro poético (a menudo el soneto), con sus atributos distintivos diseminados, recordando el modo emblemático. Suponen instancias estáticas de su evidencia, que ponen ante los ojos a la imagen, como *pictura in tabella expressa*. Quevedo a veces hace mención directa a la ambientación pictórica y artística de los poemas; otras veces es González de Salas quien asocia a las figuras con su «pintura» «vulgar»; muchas otras, los atributos coinciden con los de la iconología, y en varias, se tematizan versiones figurales específicas que conversan con el universo plástico. La reinención quevediana suele venir acompañada de la revisión ba-

⁷⁹ Ver *OC*, p. 873.

⁸⁰ Ver Quevedo, *Virtud militante*, ed. A. Rey, p. 155.

roca de los modelos artísticos, la relectura figural desde su clave genérica, y el ejercicio conceptuoso que se dispara sobre la base iconográfica.

Otras estampas poéticas operan por evidencia dinámica, presentando a la persona ficticia en acción, cuya descripción encuentra en la extensión del romance un vehículo frecuente. En estos casos, la figura suele aparecer al principio del poema (son retratos en macrotextos), y Quevedo aprovecha numerosos útiles para su claridad descriptiva: pueden ser simbólicos (a través de la técnica de diseminación iconológica), o retóricos con la descripción del físico, las acciones y el ánimo de la alegoría. Con frecuencia, las estampas suplen la función de ilustrar contenidos macrotextuales nucleares, o servir de portada figural a contenidos satíricos posteriores. La datación poética es difusa, pero suficiente para constatar que desde temprano Quevedo ya componía poemas enteros dedicados a conceptos como la sarna desde la clave retórica, con modos del retrato como la descripción comparativa.

La prosa comparte y añade índices representacionales. La prosa satírica de *Los Sueños* confirma que la descripción personificada por evidencia dinámica es un modo joven, con retratos como el de la Locura en el *Juicio Final* (1605), que perdura hasta retratos tardíos como los de la Fortuna y la Ocasión en *La Hora de todos* (1635-36). El dinamismo evidente encuentra una versión en la derivación tipológica, donde se describen los accidentes del concepto como detalles de una escena. Otra versión es el cuadro de vicios, que describe a las distintas lacras de una visión infernal, cuya diversidad tiende al recorte descriptivo por uno o dos rasgos; en estos cuadros Quevedo suele aprovechar la 'deformación', que impregna a los vicios de visualidad portentosa. Esta técnica deformante sin embargo, no es exclusiva de las escenas infernales, y permea otras estampas grotescas o bizarras como las del Desengaño y la Muerte en sus respectivos *Sueños*.

A partir del *Sueño del mundo* (1612) se densifica el pormenor descriptivo de las alegorías y surgen célebres retratos detallantes, así como una progresiva presentación de las figuras por evidencia estática; aunque con frecuencia, el autor combinará el estatismo con el dinamismo, generando impactantes retratos por evidencia doble. En estos retratos Quevedo emplea un esquema retórico del Renacimiento (con resorte medieval) para la descripción de conceptos alegóricos: incluye la descripción del rostro, el cuerpo y *adiuncta* (vestido y / o insignias) de la figura, y el retrato del habla. Quevedo versatiliza el canon y optimiza sus competencias. La fase estática de los retratos, con el detallismo de partes e insignias, aprovecha la referencialidad plástica, y los haces del 'retratismo costumbrista' intratextual que imprime el sello satírico quevediano a las pinturas. La fase dinámica dota a las figuras de movimiento y habla, haciéndolas instrumentales en la demostración de los contenidos reprobables del macrotexto. La resolución dinámica juega a veces con malabares barrocos de pluriperspectiva y fragmentación descriptiva.

