

## QUEVEDO Y LA CONSTRUCCION DE IMÁGENES EMBLEMATICAS

Si penetramos en las sombrías maravillas del arte de Quevedo, entre muchas otras cosas nos sorprende un detalle de su técnica descriptiva. En sus amplias y grandiosas alegorías, realizadas a la manera de un decorador excéntrico, donde la teología y la política se entrelazan y en un cierto nivel se destruyen, el arte quevediano nos asombra de manera peculiar. Inscripta aún en la técnica de la *descriptio* de las artes medievales <sup>1</sup>, su prosa no hace sino preparar el clima de aparición de una galería de personajes, de un bestiario humano de la más variada especie, cuyo cuadro se enriquece, en definitiva, por la imagen estática. Llamo estática esta imagen en el sentido de que no se despliega según un movimiento de superficie y un mito de acción como en los cuadros de Boccaccio, sino en profundidad como en el arte de un Tácito o un Maquiavelo <sup>2</sup>. En ella, con tal profundidad, los ácidos quevedianos hacen las veces de mordiente de una singular alquimia, que al creyente y teólogo que en él conviven no logran librarlo de una sorda y latente desesperación.

El aspecto al que quiero referirme puede constituir un género por sí mismo. Es un «grotesco» que podríamos llamar del «monstruo». Lo singulariza un tipo de formulación estilística de expresiones, por ejemplo, como éstas: «pies de copla», «diente de sierra», «cuello de garrafa»; concretamente, un objeto modificado por una cascada de predicables metaforizados. De esta forma caracteriza Quevedo en su *Virtud militante*, siguiendo a San Pedro Crisólogo, las cuatro pestes del mundo, y

<sup>1</sup> Quevedo realizaría su «grotesco» sobre la base de las artes poéticas de los siglos XII y XIII (Faral). V. FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA. *La retórica en las «Generaciones y Semblanzas», de Fernán Pérez de Guzmán*, RFE, 1946, XXX, capítulos III y IV.

<sup>2</sup> Aconsejo la lectura del magnífico capítulo de FRANCESCO FLORA. *Essenza dell'arte boccaccasca*, en su *Storia della Letteratura Italiana* Milano, Arnoldo Mondadori, 1940 Vol. I.

los cuatro fantasmas de la vida: «la envidia es mal antiguo, primera mancha, anciana ponzoña, veneno de los siglos»<sup>1</sup>. A medida que avanzamos en la lectura de esta obra, hallamos una condensación cada vez más encarnizada.

Veamos ahora una curiosa, extraña y, a mi parecer, fundamental relación de Quevedo con la técnica de exégesis emblemática. En sus obras filosóficas hay una, al respecto, de notable importancia. Es *La constancia y paciencia del Santo Job*,<sup>2</sup> obra ascética y de profunda meditación. Al final y como nota de esta obra Quevedo inicia un comentario diciendo: «Estaba Job sentado en un montón de ceniza, aclamando su resurrección, cuando renovado en la salud y restituído en duplicados bienes, se levantó. Esto me acuerda del fénix para hablar dél»<sup>3</sup>. Y, luego de haber enumerado los autores y poetas que hablaron y cantaron sobre el pájaro fabuloso, Plinio, Solino, Mela, Tertuliano, se detiene en este último y comenta un fragmento de su *de resurrectione carnis*<sup>4</sup>, donde se afirma, según la autoridad de las Escrituras: «el justo florecerá como el fénix». Y, a propósito de esta cita del salmo XCI, observa que la Vulgata y Pagnino no dicen fénix sino palma, de manera que es Tertuliano quien pone fénix. Y de allí pasa a discutir el pasaje de Job (cap. 29, v.18) según la Vulgata: «Dicebamque: In nidulo meo moriar, et sicut palma multiplicabo dies.» Quevedo deduce que asimismo ciertos autores, como Rabbi Salomón, Cayetano y otros, habrían leído fénix en lugar de palma. Luego de estudiar el pro y contra de esta interpretación<sup>5</sup>, y de preferir la lección de palma, no desdeña la interpretación de Tertuliano, sino que la sigue y desarrolla según su propia meditación y pensamiento. Sobre este *topos*, centro de irradiación filosófica, Quevedo cincela una bella y resplandeciente medalla y pule sus aristas a la manera de los inventores de emblemas. No puedo resistir la tentación de citar algunos fragmentos: «Digo que hay esta ave, que, siendo linaje de sí propia, renace y vuela con todos sus antepasados, después que nace del vientre de la ceniza que se engendró de la llama, cuya voracidad hace fecunda; en quien la muerte hace oficio de padre, y el sepulcro de

<sup>1</sup> *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo y cuatro fantasmas de la vida*, p. 1226 y ss. *Obras Completas*, vol. I, Ed. F. BUENDÍA. Madrid, Aguilar, 1958, véase p. 1227b.

