Pequeña museografía sobre ilustraciones a la obra de Quevedo

Small museography on illustrations to the work of Quevedo

Emmanuel Marigno
Université de Saint-Étienne
Faculté Arts, Lettres et Langues
33, Rue du XI Novembre
42023 Saint-Étienne Cedex 2
Francia
emmanuel.marigno@univ-st-etienne.fr
ORCID ID: 0000-0001-9680-5564

[La Perinola, (ISSN: 1138-6363), 26, 2022, pp. 171-187]
DOI: https://doi.org/10.15581/017.26.171-187

Resumen:

Este trabajo pretende modestamente brindarle al lector enamorado de esa contemplación y quietud que albergan los museos, una pequeña museografía sobre ilustraciones (1966-1982) a la obra de Quevedo.

Se ordenan dichas obras, principalmente estampas, según un criterio básicamente plástico: aguafuerte, litografía y xilografías. Un paseo, que se espera ameno, por el mundo del arte quevedesco.

Abstract:

This work modestly aims to provide the reader in love with the contemplation and stillness characteristic of museums, a small museography of illustrations (1966-1982) to the work of Quevedo.

These creations, mainly prints, are ordered according to a basically plastic criterion: etching, lithography and woodcuts. A walk, which is expected to be enjoyable, through the world of Quevedesque art.

Palabras clave: Arte, Literatura, Quevedo.
Keywords: Art, Literature, Quevedo.

Recibido: 14-02-2022 / Aceptado: 24-02-2022

> *Y sin embargo…, digamos que el cariño que le tengo al tema me obliga a apartarme un poco de su interpretación. Propongo pues, como primera aproximación, una inversión en el orden de los dos términos de su título, dando al segundo la preeminencia propia del sustantivo y quitando al propio tiempo al primero cualquier huella de casualidad o impresionismo: por ello me he atrevido a sustituir, a manera de subtítulo de estas páginas, el lema «turista conceptista» con el de: «un conceptista de viaje».*
>
> Alessandro Martinengo, *Al margen de Quevedo. Paisajes naturales. Paisajes textuales,* Nueva-York, IDEA, 2015, p. 48.

1. Principio

El diálogo entre Francisco de Quevedo y Villegas y el ámbito de las artes gráficas viene ocupando el campo de las investigaciones filológicas, a la vez que el de las plásticas, desde la década de los sesenta, sin que estos planteamientos, que llamaré interartiales, puedan considerarse agotados. En efecto, la primera en evidenciar este diálogo entre literatura y pintura ha sido Margherita Levisi, quien demostró las copresencias de hipotextos de Arcimboldo en la escritura de Quevedo[1] y, en particular, el recurso que consiste en crear macro unidades aglomerando micro unidades que, incluso, llevan sentido propio. Al propósito, dejó claro Levisi los parangones semióticos entre los *Sueños* del Bosco y los *Sueños* de Quevedo[2].

Siguiendo el camino abierto por Levisi, Dámaso Alonso investigó posibles analogías visuales entre Quevedo y Francisco de Goya y Lucientes, perspectiva en que siguió ahondando Orozco Díaz, destacando que

> en Quevedo –según ha visto la crítica– hay siempre mucho de la tradición clásica y renacentista; pero también del clasicismo manierista, como en su estilo hay mucho de retórica clásica tradicional de época ya pasada; pero dentro de todo ello se producen violentas rupturas y extraordinarias novedades que van más allá de lo barroco y se nos vienen encima hasta lo actual, como ya lo señaló Dámaso Alonso en su ensayo *El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo.* Así ocurre también con el elemento visual y pictórico que ofrece una valoración de pleno sentido barroco especialmente en sus obras satírico-burlescas; para él su inspiración visual la busca en un arte ya del pasado –con mucho de manierista–, como el del Bosco, aunque éste esté

1. Levisi, 1968.
2. Levisi, 1963.

> iniciando a distancia el surrealismo, pero al mismo tiempo Quevedo está anunciando o adivinando el arte de Goya, de los aguafuertes y pinturas negras, el expresionismo y, aún en algunos casos, la pintura surrealista[3].

