



Pinturas infernales y retratos grotescos: viaje por la iconografía de los *Sueños*

Beatrice Garzelli
Universidad de Pisa

El interés por la profunda e intensa relación que une una creación literaria y artes figurativas en la obra de Quevedo —tema que estudié en su momento refiriéndome a la poesía¹ y sobre el cual sigo investigando en un libro dedicado a don Francisco²— no puede prescindir de un análisis de los *Sueños*³, grupo de oníricas visiones que conllevan la sátira mordaz de los vicios humanos y sus representantes reales o fantásticos.

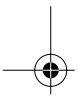
La primera sensación que experimenta el lector frente al fascinante y misterioso universo de los *Sueños* es la variedad de sujetos representados formando una rica galería de retratos, que, aunque incluya a personajes a veces estereotipados, adquiere vida propia y característica en comparación con otras obras del mismo autor. Gracias al detalle plástico-visual y al panorama onírico, grotescas caricaturas y figurillas de toda clase y procedencia destacan sobre auténticos o irreales paisajes infernales, ricos en contenidos iconográficos, en los que ‘retratos de grupo’ se alternan con grandes figuras solitarias.

El acercamiento que aquí proponemos sigue un itinerario cronológico a través de los cinco *Sueños* que componen la serie, partiendo del *Prólogo* y terminando con el *Sueño de la muerte*. Por razones de espacio hemos realizado una selección muy limitada entre los retratos literarios más plásticos del libro, reflexionando sobre la utilización quevediana de una terminología figurativa, el ejercicio de una ékfrasis oculta o manifiesta y haciendo referencia a dos artistas de la tradición pictórica europea mencionados directa o indirectamente por el escritor como modelos o supuestas fuentes de su fantasmagórica inspiración.

¹ Sobre el soneto núm. 10 (Musa *Clío* del *Parnaso español*), dedicado al retrato gráfico de Felipe IV realizado por el calígrafo Pedro Díaz Morante, ver Garzelli, 1998, pp. 143-56. A propósito de la comparación entre retratos poéticos serios y burlescos ver Garzelli, 2003, pp. 275-85, en particular pp. 278-79.

² Ver mi *Nulla dies sine linea: gli intrecci tra creazione letteraria e arti figurative. Dai trattati cinque-seicenteschi ai ritratti di F. de Quevedo*, en prensa.

³ Citamos por de la edición de I. Arellano, *Los sueños*.





Ya en el prólogo el autor nos presenta el retrato de un soldado, poniendo en primer plano el motivo visual del cuerpo que se desmembra: es así como después de una serie de virtuales y simbólicas extirpaciones, unas partes se alejan del conjunto adquiriendo autonomía o desapareciendo por completo; imagen que recuerda las caricaturas troceadas del licenciado Cabra y de las monjas licenciosas del *Buscón*⁴. En este último caso el tema de las ablaciones físicas y morales se pone en relación con los *ex voto* de cera expuestos en los santuarios, que reproducen miembros milagrosamente salvados. La originalidad del retrato literario estriba en la comparación —explicada al «ilustre y deseoso lector»— entre los manuscritos falsos, adulterados o desmembrados de los propios *Sueños* y el cuerpo del soldado que vuelve de la guerra como un mendigo, con un ojo menos, medio brazo y una pierna de madera:

así de cuantos han leído algo destes *Sueños y discursos* [...] lastimándose de verlos ir manuscritos tan adulterados y falsos y muchos a pedazos y hechos un disparate sin pies ni cabeza, y tan desfigurados como el soldado desdichado que habiendo salido de su tierra para la guerra con bizarría, tallazo, galas y plumas, vuelve a ella después de muchos años más desgarrado y rompido que soldado, con un ojo menos, hecho un monóculo, medio brazo, con una pierna de palo, y todo él hecho un milagro de cera, bueno para ofrecido, con el vestido de la munición, sin color determinado, desconocido y roto, pidiendo limosna⁵.

En el *Sueño del Juicio Final* el proceso de deformación física y moral de los personajes responde a una técnica esperpéntica *ante litteram*⁶: los cuerpos pasan a través de un prisma deformador y, como en el caso del soldado desfigurado y roto, el narrador-observador se detiene frente a la desintegración del cuerpo, cuyas porciones se separan y se desarticulan. Este procedimiento queda corroborado —casi en el *incipit*— gracias a la imagen de los muertos que salen de sus sepulcros ya en fase de descomposición:

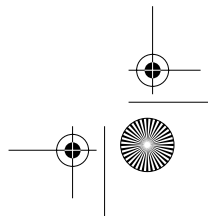
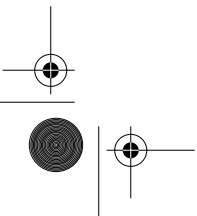
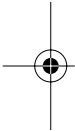
Después noté de la manera que algunas almas venían con asco, y otras con miedo huían de sus antiguos cuerpos. A cuál faltaba un brazo, a cuál un ojo, y diome risa ver la diversidad de figuras y admirome la providencia de Dios en que estando barajados unos con otros, nadie por yerro de cuenta se ponía las piernas ni los miembros de los vecinos. Solo en un cementerio me pareció que andaban destrocando cabezas y que vía un escribano que no le venía bien el alma y quiso decir que no era suya por descartarse della⁷.

⁴ Ver Quevedo, *L'Imbroglione*, ed. A. Ruffinatto: los retratos se encuentran respectivamente en el capítulo III del Primer Libro (pp. 66-70) y en el capítulo IX del Libro Tercero (pp. 336-38).

⁵ Quevedo, «Prólogo», *Los sueños*, pp. 86-87.