<sup>2</sup> O. C. p. 1327.

<sup>3</sup> O. C. p. 1373, b.

<sup>4</sup> Para una documentación más abundante sobre el fénix v. textos y bibliografía en la clásica obra de J. HUBAUX y M. LEROY, *Le mythe du Phénix*, Genève. Droz, 1939.

<sup>5</sup> O. C. p. 1374, a.

cuna; que deja de ser la que es, para ser la que fué, y que ya es otra para ser la misma...»<sup>1</sup> ...que sea el difunto comadre de si mismo, y el entierro parto...»<sup>2</sup> «...todos la dan esto; nadie la da más a esta ave, que oída se propone enigma y viva se muestra tropelía»<sup>3</sup>. Y luego inicia esta maravillosa comparación entre el episodio de Job y la fábula del Fénix: «Acreeador soy a fénix, pues le saco de fábula poética y le hago historia sagrada.»<sup>4</sup> Y antes había dicho: «Rudo discípulo fuera la fénix para aprender de Job a serlo. La maravilla es renacer de un muladar o estercolero; y de llagas y hediondez, pudrición y gusanos enjoyar su renovación y ser otro y el mismo. Esta es habilidad de la gracia, no de la naturaleza; toca a los santos, no a las aves»<sup>5</sup>. Y concluye, como lo haría hoy día Borges, de esta extraña manera: «Supongo que no hay fénix, y que es ficción moral; pretendo lograrla mejor negada que creída. Esto supuesto, digo que los que primero la dieron este nombre estudiando su composición en los sucesos de Job, a él mismo le pusieron aquel nombre y le vistieron (para disfraz, que no le desconoce) las propiedades y la riqueza de las plumas; y que Job es el fénix y quien dio motivo literalmente a su composición, como se refiere por todos»<sup>6</sup>. Se evidencia en esta cualidad del absurdo quevediano uno de los rasgos característicos de su genio; así dice a la manera de Luciano: «Muchos han escrito con utilidad de los estudiosos, o la razón de no creer las fábulas como Palefato, u declarado fundamento que tuvieron en la filosofía o en la historia para componerlas, añadiendo los ornamentos que las hiciesen sabrosas»<sup>7</sup>. En este artificio u ornamento caro a los emblematistas y fabricantes de empresas, reside un rasgo no desdeñable del genio quevediano; por el contrario, a mi entender, hay en él una característica esencial de su estilo. A partir de estos fragmentos de la obra que comentamos comienza un largo encarecimiento de las cualidades comunes a Job y al ave imaginaria<sup>8</sup>. Para exaltar aun más su invención agrega: «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 ¿Quién negará que esta pintura

<sup>1</sup> O. C. p. 1374, b.

<sup>2</sup> O. C. p. 1375, a.

<sup>3</sup> O. C. p. 1375, a.

<sup>4</sup> O. C. p. 1375, a.

<sup>5</sup> O. C. p. 1375, a.

<sup>6</sup> O. C. p. 1375, a.

<sup>7</sup> O. C. p. 1375, a-b.

<sup>8</sup> O. C. p. 1375, b.

no es copia, y que Job no es el original della?»<sup>1</sup>. Muestra luego al desnudo la fábrica de la invención del mito que la antigüedad pergeñó: «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»<sup>2</sup>. Y sobre este terrible emblema de Job que lleva a su límite el dolor humano, y que se hace más claro por la vista que por el oído, Quevedo subraya: «Estos pasos y consideración de espectáculos tan dolorosos fué maña infernal que le durasen muchos días, porque le fuesen más eficaces verdugos sus ojos con lo que vían que sus oídos con lo que oyeron»<sup>3</sup>. El predominio de *mens* sobre *anima*, de la visión intelectual sobre el oído, de la letra sobre la música, y de tantas otras analogías que se codifican a partir de Marsilio Ficino, son un punto de partida para la consideración de la exégesis emblemática en todos los países de Europa<sup>4</sup>. A continuación sigue un sabio análisis de las concordancias entre la vida de Jesús y de la Job; y, para terminar, no deja de trazar ese símbolo totalizador que es el emblema, en sus implicaciones eruditas y profundidad: «Prodigioso diseño fué Job de Cristo; mostraré la diferencia. Respecto de Cristo, fué Job un dibujo hecho con carbón y Cristo la pintura admirable que da ser con hermosísimos colores a lo que confusas y revueltas, ni sé si diré mejor que prometieron o amagaron los borrones de las llagas, heridas y aflicción de Job a las del Hijo de Dios; va lo que diré sin salir del dibujo, a lo que se borda después de él; aquellas fueron picaduras de alfiler y estas clavos, martillos y lanzada; aquellas en un papel; estas en la tela riquísima de su soberana humanidad»<sup>5</sup>. Los términos de dibujo, pintura, escultura, grabado, bordado y tapicería son metáforas comunes a la fábrica de la alegoría emblemática. El estilo lapidario, condensador y epigramático es el que mejor conviene a estas arquitecturas imaginarias. Así Quevedo, luego de discutir si Job era o no rey, termina, podría decirse triunfalmente, ejecutando un imaginario epitafio a la también imaginaria pirámide de Job, al discutir la opinión del padre Pineda de si Job fue enterrado en una pirámide de la tierra de Hus, en los límites de Idumca, ya que, según él..., «fue mucho más antiguo Job que los tiempos en que estos autores dicen que se inventó este género de sepulcros