Al hilo de sus reflexiones acerca de las vinculaciones entre el estilo del Bosco, Quevedo, Goya y los surrealistas, Orozco Díaz acaba dejando claro el impacto del componente grotesco como estrategia satírica compartida, a través de las artes y de las épocas, por los nombrados artistas. En efecto, deformando la representación de una realidad de la que se pretende denunciar determinados defectos, se le envilece, incluso llegando a crear un mundo totalmente inverosímil, imaginario, irreal, o, surreal:

> Dentro de este sentido compositivo, pluritemático, de simple yuxtaposición, presentando figuras, grupos y escenas, diríamos que casi sin perspectiva ni efectos de profundidad espacial, viene a proceder Quevedo en una forma análoga a como el Bosco reúne y casi amontona sus personajes y grupos en sus composiciones pictóricas, en cuyo conjunto espacial todo se ofrece en visión de detalle de primer término, y en un orden y distribución que, en muy buena parte, podría alterarse. Y en forma paralela al pintor, Quevedo presenta también sus personajes como de un mundo de apariencias o sueños, deformados, grotescamente contorsionados y hasta irreal configuración metafórica[4].

Acerca de dicha estrategia grotesca y satírica, José María Pozuelo Yvancos demostró la importancia de la *descriptio* en Quevedo, un recurso relativamente clásico, pero al cual Quevedo da un giro radicalmente visual mediante lo que Pozuelo Yvancos identifica como «prosografía», es decir, Quevedo pinta con palabras[5]. La atracción que pudo experimentar Quevedo por el mundo de las imágenes, y que a todas luces expresa en su estilo tan visual, no deja lugar a la menor duda.

Por cierto, conviene tener en cuenta incluso las relaciones que tenía Quevedo con Diego Velázquez, autor del famoso retrato del escritor. Por su parte, Francisco Pacheco, autor del retrato de Quevedo con corona de laurel, formaba parte del círculo de relaciones cortesanas que tenía el autor, lo mismo que las compartidas con Alonso Cano al que cita en el *Parnaso español* de 1648 como autor de las ilustraciones a las musas, tal y como lo recuerda Orozco Díaz, según quien

> No debemos olvidar su relación con pintores, comenzando por Velázquez, del que sabemos por Palomino que lo retrató, aunque al parecer aún no conocemos el original, sino tres repeticiones inmediatas en fecha, una de ellas, muy reproducida, existente en el Instituto de Valencia de Don Juan. Es

3. Orozco Díaz, 1982, p. 424.
4. Orozco Díaz, 1982, p. 419.
5. Pozuelo Yvancos, 1980.

indudable que el poeta lo vería pintar, y no sólo su retrato; vería las obras que tenía en su taller y asimismo hay que suponer que hablarían de pintura y concretamente de la del propio pintor sevillano[6].

Y quizá sea todavía más deslumbrante, la relación muy personal que tenía Quevedo con el grabado y la pintura. Aunque, desdichadamente, no disponemos de obras plásticas de aquellas que creó Quevedo, porque las hubo[7], tenemos eso sí testimonio de sus actividades artísticas en la afilada sátira de Luis de Góngora y Argote, quien había metamorfoseado a su enemigo en puro objeto de burla en el conocido soneto:

¿Quién se podrá poner contigo en quintas
después de pintar, Quevedo, tratas?
Tú, escribiendo, ni atas ni desatas,
y así haces lo mismo cuando pintas.

Poesía y pintura son distintas, 5
y ambas cosas en ti son poco gratas,
pidiendo tuertos ojos, cojas patas,
sátiras varias y diversas tintas.

Imita el mismo Ovidio al mismo Apeles;
tu pintura será, cual tu poesía, 10
bajos los versos, tristes los colores.

Veremos en tus tablas y papeles
ser igual el poder y la osadía
de los malos poetas y pintores.

