La iconografía de *Virtud militante* de Francisco de Quevedo

Manuel Ángel Candelas Colodrón
Universidad de Vigo

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 11, 2007, pp. 35-49].

> *Sin pensar me engolfaba en el Océano de sus alabanzas, sin acordarme que ha de ser rémora de mi bajel su austeridad de v. m. en tales aplausos.*
> El editor Rober Duport, en los preliminares de *Virtud militante*

Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo: envidia, ingratitud, soberbia y avaricia constituye un compendio del discurso religioso moral de Quevedo y una síntesis, o amalgama, según se mire, de sus eficaces modos argumentativos. El esquema retórico del discurso prevalece en el desarrollo de los temas, no sólo desde el punto de vista de la *dispositio,* con una tendencia muy marcada a elaborar sus partes sobre la ordenación clásica del *sermo,* sino también de las técnicas de la *elocutio* que amplían (*amplificatio*) y enriquecen el mensaje. Quevedo fundamenta su discurso en el modo argumentativo, pero cuando éste concluye, tiende a recurrir a dos de los mecanismos que la retórica prefiere como apuntalamiento de los silogismos: la *sermocinatio* o *fictio personae* que aprende sobre todo de los satíricos latinos, con Séneca en su flanco más severo, que prueban a mostrar los vicios con la exhibición poco ejemplar del vicioso, y la *illustratio,* que linda con los *exempla* por su capacidad de trasladar la *quaestio infinita* a un terreno más definido, en forma de imágenes. En ocasiones, esta última fórmula engarza con la creación metafórica, pero su particularidad significativa, hondamente semantizada, le lleva al terreno de la imagen y del símbolo. En todo caso, parece obvio que el lugar que Quevedo elige para culminar sus admoniciones o reflexiones doctrinales es el de la concreción física, tangible, de conceptos inevitablemente abstractos como los que configuran el discurso moralizante, de clara vocación religiosa. En este terreno debe estudiarse el fondo iconográfico y la materia procedente de los emblemas en la obra quevediana.

La crítica no es unánime al reconocer la influencia de la emblemática en Quevedo, pero tiende en general a negarla[1]. Quizá sea difícil encontrar, como en otros casos similares, una relación directa de Quevedo con determinados libros de emblemas. Pero tal vez no sea esto lo que se espere de esta clase de libros. Los lectores (o contempladores, más bien) de emblemas, a mi juicio, ven esta síntesis de *pictura* y *epigramma* como una audacia admirable del ingenio, pero no como fuente inevitable de inspiración creativa. Son, en sí mismos, una manifestación más de ideas o pensamientos previamente admitidos, presentados con artificio conceptista y con más ánimo de *admiratio* que de aprovechamiento didáctico o aun filosófico moral.

Por ello, resulta difícil también rastrear en Quevedo esas huellas. A mí no me interesa en este trabajo referir los estímulos creativos que le pudieron llegar a Quevedo desde el mundo emblemático, sino la utilización de las mismas técnicas en medio de un discurso retórico. Pretendo, pues, destacar cómo Quevedo recurre a una ilustración (en la mayor parte de los casos, estática) para explicar un concepto determinado. «Retrato» es palabra que Quevedo emplea con frecuencia en *Virtud militante,* las apelaciones al sentido de la vista del interlocutor son repetidas, y la utilización incluso de la palabra «jeroglífico» para referirse al poder de atracción del oro como una piedra imán pone en evidencia su tendencia a «imaginar» su pensamiento. Son modélicos, en este propósito, la apelación (casi mandato) al lector para que observe la imagen de la caída de Saulo en el camino de Damasco[2],

> Poned los ojos en San Pablo, espántale, para auimarle, derríbale del caballo para levantarle sobre los cielos, quítale la vista para dársela, y para que la dé a las gentes (118-19)

o el parangón desigual de los reyes con Cristo, en el capítulo de la Ingratitud, cuya *descriptio* se mueve en este mismo terreno visual:

> Los reyes son en la tierra retrato de Cristo en cuidado, y ser pastores de los suyos, que por Él fueron encomendados. Empero las faciones, y señales en que se le parecen, no son las coronas de oro, que la suya fue de espinas, no los cetros, que el suyo fue caña afrentosa, no la púrpura, que la suya fue escarnio, no el trono, que el suyo fue cruz, y clavos, y angustias. (121)