<sup>1</sup> O. C. p. 1376, a.

<sup>2</sup> O. C. p. 1376, b.- 1377, a.

<sup>3</sup> O. C. p. 1378, a.

<sup>4</sup> En los antiguos tratados de gobierno, como en la *Poridat de Poridades*, el seso es como el rey y el alma como su alguacil.

<sup>5</sup> O. C. p. 1384, a.

piramidales»<sup>1</sup> «...y aún se contradicen para el fin que se edificaron las pirámides: unos dicen que para trojes y graneros y guardar ganados; otros para entierros. Lo que es más a propósito son las palabras de Nicetas... Los teatros geográficos lo han seguido de buena gana, y en la tabla de la Tierra Santa, en la tierra de Hus se ve una pirámide, y debajo: *Sepulchrum Job*»<sup>2</sup>. Tras la acostumbrada apelación a los más antiguos orígenes, a una *Prisca Theología*<sup>3</sup>, cincela Quevedo, al modo de los fabricantes de emblemas y del mismo padre Pineda, según el antiguo rito funerario, un bello epitafio al que agrega un topos de su propia invención: «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»<sup>4</sup>. Recordemos un juego llamado de los epitafios de índole barroca o manierista que reinterpreta de manera especial el espíritu de la vieja Antología Griega, a la que se suma la novedad de Petrarca<sup>5</sup>. Pero consideremos también que se trata de la incorporación en nuestro autor de una experiencia vivida de los juegos de alegorías;

<sup>1</sup> O. C. p. 1385, b.

<sup>2</sup> O. C. p. 1385, b.

<sup>3</sup> V. esta concepción en autores como D. P. WALKER. *The Prisca Theologia in France. Journal of the Warburg and Cour-Tauld Inst.* 1954 y F. A. YATES. *Giordano Bruno and the Hermetical Tradition.* London. Routledge and Kegan. 1964.

<sup>4</sup> O. C. p. 1386b. El epitafio dice así: «EPITAPHIUM PYRAMIDALIS SEPULCRI JOB, IN TERRA HUS, DUM MIRACULA PATIENTIAE PYRAMIDIS HOJUS I, OQUITUR HUS BARBARA PYRAMIDUM SILEAT MIRACULA MEMPHIS.

#### QUIS SIM QUAERIS VIATOR?

Interroga quemlibet de viatoribus. Loquere terrae, et respondevit tibi. Ego ille quondam opulentus, magnus inter omnes Orientales, NOMINE JOB, repente contritus sum :Omnipotens spoliavit me gloria mea, abstulit coronam: capitis mei non pepercit, et effudit in terra viscera inea. Concidit me vulnere super vulnus: irruit in me quasi gigas. Saccum consui super cutem meam, et operui cinere carnem meam. Haec passus sum absque iniquitate manus meae, cum haberem mundas ad Deum preces; sedens in sterquilinio,

EX QUO SUSCITAVIT ME, SUSCITANS A TERRA INOPEM, ET DE STERCORE ERIGENS PAUPEREM.

Ecce nunc in pulvere dormio. Scio enim quod Redemptor meus vivit; et in novissimo die de terra surrecturus sum, et circundabor pelle mea et in carne mea videbo Deum. ET NE UMBRA MORTIS, ET FOETOR ET PAUPERTAS OBRUERENT, ET FOEDARENT OSSA ME. DIES LUCE, CASSIA ODORE SUAVITATIS, COPIA DIVITIE PECUNDIATE, FILIAE DULCISIMAE UTERIS MEI, HUNC MIHI SEPULCRUM MOERENTES ET NIGRO QUESTO EREXERUNT. ABI SAT TUIS OCULIS DEBES.