Desde instancias tempranas como el Desengaño en el *Sueño del mundo* (1612) hasta los retratos cimeros de la sátira madura de *La Hora de todos*, un modo favorito de la evidencia lo constituye la profusa intromisión descriptiva de las figuras en la progresión narrada, y la amplificación superabundante de las alegorías estelares. Quevedo aprovecha estos modos de la digresión amenizadora para la solvencia denostante.

Con la prosa madura del territorio moral, el autor pulimenta otros procedimientos de la descripción personificada, algunos de los cuales había explorado con anterioridad. En *Virtud militante* (1634-36) la disposición del sermón armoniza varias técnicas de la descripción alegórica: por un lado, la definición implementa un modo descriptivo general del vicio, filtrado desde la glosa y la traducción de la fuente bíblica y escritural. Por otro lado, desde este modo general, el tratado divide en concreciones, y cada Peste se tramita por la ejemplaridad de tipos que la encarnan, pintados por la 'notación' de su carácter, y por las circunstancias sueltas de la persona retórica. En este sentido, algunos retratos jóvenes como el de Dómine Cabra en *El Buscón* funden la minuciosidad del boceto medieval descendente (que describe el rostro, cuerpo y vestido) y el sedimento alegórico de un carácter (el avaro). Por último, el tratado moral aprovecha la plasticidad emblemática para su pintura de las Pestes, con motivos como el humo, el oro, o el rayo para el retrato del soberbio. En realidad, este modo simbólico-emblemático del retrato constituye una frecuencia en su prosa doctrinal madura, en obras como el *Testamento Nuevo*, la *Homilía a la Santísima Trinidad* o la *Vida de San Pablo*, que retratan la Soberbia humana a través de motivos bíblicos y clásicos como el humo, el rayo, el águila, o Faetón, con fértil acogida en los catálogos de emblemas áureos. A pesar de la prominencia en la madurez, el modo simbólico alberga instancias jóvenes, como la que considera al Sueño como un retrato de la Muerte en el *Sueño del Infierno* (1608). Por último, la glosa, que *Virtud militante* emplea en su definición interpretada de las cuatro Pestes, o en la lectura efrástica de Nabuco, tampoco es un modo exclusivo de los retratos tardíos: un texto anterior como El *Testamento Nuevo* define las partes de la Justicia romana en un excelente ejercicio glosado, entre otras instancias.

BIBLIOGRAFÍA

- Alciato, A., *Los emblemas de Alciato. Traducidos en Rimas Españolas, 1549*, ed. R. Zafra, Barcelona, Ediciones UIB, 2003.
- Battistini, M., (ed.), *Símbolos y alegorías*, Barcelona, Mondadori, 2004.
- Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid, Vervuert, 2005.
- Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.
- Elorriaga, C., *La «descriptio» en las retóricas españolas de 1500 a 1565: bases para su estudio*, (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense, 1991.
- Bernat, A. y Cull, J. T., (ed.), *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.
- Faral, E., «La description», en *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris, Champion, 1958, pp. 79-80.
- Galván, L., *El «Poema heroico a Cristo resucitado» de Francisco de Quevedo: análisis e interpretación*, Pamplona, Eunsa, 2004.
- López Grigera, L., *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1995.
- OC, Quevedo, F. de, *Obras completas. Obras en prosa*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.
- PO, Quevedo, F. de, *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1996.
- Quevedo, F. de, *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. J. Bourg *et al.*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Quevedo, F. de, *La vida del Buscón*, ed. F. Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993.
- Quevedo, F. de, *Los sueños*, ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1999.
- Quevedo, F. de, *Obras en prosa*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.
- Quevedo, F. de, *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1996.
- Quevedo, F. de, *Virtud militante. Contra las cuatro Pestes del mundo, Invidia, Ingratitud, Soberbia, Avaricia*, ed. A. Rey, Santiago de Compostela, Universidad, 1985.
- Ripa, C., *Iconología*, eds. J. Barja y Y. Barja, Madrid, Akal, 1996, vols. 1 y 2.