Esta propensión quevediana se muestra muy próxima a las dramatizaciones o a la *fictio personae* de personajes que encarnan un vicio determinado. Trata de plasmarlo *visibiliter,* como si pretendiera redondear el

[1] Se debe principalmente al recelo manifestado de modo expreso por Quevedo hacia los emblemas, considerados como una fórmula simplista de mostrar un discurso doctrinal, análoga a la de las frases hechas o modismos en los discursos menos severos. Ciocchini, 1965, y Orozco, 1982, estipularon las premisas del acercamiento de Quevedo al mundo emblemático. Ver Fernández Mosquera, 1996: en trabajos recientes, Arellano, 2004 y Medina, 2005, han probado la relación de la obra quevediana con los presupuestos formales del emblema.

[2] Quevedo, *Virtud militante,* ed. Rey. Adjunto el número de la página.

discurso o acompañarlo de una pintura determinada. Quevedo ve los pecados y quiere que se vean esos pecados, bien a través del retrato de quien peca, bien a través de una imagen representativa que adquiera valor abstracto.

La envidia

Sobre la envidia Quevedo propone tres imágenes: una de orden emblemático, otra de procedencia bíblica, enriquecida por la *philosophia vitae* senequista, y una tercera, de origen también tópico, si bien más singular que las anteriores.

1. La primera imagen de la envidia aparece en el primero de los apartados y ofrece una encarnación humana, con rasgos que indudablemente beben de distintas fuentes, casi siempre indeterminadas. En un breve apunte, Quevedo escribe:

> La invidia está flaca porque muerde, y no come: sucédela lo que al perro que rabia. No hay cosa buena en que no hinque sus dientes y ninguna cosa buena la entra de los dientes adentro. (78)

Figura 1

La extrema delgadez de la figura humana que representa al pecado capital de la envidia puede provenir del mismo Andrea Alciato (fig. 1), configurador del género del emblema, quien escribirá en su libro:

> *Squallida vipereas manducans femina carnes,*
> *cuique dolent oculi, quaeque suum cor edit,*
> *quam macies et pallo habent, spinosaque gestat*
> *tela manus, talis pingitur invidia*[3].

En el retrato de Alciato, basado en las *Metamorfosis,* II, vv. 760-82 de Ovidio, la mujer es anciana y de su boca salen varias serpientes. La comparación con el perro rabioso es probablemente añadido quevediano, en un claro ejemplo de indefinida *imitatio composita,* aunque también puede proceder de la *Iconología* de Cesare Ripa donde se ofrecen otros

[3] Alciato, *Emblemas,* p. 106.

atributos más próximos a la imagen de Quevedo, como aquellos en los que interviene la rabia o la asociación con el perro:

> Donna vecchia, mal vestita del color di ruggine, si tenga una mano alla bocca, nel modo che sogliono le donne sfacendate in bassa fortuna, guardi con occhio torto in disparte, haverà appresso un cane magro, il quale, come da molti effetti si vede, è animale invidiosissimo e tutti gli beni de gl'altri vorrebbe in sé solo, anzi racconta Plinio nel lib. 25. cap. 8. che, sentendosi il cane morso da qualche serpe, per non restar offeso magna una certa herba insegnatagli dalla natura et per invidia nel prenderla guarda di non essere veduto da gl'huomini. È mal vestita, perché questo vitio ha luogo particolarmente fra gl'huo-mini bassi e con la plebe. La mano alla bocca è per segno ch'ella non noce ad altrui, ma a se stessa e che nasce in gran parte dall'otio[4].

Añado, por ejemplo, la interpretación ilustrada del horacianismo por parte del célebre emblematista Otto Vaenius, *Q. Horatii Flacci emblemata,* (1612), donde la envidia aparece con idénticos rasgos (fig. 2). El propio Quevedo recuerda más adelante estas apreciaciones, con Plutarco como autoridad:

> Oigamos a Plutarco, porque oigan los redimidos con la sangre de Cristo, cómo detestaron la invidia los idólatras, dice *que la invidia es solo vicio del hombre, de que no participan los animales brutos.* Yo añado, que esta verdad tiene ecepción en solo el perro, que a su modo padece invidia, y es invidioso, lo que le pega la compañía de los hombres. (89)