Si bien resulta imposible contemplar aquellas creaciones plásticas que pudo haber realizado Quevedo, disponemos sin embargo de versos en los cuales nuestro escritor enaltece el arte pictórico, a la vez que desarrolla toda una teoría, pulcramente analizada por Manuel Ángel Candelas Colodrón[8], acerca de las artes plásticas. Con todo, esta visión que tenía Quevedo de las artes plásticas no parece ser del todo unánime, optando Candela Colodrón por una hermenéutica de tipo contrarreformista, cuando Luisa López Grigera destaca una exégesis a favor de las artes liberales[9]. En todo caso, la silva «Al pincel» homenajea pues al arte de su allegado Velázquez, un poema que retoma en otra silva

6. Orozco Díaz, 1982, pp. 424-425.

7. Conviene advertir aquí acerca de un dato erróneo, en determinados registros de libros bibliófilos, error en el que, desdichadamente, pude incurrir personalmente en algún momento, pero que rectifico aquí. Por cierto, y desdichadamente, Quevedo no grabó ningún retrato de Cervantes, por lo menos, no se conserva ninguno. El retrato de Cervantes en la edición de París de 1798 junto con grabados de Coypel, es un aguafuerte creado por Queverdo (François Marie Isidore), y no por Quevedo (Francisco de). Consúltese http://cervantes.dh.tamu.edu/dqiDisplayInterface/displayMidImage.jsp?edition=55&image=1798%20Paris-01-001-p.jpg

8. Candelas Colodrón, 1996.

9. López Grigera, 1975, p. 225.

titulada «En alabanza de la pintura de algunos pintores españoles», en realidad una clase de autocita en la que acorta parte de «Al pincel», a la vez que añade una serie de pintores[10].

La casa de Quevedo albergaba, de hecho, buen número de grabados y pinturas, tal y como dejó constancia de ello Vicente Carducho en los *Diálogos de la pintura*[11]. Recoge también Pablo Jauralde Pou datos de este tipo en su estudio del testamento de Quevedo, donde figuran distintas obras de arte como propiedad del autor[12], haciendo este dato eco con el anterior.

Como se puede apreciar, son muchas las conexiones entre Quevedo y la historia del arte, Quevedo y aquellos artistas más encumbrados del Siglo de Oro, Quevedo y la propia práctica artística. Puede que este aliciente de Quevedo por lo visual explique, en parte, su *descriptio* prosográfica. Sea como fuere, determinados artistas españoles, europeos, hispanoamericanos, *etc.,* detectaron un potencial visual en la poética de Quevedo, al punto de crear toda una serie de ilustraciones a los textos de nuestro genio aurisecular.

Este trabajo, más que modesto ante la magnitud de dichas ilustraciones, solo pretende brindarle al lector enamorado de esa contemplación y quietud que albergan los museos, una pequeña museografía sobre ilustraciones a la obra de Quevedo. Se ordenan dichas obras ubicadas en el periodo 1966 a 1982, principalmente estampas, según un criterio básicamente plástico: aguafuerte, litografía y xilografías. Un paseo, que se espera ameno, por el mundo del arte quevedesco.

Aguafuerte

En el ámbito del aguafuerte, proceso de grabado en chapa de cobre, principalmente, destacan las ilustraciones de la *Carta peripatética seguida de Trancos de «La Hora de todos»* de Manuel Alcorlo Barrero, obra bibliófila fechada en 1982. Alcorlo le brinda al lector-espectador trece magníficos grabados al aguafuerte, editados en el Monasterio de Oviedo, con una tirada de 100 ejemplares.

10. Ver Cacho Casal, 2012, p. 184: «En las *Tres musas últimas castellanas* se incluyen dos versiones diferentes de *El pincel,* que presentan numeración y títulos independientes: Silva 25 *El pincel* (T1) y Silva 26 *En alabanza de la pintura de algunos pintores españoles* (T2). En realidad, el segundo texto es un fragmento incompleto de la silva, que arranca en el verso 83 y contiene una extensa interpolación donde se elogia a tres artistas españoles (Pedro Díaz Morante, Pablo de Villafañe y Francisco Pacheco) que no aparecían en las otras versiones conocidas del poema».