<sup>5</sup> V. Cento Ginocchi liberali, et d'ingegno de M. Innocentio Ringhieri (In Bologna per Anselmo Giaccarelli 1551).

la vida infunde en sí vitalidad a los mitos y transforma y varía los cuadros retóricos otórgandoles una savia nueva, transformando los datos de un mito, en cierta manera circunscripto, en una experiencia moral revivificada. Nuestro autor concibió su Job en la penosa prisión del convento de San Marcos de León; esta obra se dará a luz mucho después de su muerte<sup>1</sup>. Su parentesco con la exégesis emblemática reside no sólo en su arsenal alegórico sino también en otros procedimientos, ya que se remitirá a las más puras fuentes de la exégesis cabalística: etimología simbólica de los nombres<sup>2</sup> y, como consecuencia, ejemplaridad moral de éstos y plan divino en la historia, redención y conclusiones teológicas. ¿Pero acaso la materia central de una obra puede ser en un autor de talento un simple juego de alegorías sin incorporación de una experiencia personal? Los epítetos al conde de Osuna, y los dos epitafios a don Luis Carrillo y a la duquesa de Nájera no carecen, aun considerándolos propios de un género menor, de ese algo de conmoción propio del genio quevediano. Las palabras finales de la última obra citada son claramente una lamentación por España. Su epigrama final dice: «Tú, que ves a la nobleza de España sin lustre, a la grandeza sin sus blasones, llora el siglo huérfano de tantas virtudes, invidia el tránsito dichoso, reverencia el túmulo y celebra su memoria»<sup>3</sup>.

El arte quevediano, sus sombrías visiones históricas, son deudoras de la técnica de construcción de imágenes propias de los emblematistas. Detengámonos, asimismo, en una magnífica pieza barroca como la *Visita y Anatomía de la cabeza del cardenal Armando de Richelieu*<sup>4</sup>. La ficción, que se abre con la tradicional ambigüedad de autores traductores y seudónimos, imagina que solamente Andrés Vessalio puede

<sup>1</sup> Fue publicada con un prefacio de FRAY FRANCISCO PALANCO, en edición de Madrid, de 1713.

<sup>2</sup> Sea un ejemplo la etimología simbólica de la palabra *maga* (amistad) proveniente —según Alessandro Farra— del hebreo y emparentada con Mercava, carro divino descrito por Salomón, y con Argaman. La misma palabra le sirve para unir en un *rebus* las iniciales del nombre de pila de los cuatro cortesanos, sus amigos, y el suyo propio bajo el signo de la amistad: Marco Ferrari, Adorno Lazzari, Giovanni Beccari, Alessandro Farra, que, a su vez, forman una simbólica tetractis pitagórica. En *Del Capitano. Tre discorsi d'ALESSANDRO FARRA Academico Affidato*. In Pavia, Appresso Girolamo Bartoli 1564. Como modelo de este «nacionalismo» en los orígenes, en otros autores del Renacimiento ver HERNANDO CASTRILLO, *Magia Natural*; Impreso en Trigueros, por Diego Pérez Estupiñán. 1649. En nuestro autor: *De España, su sitio, cielo, fertilidad y riqueza*. *Ob. cit.*, p. 491 y ss.

<sup>3</sup> O. C. p. 1738, b.

<sup>4</sup> O. C. p. 903.

explorar esta cabeza que ha segregado tan grande cantidad de veneno. ¿Sería arriesgado opinar que uno recuerda la mejor prosa de Nerval al leer este fragmento? <sup>1</sup>. En todo caso los objetos hablan a modo de símbolos que componen el cuadro emblemático, donde las empresas tienen en efecto un «cuerpo» cuidadosamente escogido. Participan del diálogo Jacques de Belly, abad de San Michael en Her, Andrés Vessalio, Jover, autor de las *Paradojas médicas*, y Pedro Bayro, autor de un *Venimecum*. La Facultad de Medicina de Mompeller decide que el contagio proviene de la cabeza de Richelieu, pero se trata de saber «en qué parte está la cabeza del dicho Armando de Richelieu», y se responde por boca de Jover: «...muchos dicen que han visto su cabeza sobre la de monsiur hermano del rey; otros, revoloteando sobre la corona de Francia; otros, que está enterrada con la del rey de Suecia; otros, que la trocó con la de Monmoransi; otros, hecha pedazos con la de Frisland, y es tan apretada y verdadera esta duda, que preguntándole al mismo cristianísimo cardenal uno de sus privados por ella, le respondió «que ya no sabía donde tenía la cabeza». Así que, lo primero, conviene hallar su cabeza; que, hallada, Andrés Vessalio se ofrece a entrarse en ella con nunca vistos pasos de anatomía y visitarla seno por seno, célula por célula y sentido por sentido» <sup>2</sup>. Y, ya instalada la ficción, se llega a la imagen condensadora que se desprende del cuadro mítico alegórico. El abad, deleitado por el proyecto, dice que ha oído que la cabeza del cardenal se halla en Roma «...sobre una estatua de Jan, con dos caras, una atrás y otra adelante, mirando con la de la guerra a la paz, y con la de la paz a Judas, y que desto había visto gacetas y estaba certificado por hombres franceses, que habían venido pocos días había de aquella corte» <sup>3</sup>.