Figura 2

2. La segunda imagen pertenece al ámbito religioso, de poso estoicista. Se trata de la visión del cuerpo humano como un compuesto de carne y alma, en el que se libra una batalla permanente. El propio Quevedo proporciona el origen de tal imagen: la epístola de san Pablo a los *Gálatas,* 5, 16, cuya expresión favorece la metáfora del hombre, querida por el estoicismo pagano, como una unión de espíritu y cuerpo, y la idea bíblica, fundamentada en el libro de Job, de que la vida del hombre es *militia super terram.* Quevedo reduce la metáfora y la idea a imagen palpable: el hombre aparece representado como un campo de batalla, en una inusual *illustratio:*

> El Apóstol dijo que el espíritu militaba contra la carne, y la carne contra el espíritu. Luego tú que eres compuesto destas dos cosas eres una perpetua milicia y tu combate continuo. Campo de batalla eres, dichoso si en ti vence la mejor parte. (79)

[4] Ripa, *Iconología.*

Figura 3

En este mismo capítulo sobre la envidia y para explicar la naturaleza del pecado a través de los diferentes sentidos, Quevedo se detiene en la descripción minuciosa de cada uno de los órganos correspondientes del cuerpo. De esa pintura de detalle, de un primerísimo plano, resultan imágenes insólitas, como la del oído, de hondo contenido simbólico, en una especie de interpretación política del cuerpo humano:

> Considera el oído que en la eminencia del edificio del hombre tiene su órgano compitiendo el sitio a los ojos, en la cabeza. Palacio en la corte del discurso racional. Camino retorcido y paso al comercio del entendimiento. Locutorio angosto en las clausuras del alma retirada. […] No hay en la universidad del mundo cosa peor habitada y peor asistida que la oreja del príncipe. (80-81)

o la de la boca, cuya descripción repetirá más adelante a propósito de la ingratitud en una clara representación de cómo el pecado se muestra por los sentidos y cómo todos ellos se hallan interrelacionados puesto que destruyen la paz del cuerpo:

> La propia invidia se verifica en el gusto de la boca del glotón[5]. No menos vil, y más bestial, y asquerosa. Éste se bebe la vista, se come sus manos, se traga sus vestidos y su patrimonio. No come para vivir, vive para comer, y muere porque come, y las más veces comiendo. (82)

> La boca del glotón es ingrata a todo el hombre sentido por sentido, miembro por miembro. Bébele los ojos, trastórnale el juicio humedécele el entendimiento, embrutécele la voluntad. (123)

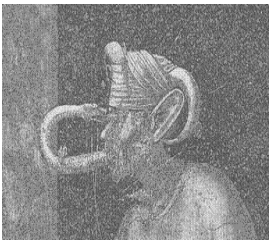

Figura 4

Estas imágenes quevedianas muestran un extraordinario parecido con el retrato de la envidia que Giotto plasma en el fresco de los siete pecados en la capilla Scrovegni de Padua (figs. 3 y 4). Las grandes orejas y la serpiente que sale de la boca y que come sus ojos parecen trasladados a palabras en el texto quevediano.

3. Concluye Quevedo esta galería de imágenes sobre la envidia con una muy particular: la del Etna. También en este caso suministra la fuente de su invención: «Con felicidad la comparó Horacio al Etna», con una versión traducida que, en otro orden de cosas, reproduce el clásico esquema de la oda horaciana:

[5] El verbo *verificar* es empleado por Quevedo con frecuencia para trasladar a imagen la argumentación.

Nil aliud nisi se valet ardens Ethna cremare
Sic se non alios invidus ipse cremat.
Invidus invidia comburitur intus, et extra.

No puede arder el Etna
fuera de sí otra cosa
así la invidia a sí se quema sola
y no a los otros. Arde el invidioso
con la invidia interior, y exteriormente (90-91)

Se trata, según estudia Alfonso Rey[6], de una referencia apócrifa ya que en ningún lugar de la obra horaciana en aquel momento reconocida se halla semejante cita. Aparece el último verso entre los *Carmina burana* junto a otros versos horacianos, que vemos utilizados en otros lugares emblemáticos, como en los *Emblemata* de Otto Vaenius sobre el poeta latino: «*Inuidus alterius macrescit rebus opimis: / Inuidiam Siculi non inuenere tyranni / Tormentum maius*». El propio Alfonso Rey señala que «Juan de Horozco y Covarrubias en sus *Emblemas morales* (libr. III. embl. VI) ofrece el Etna como *pictura,* bajo la cual una *subscriptio* compara el volcán a la envidia»[7]:

> Y porque ninguna cosa puede ser más propia, se compara el infernal vicio de la envidia a este perpetuo fuego del Etna, pues así como el perjuicio y daño de su fuego se convierte en sí, abrasándose de día y de noche, así el envidioso se consume y abrasa sus entrañas con la tristeza que tiene del bien ajeno.