11. Carducho, 1979, pp. 444-445.

12. Jauralde Pou, 1998, pp. 855-858.

Cabe señalar el carácter excepcional de la *Carta peripatética seguida de Trancos de «La Hora de todos»*, por tres motivos: la belleza y la originalidad de las estampas de Alcorlo, la singularidad de la hermenéutica alcorliana respecto al texto de Quevedo y, por último, su aspecto único. En efecto, disponemos de muy pocos aguafuertes sobre la obra de Quevedo, siendo sin la menor duda las de Alcorlo las que de mayor reconocimiento artístico gozan.

Manuel Alcorlo ilustra *La Hora de todos y la Fortuna con seso* de Quevedo desde un estilo neosurrealista, al que se une una tonalidad humorística a la vez que un propósito satírico, aspectos que a todas luces comparten el artista contemporáneo y el escritor aurisecular. Esta visión punzante del mundo, endulzada con una sonrisa benevolente, la adquirió Alcorlo durante los años de formación en la Real Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en que se forma el joven artista en el grabado, pero también en la pintura, durante la década de los cincuenta. Completa esta formación madrileña una fértil estancia en Roma, donde Alcorlo se empapa del arte de la Antigüedad, a la vez que influye en su estilo la arquitectura clásica, aspectos presentes en las ilustraciones del artista.

Manuel Alcorlo, *La Hora de todos,* 1981-1982,
Aguafuerte, Oviedo, Monasterio

Junto con los textos sátiros, también se ilustran con la técnica del aguafuerte la poesía amatoria, como son los *Once sonetos. Onze sonnets* (1971) de Orlando Pelayo, quien repite dicha experimentación plástica con los *Sonnets amoureux* (1981).

Edita Pelayo sus ilustraciones a los *Sonnets amoureux* (1981) en la madrileña editorial «La Délirante», una obra bibliófila compuesta de un retrato de Quevedo al aguafuerte con la técnica de la manera negra de 18 x 13 cm, complementadas con cinco dibujos. La anterior serie de estampas, *Once sonetos. Onze sonnets* (1971), la publicó Pelayo en la editorial suiza «Ides et Calentes» de Neuchâtel, engalanando el texto de Quevedo con doce aguafuertes a color de 38 x 27,5 cm para huella de la plancha. Dichas ilustraciones, de modo muy original, van encabezadas por un singular políptico compuesto de veinte retratos de Quevedo al aguafuerte en blanco y negro igualmente de 38 x 27,5 cm. Otra particularidad que esmera la obra, son los mini retratos de Quevedo, todos muy distintos, que encabezan cada uno de los doce sonetos con una técnica al linóleo.

Orlando Pelayo, *Once sonetos. Onze sonnets,* 1971,
Ilustración al soneto IV, «¡Cómo de entre mis manos te resbalas!»,
Aguafuerte, huella de la plancha 38 x 27,5 cm,
Neuchâtel, «Ides et Calentes»

Los *Sonetos amorosos* (1980) de Manuel Menán muestran toda la sensibilidad de la poesía de Quevedo, y la del propio artista, con doce grabados en color al aguafuerte y aguatinta de 52 x 40 cm. Se nota en el estilo muy clásico de Menán la influencia de la escultura, que se puede apreciar en cuerpos que parecen de mármol, como son los bustos de la Antigüedad.

Manuel Menán, *Sonetos amorosos,* 1980,
Aguafuerte, 48,5 x 38 cm, Madrid, Casariego

Sintetiza Menán en sus estampas, igual que lo hace Quevedo en su poesía amorosa, la tradición visual grecorromana con la cultura visual católica, tal y como lo podemos contemplar en las originales representaciones que nos da de los cuerpos enamorados.

Manuel Menán, *Sonetos amorosos,* 1980,
Aguafuerte, 48,5 x 38 cm, Madrid, Casariego

Litografía

Aunque resulte difícil de explicarlo, cabe subrayar que eligieron preferentemente los artistas la técnica litográfica como *medium* predilecto para ilustrar los textos de Quevedo. En efecto, tanto la narrativa filosófico-moral (*Las zahurdas de Plutón,* 1976, de Luis García-Ochoa Ibáñez), como la prosa satírico-burlesca (*El pupilaje del dómine Cabra,* 1979, de García-Ochoa; *Trois visions,* 1971, de Antonio Saura), o la didáctica (*Poemas metafísicos,* 1982, de García-Ochoa), se han ilustrado en forma de deslumbrantes obras litográficas, editadas bien en Madrid, bien en Suiza.