⁶ Es el mismo Valle Inclán, padre del esperpento, que en una entrevista a G. Martínez Sierra afirma que los precursores de la aludida técnica de deformación grotesca son Quevedo, en literatura, y Goya, en pintura (ver Carrilla, 1986, p. 23).

⁷ Quevedo, *El sueño del Juicio Final*, ed. Arellano, pp. 94-96.





Si en el célebre cuadro del dómine Cabra el proceso de segmentación y desarticulación de algunas partes del avariento está en curso de realización, aquí el procedimiento ya está terminado, incluso se perfila el peligro de que unos condenados puedan intercambiar voluntariamente, o hasta sin intención, piernas, cabezas o los diversos miembros pertenecientes a los compañeros más cercanos, dando vida a retratos caóticos y embrollados.

En esta y muchas otras figuraciones que siguen se enfrentan, en el bosquejo de la fisonomía del hombre, rasgos de gigantismo y de miniaturización, elementos que —digámoslo ya— se alternan de manera muy original en la experiencia pictórica de Hieronymus Bosch, artista mencionado por don Francisco en varias ocasiones y cuyas tablas fueron coleccionadas por Felipe II repartiéndolas entre el Alcázar de Madrid, el Palacio del Pardo y el Monasterio del Escorial, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI. Enlazando con los estudios de Morreale, Levisi y Güntert sobre Quevedo y el Bosco⁸, nos detenemos en un pasaje en el que la iconografía literaria del escritor parece casi sobreponerse a la pincelada del pintor:

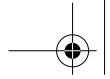
Riérame si no me lastimara a otra parte el afán con que una gran chusma de escribanos andaban huyendo de sus orejas, deseando no las llevar por no oír lo que esperaban, mas solos fueron sin ellas los que acá las habían perdido por ladrones, que por descuido no fueron todos⁹.

La escena de los escribanos réprobos que intentan escaparse afanosamente de sus orejas, contiene, por encima de la connotación simbólica, que se remonta al castigo infligido en la época a los ladrones —es decir la amputación de la mano y de la oreja— una riqueza figurativa que nos acerca a los temas de Bosch, irónico pintor —como Quevedo— de la humanidad condenada, de los vicios y las locuras del mundo. De manera especial, dentro del *Tríptico de las delicias* admiramos la tabla derecha que presenta el *Infierno musical* (fig. 1), en el que una parte del grotesco escenario que retrata el castigo de los pecados carnales a través de la ley del *contrappasso*, la ocupan enormes pabellones de orejas y partes del cuerpo desmembradas.

También en el retrato de un caballero, dibujado mucho más adelante, se descubre la alternancia entre gigantismo y miniaturización, unida a la fuerza visual del detalle físico y del traje: por un lado el cuello enorme, según la moda del tiempo; por el otro, la cabeza pequeña, símbolo, como ya en el caso del licenciado Cabra, de falta de inteligencia. El autor se concentra además en el movimiento, hasta llegar a crear la imagen ridícula de un muñeco esperpéntico que hace reverencias de manera automática:

⁸ Ver Morreale, 1956, pp. 40-44; Levisi, 1963, pp. 163-200; Güntert, 1980, en particular pp. 23-24.

⁹ Quevedo, *El sueño del Juicio Final*, pp. 96-97.



Vino un caballero tan derecho que, al parecer, quería competir con la misma justicia que le aguardaba. Hizo muchas reverencias a todos y con la mano una ceremonia usada de los que beben en charco. Traía un cuello tan grande que no se le echaba de ver si tenía cabeza¹⁰.

Un cuadro de una violencia plástica, que resulta del contenido bestial y repugnante de sus pasteles, corresponde al retrato del pastelero, personaje frecuente en el repertorio burlesco de Quevedo, tanto en prosa, como en poesía¹¹: en este caso el ambiente fúnebre del *Sueño del Juicio* le sirve a don Francisco para referirse otra vez a los muertos, cuyas carnes constituyen los ingredientes principales de los hojaldres de la pastelería. Siempre en la línea de la técnica esperpéntica, se nota la importancia del proceso de animalización: es así como las porciones y los cuartos de los animales embutidos en sus pasteles parecen finalmente confundirse con el cuerpo y el alma del mismo pastelero-verdugo:



Figura 1
Bosch, *Infierno musical*

Pero tales voces como venían tras de un malaventurado pastelero no se oyeron jamás, de hombres hechos cuartos, y pidiéndole que declarase en qué les había acomodado sus carnes, confesó que en los pasteles, y mandaron que les fuesen restituidos sus miembros de cualquier estómago en que se hallasen [...] La primera acusación decía no sé qué de gato por liebre, tantos de güesos (y no de la misma carne, sino advenedizos), tanta de oveja y cabra y caballo y perro. Y cuando él vio que se les probaba a sus pasteles haberse hallado en ellos más animales que en el arca de Noé, porque en ella no hubo ratones ni moscas, y en ellos sí, volvió las espaldas y dejolos con la palabra en la boca¹².

Una híbrida comistión hombre-animal y un ambiente onírico, casi alucinado, que encontramos en muchas figuraciones de Bosch: en el mencionado *Tríptico de las delicias*, la tabla central del *Jardín de las delicias*¹³ y, en el *Tríptico de las tentaciones*, los detalles de las *Tentaciones de San Antonio* y del *Vuelo*¹⁴, comparten con la narrativa quevediana el mismo paisaje surreal y de ensueño, contenidos y técnicas semejantes. Las pinceladas multicolores del holandés y la puesta en escena de metamor-

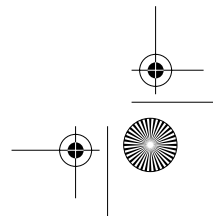
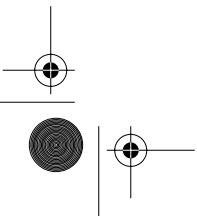
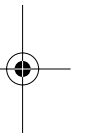
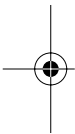
¹⁰ Quevedo, *El sueño del Juicio Final*, p. 127.