La ingratitud

Figura 5

En la relación de pestes del mundo, la ingratitud es una de las principales. Quevedo juzga su importancia siempre por su repercusión social. El pecado trasciende el ámbito personal; se convierte de ético en político. Las imágenes que asocia con ella proceden de la Biblia, pero también de la simbología animal del medievo. Uno de estos *exempla* visuales, al límite con la narración fabulosa, es la del león eternamente agradecido por haber sido liberado de una espina. La fábula de Androcles y el león de Esopo (fig. 5) proporciona la escena que Quevedo recoge:

> Fierísimo es el león, y el sacarle una espina de un pie pagó liberalísimo con dar la vida al que se la sacó. (99)

Al lado de ella, Quevedo aduce otro *exemplum,* el del áspid que, agradecido a una casa que le daba de comer, mató a su cría porque ésta mor-

[6] Quevedo, *Virtud militante,* pp. 218-19.
[7] Quevedo, *Virtud militante,* p. 219.

dió al niño de la familia. Quevedo destaca la decisión honrosa de la serpiente de abandonar para siempre aquella casa:

> Más horrendo animal es el serpiente, parto del veneno de la tierra, y ella veneno animado. Ya se vio un áspid (así lo escribe en su oficina histórica Joan Felice Astolfi de Joan Rabisio) que doméstico, y a modo de perrillo acudía en una casa a las horas de comer, y se alimentaba con familiaridad pacífica, y ya entretenida a los dueños. (99)

Tiene su origen, según declara el propio Quevedo en la *Officina histórica de Joan Felice Astolfi,* sacada de Juan Ravisio. Quevedo recurre al psalmo 90 en el que hace ver que dos de los animales más fieros, que representan con claridad el mal, como el león y el áspid, aparecen imaginados como baluartes de la gratitud. En todo este conjunto de *exempla,* el alimento constituye un *leit motiv* de la ingratitud y así en la *Iconologia* de Ripa se plasma este pecado con animales como serpientes que aparecen comiéndose.

No podía faltar en esta «imaginación» de los pecados el recurso a la torre babélica para la idea de ingratitud. La imagen de la torre le viene dada cuando Quevedo muestra la tópica correspondencia entre alturas y pecado, idea motriz que cubre todo su discurso moral: «Ya se vio en la torre, que fabricaron a fuerza de ladrillos donde de uno en otro temerarios quisieron para subir al cielo, introducir en méritos los escalones. No merecerle, sino escalarle» (105). Así, pues, el hombre que encarna cualquier pecado aparece siempre sobre la cúspide: la escena en sí misma ya proporciona un mensaje simbólico, pero Quevedo la explica: «El que está en la mayor cumbre no ha de mirar con tanto cuidado, cómo tiene los pies sobre la cabeza del monte cuanto de qué manera tiene la suya sobre sus pies, quien esto mirar no cairá, no será ingrato» (105).

En textos de contenido religioso cristiano, uno de los conceptos más tópicos es el que relaciona el nacimiento de Jesús con su muerte. Tales vínculos forman parte de una topística muy elaborada, cuyos términos se pueden rastrear en buena parte de la teología y la patrística. Quevedo, en *Virtud militante,* tiende a simplificar ese concepto con el recurso retórico de la *evidentia* (esos *aquí* y *allí* del texto), con la indicación a los lectores de dos escenarios, de dos lugares reconocibles: el pesebre y el calvario. Así contrapone las imágenes, en un tipo de discurso que tendrá continuidad y complemento en su obra poética, como en «Tus decretos, señor, altos y eternos»[8]:

> En el pesebre donde acaba de nacer de madre libre de la culpa porque viene a morir, nace entre ángeles y reyes. En la cruz donde le ponen las culpas, y el pecado primero, muere entre delincuentes en medio de dos ladrones. Allí que nace de purísima madre le ofrecen la mirra. Aquí que muere por los culpados, y en poder de los ministros impuros se la dan a beber. Cuando nace mueren por Él los inocentes, cuando muere, inocente muere por los culpados. En el Calvario el cielo se escurece anocheciendo, y ocul-

[8] Quevedo, *Poesía original,* vol. 1, p. 318.

tando el manatial de las luces visibles. En el pesebre inventa el cielo nuevas luces, y resplandeciente ministro de fuego. (110)

Cuando naciste humilde te llevaron
mirra los reyes; mueres Rey y luego
el tributo te vuelven en bebida.
Para morir, Señor, te coronaron;
hallas muerte en palacio, guerra y fuego,
y en el pesebre, reyes, paz y vida. (9-14)

Ese procedimiento de la *evidentia* (el *ponite ante oculos* ciceroniano) se aprecia de forma explícita en el retrato, ya citado, de san Pablo caído del caballo, para el que Quevedo solicita una contemplación detenida: «poned los ojos en san Pablo». Pero la apelación parece innecesaria cuando algunos pasajes más adelante, en una relación insólita, Quevedo repasa los lugares emblemáticos de la vida de Jesús. Quevedo señala que esos espacios «vinieron a nosotros». Se explica de forma expresa el procedimiento de la *inventio* como algo que llega, que viene desde fuera sin ser reclamado, por la propia naturaleza de la materia tratada. Así escribe:

El pesebre, el portal, el pozo en que se sentó cansado, la casa del desposado en Caná, y otras, en que fue huesped, la casa de Lázaro, la columna, la cruz y el sepulcro. Vinieron a nosotros, la columna y el rótulos traidor. La cruz sacrosancta señal de nuestra redempción fue hallada. (127)

Otra de las imágenes que aparecen alrededor de la ingratitud es la del árbol que arde. Quevedo, que en *Virtud militante* procura condensar su estilo con paradojas y brevedad sintáctica a la manera de Tácito, de Séneca, o de Pedro Crisólogo, describe cómo el fuego reduce al árbol a ceniza, a lo que la tradición cristiana reduce la verdadera esencia de la vida. Pero añade además el humo, como otra consecuencia negativa de la acción de las llamas; por eso dirá que la ingratitud

Es estirilidad de la gracia, yo le considero discípulo del fuego, que consume cuanto en él echan. Arde un árbol, y la llama es verdad que vuelve a cada elemento lo que le toca, mas vuélvelo, de manera que antes es ofensa, que restitución. Al aire da su parte empero en humo, negro, y ofensivo que le escurece, y le mancha. A la tierra la suya en ceniza, inútil y despreciada, el agua con ruido la destila en vapores, y la consume sediento. (121-22)

El fuego, el aire, la tierra, el agua, los cuatro elementos esenciales de la naturaleza, que acompañan esa escena central sirven para elaborar un discurso conceptista, pleno de correspondencias que concluyen siempre con la execración del pecado del ingrato.

La soberbia

El árbol vuelve a servir de imagen cuando se trata de hablar de la soberbia. Y en ese caso, con la admonición adicional de que tal imagen es lección de la naturaleza que sólo el más discreto puede comprender: «Quien fue tan rudo que teniendo alma racional no supo aprender la po-

lítica de los árboles solamente vegetativos bien es que sea arrancado» (138). Quevedo recoge la imagen del árbol que cuanto más crece más sólidamente se enraiza, para contrastarla con el comportamiento del soberbio que, como suele ser habitual en la apreciación física del pecado, se levanta del suelo y se eleva en competencia con la divinidad. En los *Emblemas morales* de Juan de Horozco se sitúa la misma figura con semejantes elementos bajo el lema tópico «*Virtutis radices altae*» (fig. 8).