Me resulta complicado explicar, excepto por el impulso estético a favor del arte litográfico que le dieron Rafael Casariego e Yves Rivière, el porqué de este fenómeno estético, tanto más cuanto que las litografías de Casariego se editaron a color, y las de Rivière en blanco y negro. Por otra parte, como veremos en el caso de Fossatti, si bien se puede destacar cierta intención en el hecho de elegir la xilografía, parece relativamente complicado determinar los motivos que pudieron llevar a la preeminencia de la litografía, precisamente, en la década de 1971 a 1982.

Ahora bien, se puede destacar una forma de lógica de tipo genérico. Por cierto, entre los años 1971 y 1979, se dedicaron dichas obras bibliográficas a ilustrar preferentemente la narrativa satírico-burlesca de Quevedo bajo forma litográfica. Luego, supuestamente satisfecha esta primera exploración visual de los textos de Quevedo, se interesaron las editoriales, principalmente Casariego, por la obra poética entre 1980-1982, como para rematar con broche de oro esta década ilustrada.

Entrando en el detalle de cada libro bibliográfico, y empezando con la prosa, nos ofrece García-Ochoa en *Las zahurdas de Plutón o Sueño del infierno* (1976) diez litografías a color encabezadas con un aguafuerte que representa el retrato de Quevedo. Esquema similar va siguiendo en *El pupilaje del dómine Cabra* (1979), cuyas diez litografías van puntuadas, de modo sumamente original, con un retrato al aguatinta de Pablos de Segovia, entrando este en sintonía con el propio retrato del autor al aguafuerte, al principio del libro. Se centra Ochoa en los capítulos I y III del *Buscón* de Quevedo, y en solo un sueño de los cinco de Quevedo.

Luis García-Ochoa, *El pupilaje del dómine Cabra,* 1979, Litografía, 48,5 x 38 cm, Madrid, Casariego

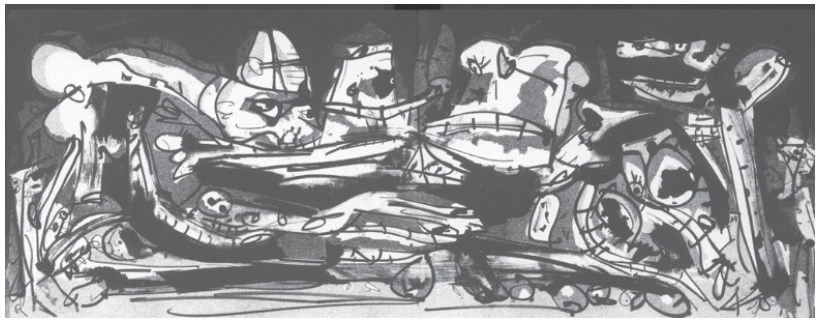
Luis García-Ochoa, *Las zahurdas de Plutón,* 1976, Litografía, 50 x 38 cm, Madrid, Casariego

Trois visions (1971), de Antonio Saura, nos proporcionan una visión muy original de la sátira de Quevedo. Saura ilustra, desde su arte informalista, tres de los cinco *Sueños* de Quevedo a través de unas cuarenta y dos litografías[13] estampadas desde Suiza, en su taller helvético, donde vive una forma de exilio político. Deciden Saura y su editor introducir dichas ilustraciones en la versión francesa del Sieur de la Geneste de 1632[14]. Puede que Saura desease aproximarse cuanto más al Quevedo satírico tal y como pudieron percibirlo los lectores del Siglo de Oro,

13. Todas las reproducciones de A. Saura en este artículo son autorizadas por Copyright SuccessionAntonioSaura, www.antoniosaura.org, Vegap, 2010.

14. Roig Miranda, 2004.

antes de que se impusiera la versión inquisitorial de *Los juguetes de la niñez* editada en Madrid en 1631[15]. Recorre el lector-espectador, en esta maravillosa obra bibliófila, toda una galería de originales litografías dedicadas a *Le sergent de ville démoniaque, Du monde en son intérieur* y *Le jugement dernier*. Nótese que los títulos de las cuarenta y dos litografías retoman las propias citas del texto que ilustran, como para vincular de modo potente imagen poética e imagen plástica.