¹¹ Ver por ejemplo Quevedo, *L'imbroglione*, II, 4, p. 186. En *PO*, núm. 631. Quevedo presenta un doble retrato del pastelero: el primero pintado por un anónimo artista, el segundo realizado por él mismo y gracias al cual puede desmentir las razones mentirosas del pintor (ver Garzelli, 2003, en particular pp. 282-83 y Medina Barco, 2004).

¹² Quevedo, *El sueño del Juicio Final*, pp. 116-17.

¹³ Ver fig. 2.

¹⁴ Ver fig. 3 y 4.





fosis fantásticas engendran criaturas grotescas, hechas de porciones de animal y de hombre, pintadas con ojos violentamente disociadores, como en el *Sueño quevediano*.



Figura 2

Bosch, *Jardín de las delicias*

El alguacil endemoniado es rico en retratos literarios y es importante porque nos presenta a Bosch como si fuera un personaje de la historia. Gracias a la colocación central de la figura del licenciado Calabrés, verdadero protagonista de la escena infernal, se abren camino una serie de grandes caricaturas, que culminan, en el *Sueño de la muerte*, con la Dueña Quintañoña, Diego de Noche y Diego Moreno.

La atención del narrador se concentra en la extraordinaria figura del «gran cazador de diablos»¹⁵, caricatura que recuerda, en muchos aspectos, a la del dómine Cabra:

licenciado Calabrés, clérigo de bonete de tres altos hecho a modo de medio celemín, orillo por ceñidor, y no muy apretado, puños de Corinto, asomo de camisa por cuello, rosario en mano, disciplina en cinto, zapato grande y de ramplón y oreja sorda, habla entre penitente y disciplinante, derribado el cuello al hombro como el buen tirador que apunta al blanco, mayormente si es blanco de México o de Segovia, los ojos bajos y muy clavados en el suelo, como el que cudicioso busca en él cuartos, y los pensamientos tiples, color a partes hendida y a partes quebrada, tardón en la mesa y abreviador en la misa, gran cazador de diablos, tanto que sustentaba el cuerpo a puros espíritus. Entendíasele de ensalmar, haciendo al bendecir unas cruces mayores que las de los malcasados. Traía en la capa remiendos sobre sano, hacía del desaliño santidad, contaba revelaciones, y si se descuidaban a creerle, hacía milagros¹⁶.

¹⁵ El personaje probablemente corresponde a Gennaro Andreini, capellán italiano del conde de Lemos, que asistía a la parroquia de San Pedro el Real y tenía fama de gran exorcista.

¹⁶ Quevedo, *El alguacil endemoniado*, pp. 139-43.



Esta primera parte del retrato se basa en el detallado inventario físico del Calabrés; se describen sus vestidos y sus accesorios: del bonete al orillo sin cuello ni puños —semejante a la túnica de Cabra— hasta llegar a un objeto que caracteriza más íntimamente al exorcista, el rosario en mano, maligna alusión a su hipocresía religiosa. La efigie está pintada con cierta inmovilidad en la postura: la única idea de ligero movimiento la ofrecen el cuello, apenas torcido, y los ojos bajos, que contribuyen a crear la imagen de un fantoche movido por un titiritero, de vestido remendado, sordo, y con una voz siempre igual. La anotación de gigantismo conferida al «bonete de tres altos» y al «zapato grande y de ramplón» aumenta la violenta carga visual, acentuada por medio, casi diríamos, de una lupa.



Figura 3
Bosch, *Tentaciones de San Antonio*

La segunda parte del cuadro muestra un tono y un punto de vista diferentes: la voluntad del autor es la de poner el acento en la condición moral del licenciado:

Este, señor, era uno de los que Cristo llamó sepulcros hermosos por de fuera, blanqueados y llenos de molduras, y por de dentro pudrición y gusanos, fingiendo en lo exterior honestidad, siendo en lo interior del alma disoluto y de muy ancha y rasgada conciencia. Era, en buen romance, hipócrita, embeleco vivo, mentira con alma y fábula con voz¹⁷.

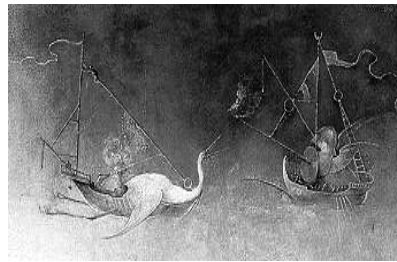
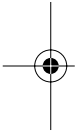


Figura 4
Bosch, *El vuelo*

La novedad, con respecto al retrato del *dómine del Buscón*, se manifiesta aquí en una especie de doble fondo, gracias al cual el autor puede explicar su crítico punto de vista. Es así como —a través de la utilización de la deixis («Este, señor, era uno»)— Quevedo adquiere la función de guía que invita al visitador de su pinacoteca virtual a estar en guardia porque el sujeto representado no es lo que podría parecer exteriormente: el receptor necesita, por lo tanto, algunas claves de lectura («sepulcros [...] blanqueados», «molduras», «pudrición»), como aquel visitante que, frente al retrato del pastelero colgado en la galería poética quevediana, el mismo poeta debe alertar para evitar que

¹⁷ Quevedo, *El alguacil endemoniado*, p. 143.





el engaño de la apariencia lo aleje de manera irreparable de la verdad: «Mandóse retratar: ved con cuidado / lo que va de lo vivo a lo pintado»¹⁸.