Y aquí volvemos a nuestro punto de partida: ¿qué se entiende por el «género» del «monstruo»? Se trata, a grandes rasgos, de la descripción de una figura imaginada, es decir por imágenes, y también fantástica, que expresa las propiedades, a la manera de los fisiognomistas, de un ser, de una época, de un episodio histórico, de un acontecer natural, de un lugar geográfico, reemplazando cada cualidad por el objeto más representativo o significativo de esta cualidad existente en el mundo de las cosas concretas. Se cifra, en resumen, en un repertorio fisiognómico universal dispuesto a servir para la expresión de conceptos y, en definitiva, en una meta de emblemas y empresas. Consideremos este frag-

<sup>1</sup> Por ejemplo *Les illuminés*. En *Oeuvres*. Vol. II. Bibl. de la Pléyade. Paris, Gallimard, 1956.

<sup>2</sup> O. C. p. 904, b.

<sup>3</sup> O. C. p. 904, b.

mento descriptivo para caracterizar la enfermedad del cardenal; Quevedo dice que éste sufre de enfermedad real (*morbo regio*), y define esta enfermedad mediante un mito basado en la etimología de un nombre (el oro y su correspondencia con el color de la bilis) y así prueba su aserción mediante la creación de un ave a la que llama Icteros que, según la autoridad de Plinio, al ser mirada por el enfermo, muere, salvando así al paciente. Esta será la terrible caracterización de Menmoransi. Y abundando en más datos sobre la curiosa enfermedad, que por otro nombre tiene el de *morbus arquatus*, desemboca en esta extraordinaria pintura: «El cuarto nombre es «morbus arquatus», enfermedad arqueada, porque en la diferencia de colores parece el arco celeste. Los ojos de todos informan desta aplicación, pues en el cardenal se ven tan diferentes colores. En él se ve lo negro de los lutos de los nobles que ha hecho morir sin razón y sin número; lo amarillo de la desesperación de tantos grandes señores franceses que tienen desterrados y desposeídos; lo pálido del temor de los buenos católicos de Francia y de toda Europa; lo bermejo y encendido de las llamas de Calvino y Lutero; lo blanco de los tocados del turco; lo colorado del capelo. ¡Mirad si es en los colores bien parecido el cardenal al arco celeste! Empero porque en aquél los colores son pacto y seguridad y en este arco son flechas, yo no lo leo con los demás médicos arco celeste; leo *sceleste*, que quiere decir delincuente y malo»<sup>1</sup>. ¿Qué diferencia hay entre este retrato y las «cabezas compuestas» de Archimboldo, su Calvino, su Herodes, o sus tipificaciones satíricas? <sup>2</sup>. Obsérvese, además, que Quevedo agrega un itinerario fantástico al asiento de la memoria, el entendimiento, la voluntad, etcétera. El tipo de imaginación que logra provocar es una mezcla de plancha de anatomía —señalemos la importancia de esos grabados durante el período barroco <sup>3</sup>— y de viaje burlesco, al que se incorporan dos categorías en el género de muy diversa índole, el Icaromenipo de Luciano y la Hypnerotomaquia de Polifilo <sup>4</sup>. Asimismo, la sensibi-

<sup>1</sup> O. C. p. 905, a- b.

<sup>2</sup> V., a este respecto, la obra de LEGRAND y SLUYS, *Arcimboldo et les arcimboldesques*, París. La Nef de Paris, 1955. También BRUNO GEIGER. *I dipinti ghiribizzosi di G. Arcimboldi* Vallecchi. Firenze, 1954.

<sup>3</sup> Sobre los aspectos generales de este tema véase RETORICA E BAROCCO, *Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*. Venezia 15-18 giugno 1954, Roma, Fratelli Bocca Editori, 1955. En España tiene especial interés la obra de JOAN ARPHE y VILLAFANE, *De Varia Commensuración para la Escultura*, en Sevilla, en la imprenta de Andrea Pescioni y Juan de León, 1585.