Antonio Saura, *Le jugement dernier,* 1971,
Litografía, *Trois visions,* 38,3 x 29 cm, Paris, Yves Rivière.
© Succession Antonio Saura www.antoniosaura.org, Vegap 2010

Cierran nuestro *corpus* de litografías sobre poesía de Quevedo, las once estampas a color y dos aguafuertes al aguatinta de 45,5 x 36 cm –en cuanto a mancha– que le dedica García-Ochoa a los *Poemas metafísicos* (1982). Notemos que una de las aguatintas va dedicada al típico retrato de Quevedo que suele encabezar la serie de ilustraciones, ocupando la segunda una doble página con tamaño de 48 x 76 cm –mancha–, en forma de ilustración al *Poema metafísico XIII* / Epílogo. Ilustra García-Ochoa en estas litografías toda la vertiente filosófico-moral de Quevedo, inspirada en Juvenal, Persio y Séneca, como se sabe, sin olvidar la fuerte vertiente católica. El imaginario marítimo, el tema de la laguna Estigia y demás tempestades, del que cabe recordar todo el simbolismo moral[16], recorren las once litografías de Ochoa.

15. Quevedo, 1631.
16. Fernández Mosquera, 2006.

Luis García-Ocha, *Poemas metafísicos,* 1981,
Litografía, 48,5 x 38 cm, Madrid, Casariego

Xilografía

Son dos las obras de Quevedo que se han ilustrado con recurso xilográfico. El *Testamento de don Quijote* [1987] del francés François Maréchal Bissey reescribe el conocido romance de referente cervantino, mientras *Escarramán, rufianes y la muerte* (1966) de Carlos Fossatti adapta visualmente al contexto uruguayo los octosílabos de germanía.

Por lo visto, asoma una forma de intermedialidad entre el *medium* xilográfico –de pertenencia genérica y temática más bien populares– y la forma del romance –de raigambre vulgar, e incluso germanesco en el caso de las jácaras que ilustra Fossati–. Otro dato de interés, es que han sido un francés y un uruguayo los que se refirieron a la poesía quevediana de corte picaresco para inspirar propósitos artísticos similares: denunciar la violencia, sea cual sea su forma.

François Maréchal Bissey graba en 1987 el *Testamento de don Quijote* bajo la forma de dos buriles y puntasecas, entre los cuales se encuentra el retrato de Quevedo, junto con diez xilografías que se refieren de modo específico al texto. Asienta Maréchal sus ilustraciones en la versión textual de José Manuel Blecua[17]. Los grabados, junto al romance de Quevedo, van encabezados por una introducción de Juan F. Aramao, de la que se comparten, parcial o totalmente, las interpretaciones hermenéuticas sobre las jácaras de Quevedo.

17. Blecua, 1969-1981.

Esta magnífica y original obra bibliográfica se creó en los talleres de Rafael Casariego, en la editorial de la calle Embajadores de Madrid. La bien nombrada colección «Ediciones de arte y bibliofilia» les brindó a los bibliófilos las diez estampas a color de estilo neoexpresionista, de 28 x 38 cm en cuanto a soporte y 23,5 x 31,5 cm para las manchas, que componen la obra número 46 de las cincuenta que totaliza la colección, y la cuarta de la anterior «Tempus Gaudii».

François Maréchal, *Testamento de don Quijote,* 1987, Xilografía, 38 x 27,5 cm, Madrid, Casariego

Por su parte, Carlos Fossatti graba dos décadas antes, en 1966, su *Escarramán, rufianes y la muerte* de 178 x 238 cm, una monumental estampa, valiosa ya por la proeza técnica que supone semejante grabado. Expuesta en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, la obra representa, en estilo neoexpresionista también, al personaje prototipo de la poesía de germanía: Escarramán. Resulta sumamente original esta reapropiación de un personaje emblemático de la España aurisecular dentro de un contexto uruguayo de segunda mitad del siglo xx, lo cual contribuye a demostrar la plasticidad artística de dicha figura de la germanía, a la vez que una forma de universalidad.