El fragmento que sigue nos da la posibilidad de reflexionar sobre el uso de la terminología pictórica, empleada en varios lugares de los *Sueños*: en este caso específico es el demonio, voz cantante del *Alguacil*, que, defendiendo su categoría, se queja de que los hombres los pinten de manera estereotipada con garras, colas y cuernos, descuidando el hecho de que sus características físicas son muy ricas y variadas:

os quiero decir que estamos muy sentidos de los potajes que hacéis de nosotros, pintándonos con garra sin ser aguiluchos; con colas, habiendo diablos rabones; con cuernos, no siendo casados; y mal barbados siempre¹⁹.

No es casual que, después de este episodio, el narrador se refiera a la obra de Bosch, citado por el diablo, no sólo como simple nombre de artista que se dedica a la pintura de condenados y de criaturas infernales, sino como verdadero actor de la escena y visitante del Infierno quevediano:

Remediad esto, que poco ha que fue Jerónimo Bosco allá, y preguntándole por qué había hecho tantos guisados de nosotros en sus sueños, dijo: «Porque no había creído nunca que había demonios de veras»²⁰.

Respecto a las demás referencias al pintor, contenidas en el *Buscón* y en la poesía²¹, la novedad consiste en la presencia concreta del holandés en el paisaje quevediano, de ese artista que no cree en la existencia de los demonios²² y que está por ello malignamente condenado a vivir entre las criaturas que había pintado y los personajes, igualmente plásticos y coloreados, generados por la imaginativa pluma del colega.

En el *Sueño del infierno* el fuerte cromatismo culmina en el color rojo, que indica malos presagios, partiendo de algunos hipócritas, sastres en vida, hasta llegar a la figura de Judas, cuyo retrato está seccionado en micro-partes a lo largo de todo el *Sueño*. Presentamos aquí un fragmento en el que aparece el verbo «pintar» y la imagen de Judas-capón, personaje híbrido, ni hombre ni mujer:

vi a Judas, que me holgué mucho, cercado de sucesores suyos, y sin cara. No sabré decir sino que me sacó de la duda de ser barbirrojo como le pintan los españoles por hacerle extranjero, o barbinegro como le pintan los extranjeros por hacerle español, porque él me pareció capón²³.

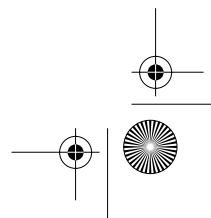
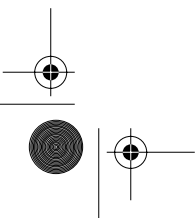
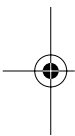
¹⁸ *PO*, núm. 631, vv. 25-26.

¹⁹ Quevedo, *El alguacil endemoniado*, p. 155.

²⁰ Quevedo, *El alguacil endemoniado*, pp. 155-56.

²¹ Ver Quevedo, *L'imbroglione*, III, 2, p. 222: «No pintó tan estrañas posturas Bosco como yo ví» y *PO*, núm. 748, v. 71: «sueño de Bosco con tocas».

²² Estamos de acuerdo con Morreale acerca de que el fragmento sobre los demonios de Bosch no debe tomarse demasiado en serio (Xavier de Salas cita este pasaje para demostrar que Quevedo tenía al Bosco por ateo); lo que importa es subrayar la presencia directa del pintor (ver Morreale, 1956, p. 40).





También se registran términos pertenecientes al campo semántico de las artes figurativas, por ejemplo cuando se oyen los lamentos de los amantes, cuya pasión nació al contemplar al retrato de la amada «¡Oh, qué número dellos echaban la culpa de su perdición a sus deseos, cuya fuerza o cuyo pincel los mintió las hermosuras!»²⁴: una anotación retomada con más detalle cuando el narrador se refiere al motivo tópico del retrato que, como simulacro de la persona viva, refuerza el amor:

como los enamorados, que el retrato de su dama no le traen para acordarse della, pues ya presuponen memoria della en acordarse de que le traen, sino para deleitarse con la parte que se les concede del bien ausente²⁵.

El tema de la vejez y la decadencia física femenina, interpretadas desde una perspectiva moral, aflora en el monstruoso retrato colectivo de las dueñas. Así el yo narrante describe su llegada a la horrible laguna donde viven estas señoras:

topé una laguna muy grande como el mar y más sucia, adonde era tanto el ruido que se me desvanecía la cabeza. Pregunté lo qué era aquello, y dijéronme que allí penaban las mujeres que en el mundo se volvieron en dueñas. Así supe cómo las dueñas de acá son ranas del infierno, que eternamente como ranas están hablando sin ton y sin son, húmedas y en cieno, y son propiamente ranas infernales, porque las dueñas ni son carne ni pescado, como ellas. Diome grande risa el verlas convertidas en sabandijas tan perniabiertas y que no se come sino de medio abajo, como la dueña, cuya cara siempre es trabajosa y arrugada²⁶.