<sup>4</sup> Se aproxima en mucho el viaje burlesco por el estómago de Pantagruel del Cap. XXIII de la obra del mismo nombre. Edición de V-L. SAULNIER, Genève Droz, 1959.

lidad emblemática es corroborada por inscripciones. Veamos algunos ejemplos. Vessalio narra su viaje y dice: «Hallé que su entendimiento se alimentaba mamando por unos orificios y venillas secretas un alimento viscoso y acre de su memoria. Presidía en él un mal demonio, cuyo nombre era *Yo me entiendo*. Eran iguales en aquel lugar el ruido, la confusión y las tinieblas, que, aún con la luz de mi linterna, yo tomaba unas cosas por otras. ¡Considerad qué hará su propio entendimiento, que ni tiene ni quiere día ni crepúsculo! Parecióme entender antes que esculcar; hícelo así y ví que su entendimiento todo se ocupaba en trazas y quimeras y que su principal tema era sacar consecuencias de lo que tenía en su memoria. Para persuadir su voluntad, formaba estos argumentos...»<sup>1</sup>. Estos fragmentos preceden a la maravillosa y rabelesiana entrada en la cabeza del Cardenal, «grotesco» a la manera de los infiernos del mismo autor. Observemos luego su paso por la voluntad: «Pasé a la voluntad, y a la entrada estaba escrito: *Sic volo, sic iubeo, sit pro ratione voluntas*. Hallé la voluntad afistolada, y tan roja, que parecía haber tenido en ella el capelo. Ví a los que había tenido voluntad cubiertos de sangre; a los que la tenía, con las venas asustadas de amenazas. Tenía en la voluntad todo lo que tenía en el entendimiento; y en una cavidad apartada hacia la frente, sobre los ojos, tenía una balsa de humor ácuco, que extrañé, y vi eran lágrimas postizas que tenía para llorar todas las veces que le importase fertilizar los embustes de regadío. Este humor atraía con su vista de los llantos que causaba a toda Europa, para después, vertiéndolo con sus ojos, disculpar su fiereza»<sup>2</sup>. Comparemos este procedimiento con el de sus *Figuras Artificiales*<sup>3</sup>. Con este nombre Quevedo define a la manera barroca, pero con rasgos tomados de la vida misma, una galería de personajes de falsa nobleza, con sus costumbres, sus vestimentas, su lenguaje; son los irascibles y petimetres de esos tiempos. Pero, aun cuando barrocas por su técnica, esas figuras pertenecen al Quevedo censor y moralista de las costumbres, a su aspecto demoníaco y burlesco.

Continuemos ahora con nuestro género del «monstruo». Exactamente no constituye éste un emblema; es más bien una derivación o una degeneración del emblema. Lo notable es la técnica similar en la construcción de imágenes. Tomemos la *Carta del monstruo satírico*, incorporada por A. Paz y Meliá a su curiosa ensaladilla de Sales españolas<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> O. C. p. 908, b.

<sup>2</sup> O. C. p. 909, a-b.

<sup>3</sup> *Figuras Artificiales*. Op. cit., p. 52, b. y ss.

<sup>4</sup> *Carta del monstruo satírico*. Vol. I. p. 249; en A. PAZ y MELIÁ. *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional* (primera serie) Madrid. M. Tello, 1890.