De hecho, Carlos Fossatti se dedicó, exclusivamente, a esta forma de grabado relativamente popular, poco costoso y de redundante fuerza expresiva. Fossatti consagró su arte a analizar el potencial lírico de la madera, del papel y de la tinta, como base de las reivindicaciones en favor de los humildes, los olvidados, el pueblo. Implicado como codirector del institucional «Club de Grabado» de Montevideo de 1961 a 1965, se esforzó por concebir un arte que fuera portavoz de los pequeños, haciendo visibles realidades socioculturales que alzaba luego a consideraciones antropológicas y filosóficas.

Afincado en la calle Río Branco esquina 18 de Julio en Montevideo, este taller «Club del grabado» era compartido por un colectivo de artistas. Esencialmente grabadores y pintores, estos se habían agrupado en 1953 con la intención, muy compartida por el continente suramericano de aquel entonces, de popularizar el arte multiplicando las obras y repartiéndolas por las clases socioeconómicas más humildes, a ejemplo del Taller de Gráfica Popular creado en México en 1937.

Reconocido grabador en los mayores núcleos artísticos del mundo, participó Fossatti en las bienales de Eslovenia y Japón, igual que en demás exposiciones internacionales por Argentina, Cuba y Alemania, donde fue premiado con una prestigiosa beca. Hoy, se pueden contemplar sus obras en el Museo Nacional de Artes Visuales y en el Museo Juan Manuel Blanes de Montevideo.

En su magno grabado, Fossatti consigue reunir, en forma de sinopsis, los principales prototipos de la germanía de Quevedo, como son el protojaque Escarramán, su iza «la Méndez» o «el menino del padre», apareciendo ambos en la Jácara II titulada «Respuesta de la Méndez a Escarramán»[18].

Carlos Fossatti, *Escarramán, rufianes y la muerte*, 1966,
Xilografía, 178 x 238 cm, Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales

18. Arellano, 2020.

Final

Como se ha podido notar, los textos de Francisco de Quevedo, sean poesía, sean prosa, van escritos en un mismo estilo relativamente visual que supera temas y tonalidades. Ora amatorias, ora satíricas, las imágenes poéticas de Quevedo inspiraron a los artistas de la década de los setenta en particular, gran periodo de desarrollo de la estampa en España, ilustraciones que toman de los más variados estilos, desde el neoexpresionismo hasta el neosurrealismo, pasando por el formalismo.

Cabe cerrar nuestra visita de ilustraciones a la obra de Quevedo recordando que, después de tres décadas durante las que Quevedo ha inspirado a nuestros artistas contemporáneos, parecen volver los ilustradores a la retórica visual de nuestro autor, a ejemplo de las obras que le dedicó en el 2011 Amabel Míguez de la Sierra a las jácaras de Quevedo[19], una serie de pinturas en las que dialoga una técnica mixta muy original junto con influencias de otro gran ilustrador de Quevedo, el mexicano José Luis Cuevas desde su *Homage to Quevedo*[20].

Amabel Míguez de la Sierra, *Vida y milagros de Montilla,* 2011, Técnica mixta, Colección de la artista

José Luis Cuevas, *Lo feo de este mundo III,* 1969, Litografía P/A, 56,5 x 76,3 cm, *Serie Homenaje a Quevedo*, Ciudad de México, Museo José Luis Cuevas

Apostemos a que amanecerá, pronto o más tarde, una nueva generación de artistas que vendrán a enriquecer nuestro pequeño museo de estampas sobre textos de Quevedo.

19. Míguez de la Sierra, 2011.
20. Cuevas, 1969.

Bibliografía

Alcorlo Barrera, Manuel, *Carta peripatética seguida de los diezmos y trances de «La Hora de todos»,* con trece grabados al aguafuerte de Manuel Alcorlo, Madrid / Oviedo, Monasterio de Oviedo, 1981-1982.

Arellano, Ignacio, (ed.) Francisco de Quevedo, *El Parnaso español,* Madrid / Barcelona, Real Academia Española / Espasa, 2020, 2 vols..

