

«“Estos que...”»: écfrasis satírico-burlesca en cinco poemas quevedianos de sociedad

Inmaculada Medina Barco
Universidad de Navarra

A mi querida abuela Encarna.

1. Una función principal de la intención satírica de Quevedo es desenmascarar la falsedad de la figura. Esta propuesta, —el destape de un fraude social—, por medio de la dicotomía apariencia / esencia, es el fundamento del observador satírico de cada retrato pictórico de los poemas números 630, 631, 632, 633 y 634 en la edición de Blecua, que la tradición viene considerando como quevedianos¹. Este no será el lugar de probar o refutar tal atribución autorial, empresa fuera si no contamos con más datos que los presentes, por lo que me limitaré a seguir la herencia crítica que los acoge como quevedianos, en mi empeño por desbrozar sus calidades inventivas, estructurales y compositivas para la resolución satírica.

Astrana Marín, en su edición a las *Obras completas en verso* de Quevedo, incluye un grupo de poemas como *Imitaciones de Marcia²*, con los textos originales y la versión quevediana —conservados en la Biblioteca Menéndez y Pelayo, Ms. 108, fols. 197-216. Informa Astrana que la serie bajo estudio se encuentra en el mismo manuscrito, ocupa los folios 150-52, y la data de 1610³.

El repertorio tipológico —sus figuras son un obligado del aceite y potencial cornudo, un pastelero sucio, una dama venal, un viejo teñido y un indigno tabernero—, así como el tratamiento conceptual y agudo de su presentación, parecen en principio familiares al universo satírico quevediano y estas pueden ser causas lógicas

¹ *PO*, núms. 630, 631, 632, 633, 634, pp. 607-612.

² Ver Quevedo, *Obras completas en verso*, pp. 125-33.

³ Ver Quevedo, *Obras completas en verso*, pp. 94-96.

de la predicción crítica para la autoría. También es difuso el subtítulo que acredita a Belleau Remy como base histórica de la anécdota de los poemas, que Astrana asocia a Remy Belleau, traductor francés de Anacreonte; leemos que son «Epigramas de Bellau Remi, Francés, a los retratos que hizo Mezoloque, Ferrariense, traducidos en castellano»⁴. Pero una reciente edición de Belleau Remy, no contiene que me conste tales epigramas a los retratos de Mezoloque; es verdad que podría haberse perdido la fuente exacta; también lo es que una lectura de la poesía del autor francés revela el uso de entradas efrásticas que nuestra serie reverbera, pero que son tarjetas descriptivas de la época, por lo que la influencia francesa por el momento no trasciende la conjetura. Y la oscurece si se considera la nota de Gallardo de que Bellau Remi y Mezoloque no son más que un malabar anagramático⁵. Quizás estas interferencias han obstado un mayor y merecido escrutinio de la serie⁶, que abarco en algunos aspectos.

2. Su invención la marca el discurso doble del cuadro en el cuadro. La figura principal de cada composición está concebida como un retrato pictórico al que se le superimpone un retrato literario que lo comenta por medio de la técnica efrástica. Este recurso es también técnica favorita del retorcimiento áureo artístico, como explica Julián Gállego en su libro *El cuadro dentro del cuadro*⁷. Encuentra versiones heterogéneas en la época: el retrato divino en el retrato, el retrato regio en el retrato, el retrato con el retratador, o el cuadro de cuadros, que Gállego denomina *objeto-cuadro*⁸ y que amalgama pinturas y retratos variados dentro de un mismo lienzo. Descifrar el aporte del cuadro interior sobre el más amplio, con la frecuente expansión simbólica de aquel sobre este, significaba un incentivo hermenéutico al curioso ingenio barroco, y un útil refuerzo semántico —por correspondencia o disonancia— sobre la pintura global. Los cuadros holandeses del momento, por ejemplo, engarzan en sus pinturas de género frecuentes retratos que aclimatan acogedores interiores y refuerzan la expresión de una burguesía incipiente. En España, el célebre *vendedor de cuadros* de José Antolínez⁹, muestra el retrato de un corredor de cuadros que sostiene una pintura devocional de la Virgen de la rosa con el Niño, y otras tantas cuelgan de las paredes de su taller. Otra ins-

⁴ *PO*, núm. 630, p. 607.

⁵ *PO*, p. 607.

⁶ Que afortunadamente cuenta con los estudios de Arellano, 2003, pp. 225 y 255, desde la perspectiva del retrato y la caricatura; y los recientes comentarios de Schwartz, 1986, sobre las influencias epigramistas de la literatura griega en Quevedo.

⁷ Ver especialmente Gállego, 1978, cap. 9, «Cuadro, clave del cuadro», pp. 153-74.

⁸ Ver Gállego, 1978, p. 135.

⁹ Ver la figura 1.

tancia es el retrato anónimo de Carlos II, amparado por múltiples retratos regios genealógicos como apoyo simbólico-figural a una dinastía en ciernes¹⁰. Un último ejemplo paradigmático lo constituye el cuadro de cuadros que pintó Teniers para el Archiduque Leopoldo Guillermo¹¹, con retratos de caballeros, damas y ancianos nobles, que podríamos entender como una versión modélica e iconográfica de la sátira y lingüística de nuestra serie.