Analizaremos parcialmente esta carta y la compararemos con el *Monstruo imaginado* de Alonso de Ledesma <sup>1</sup>. Dice el primer texto: «Lo que desta ínsula no conocida ay que avisar á Vm. es que ha nacido un monstruo tan extraño como aquí se dirá, el cual nació de madre selva y padre quínola; tiene los pies de copla, las piernas de sábana y rodillas de fregar, y cuerpo de bienes; y coyunturas de necios, y braços de mar, y muñecas de Flandes, y manos de papel, y cuello de garrafa, barba de ballena, boca de ynfierno, dientes de sierra, muelas de barbero, lengua de agua, carrillos de poco, narices de galera, ojos de Guadiana con sus cejas y pestañas de raso, orejas de mercader y cabeça de testamento». Al comienzo indicábamos el tipo de fórmula que propone este género. Se trata de captar o evocar, mediante otra acepción, la atribución que naturalmente propone un nombre, y se concreta así una serie de predicables en catarata que presentan un todo adjetivado, connotativo y a la vez condensador. La alusión a objetos concretos contribuye aun más a otorgarle un dinamismo que, partiendo de la palabra abstracta, escoge, según un determinado nivel, una especial valencia de significación, y que, por último, retorna al todo alegórico. Igual es el procedimiento en las pinturas de Archimboldo, que se pueden confrontar perfectamente con estos fragmentos. Más artístico y también más literario es el *Monstruo imaginado* de Alonso de Ledesma. Citemos algunos fragmentos: «En la Mancha de azeite, año de veynte de bolos por Mayo de trepar, nació un Monstro con dos cabeças, una de processo, y otra de ajos, y en ella sestos de olla, cascos de calabaza, y pecho de pelo de parida. Dos caras, una de necesidad y otra de benevolencia, y en ellos ojos de puente, zejas de guitarra, pestañas de rasso, orejas de mercader, boca de verano, dientes de sierra, muelas de barvero, lengua de agua, barba de vallena, y mostachos de confitura. Dos cuellos, uno de sujeción, y otro de cantimplora, garganta de música, nues de especia, pechos de alcabala, espaldas de amigo, coraçon de zanahoria, y miembro de justicia. Quatro braços, dos de favor, y dos de mar, y en ellos muñecas de Flandes, manos de papel, palmas de dátiles y uñas de dificultad. Quatro piernas, dos de nuez y dos de sabana, y en ellas muslos de calças, rodillas de fregar; canillas de rediña, y pies de copla» <sup>2</sup>.

Es curioso no hallar, *stricto sensu*, emblemas en la obra de Quevedo, pero las ilustraciones a sus obras durante la época y más tardías no se libran totalmente de un carácter emblemático. Es interesante, al respecto,

<sup>1</sup> ALONSO DE LEDESMA, *Romancero y Monstruo imaginado*. Lérida. Luys Manescal, 1616.

<sup>2</sup> O. C. p. 175, a y 175, b.

un artículo de Juan Antonio Tamayo<sup>1</sup>. A mi entender, las ediciones flamencas son un claro ejemplo de esta modalidad que contamina el espíritu de la época. Citaré solamente la traducción del Capitán Haring van Harinxma, que presenta al autor dormido y rodeado de seis medallones con las alegorías de sus Sueños; es también de interés la edición de Verdussen (Amberes, 1669) con la ilustración de G. Bouttats, quien abrió camino también a ilustraciones posteriores de interés emblemático. En el siglo XVIII hallamos en otra edición de Verdussen (Amberes, 1726), en lugar de la tradicional viñeta del león, una cigüeña con el mote *Pietas homini totissima virtus*.

Por último, agregaremos que hay en Quevedo un profundo conocimiento de las fuentes comunes a todos los emblematistas. La tradicional remisión al Trimegisto aparece en sus obras burlescas, en *El Sueño del Infierno*, donde se burla de los alquimistas, y en la *Fortuna con seso y la hora de todos*<sup>2</sup>. También de modo serio, citando algún fragmento suyo como en su carta CXXVII a Don Antonio de Mendoza: «Dice Mercurio Trimegisto, antiguo teólogo, (en el Pimandro), que «el amor del cuerpo es causa de la muerte, y que quien lo aborreciere el cuerpo no se podrá amar a sí; porque es el cuerpo vestidura de ignorancia, fundamento de maldad, ligadura de corrupción, velo opaco, muerte viva, cadaver sensitivo, sepulcro portátil y ladrón de casa, que, mientras halaga, aborrece; y, mientras aborrece, invidia»<sup>3</sup>. ¿Que texto ha consultado Don Francisco? ¿Acaso la traducción latina de Marsilio Ficino o la versión al vulgar de Tomasso Benci? <sup>4</sup>.

Para terminar, asignaré a Quevedo el blasón de la muerte. Sólo su

<sup>1</sup> En *Aportación a la bibliografía de Quevedo. Homenaje del Instituto Nacional del Libro Español en el III Centenario de su muerte*. Madrid, 1945.

<sup>2</sup> O. C. p. 158, b. y p. 251, a.

<sup>3</sup> FRANCISCO DE QUEVEDO. *Obras Completas*. Ed. LUIS ASTRANA MARÍN, Madrid. Aguilar. 1945, p. 1749, a.