> El árbol cuanto sube al cielo con sus ramas tanto se va descendiendo con las raíces con la tierra, y cuanto más se ahonda y arraiga en la tierra tanto más seguramente se levanta. (138)

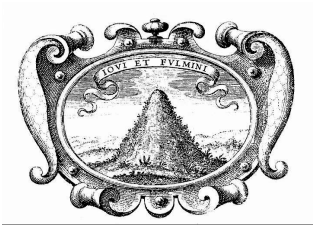

Figura 8

Más adelante volverá a esa misma imagen, cuando hace ver cómo Dios salva al humilde y castiga al soberbio. De nuevo con el aprovechamiento de esa construcción simple que asocia lo alto al pecador y lo bajo al virtuoso: en este caso, con el auxilio erudito del *Salmo* 112:

> No solo levanta Dios al humilde de la tierra en que le sepulta el soberbio, sino que de la pudrición, y estiércol en que con desprecio le envuelve le endereza, a manera de árbol, que con la tierra podrida, y el estiércol se fertiliza. (150)

La evocación de un conocido episodio bíblico ejemplifica esta asociación de ideas: el de la estatua de Nabucodonosor. Quevedo emplea este pasaje del libro de *Daniel* (2, 31-32) en varios lugares de su obra, como en el soneto «Es la soberbia artífice engañoso»:

> No alcanzó el oro a ver desde la altura
> la guija que rompió con ligereza,
> el *barro* que olvidó rica locura.
> El que pusiere el *barro* en la cabeza,
> y a los pies del metal la masa dura,
> tendrá con hermosura fortaleza. [11: 9-14]

o en *Providencia de Dios,* donde aprovechará para subrayar el desengaño del dinero y la diferencia entre la idolatría y la religión verdadera:

> Miremos la estatua de Nabuco: lo fuerte y sólido puso en el tejado, haciendo de oro la cabeza; y el barro en los cimientos, haciendo dél los pies. La Iglesia a los pies pone el oro y el polvo en la frente y sobre la cabeza; y esto lo hace *ne offendas ad lapidem pedem tuum,* cuando una guija es sobrada munición contra los pies de aquel coloso que gastó el metal, el bronce y el hierro en que no había de ser combatido y dejó sin armas la flaqueza de toda su fortificación[9].

[9] Quevedo, *Providencia de Dios,* pp. 200a-200b.

En *Virtud militante* esa imagen será presentada con los rigores, de nuevo, de la *evidentia,* como una representación visible de la soberbia humana de la que debe extraerse una lección moral:

> No he dicho de qué es la soberbia, y cuáles son sus miembros, mas haré que lo vean todos en la estatua de Nebucadnezar. Toda ella representaba monarquías y tiranías, y poderíos que cayeron; representábalos todos con oro, plata, hierro, y bronce, porque la cabeza y lo más principal de la soberbia es codicia, y sed de tesoros (lo que siempre fue ruina del poder, y de las monarquías), el pecho u las piernas eran de bronce, y de hierro por la obstinación con que persevera, y la dureza con que camina. Empero los pies eran de lodo, en que se ve la flaqueza de tan rica fábrica. Ruin arquitecto es la soberbia, los cimientos pone en lo alto, y las tejas en los cimientos. (155)

La estatua de Nabucodonosor, fabricada de oro, plata y bronce sobre pies de barro, constituye, como se puede ver, un *exemplum* perfecto y eficaz para la soberbia, pero más que nada funciona como imagen emblemática, en la que no se debe descartar una posible dimensión política, si se tiene en cuenta la condición tirana del gobernante.

La construcción de un artificio elevado, a semejanza de la torre de Babel, se compagina con la ascensión inútil, que concluye y se desvanece. A Quevedo esa imagen parece atraerle de forma muy notoria. Así se puede ver, con el auxilio creador de san Buenaventura, a propósito del humo, con descripciones muy similares a las del árbol ardiente:

> Son los soberbios como el humo, así lo dice el grande padre san Buenaventura, que cuanto más se levantan, más van desvaneciendo, en menores globos, con que brevemente desaparecen no dejando otro señal de sus caminos sino tizne, y hollín. (148)

El humo que asciende para desaparecer da pie a uno de los emblemas que Quevedo más repite: el del fuego que enciende el cohete. En *Virtud militante* la explicación de la imagen, además, está muy clara, con evidentes signos de la representación:

> No de una manera sola es la pólvora retrato de la soberbia. Pues en los cohetes representa el principio, medios, y fines de todos los soberbios. Sube el cohete con gran ruido, y con aplauso festivo, en lo alto se mira estrella al parecer en el lugar, y la luz, instantáneamente desciende en humo, y ceniza. […] Así que ninguna cosa retrata tan vivamente la presunción de los soberbios como las bufonerías del fuego […] Solamente la pólvora invención infernal pudo ser retrato de tan endiablado vicio. (156)