La actividad descifradora que genera el marco doble tiene también saludable vigencia en el ámbito literario y Quevedo aplica este recurso presentacional en varios ámbitos de la descripción figural. La écfrasis, que entiendo en este contexto como el comentario lingüístico de obras del arte, amalgama necesariamente al marco literario contenedor —en este caso el poético—, y a un marco artístico contenido —cada retrato pictórico que se ubica al principio de las cinco composiciones. Ese intratexto artístico, descrito en sus detalles, aludido, o parafraseado, encuentra acogida en la poesía de Quevedo para la descripción de tapices —como la victoria de Carlos V en Túnez en «Mirábanse de mal ojo»¹², retratos a monarcas —como la escultura del Emperador en «Las selvas hizo navegar el viento»¹³, o el retrato de Felipe II en «Apenas os conocía»¹⁴—, y retratos de oficios y estados de la sociedad áurea española, como cada uno de los epigramas de la subserie. La diferencia la marca la intención contextual y la lectura ecfástica del locutor poético sobre el cuadro interno, panegírica para la exaltación de las regias efigies, y satírico-burlesca para la denostación de los cinco tipos sociales. La presentación de un sistema de signos —el icónico de los retratos pictóricos— que es descrito y desmantelado por otro —el lingüístico del comentario satírico-burlesco— apunta a una invención sólida destinada a discriminar las apariencias de las esencias por medio de un discurso dual. La idea que posibilita la denuncia se apoya por lo tanto, en la condición de retratos de estos poemas, al permitir un doble discurso en conflicto que da su sentido a la interpretación poética, siempre caricaturesca, de la pretensión ennoblecedora de la pintura.

La discriminación de cada uno de esos dos marcos discursivos, es por lo tanto instrumental para la función denostante, y se consigue por un uso específico de la ilusión plástica y de la demarcación estructural de las pinturas en los poemas. Los retratos pictóricos se distribuyen en anillado analéptico, al inicio de cada composición y en una *conclusio* que los retoma. El resto de cada

¹⁰ Ver la figura 2.

¹¹ Ver la figura 3.

¹² *PO*, núm. 763, vv. 293-304.

¹³ *PO*, núm. 214.

¹⁴ *PO*, núm. 800.

cuerpo poemático funciona como el comentario satírico-burlesco de los mismos.

Ese anillado artístico comienza con una fórmula prefijada que inaugura las composiciones y ubica al cuadro pictórico en el poético. Está formada por deícticos (*este, esta*) + relativo o posesivo (*que, cuya*) + (verbos *videndi* o de ubicación espacial):

Este que, cejijunto y barbinegro

Este, cuya caraza mesurada

Este que veis leonado de cabeza

Esta que está debajo de cortina

Este que veis hinchado como cuero¹⁵.

Tras la introducción efrástica se desarrolla la descripción galante de los retratos pictóricos. El obligado del aceite se presenta en pose heroica, «cejijunto», «barbinegro» (v. 1) «y armado» (v. 5). Del pastelero, se enumeran los «trastes de cuerdo y caballero» (v. 5). El viejo aparece teñido y «se perfila» para disimular los años (v. 9), casi como otro irónico viejo áureo, que inmortaliza Jacques Callot junto a un joven trasunto¹⁶, y cuyo perfil coquetea con la presunción de un atuendo noble que, sin embargo, no puede disimular los desvaríos de la edad —penacho mustio, mirada desencantada y barriga prominente, en su serie sobre *La nobleza de Lorena* en la que Callot retrata a nuevos nobles, al igual que Quevedo, con toques de humor y fina ironía, menos ácidos que los del poeta español. De la supuesta dama se citan los aderezos de cualquier cuadro de la época: hermosura y gravedad (vv. 3-4), indumento («saya azul entera», v. 5), joyas («de diamantes empedrada», v. 7) y perrillo faldero (v. 10); casi como la renacentista *Dama con perrito* de Jacopo Pontormo¹⁷, aunque con sinuosas variaciones que luego comento. Del tabernero se destacan la presunción («hinchado como cuero», v. 1) y el mobiliario noble que lo acompaña («bufete», v. 2), muy al modo en que describiera Vicente Carducho la nueva práctica social de los afanados en aparentar nobleza por medio de sus retratos:

Yo he visto retratados a hombres y mujeres muy ordinarios y de oficios mecánicos (aunque ricos) arrimados a un bufete o silla debajo de cortina, con la gravedad de traje y apostura que se debe a los reyes y grandes señores¹⁸.

¹⁵ *PO*, núms. 630, 631, 632, 633 y 634, v. 1, respectivamente.

¹⁶ Ver la figura 4.

¹⁷ Ver la figura 5.

¹⁸ Ver Pérez, 2000, p. 57.

Solo al final de los poemas se vuelven a retomar los cuadros del arte por medio de la marcación elocutiva y efrástica:

Mandose retratar hecho un Aquiles,
 Mandose retratar: ved con cuidado
 Retratose, y ha sido
 Y esto que veis pintado aquí y postizo,
 Retratose con calza y gorra y bota¹⁹.

El uso consciente de la tópica efrástica, así como esta ubicación estructural estratégica de las pinturas, en el *exordio* descriptivo inicial y en la *conclusio* de su macroestructura, denota la voluntad de diferenciar a cada cuadro del arte dentro de cada cuadro poético. Estamos por lo tanto, ante un planteamiento satírico que busca las mejores competencias para la claridad del objeto que presenta y denosta. Esta disposición en broche genera la impresión oval o circular del objeto de arte incrustado en el marco lírico. Emilie Bergmann ha señalado la circularidad como rasgo de brillantes éfrases de la literatura española barroca²⁰; la invención quevediana modela esa sensación circular del cuadro artístico, no ya por la más común mención directa a sus formas, sino por una maniobra de fijación efrástica y estructural que pone ante los ojos cada una de las cinco pinturas a modo de genial trampantojo lingüístico diferenciado del marco poético global.

Mezclar voces como trampantojo con fraseología retórica para la expresión de la *evidentia* descriptiva —el clásico *ante oculos ponere*—, es hacer confluir los campos del arte y la retórica; algo no solo válido sino quintaesencial en el diseño de los cinco textos. La misma entrada «Este / Esta que (veis)» constituye en el Renacimiento y el Siglo de Oro europeo una etiqueta reconocida para ejercer la función señalativa de retratos, tanto en arte como en literatura.