<sup>4</sup> Además de la posibilidad de que Quevedo hubiese conocido las versiones latinas de Ficino, las de Diaceto, o la versión al vulgar de Tomasso Benci (Florenza, 1548) sobre la difusión de algunos fragmentos herméticos en España atestigua una carta de Juan de Herrera, citada por PICATOSTE Y RODRÍGUEZ en su *Ciencia Española del siglo XVI*. Madrid, Tello, 1898, donde éste último solicita las obras del Trimegisto en vulgar. Muy recientemente un testimonio que recoge F. A. Yates y que aparece en una carta datada entre 1572 y 1575 de Agripa D'Aubigné, en donde se dice que Enrique III de Francia había llevado a su país varios libros mágicos de España, que tras grandes dificultades y solemne juramento de no copiarlos le fue permitido ver, entre ellos los comentarios de Jean Picatix de Toledo. V. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. London, Routledge and Regan, 1964.

genio podía expresar de manera conmovedora al escribir el epitafio de Felipe III que lleva como título *Desengaño a las prisiones del sepulcro. Mortificación a los blasones de la muerte. Desencierro de las clausuras del olvido*, las siguientes palabras finales: «Así lo juzga la miseria y desprecio de mi vida; dejando lo importante y las ponderaciones de mejor lucimiento, a los ingenios que los malos tratamientos de la suerte tuvieren desembarazados del padecer para el discurrir»<sup>1</sup>.

A primera vista, el género de emblemas y empresas se emparenta con lo que expresivamente podríamos llamar el «gryllo», es decir, una «macla»<sup>2</sup>. Pero el crecimiento especial de estas figuras y de este género literario depende en su construcción de una actitud analógica y de una dimensión simbólica que escapa al control del creador y que, en sí misma, a su vez, crea. Desde este punto de vista los emblemas renuevan el mundo de las imágenes, dando lugar a una especie de fantasía y de extrañeza, y, por otra parte, acentúan una «información» psicológica que va más allá de su significado alegórico y erudito. Se observa, en el trascurso de todo su desarrollo, la persistencia de un fenómeno que infunde vigor y vitalidad a la construcción de las imágenes. Podría compararse a un fenómeno semejante a la concepción de un dios que poseyera los atributos de todos los otros dioses, o bien a una entidad filosófica que reuniese la suma de los atributos de aquéllos; como los diversos Pantheos, que, durante el orientalismo romano, poblaron la imaginación de los fieles, asumiendo muchos dioses tal categoría. Algunas iconografías nos pueden ayudar, al respecto, a aclarar el fenómeno, como podemos de manera general consultarlo en el artículo *Panthea Signa* de Franz Cumont<sup>3</sup>. Como ejemplo nos describe dicho autor una de esas figuras en esta forma: «Un bronze provenant de Rome montre ainsi suspendus à la massue d'Hercule, à la fois, le foudre de Jupiter, la syrinx de Pan, la lyre d'Apollon, le carquois de Diane, la sistre de Cérés, le tympanum de Cybèle, la harpe de Saturne, le canthare de Bacchus, la tortue de Mercure, parmi lesquels se glisse le serpent d'Esculape et d'Hygie»<sup>4</sup>. ¿No se vería resumida en esta particular composición la actitud espiritual de espíritu de la Pansofía renacentista, el viviente símbolo de la ciencia

<sup>1</sup> O. C. p. 465, b. Emblema total es la ficción de la *Tabla de Cebes* que en la declaración de Ambrosio de Morales alude a una de las debilidades quevedianas, al Bosco. V. F. PÉREZ DE OLIVA, *Obras*, Tomo 2.º. Madrid, 1787.

<sup>2</sup> Ver sobre este género la obra de JURGIS BALTRUSAITIS, *Le Moyen Age fantastique*. Paris. Collection Henry Focillon. A. Colin. 1955.

<sup>3</sup> V. art *Panthea Signa*, en *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*. Daremberg et Saglio.

<sup>4</sup> V. art. cit.

naciente? <sup>1</sup>. Se han reemplazado los atributos divinos por las analogías y participaciones de los objetos en el plano astrológico, político y moral, pero se busca, en definitiva, un símbolo universal, capaz de abarcar a todos los otros. Así en el microcosmos de los emblemas y empresas, se realizaba la aspiración a una literatura que podía albergar en el seno del arte todas las otras manifestaciones y planos del espíritu <sup>2</sup>.

HÉCTOR E. CIOCCHINI

Universidad Nacional del Sur  
República Argentina

---

<sup>1</sup> V. el magnífico ensayo de síntesis de ROBERT KLEIN, *La forme et l'intelligible*. En *Umanesimo e Simbolismo. Archivio di Filosofia*. Padova. Cedam. 1958.

<sup>2</sup> Además de los clásicos trabajos de H. Green, M. Praz, y en el ámbito hispánico de K. L. Selig, el reciente libro de F. A. Yates abre al vasto tema una nueva perspectiva, la supervivencia del *Corpus Hermeticum* en el simbolismo iconográfico. Me refiero a su magífico libro, ya citado, *G. Bruno and the Hermetic Tradition*.