En el soneto «No digas, cuando vieres alto el vuelo» Quevedo recrea esta misma imagen, con un comprometedor epígrafe: *Contra los hipócritas y fingida virtud de monjas y beatas, en alegoría del cohete:*

No digas, cuando vieres alto el vuelo
del cohete, en la pólvora animado,
que va derecho al cielo encaminado,
pues no siempre quien sube llega al cielo.
Festivo rayo que nació del suelo, 5

en popular aplauso confiado,
disimula el azufre aprisionado;
traza es la cuerda, y es rebozo el velo.
Si le vieres en alto radïante,
que con el firmamento y sus centellas 10
equivoca su sitio y su semblante,
¡oh, no le cuentes tú por una dellas!
Mira que hay fuego artificial farsante,
que es humo y representa las estrellas.

Las concomitancias son muy evidentes, repetidas en *La caída para levantarse,* la narración de la vida de san Pablo, en la que Quevedo vuelve a echar mano de este emblema, aunque como correspondencia de la plebe y no del específicamente soberbio: «Es la plebe pólvora en cohete que, tocada levemente de cualquier chispa, le sube con bravatas de rayo, le ostenta en los confines de las nubes estrella y le hace descender, confesando en ceniza las ridículas bravatas de papel» (199).

Figura 6

El pasaje de *Virtud militante,* rico en asociación de imágenes, añade, además, un jeroglífico: el del oro. El oro actúa como la calamita, la piedra imán que, como señala el propio Quevedo, «con propiedad es el oro jeroglífico destos tales desvanecidos, y presuntuosos, pues siendo el metal más pesado, cuanto más se extiende es tan leve que le derrama el aliento del que le mira» (163). A renglón seguido, Quevedo recuerda otra imagen, la del rayo, como instrumento del castigo divino, que suele caer sobre las alturas. Por eso, el soberbio, que siempre se halla en lugar elevado, recibe antes «la munición de la ira de Dios»:

> Misterio halla la consideración en que el rayo sea la amenaza de los soberbios, sálenle a recebir las alturas, toca los robres, y hayas, y perdona a las legumbres, ignoradas de su llama en su humildad. Oyen pronunciar sus enojos a los truenos pálidos los tiranos. (163)

Figura 7

El *topos* del rayo como amenaza de las conductas inmorales encuentra base en Horacio (oda II, 10 y la fórmula *Feriunt summos fulmina / fulgura montes*) y, por ello, no es difícil hallar esta imagen en los libros de emblemas que recrean el universo horaciano como el de Otto Vaenius, *Culmen honoris lubricum* (fig. 6), si bien el mensaje político-moral se halla en el *Dialogo delle imprese militari e amorose* (1555), de Paolo Giovio (fig. 7) o en la empresa 50, *Iovi et fulmini,* de Saavedra Fajardo (fig. 8).

Por las concordancias con otros lugares del discurso moral de Quevedo donde se pone el énfasis en la abyección que supone despreciar el mundo y ascender sin finalidad alguna, se puede suponer siempre una interpretación de alcance político, como se deja ver en el final del poema «A la soberbia», en el que recurre a la imagen del ángel caído, como hará al final de este pasaje emblemático de *Virtud Militante:* «es la soberbia que en eternas vidas / inventó en la privanza las caídas» (7-8):

Vosotros, ambiciosos pretensores,
vulgo de la ignorancia y del engaño,
sedientos de la muerte todo el año,
polvo, ruido y afán de los señores,
¿con qué esperanza ciega y porfiada
no dais crédito a tantos escarmientos?
¿Por qué no recatáis los pensamientos
de fiera hasta en los ángeles cebada?
Disponed medios a mejores fines
dad crédito a tan altos testimonios:
que quien hizo de arcángeles demonios
mal hará de demonios serafines. (53-64)

La privanza está vista en Quevedo bajo especie de osadía soberbia, ya que el valido usurpa el poder al rey, del mismo modo que los ángeles caídos pretendían hacer con Dios. La analogía es muy visible y Quevedo la lleva a dos terrenos, probablemente complementarios: el de la conducta moral del que contraviene la ley divina y el de la conducta política de quien vulnera la jerarquía monárquica con sus ambiciones. Las dos caras reprobables de una misma moneda[10].