Hans Holbein por ejemplo, tiene un *Retrato del mercader Giszze*²¹ con su característica penetración psicológica. Lo que cuelga de la pared del fondo es la leyenda latina: «Lo que aquí ves, reproduce los rasgos y la imagen de Georg; así son sus vivos ojos, así la forma de sus mejillas. A la edad de treinta y cuatro años, año

¹⁹ *PO*, núm. 630, v. 19; núm. 631, v. 25; núm. 632, v. 25; núm. 633, v. 58; núm. 634, v. 29, respectivamente.

²⁰ Sobre todo en sus estudios de Lope de Vega y Góngora. Ver Bergmann, 1979, p. 10, donde la autora afirma que «Literature is “discretely linear”, yet it can achieve spatial form through circular repetitiveness, even when the appearance of the object described is not circular»

²¹ Ver la figura 6.

del señor 1532»²². La fórmula es también tarjeta retórica. Así el célebre retrato de Cervantes en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, comienza con la leyenda deíctica, «poniendo debajo del retrato: “Este que véis aquí”»²³. López de Zárate emplea idéntica etiqueta para el retrato de Felipe IV, «Este que ves, de acero el pecho armado»²⁴. También Góngora tiene un soneto «para un retrato de don Juan de Acuña, presidente de Castilla», que comienza «Este, que en traje lo admiráis togado»²⁵. Y el soneto de Sor Juana puede ser una última instancia que «Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión», y se inicia con el señero comienzo ecfástico:

Este, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;
este, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores,
triunfar de la vejez y del olvido,
es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado;
es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada²⁶.

Por lo tanto, la formulilla señalativa prolifera en los circuitos retratísticos del arte y de la literatura para la introducción de la persona. Su primer eco retórico sin embargo, hay que buscarlo en la écfrasis epigramática clásica. Como ha referido Lia Schwartz, los epigramas de la *Antología griega* son una primera fuente para Quevedo, y los de Marcial a veces funcionaron como intermediarios. Los cinco de la serie, constituyen versiones satíricas de epigramas ecfásticos griegos, como ha revisado la estudiosa²⁷. En efecto, un rastreo por el corpus de la *Antología griega*²⁸ deja constancia de la frecuencia del motivo de la écfrasis escultórica y en menos instancias, de la pictórica²⁹. Son textos en su mayoría pensados como

²² En la traducción de José García. Ver Schneider, 2002, p. 8.

²³ Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. Sieber, vol. 1, pp. 50-51.

²⁴ Para más detalles sobre sus *topoi* ecfásticos ver Bergmann, 1979, p. 199.

²⁵ Ver Góngora, *Obras completas*, núm. 252, v. 1.

²⁶ Ver Juana Inés de la Cruz, *Poesía lírica*, p. 253

²⁷ Ver Schwartz, 1986.

²⁸ Ver Lasso, 1884.

²⁹ La compilación de Lasso, 1884, (señalo los casos de écfrasis pictórica) incluye el motivo en autores varios como Simónides (pp. 39, 42), Anacreonte (p. 48), Xenócrates (p. 55), Lucilio (p. 84: «A un pintor»), Antipater (pp. 108, 109),

inscripciones que se colocaban debajo de estatuas, y poemillas que juzgan buenos y malos retratos. Quevedo conocía el uso temático, por el goteo de textos griegos que se transmitieron en los ciclos de Agatías y Meleagro y que llegaron al circuito áureo español en su versión reducida de la *Antología planudea*, como comenta González de Salas³⁰.

3. El molde de la cabecera inicial de cada poema, que supone el primer movimiento estructural para el descabale figural, remite sin embargo a un molde epigramático específico de Marcial. Se trata de un argumento estructural del epigramista latino para el destape sorpresivo y mordaz de tipos fraudulentos. Este molde debió interesar a Quevedo porque articula la bifurcación semántica apariencia / esencia en la persona, y habrá de incorporarse por lo tanto, al nutrido estudio de influencias del autor latino en el áureo.

Marcial tiene un repertorio de epigramas que incluye *descriptions locorum* (4, 42: el Vesubio; 12, 31: la hacienda regalo de Marcela), *descriptions rerum* (7, 19: un trozo de madera), de las cuales una es una écfrasis escultórica (9, 43: una imagen de Hércules); y, las directamente relacionadas con nuestro conjunto, *descriptions personarum*, que semantizan en la estructura profunda, que el personaje descrito *no es digno / noble*, como parece, *sino que* es de condición, maneras, u origen innoble. A nivel de superficie se materializa por medio de expresiones variables, del tipo:

- Este que ves aquí / Porque [*Quod*] lo veas aquí
- *Hic quem videtis / Hunc, quem saepe vides...*
- No es..., sino que es...
- *non est [...] - sed [...], / est...*

En su análisis de la tradición clásica, Dulce Estefanía –y Siedschlag con anterioridad–, reconoce que «la forma que presentan los epigramistas griegos y el poeta latino es la misma», y:

Solo admite como novedad en Marcial, desde el punto de vista de la forma, el tipo de epigrama *quod-non-sed*:

*Raptus abit media quod ad aethera taurus harena,
non fuit hoc artis, sed pietatis opus*³¹

Cometas (p. 124), Agatías (p. 137), Leonidas (p. 149: «El retrato de Monodoto», p. 150: «Un buen retrato»), Sátiro (p. 153), Barbucalo (p. 162: «A un mal retrato de Sócrates»), Teócrito (pp. 165, 166, 167).

³⁰ Para detalles de la transmisión textual ver Crosby, 1966, y Schwartz, 1999.

³¹ Ver Marcial, *Epigramas completos*, pp. 25-26.