El proceso esperpéntico de animalización tiene el poder de mezclar al hombre con el animal, hasta llegar a una degradación del sujeto y a una confusión paradójica de formas, como en las criaturas, mitad hombre, mitad animal, «ni [...] carne ni pescado», que viven en las tablas de Bosch. Aquí la metamorfosis se presenta como más rica y más compleja: implica, en primer lugar, la vista, corroborando la importancia del contexto iconográfico del episodio; secundariamente implica el oído, porque el graznar de las ranas recuerda la charla lamentosa y maligna de las dueñas y, de manera más figurada, el tacto, relacionado con la imagen de la red de arrugas que atraviesa la cara —de piel viscosa y ajada— de estas mujeres-anfibios. El retrato colectivo está constituido, irónicamente, por dos porciones distintas: por un lado el mediobusto, con el rostro viejo y arrugado, por el otro, las piernas, siempre abiertas como muestra la postura de las ranas (de las que se comen sólo las ancas), y simbólicamente llenas de apetencias lujuriosas, a pesar de la edad y de la fealdad.

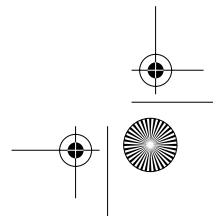
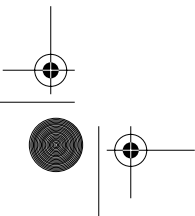
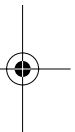
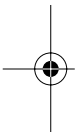
Dentro de la vasta galería del *Sueño del infierno* elegimos otro cuadro en el que se celebra la caricatura de la mujer-fantoche que se remienda

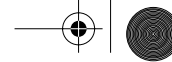
²³ Quevedo, *Sueño del infierno*, pp. 219-20.

²⁴ Quevedo, *Sueño del infierno*, pp. 227-28.

²⁵ Quevedo, *Sueño del infierno*, p. 264.

²⁶ Quevedo, *Sueño del infierno*, pp. 203-204.





el vestido, el cuerpo y el alma, como sus cofrades masculinos del *Buscón*. Aquí Quevedo presenta una especie de antirretrato de grupo, basado en la sistemática negación de las características físicas de las damas, a favor de suturas y zurcidos postizos:

Y veo una muchedumbre de mujeres, unas tomándose puntos en las caras, otras haciéndose de nuevo, porque ni la estatura en los chapines, ni la ceja con el cohó, ni el cabello en la tinta, ni el cuerpo en la ropa, ni las manos con la muda, ni la cara con el afeite, ni los labios con la color, eran los que nacieron con ellas. Y vi algunas poblando sus calvas con cabellos que eran suyos solo porque los habían comprado. Otra vi que tenía su media cara en las manos, en los botes de unto y en la color²⁷.

El mundo por de dentro empieza con un gran cuadro aislado, para dejar espacio, poco a poco, a un largo desfile de microrretratos a lo largo de la calle de la Hipocresía, hasta concluirse con otro ataque a la imagen de la mujer artificial.

El retrato del Desengaño se compone de varias partes; aquí nos fijamos en la construcción de su autorretrato, gracias al cual el viejo sabio, perfectamente integrado en su papel de guía, pinta sus características más íntimas al narrador-observador:

— 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 coeces me dan en llegando, porque vine y porque me vaya, que en el mundo todos decís que queréis desengaño, y en teniéndole, unos os desesperáis, otros maldecís a quien os le dio, y los más cortesés no le creéis²⁸.

La primera figura que desfila en la calle de la Hipocresía es un sastre que se viste de hidalgo en los días de fiesta, cuya connotación moral nos hace pensar en la falsedad y la doblez del licenciado Calabrés:

Es hipócrita, y el día de la fiesta, con el raso y el terciopelo y el cintillo y la cadena de oro, se desfigura de suerte que no le conocerán las tijeras y agujas y jabón, y parece tan poco a sastre, que aun parece que dice verdad²⁹.

El violento contraste entre la suntuosa apariencia del personaje y la realidad baja y vil que esconde, corresponde al juego barroco del perspectivismo, muy utilizado por el autor. Aquí los instrumentos de la profesión, tijeras, agujas y jabón parecen tener licencia de salir de la tabla gracias a un proceso de personificación que los obliga a descubrir las intenciones falsas y engañosas de su dueño.

Siguiendo en la lectura, el anciano Desengaño, enfrentándose con una rebotante pinacoteca de personajes, revela, sujeto por sujeto, los

²⁷ Quevedo, *Sueño del infierno*, pp. 214-16.

²⁸ Quevedo, *El mundo por de dentro*, p. 275.

²⁹ Quevedo, *El mundo por de dentro*, p. 276.





manejos e intrigas de éstos, con el resultado de subvertir completamente los significados y los papeles, como en una escena carnavalesca:

¿No ves los viejos hipócritas de barbas, con las canas envainadas en tinta, querer en todo parecer muchachos? ¿No ves a los niños preciarse de dar consejos y presumir de cuerdos? Pues todo es hipocresía³⁰.

Es así como las revelaciones del viejo sabio, a pesar de un número indeterminado de figuras comentadas, se reducen a la idea recurrente de que «Eso todo es por fuera, y parece así, pero ahora lo verás por de dentro y verás con cuánta verdad el ser desmiente a las apariencias»³¹.

Muy interesante resulta el gran cuadro de una mujer, al cual Quevedo dedica varias páginas, en las que la figura experimenta una especie de metamorfosis, proyectada en el tiempo y en el espacio. El primer enfoque se caracteriza por el movimiento y emplea una serie de imágenes que recuerdan la manera estilística del *dolce stil novo* y de la poesía petrarquista, centrándose en el sentido de la vista:

Venía una mujer hermosa, trayéndose de paso los ojos que la miraban y dejando los corazones llenos de deseos. Iba ella con artificioso descuido escondiendo el rostro a los que ya le habían visto y descubriéndole a los que estaban divertidos. Tal vez se mostraba por velo, tal vez por tejadillo; ya daba un relámpago de cara con un bamboleo de manto, ya se hacía brújula mostrando un ojo solo, ya tapada de medio lado descubría un tarazón de mejilla. Los cabellos martirizados, hacían sortijas a las sienes. El rostro era nieve y grana y rosas que se conservaban en amistad esparcidas por labios, cuello y mejillas; los dientes transparentes; y las manos, que de rato en rato nevaban el manto, abrasaban los corazones³².