Blecua, José Manuel, (ed.) Francisco de Quevedo, *Obra poética,* Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.

Cacho Casal, Rodrigo, «Quevedo y la filología de autor: edición de la silva *El pincel», Criticón,* 114, 2012, pp. 179-212.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel, «La Silva "El pincel" de Quevedo: la teoría pictórica y la alabanza de pintores al servicio del dogma contrarreformista», *Bulletin Hispanique,* 98, 1, 1996, pp. 85-95.

Carducho, Vicente, *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias,* Madrid, Turner, 1979.

Cuevas, José Luis, *Homage to Quevedo,* San Francisco, Graphic Gallery, 1969.

Fernández Mosquera, Santiago, *La tormenta en el Siglo de Oro,* Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.

García-Ochoa Ibañez, Luis, *El pupilaje del dómine Cabra. Con diez litografías originales en colores, un aguafuerte y un aguatinta de Luis García-Ochoa,* Madrid, Casariego, 1979.

García-Ochoa Ibañez, Luis, *Las zahurdas de Plutón o Sueño del infierno. Con diez litografías originales en colores y un aguafuerte de Luis García-Ochoa,* Madrid, Casariego, 1976.

García-Ochoa Ibáñez, Luis, *Poemas metafísicos. Con trece litografías originales en colores y un aguafuerte y aguatinta de Luis García-Ochoa,* Madrid, Casariego, 1981.

Jauralde Pou, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.

Levisi, Margarita, «Las figuras compuestas en Arcimboldo y Quevedo», *Comparative Literature,* 20, 1968, pp. 217-235.

Levisi, Margarita, «*Los Sueños* de Hierónymus Bosch y *Los Sueños* de Francisco de Quevedo», *Revista de Filología de Buenos Aires,* 9, 1963, pp. 163-200.

López Grigera, Luisa, «La silva *El pincel* de Quevedo», en *Homenaje al Instituto de Filología y Literatura Hispánicas Doctor Amado Alonso en su centenario 1923-1975,* Buenos Aires, F. G. Gambeiro, 1975, pp. 221-242.

Maréchal Bissey, François, *Testamento de don Quijote. Con dos buriles y puntasecas y diez xilografías, directamente grabados sobre la plancha por François Maréchal,* Introducción de Juan F. Aramao, Madrid, Casariego, «Ediciones de arte y bibliofilia», 1987.

Martinengo, Alessandro, *Al margen de Quevedo. Paisajes naturales. Paisajes textuales,* Nueva-York, IDEA, 2015.

Menán, Manuel, *Sonetos amorosos. Con doce grabados al aguafuerte y aguatinta de Manuel Menán,* Madrid, Casariego, 1980.

Míguez de la Sierra, Amabel, *Ilustraciones a las «Jácaras» de Quevedo,* s.l., s.e., 2011.

Orozco Díaz, Emilio, «Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo. Notas sueltas para una ponencia sobre el tema», en *Homenaje a Quevedo,* ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, pp. 417-454.

Pelayo, Orlando, *Once sonetos. Onze sonnets. Con 24 estampas en color de Orlando Pelayo (aguafuerte, aguatinta y linóleo),* Neuchâtel, Ides et Calendes, 1971.

Pelayo, Orlando, *Sonnets amoureux. Con un frontispicio de Orlando Pelayo,* Paris, La Délirante, 1981.
Pozuelo Yvancos, José María, «Notas sobre la *descriptio», Ínsula,* 409, 1980, pp. 1-10.
Quevedo, Francisco de, *Juguetes de la niñez, y travesuras del ingenio,* Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1631.
Roig Miranda, Marie, *Les «Visions» de Quevedo, traduites par le Sieur de la Geneste,* Paris, Honoré Champion, 2004.
Saura, Antonio, *Trois visions. Texte de Quevedo traduit par le Sieur de la Geneste et accompagné de 42 lithographies en noir et blanc créées par Antonio Saura,* Paris, Yves Rivière éditeur, 1971[21].

21. Consulté el ejemplar ER / 4617 (ejemplar 85/140) de la sala «Goya» de la Biblioteca Nacional de España.