Una lectura de la obra epigramática de Marcial revela que el autor emplea esa tipología estructural en al menos ocho poemas descriptivos de personas, y aprovecha el envés epigramático de la punta para fracturar las expectativas de dignidad con que se las ha descrito. Numero y señalo esa estructura semántica en los ocho epigramas, siguiendo marbetes argumentales básicos: 1, 24: «No es hombre venerable, sino casada mujer»; 2, 11: «Selio no es un pobre desdichado, sino un indigno casado»; 2, 29: «Este que aparece como senador, no es sino esclavo»; 3, 57: «No es gobernador / príncipe, sino un empeñado»; 4, 53: «No es un pío anciano, ni un cínico; es un perro»; 5, 51: «No es un hombre grave, sino un grosero»; 8, 59: «No es un tuerto, es un ladrón»; 12, 38: «No es un don Juan, es un impotente».

La cabecera artística de los cinco epigramas quevedianos tematizan idéntica moción descubridora. El número 630 propone que el personaje «cejijunto y barbinegro» (v. 1) de presencia heroica, «no es» un valiente famoso, «es un hombre casado» (v. 10) y potencial cornudo, «según las cosas van del casamiento» (v. 12) «hoy en España» (v. 11); en el número 631: este no es noble, según dictan sus «trastes de cuerdo y caballero» (v. 5), sino un sucio pastelero; 632: este que se tiñe para aparentar juventud, «leonado de cabeza, / negro de barba y rojo de mostachos» (vv. 1-2), «es un puto viejo» (v. 13); 633: esta de «rostro severo, / hermosa y grave» (v. 3-4) no es dama de corte, sino «cotorrera» (vv. 13-14); por último, el número 634: este que se hace retratar cual noble «descansando la mano en un bufete» (vv. 1-2), es un «indigno botero» (v. 4).

Los temas predicen correspondencias: viejos mezquinos (Marcial 4, 53 - Quevedo, núm. 632), falsa élite / nobleza (Marcial 2, 29 / 3, 57 - Quevedo, núms. 631, 633, 634), casados ceñudos (Marcial 1, 24 / 2, 11 - Quevedo, núm. 630), ladrones (Marcial 8, 59 - Quevedo, núm. 634), con variaciones inevitables producidas por los distintos contextos histórico-descriptivos.

Esa microestructura inicial quevediana manifiesta la herencia latina, al presentar dos partes claras en ambos autores³²:

1. *Descriptio* que dignifica a la persona. Incluye:
 - 1.1. Introducción de los *topoi* efrásticos para señalar a la figura. Corresponde a: «Este que veis / (Porque así lo veis)».
 - 1.2. *Descriptio* física dignificante de la persona por medio de la enumeración atributiva.

³² Me centro en este tipo de epigramas exclusivamente por lo que no entraré en el complicado debate sobre la estructura doble o tripartita de los epigramas de Marcial. Para estas cuestiones ver Marcial, *Epigramas completos*, ed. Estefanía, pp. 24-31.

2. *Conclusio*. Contrapunto conclusivo sentencioso o mordaz de esa apariencia, que se delata engañosa por medio del destape satírico. Corresponde a: «*No es..., sino que es... / es...*».

Los ejemplos de Marcial, 4, 53 y Quevedo, poema 632, sobre viejos miserables, muestran el paradigma:

Marcial, 4, 53:

[1. 1] [*quod*] A este que ves muchas veces dentro del santuario de nuestra Minerva, y dentro del recinto del templo nuevo, Cosmo,

[1. 2] ese anciano con el báculo y la alforja, que presenta erizada su cabellera blanca y sucia, y lleva caída sobre el pecho su barba sórdida y aparece envuelto en una capa burda con la que se acuesta en su miserable catre, a quien la turba al pasar le da los alimentos que él pide como con ladridos, piensas que es un cínico, engañado por la imagen fingida,

[2] [*non sed*] no es un cínico, Cosmo, ¿pues qué es? Es un perro³³.

Quevedo, en el número 632:

[1.1] [*quod*] Este que veis leonado de cabeza,
[1.2] negro de barba y rojo de mostachos,
de quien se están riendo los muchachos
y la Naturaleza;
este que con engaños
quiere hacer recular atrás los años
y volverse al nacer por donde vino
u trampear al Tiempo su camino;
este que se perfila,
y por no parecer viejo escudero,
quiere que demos crédito al tintero
y que se le neguemos a la pila;
[2][*non sed*]este es un puto viejo,
dícelo así su potra y su pellejo;
que aunque viviera solamente un día,
viviera mucho más que merecía³⁴.

1.1. Marcial y Quevedo emplean los mismos elementos señalativos para introducir al personaje, que son: demostrativo con función deíctica o señalativa del sujeto (*hic, ille, hunc*) + pronombre relativo o posesivo (*qui, quae, quod, cuius, quem*) + verbos *videndi*

³³ Es la traducción de Guillén, en Marcial, *Epigramas*, p. 178. El original: «*Hunc, quem saepe vides intra penetralia nostrae / Pallados et templi limina, Cosme, novi / cum baculo peraque senem, cui cana putrisque / stat coma et in pectus sordida barba cadit, / cerea quem nudi tegit uxor abolla grabati, / cui dat latratos obvia turba cibos, / esse putas Cynicum deceptus imagina ficta: / non est hic Cynicus, Cosme: quid ergo? canis*».

³⁴ PO, núm. 632, vv. 1-16.

(*vides, ascipis...*) + descripción, predominantemente física de la apariencia de la figura, que separa al sujeto sintáctico del verbo, por medio de un hipérbaton característico.

El modelo latino del inicio ecfrástico —más flexible—, se lee a veces casi literalmente en el quevediano, sistematizado por medio de la entrada comentada, *Este / Esta que (veis / está)*:

Hic quem videtis gressibus vagis lentum.

Hunc, quem saepe vides intra penetralia nostrae.

Hic, qui libellis praegravem gerit laevam.

1.2. La sección descriptiva de los personajes es predominantemente física y se articula por medio de la subordinación, la yuxtaposición y la complementación adjetival, o por la mención atributiva de objetos que portan o caracterizan a los sujetos. Marcial, 2, 11:

Rufo, si tú ves a Selio [1.2] [con la frente anublada; si tú lo ves traspasar ya muy tarde el umbral de su casa; si su rostro inexpresivo manifiesta algún sentimiento lúgubre; si su nariz se alarga casi hasta tocar el suelo; si su diestra golpea el pecho y revuelve su cabellera].