En la descripción ya se perciben aspectos irónicos que preludian al retrato que dibujará el Desengaño; en particular el ademán de esconder y mostrar inmediatamente después ciertos miembros, más que aludir a una actitud maliciosa y erótica, es una anticipación del proceso grotesco de muñequización y cosificación que se aplica a la figura.

La segunda etapa de la pintura sigue, gracias a la intervención del narrador, un criterio de aparente *admiratio* del personaje femenino, descrito iconográficamente gracias a la tríade base de la paleta quevediana, es decir el negro, el blanco y el rojo:

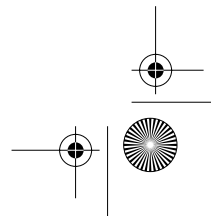
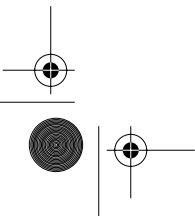
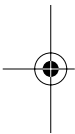
¡Qué ojos tan hermosos honestamente! ¡Qué mirar tan cauteloso y prevenido en los descuidos de una alma libre! ¡Qué cejas tan negras, esforzando recíprocamente la blancura de la frente! ¡Qué mejillas, donde la sangre mezclada con la leche engendra lo rosado que admira! ¡Qué labios encarnados, guardando perlas que la risa muestra con recato! ¡Qué cuello! ¡Qué manos! ¡Qué talle! Todos son causa de perdición³³.

³⁰ Quevedo, *El mundo por de dentro*, p. 279.

³¹ Quevedo, *El mundo por de dentro*, p. 286.

³² Quevedo, *El mundo por de dentro*, pp. 299-301.

³³ Quevedo, *El mundo por de dentro*, p. 301.





La última fase del retrato enlaza, mediante la técnica del perspectivismo, con el tema del engaño de los ojos, *topos* que procede de la tradición antigua y que el autor emplea sobre todo en la poesía³⁴. Se pasa, por lo tanto, de la imagen de la dama sublime, origen de la pasión amorosa, a la mujer-fantoché que, abandonada toda forma de humanidad, se viste con cara, cuello y manos, como si se tratara de prendas de vestuario intercambiables. La connotación falsa y mentirosa del personaje se carga, por consiguiente, de un nuevo cromatismo que exalta los matices oscuros y repugnantes. La novedad del fragmento consiste en la autorrealización del retrato en la misma piel, usando la cara como si fuera un lienzo en que se pintara una nueva imagen, una especie de máscara pirandelliana emblema de mentira:

Pues sábete que las mujeres lo primero que se visten en despertándose es una cara, una garganta y unas manos, y luego las sayas. Todo cuanto ves en ella es tienda y no natural. ¿Ves el cabello? Pues comprado es y no criado. Las cejas tienen más de ahumadas que de negras, y si como se hacen cejas se hicieran las narices, no las tuvieran. Los dientes que ves, y la boca, era de puro negra un tintero y a puros polvos se ha hecho salvadera. La cera de los oídos se ha pasado a los labios y cada uno es una candelilla. ¿Las manos, pues? Lo que parece blanco es untado. ¡Qué cosa es ver una mujer que ha de salir otro día a que la vean, echarse la noche antes en adobo y verlas acostar las caras hechas cofines de pasas, y a la mañana irse pintando sobre lo vivo, como quieren!³⁵

En el *Sueño de la muerte*, último de la serie, el paisaje infernal se enriquece de personajes alegóricos y de raíz folclórica, que originan unos microrretratos. Entre las figuraciones de grupo relacionadas con el tema de la sátira de las profesiones, hay que fijarse en el gremio de los médicos, una amenaza, en el imaginario quevediano, para la salud de los enfermos:

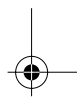
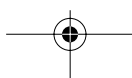
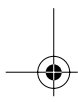
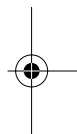
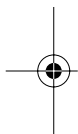
Fueron entrando unos médicos a caballo en unas mulas que con gualdrapas negras parecían tumbas con orejas. El paso era divertido, torpe y desigual, de manera que los dueños iban encima en maretá y algunos vaivenes de serradores. La vista asquerosa de puro pasear los ojos por orinales y servicios; las bocas emboscadas en barbas, que apenas se las hallara un braco; sayos con resabios de vaqueros; guantes en enfusión [...] sortijón en el pulgar, con piedra tan grande que cuando toma el pulso pronostica al enfermo la losa³⁶.

Un cuadro en movimiento, rico en tintas oscuras, que nos presenta a estos médicos-peleles cabalgando mulas, cuyos semblantes manifiestan rasgos de gigantismo, si nos fijamos en la imagen del sortijón en el pulgar que ellos llevan o en las gualdrapas negras que dan a los animales la apariencia de «tumbas con orejas». Orejas ya individuadas en la com-

³⁴ Ver en particular los poemas núm. 1, 2, 10 que comento en Quevedo, *Clio. Musa I*, pp. 48-51 y 69-71.

³⁵ Quevedo, *El mundo por de dentro*, pp. 302-304.

³⁶ Quevedo, *Sueño de la muerte*, pp. 312-14.






pleja iconografía de Bosch, que se unen al tema de la *contaminatio* entre hombre y animal, fundamento de la inspiración caprichosa del holandés.