El poema número 630 de Quevedo, también desenmascara a un casado lóbrego. La *descriptio* destaca una heroicidad ambigua, vv. 1-5:

Este que, [1. 2] [cejjunto y barbinegro,
cornudo de mostachos,
lóbrego de color y anochecido,
hace cara de suegro
y, armado, está pisando los penachos,]

Esta sección descriptiva tiende a articularse por las repeticiones anafóricas de relativo o posesivo. En la fuente latina son series como *cum - cui - cui...*³⁵ / *cuius - cuius*³⁶, *qui - qui*³⁷, o *quod - quod - quod - quod*, en 2, 11:

*Quod fronte Selium nubila vides, Rufe,
[1. 2] [quod ambulator porticum terit seram,
lugubre quiddam quod tacet piger vultus,
quod paene terram nasus indecens tangit,*

³⁵ Ver por ejemplo 4, 53.

³⁶ Ver por ejemplo 2, 29.

³⁷ Ver 5, 51.

*quod dextra pectus pulsat et coman vellit:]
non ille amici fata luget aut fratris³⁸.*

En Quevedo también encontramos posesivos —«Este, cuya cara mesurada» [pastelero]— y relativos —«Este que, cejijunto y barbinegro» [obligado], «Este que veis hinchado como cuero» [tabernero]—, que pueden constituir series anafóricas, como la del *exordio* al viejo tintado —*Este que...*, *este que...*, *este que*³⁹—, o la de la dama:

Esta que está debajo de cortina,
[1.2] [como si fuera tienda de barbero,
que con rostro severo,
hermosa y grave, a todos amohína;
esta que con la saya azul entera
cubre la negra honra decentada;
aquesta, de diamantes empedrada,
por de dentro más blanda que la cera;
esta que se entretiene
con el perro de falda que allí tiene,
siendo sus faldas tales de ruines
que aun no la guardarán treinta mastines]⁴⁰.

2. El envés contrapuntístico constituye la fase descubridora del fraude figural previo. Tiene varias formas de explicitación estructural, pero tiende a articularse por la frecuencia rítmica de las cópulas y las negaciones, que invierten la apariencia elogiosa anterior. En Marcial encontramos *non*⁴¹; *nolito*, *nupsi*⁴²; *nec*, *si nihi*⁴³; el miserable viejo *non est hic Cynicus*, *Cosme: quid ergo? canis*⁴⁴, o *non... nihil* para el casado lóbrego de 2, 11:

*non ille amici fata luget aut fratris,
uterque natus vivit et precor vivat,
salva est et uxor sarcinaeque servique,
nihil colonus vilicusque decoxit.
maeroris igitur causa quae? domi cenat.*

³⁸ Ver Marcial, *Epigramas*, ed. Guillén, p. 103: «Rufo, si tú ves a Selio con la frente anublada; si tú lo ves traspasar ya muy tarde el umbral de su casa; si su rostro inexpresivo manifiesta algún sentimiento lúgubre; si su nariz se alarga casi hasta tocar el suelo; si su diestra golpea el pecho y revuelve su cabellera, no llora él la muerte de un amigo o de un hermano».

³⁹ *PO*, núm. 632, vv. 1, 5, 9, 13.

⁴⁰ *PO*, núm. 633, vv. 1-12.

⁴¹ Ver 2, 29.

⁴² Ver 3, 24.

⁴³ Ver 8, 59.

⁴⁴ Ver Marcial, *Epigramas*, ed. Guillén, p. 178: «No es un cínico, Cosmo, ¿pues qué es? Es un perro».

Quevedo fija la pauta descubridora mediante la expresión (*no*) *ser + definición del bajo oficio / vicio moral del personaje*:

Es un hombre casado [...]
 fue pastelero
 este es un puto viejo,
 esta fue cotorrera
 siendo indigno botero⁴⁵.

El número 630 sobre el casado lóbrego muestra el uso de negaciones y cópulas seriadas como las del modelo latino:

Este que, cejijunto y barbinegro,
 cornudo de mostachos,
 lóbrego de color y anochecido,
 hace cara de suegro
 y, armado, está pisando los penachos,
 [2] [*no es* Romero el temido,
 Paredes el famoso,
 Urbina, *ni* Navarro el belicoso,
ni es capitán, *ni* alférez, *ni* soldado.
Es un hombre casado
 con hermosa mujer: que hoy en España,
 según las cosas van del casamiento,
 casarse fue notable atrevimiento,
 y no ahorcarse luego, grande hazaña.]

4. El discurso doble en disensión, que se ha señalado como el argumento inventivo y microestructural de la serie, es también su argumento compositivo global.

Interesa observar que el comentario poético de retratos artísticos en la literatura áurea se ajusta con frecuencia al soneto, como atestiguan los ejemplos de Góngora y Sor Juana, antes citados; es curiosa la correspondencia estructural del poema «Este que ves engaño colorido» de Sor Juana, con la cabecera efrástica quevediana y con el precedente de Marcial, para semantizar un modo de fraude de la persona. Pero mientras en la autora se ajusta al reducido cuerpo del soneto, en sintonía con la brevedad epigramática de la éfrasis clásica, Quevedo amplifica la fuente, y expande la cabecera efrástica inicial, para el desarrollo de un argumento compositivo expansivo, que desmantele los retratos pictóricos.

Como ya dijera Martínez Arancón, «la traducción en Quevedo no es un simple pretexto», ni el traslado fiel del modelo; se trata

⁴⁵ *PO*, núms. 630, 631, 632, 633 y 634, vv. 10, 6, 13, 13 y 4, respectivamente.

«de escribir, sobre su tema y estructura, uno nuevo e inequívocamente suyo»⁴⁶. En el subgrupo, se intensifica el designio satírico desmantelador de la cabecera epigramática por medio de un ejercicio de *amplificatio* sobre su base, que desmonta los retratos pictóricos de esa microestructura inicial por medio de los retratos literarios que abarcan todo el poema. Estamos ante un urdido argumento, esta vez de la macroestructura, que contesta la falacia de los retratos artísticos por medio de los retratos retóricos.

Es verdad que la amplificación epigramática para la disposición de argumentos descriptivos recuerda a Estacio, que constituye un reconocido modelo efrástico para Quevedo. En sus *Silvae*, que generalmente se analizan en comparación con las silvas quevedianas, se encuentran sin embargo tres poemas (II, 3, 4, 5) expandidos sobre la base del epigrama con propósitos descriptivos, como los de nuestro autor. Constituyen descripciones de lugar: el árbol en la hacienda de Melior; y descripciones de animales: el papagayo de Melior y el león del anfiteatro. El mismo Estacio comenta a su amigo y destinatario en la dedicatoria al libro II que estas composiciones son «*leves libellos quasi epigrammatis loco scriptos*»⁴⁷.

Aunque aplica identificar la correspondencia, el subgrupo satírico quevediano parece fraguar destinos particulares para quebrar la realidad retratística del espejo artístico por medio del reflejo disonante de los retratos retóricos. Por ello, al fingimiento galante de los cinco retratos pintados se le superimpone el esqueleto subyacente de sus retratos retóricos, desarrollados a lo largo de cada poema por medio de los tres *loci* principales para la descripción de personas:

1. prosopografía, + (etopeya), + 2. pragmatografía

Como ha explicado Ricardo Senabre, el retrato se sistematiza como uno de los «diversos procedimientos y artificios de la composición»⁴⁸ con Prisciano, en el siglo VI. El retrato literario dentro de la composición, es una figura descriptiva –*descriptions personarum*– que se articula mediante la presentación de *loci* o argumentos que describen los rasgos físicos de la persona (prosopografía), su carácter (etopeya), y sus hechos externos y circunstancias (pragmatografía), algo que particulariza Cicerón y sistematiza Quintiliano, como define su libro III de la *Institutiones Oratoriae*, al

⁴⁶ Ver Martínez, 1975, p. 17.

⁴⁷ Ver Estacio, *Staius*, ed. Mozley, p. 72.

⁴⁸ Ver Senabre, 1997, p. 9.

exponer que «El elogio del personaje en sí mismo debe sacarse de su carácter, de su físico, y de las cosas externas»⁴⁹.

1. Prosopografía (+ etopeya). La *descriptio* física de la cabecera ecfrástica —antes referida como [1.2]— es en realidad una prosopografía halagüeña de cada pintura, y veíamos que se descolocaba por medio de una pauta sintáctico-estructural específica —[1.3]: *(no) ser + definición del bajo oficio / vicio del personaje*— que corresponde a un movimiento estructural de Marcial. Además, lo hace por medio de una elocución caricaturizante que también reverbera al modelo latino en ecos diversos. El epigrama 2, 11, por ejemplo, describe a Selio, casado infeliz, «con la frente anublada» —«*Quod fronte Selium nubila vides*», v. 1— y manifestando un «sentimiento lúgubre» —«*lugubre quiddam quod tacet piger vultus*», v. 3—, que recuerda al casado «lóbrego de color y anochecido», de Quevedo, número 630, v. 3. Por otro lado, Marcial, 1, 24, describe a un hombre de severo entrecejo que infunde espanto —«*cuius et ipse times triste supercilium*»— y el obligado quevediano se presenta «ceji-junto», aunque aquí la pose heroica o amenazadora es ridícula. Y siguiendo con detalles de la fisonomía facial, el epigrama 5, 51, de Marcial describe a un grosero de «rostro grave semejante a Catón»⁵⁰. Ese «*gravem vultum*» es doblemente reiterado por Quevedo para la descripción de su falsa dama, número 633, que «con rostro severo, / hermosa y grave, a todos amohína» —versos 3-4.

La inversión prosopográfica de las pinturas también se consigue por medio de muecas de pose y gesto, como ha señalado Ignacio Arellano en su estudio de la serie desde el análisis del retratismo caricaturesco:

del obligado del aceite, por ejemplo, que se ha hecho pintar como Aquiles, extrae [Quevedo] los rasgos que denotan bélica fiereza, exagerándolos hasta el ridículo: ceño fruncido, barba negra, mostachos grandes como cuernos, color lóbrego, penachos tan largos que se los pisa⁵¹.

La prosopografía también degrada la nobleza por medio de recursos sintácticos y léxicos. Del casado —número 630— se anticipa burlescamente su oficio de cornudo en la expresión «cornudo de mostachos» (v. 2). Su cobardía se menciona por comparación inversa, mediante la serie de *exemplum in contrarium* que introduce a soldados famosos («no es Romero el temido, / Paredes el famoso, / Urbina, ni Navarro el belicoso» vv. 6-8). El número 631 desajusta la presentación caballeresca del pastelero al describir su cara mediante el sufijo aumentativo denostante «caraza» (v. 1). El viejo

⁴⁹ Ver Elorriaga, 1991, p. 540, para la traducción y el original: «*Ipsius vero laus hominis ex animo et corpore et extra positus peti debet*».

⁵⁰ Ver Marcial, *Epigramas*, ed. Guillén, p. 211.

⁵¹ Ver Arellano, 2003, p. 255.

teñido —número 632— es burlado por lo estrafalario de su apariencia multicolor —«leonado de cabeza, / negro de barba, y rojo de mostachos»—, con asociaciones disfémicas de la retratística áurea: lo leonado es reminiscente de la cobardía proverbial que reconoce que «No es tan bravo el león como le pintan»⁵²; el rojo era considerado color del mal, como atestigua el refranero «pelo bermejo, mala carne y peor pellejo»⁵³.