Pasando a los cirujanos, hay que señalar que su apariencia está cristalizada y cosificada por medio de los instrumentos de su profesión; así se describen «cargados de pinzas, tientas y cauterios, tijeras, navajas, sierras, limas, tenazas y lancetones»³⁷. Además, los actos de estos profesionales corresponden, de manera impresionante, a las intervenciones, cortes y mutilaciones que realiza la pluma quevediana en los cuerpos deformados y deshechos de sus personajes literarios:

Entre ellos se oía una voz muy dolorosa a mis oídos, que decía:
– Corta, arranca, abre, asierra, despedaza, pica, punza, ajigota, rebana, descarna y abrasa³⁸.

Hay que añadir que todo el *Sueño* está atestado de imágenes figurativas; por ejemplo, hablando del retrato de la Muerte en el imaginario colectivo, la voz cantante comenta: «–Yo no veo señas de la muerte, porque a ella nos la pintan unos huesos descarnados con su guadaña»³⁹ y además se notan escenas compuestas por cuadros y retablos de santos⁴⁰. El hecho curioso es que algunos de estos retratos parecen tomar vida y ponerse a hablar con el narrador-visitador, según el antiguo *topos* del *living portrait*, aquí aplicado en ámbito satírico:

Dijo fray Jarro, con una vendimia por ojos, escupiendo racimos y oliendo a lagares, hechas las manos dos piezgos y la nariz espita, la habla remostada, con un tonillo de lo caro: 
– Estos son santos que ha canonizado la picardía con poco temor de Dios⁴¹.

En este caso específico la fisionomía de fray Jarro nos recuerda la técnica pictórica de Arcimboldi, pintor italiano famoso por sus cabezas compuestas, estudiado por Margarita Levisi⁴² en relación con la obra de Quevedo, y cuyo original procedimiento se basa en la construcción de los rasgos físicos de un personaje por medio de elementos tomados de objetos, animales o vegetales. Aquí la imagen del fraile con una vendimia por ojos, cuyas manos se transforman en piezgos, se podría acercar al célebre cuadro del *Jardinero* (fig. 5), en el que los más diversos frutos y flores sirven para rellenar el semblante del emperador Rodolfo II⁴³.

³⁷ Quevedo, *Sueño de la muerte*, p. 321.

³⁸ Quevedo, *Sueño de la muerte*, p. 321. En la misma línea los sacamuélas, representados iconográficamente bajo la forma de figuras infernales que muestran con sadismo sus cadenas de dientes y muelas (ver p. 322).

³⁹ Quevedo, *Sueño de la muerte*, p. 328.

⁴⁰ Quevedo, *Sueño de la muerte*, p. 397.

⁴¹ Quevedo, *Sueño de la muerte*, p. 398.

⁴² Levisi, 1968, pp. 217-35.

⁴³ Según Levisi en Quevedo la intención satírica y moralizante es mucho más consciente que en Arcimboldi, quien se limita más bien al simple placer de crear algo fuera de lo común, sin entrar en el terreno de la corrección de las costumbres (ver Levisi, 1968, pp. 234-35).



Una técnica que podríamos invocar también a propósito de la mencionada imagen del pastelero, mezcla de elementos humanos y bestiales.



Figura 5

Arcimboldi, *Jardínero*

Entre los retratos-símbolo del *Sueño de la muerte* destaca la ingeniosa caricatura de la dueña Quintañoña, rica en detalles plásticos, *summa* de las técnicas expresivas más significativas de la obra quevediana. Esta misteriosa y monstruosa mujer nos parece el dómene del *Buscón* en versión femenina: pensamos en la túnica larga y sin forma, en la falta de dientes, en la grotesca conversación que se establece entre unas partes del cuerpo, hasta llegar al ruido sonoro de los huesos de Cabra y de la cabeza de la vieja, y a la idea de muerte, siempre al acecho, que se identifica con el ser caricaturizado:

Con su báculo venía una vieja o espantajo [...] con una cara hecha de un orejón; los ojos en dos cuévanos de vendimiar; la frente con tantas rayas y de tal color y hechura, que parecía planta de pie; la nariz en conversación con la barbilla, que casi juntándose hacían garra, y una cara de la impresión del grifo; la boca a la sombra de la nariz, de hechura de lamprea, sin diente ni muela, con sus pliegues de bolsa a lo jimio, y apuntándole ya el bozo de las calaveras en un mostacho erizado; la cabeza con temblor de sonajas y la habla danzante; unas tocas muy largas sobre el monjil negro, esmaltando de mortaja la tumba; con un rosario muy largo colgando, y ella corva, que parecía con las muertecillas que colgaban dél que venía pescando calaverillas chicas⁴⁴.

Al lado del proceso esperpéntico de animalización, que se obtiene a través de la imagen satírica de la boca-lamprea, la connotación simiesca, la nariz enganchada a la barbilla como la garra de un rapaz y la «cara de la impresión del grifo», se une la procedimiento plástico de muñequización, gracias a la idea de la mujer-espantajo. La reducción del cuerpo a objeto es otra nota persistente: es así como la boca se transforma en una petaca y la cabeza, cuyo meneo chocarrero nos recuerda a un muñeco, en un enorme cascabel.

La cara de Quintañoña «hecha de un orejón», por un lado nos hace pensar en el *Infierno musical* de Bosch y, por el otro, en la técnica de Arcimboldi, porque el rostro de la vieja, a causa de las arrugas, es comparado con un fruto seco: es así como los elementos que tradicionalmente forman parte del bodegón, irrumpen en el retrato humano, hasta connotarlo de modo decisivo. Pasa lo mismo con la imagen de los ojos ahondados en dos cuévanos de vendimiar.