A la dama —número 633— se la descubre por medio de estructuras comparativas paralelísticas y antitéticas. «Tienda», en la construcción «como si fuera tienda de barbero» (v. 2), alude anticipadamente a su condición venal por ser lo «vendible o expuesto a la venta»⁵⁴, y por ser metonimia de lo artificial: «tienda» equivale a cosméticos que se compran en una tienda, como ha explicado Lía Schwartz en sus estudios sobre influencias satíricas de Marcial en Quevedo⁵⁵; La estructura quiásmica —«saya azul», «negra honra», vv. 5-6— opone nobleza a bajo origen; las imágenes «de diamantes empedrada / más blanda que la cera» (vv. 7-8), generan el choque sémico «materia dura-blanda» para insistir en la ligereza de la dama por contraste con la dureza de sus aderezos. Del tabernero —número 634—, la hinchazón, v. 1, apunta rasgos etopéyicos degradantes como la «presunción, soberbia o engreimiento»⁵⁶, y «cuero»⁵⁷ lo cosifica por traslación metonímica con un útil de trabajo, el contenedor de licores, y apunta a su embriaguez.

2. Pragmatografía (+ etopeya). A la fase prosopográfica, le sucede una pragmatografía denostante en cada poema —con detalles de la etopeya en ambas secciones. La relación probatoria de la indignidad del casado —número 630— consta de una breve mención de hechos («Siete años fue obligado del aceite», v. 15), con la alusión implícita al fraude y hurto para la consecución de la riqueza («diéronle riquezas no pensadas / alcuzas y ensaladas», vv. 17-18). El oficio del pastelero se desacredita por la asociación metafórica y chocante, aunque tópica, del empleo de huesos para la composición de la masa («fue sepulturero», v. 16), y se ambienta en un contexto grotesco acumulativo de putrefacción animal. Ver los versos 9-16:

Y sábese por cierto
que en su tiempo no hubo perro muerto,

⁵² Ver Correas, *Vocabulario de refranes*, ed. Zafra, núm. 15947.

⁵³ Ver Correas, *Vocabulario de refranes*, ed. Zafra, núm. 18071.

⁵⁴ Ver la acepción de *venal* en *Diccionario de Autoridades*.

⁵⁵ Ver Schwartz, 1986, p. 149.

⁵⁶ El *Diccionario de Autoridades* define una entrada del término *hinchazón*: «Translaticiamente significaba vanidad, presunción, soberbia o engreimiento».

⁵⁷ Ver la definición de *cuero* en *Autoridades*: «Se llama por antonomasia la piel del macho de cabrío, que [...] sirve para transportar el vino» y «Por traslación festiva se llama así al borracho, o gran bebedor».

rocines, monas, gatos, moscas, pieles,
 que no hallasen posada en sus pasteles;
 teniendo solamente de carnero
 parecerlo en los güesos que llevaban;
 los que comían después desenterraban,
 y él, haciéndolos, fue sepulturero.

La acusación del viejo la desarrolla una etopeya de sus faltas morales. Codicia y mezquindad confluyen, como rasgos distintivos de este tipo satírico («Avariento y logrero, / borracho y maldiciente, / enemigo de Dios y de la gente / amigo solamente del dinero», vv. 17-20), con la inclusión de un chiste hiperbólico que lo asocia al diablo («tan malo, que él y el diablo no pudieron / ser peores que él solo», vv. 24-25).

La pragmatografía de la cotorrera es la más extensa de la serie. Los argumentos aducen a todas las etapas vitales desde su bajo origen —«fue cotorrera», v. 13— a una posición privilegiada. Las metáforas de giro y ascenso simbolizan los estadios de esa promoción pública («Caminó con aquesto viento en popa», v. 23, «se subió a chapines», v. 25, «torció soplillo y trujo saya y ropa», v. 26), que se sirve de amantes (vv. 18, 20, 22, 27), y de la compra de «concierto» (v. 27) y apellidos (v. 33), para sus fines de medro; la apariencia cortesana de sus accesorios —«faldellines» (v. 24), «chapines» (v. 25), «saya y ropa» (v. 26), «joyas y vestidos» (v. 36)— queda así descolocada.

Por último, la pragmatografía del tabernero expone su rufianidad por medio de la ironía léxica contextual, que lo asocia a voces del ámbito religioso («cuentas de perdones», v. 13; «obras pías», v. 15) y la legalidad jurídica («mandas», v. 15); su presunción galante se burla por la mención genealógica de un padre ladrón (vv. 11-13) que le deja en legado una proyección vital idéntica, con ilicitudes varias («compró más de un pariente», v. 18) y la quimérica pretensión de aspirar a caballero y pertenecer a la Orden de Santiago (vv. 19-22). La impiadosa voz satírica crea una imagen visual dilógica y caricaturizante, entre el hábito de Santiago que codicia —con su cruz al pecho (v. 25)— y el sambenito o ropaje infamante que le es más propio, con su «cruz roja en forma de aspa»⁵⁸ —«parecieran alforjas si trujera / a Santiago al pecho, y a la espalda / San Benito amarillo, como gualda» (vv. 24-26).

La sección última o *conclusio* de cada poema, aúna la vuelta al ámbito plástico, y la censura figural. En cada caso recupera los retratos pictóricos por medio de entradas ecrásticas vinculadas circularmente a los inicios artísticos de la cabecera; y redundante en

⁵⁸ Así describe *Autoridades* al *sambenito*: «insignia de la Santa Inquisición, que ponen sobre el pecho, y espaldas del penitente reconciliado, a modo de capotillo amarillo con la cruz roja en forma de aspa».

los antivalores que se han ido definiendo en los argumentos retóricos precedentes para cada tipo.