Añadimos que la confusión entre la frente rugosa y la planta del pie origina un cambio burlesco entre partes opuestas del cuerpo, típico de algunos personajes creados por el artista holandés. No hay que olvidar

⁴⁴ Quevedo, *Sueño de la muerte*, pp. 373-74.



que, al describir con los mismos epítetos, en una sátira quevediana, a un personaje que mantiene muchos puntos de contacto con la dueña de los *Sueños*, el escritor cita contextualmente a Bosch: «sueño de Bosco con tocas, / rostro de impresión del grifo»⁴⁵. Además, las figuras diabólicas y burlonas que viven en el *Cristo llevacruz* (fig. 6), posiblemente la última obra autografiada por el pintor, comparten con la caricatura literaria los mismos rasgos animalescos, entre horror y comicidad.



Figura 6
Bosch, *Cristo llevacruz*

Concluimos con el retrato de un fantoche ridículo, emparentado con don Toribio del *Buscón*, sobre todo en virtud de la imagen desintegrada del cuerpo, cuyas carnes permanecen descubiertas, a pesar de las tentativas de coser, a fuerza de hilo y aguja, los desgarrones de los vestidos. En el pasaje se satiriza la idea extrema de Diego de Noche, prototipo del hidalgo muerto de hambre, de autopintarse las piernas para encubrir el ventanaje; una variante respecto a la cara pintada de la mujer artificial que hemos visto:

en vida siempre andaba cerniendo las carnes el invierno por las picaduras del verano [...] el más tiempo en ayunas de camisa, siempre dándome por entendido de las mesas ajenas, esforzando con pistos de cerote y ramplones desmayos del calzado, animando a las medias a puras substancias de hilo y aguja. Llegué a estado que, en viéndome calzado de geomancia, porque todas las calzas eran puntos, cansado de andar restañando el ventanaje, me entinté la pierna y dejé correr⁴⁶.

Recomponemos el puzzle de los *Sueños* subrayando que los violentos ataques a los que se somete la galería de condenados hay que situarlos en el marco barroco del sueño, que sirve de filtro, mitigando, en algunos momentos, las crueldades más ofensivas, gracias al tema del contraste-espejismo entre realidad y ficción.

⁴⁵ *PO*, núm. 748, vv. 73-74.

⁴⁶ Quevedo, *Sueño de la muerte*, pp. 383-84.



Está claro que no se puede prescindir —analizando el ciclo completo de los *Sueños*— de una lectura basada en la importancia del retrato plástico visual quevediano⁴⁷, en la relación directa o indirecta con la obra de algunos pintores, y en el ejercicio de una ecrásis oculta⁴⁸ que ofrece al texto riqueza e intensidad. La fuerza iconográfica de los grandes retratos literarios, de las rápidas viñetas o de las imágenes compuestas —hechas de yuxtaposición de escenas y de personajes— permite la construcción de una ventana imaginaria proyectada hacia el mundo terreno y ultraterreno, un enorme cuadro de múltiples colores y perspectivas, cuyo pincel es la pluma genial de don Francisco.

BIBLIOGRAFÍA

- Carrilla, E., *El Buscón, esperpento esencial y otros estudios quevedescos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- Cinotti, M., *L'opera completa di Bosch*, pres. D. Buzzati, Milano, Rizzoli, 1977.
- Eco, U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- Garzelli, B., «Bien con argucia rara y generosa: Pedro Morante visto da Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 1, 1998, pp. 143-56.
- Garzelli, B., «Il ritratto nel ritratto. Metapitture burlesche nella galleria di Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 6, 2003, pp. 275-85.
- Garzelli, B., «Nulla dies sine linea»: gli intrecci tra creazione letteraria e arti figurative. *Dai trattati cinque-seicenteschi ai ritratti di F. de Quevedo*, Pisa, ETS, en prensa.
- Güntert, G., «Quevedo y la regeneración del lenguaje», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-62, 1980, pp. 21-39.
- Iffland, J., *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis Books, 1978.
- Levisi, M., «Las figuras compuestas en Arcimboldo y Quevedo», *Comparative Literature*, 20, 3, 1968, pp. 217-35.
- Levisi, M., «Hieronymus Bosch y los Sueños de Francisco de Quevedo», *Filología*, 9, 1963, pp. 163-200.
- Medina Barco, I., «“Estos que...”: écrasis satírico-burlesca en cinco poemas quevedianos de sociedad», *La Perinola*, 8, 2004, pp. 279-304.
- Medina Barco, I., «Retratismo alegórico / emblemático en la obra de Quevedo», *La Perinola*, 9, 2005, pp. 125-50.
- Morreale, M. «Quevedo y el Bosco. Una apostilla a “Los Sueños”», *Clavileño*, 40, 1956, pp. 40-44.
- PO, Quevedo, F. de, *Obra poética*, ed. J. M. Bleca, Madrid, Cátedra, 1970, vol. 2.
- Quevedo, F. de, *Clío. Musa I. Con un'appendice da «Melpómene»*. *Musa III*, ed. A. Martinengo, F. Cappelli, B. Garzelli, Napoli, Liguori, 2005.
- Quevedo, F. de, *L'imbroglione*, ed. A. Ruffinatto, tr. M. Rosso Gallo, Venezia, Marsilio, 1992.
- Quevedo, F. de, *Los sueños*, ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1999.

⁴⁷ Hacia esta lectura se mueve Medina Barco en su último artículo, 2005, pp. 125-50.

⁴⁸ Para aclarar la expresión ver Eco, 2003, pp. 208-12.