En realidad, constituye la culminación de un edificio retórico de alta eficacia para la inculpación de la figura. Kurt Spang ha definido con claridad las partes del discurso retórico probatorio del vicio o virtud de la persona:

Empieza con el *exordium* que constituye la introducción.[...] Para el *exordium* el orador disponía de una serie de fórmulas (*topoi*). La segunda parte, la presentación de los hechos o *narratio*, explica brevemente el suceso o el asunto en cuestión al público. En la argumentación o *argumentatio* se desarrolla una prueba o una demostración argumentativa en la cual el orador expone su punto de vista acerca de lo expuesto en la presentación de los hechos. El final del discurso, la *peroratio*, contiene generalmente una conclusión en forma de una repetición abreviada de la argumentación anterior⁵⁹.

En ese plan macroestructural de los retratos retóricos, las prosopografías constituyen exordios descriptivos introductorios. La fórmula descubridora (*no*) *ser* + *definición del bajo oficio / vicio del personaje* constituye una primera mención breve de la impostura, que se puede entender a modo de *narratio* poética. La fase pragmatográfica supone la *argumentatio* del vicio figural por medio de la exposición de acciones y etapas vitales (o tachas morales) de cada tipo. La conclusión artístico-censoria supone un modo de *peroratio* recapituladora, que recupera al arte por medio de la fijación ecfástica y reitera el descabale figural que ha desarrollado cada cuerpo poético.

5. La serie quevediana de retratos de oficios y estados constituye por lo tanto un tinglado inventivo, estructural y compositivo, de potente resolución satírica para desvelar la hipocresía rampante de cinco tipos áureos que se retratan como nobles —un casado cornudo, un sucio pastelero, un viejo teñido, una falsa dama y un tabernero infame. La estrategia desmontante está dirigida en esos tres niveles, por un recurso de disensión conflictiva de discursos reflectantes dobles. La calidad de pinturas de las cinco figuras, garantiza a nivel de invención, el comentario degradador del discurso lingüístico sobre el icónico. La microestructura de las cabezas ecfásticas aprovecha un movimiento doble con su base epigramática en Marcial, que anula la descripción dignificante de la persona por medio de un envés satírico disonante. A nivel de composición macroestructural, los retratos pictóricos se desajustan por medio de los retratos retóricos que se desarrollan a lo largo de cada unidad poética por medio de la prosopografía, la etopeya y la pragmatografía, fraguándose así la inculpación de la persona por

⁵⁹ Spang, 1997, p. 38.

medio de la persona misma. Cada poema quiebra el texto icónico de las apariencias por medio de una hermenéutica lingüística de esencias que ilumina las identidades ocultas en una especie de anamorfosis, brillantemente dilucidada en cada resquicio de la fábrica poética.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid, Iberoamericana, 2003.
- Bergmann, E. L., *Art inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.
- Belleau, R., *Oeuvres poétiques*, ed. G. Demerson, Paris, Honoré Champion, 1995, 4 vols.
- Cervantes, M. de, *Novelas ejemplares*, ed. H. Sieber, Madrid, Cátedra, 2001, 2 vols.
- Correas, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. R. Zafra, Pamplona, Universidad de Navarra, 2000.
- Crosby, J. O., «Quevedo, the Greek Anthology and Horace», *Romance Philology*, 19, 1966, pp. 435-49.
- Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.
- Elorriaga, C., *La descriptio en las retóricas españolas de 1500 a 1565*, Madrid, Universidad Complutense, 1991.
- Estacio, P. P., *Stattius*, ed. J. H. Mozley, Londres, William Heinemann, 1969.
- Gállego, J., *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1978.
- Góngora, L. de, *Obras completas*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000, 2 vols.
- Juana Inés de la Cruz, Sor, *Poesía lírica*, ed. J. C. González, Madrid, Cátedra, 1992.
- Lasso de la Vega, Á., *Antología griega. Colección de antiguos poetas griegos*, Madrid, Biblioteca Universal, 1884.
- Marcial, M. V., *Epigramas completos*, ed. D. Estefanía, Madrid, Cátedra, 1991.
- Marcial, M. V., *Epigramas*, ed. J. Guillén, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986.
- Martínez, A., *Marcial-Quevedo*, Madrid, Editorial Nacional, 1975.
- OC, Quevedo, Obras completas en verso*, ed. L. Astrana, Madrid, Aguilar, 1932, vol. 2.
- Pérez, A. E., *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 2000.
- PO, Quevedo, F. de, Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1996.
- Quevedo, F. de, *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1996.
- Quevedo, F. de, *Obras completas en verso*, ed. L. Astrana, Madrid, Aguilar, 1932, vol. 2.
- Schneider, N., *El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo, 1420-1670*, Madrid, Taschen, 2002.
- Schwartz, L., «De Marcial y Quevedo», *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, Eunsa, 1986, pp. 133-58.
- Schwartz, L., «Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la *Antología griega* a las *Anacreónticas* en la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 3, 1999, pp. 293-325.
- Senabre, R., *El retrato literario. Antología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997.
- Spang, K., *Fundamentos de retórica literaria y publicitaria*, Pamplona, Eunsa, 1997.

APÉNDICE



Figura 1.
El vendedor de cuadros, José Antolínez, Alte Pinakothek, Munich.



Figura 2.
La Galería del Archiduque Leopoldo Guillermo, David Teniers,
Madrid, Museo del Prado.



Figura 3.
Carlos II con sus antepasados, Escuela Madrileña, Museo de la Fundación
Lázaro Galdiano, Madrid, último tercio del siglo XVII.



Figura 4.
Gentilhombre con espada, Jacques Callot, Serie de
La nobleza del ducado de Lorena, hacia 1620-1623.



Figura 4.
Gentilhombre envejecido, Jacques Callot,
Serie de *La nobleza del ducado de Lorena*, hacia 1620-1623.



Figura 5.
Dama con perrito, Jacopo Pontorno, Städelsches Kunstinstitut,
Frankfurt, 1532-1533.



Figura 6.
Retrato del mercader Gisz, Hans Holbein el Joven,
Staatliche Museen zu Berlin, Berlín, 1532.