[10] Dentro de este epígrafe de la soberbia también se incluye otra imagen, de forma más bien fugaz pero de gran eficacia ética, ya que explica con claridad la vieja imagen de la diosa astrea, la de la justicia (o de la verdad) con su venda en los ojos y las balanzas: «Veis aquí el artificio del riego de el agua de vida Cristo con que se fertilizan las almas, donde los arcaduces llenos se vacían y los vacíos se llenan. Veis aquí la igualdad, y la razón de las balanzas en el peso de la divina justicia» (149).

La avaricia

El pecado de la avaricia es representado por Quevedo por el lejano eco del episodio clásico del que llamaba fray Luis, en su célebre oda, el «bebido tesoro persiano» de Craso y por el episodio bíblico de Lázaro y el rico Epulón. El primer ejemplo se engarza con el ligero recuerdo del castigo de Craso, el capitán romano a quien se le hizo beber su tesoro con el sarcástico argumento de que así saciaba su insana hidropesía. No hay una referencia explícita, pero esa imagen de la digestión del oro o de las piedras preciosas mueve a una repulsa moral. En cierto sentido, la retahíla de objetos valiosos que acompañan al cadáver y compendian la avaricia se contrapone al poder omnímodo e inexorable de la muerte. La imagen arrastra a una especie de *vanitas,* en las que el cuerpo del avaro yace repleto por dentro de piedras preciosas, inservibles ante la presencia de la tierra y los gusanos que la habitan:

> Hase pegado este contagio a una las mismas enfermedades, que siendo el desengaño de nuestra miseria, por enriquecer (no por curar los malos humores) se beben en las pócimas el oro, que no se puede digerir, las joyas que no dan alimento, siendo así que ni curan la dolencia, ni la engalanan, ni hacen otro efecto, que abultar con el gasto la vanidad. ¿Si se beben estas cosas por llevarlas en su cuerpo a la sepultura? Por más ámbar, y perlas, y esmeraldas, y jacintos, y oro que junte su estómago en las confaciones, será aquella tierra que los cubriere solamente mina de gusanos, y de horror. (185)

En el segundo caso, que es el que más me interesa para mostrar la afinidad del discurso quevediano con la pretensión ilustradora, la operación de trasladar a imágenes la reflexión moral se presenta de forma expresa. El autor del *Buscón* glosa con todo detalle el episodio de Lázaro y el rico Epulón, con el recurso al presente histórico, a las fórmulas deícticas propias del que pretende acercar a los ojos de los lectores el curso de los acontecimientos. De ahí procede el empleo de la expresión repetida «veis», en forma de anáfora. No cuenta, pues, sólo la historia, que simplemente vertebra el discurso, sino que repara en escenas, en estampas estáticas, que ilustran el argumento. Es paradigmático el pasaje: «Veis aquí los perros curando las llagas del pobre, y al rico acrecentándoselas. Veis aquí a Lázaro, que convida a sus llagas a los perros, y al rico le niega de su mesa las migajas que da a sus perros. Considerad cuánto peor, y más rabiosa es el hambre avarienta que el hambre canina» (175-76). O más adelante, con otro momento del episodio: «Veis que en el infierno el avariento se atormenta con serlo por haberlo sido, y que guarda en la sepultura del infierno consigo para su tormento su condición» (177).

Quevedo en estos pasajes encierra la esencia del emblema: ilustración y glosa, *pictura* y comentario. Pero no podemos olvidar los varios programas iconográficos de la Edad Media en los que esta parábola constituye una lección doctrinal de primer género. Quevedo parece estar escribiendo, a la vista de la similitud con estas imágenes, unos verdaderos capiteles o pórticos historiados, a la manera de un escultor o un

maestro cantero medieval[11]. La mirada detenida sobre los capiteles románicos, como el de la Abadía de Moissac en Francia que muestran este episodio, avala la proximidad con la predicación pétrea del medievo (fig. 9). Las similitudes con el texto de Quevedo son asombrosas y colocan al escritor de *Virtud militante* en la misma disposición que los ilustradores pétreos del medievo.

Figura 9

Para Quevedo los pecados no existen si no se ven: bien a través de una ingeniosa *sermocinatio* que muestra al pecaminoso en pleno desvarío moral, bien a través de imágenes representativas, simbólicas o emblemáticas que reducen la lección doctrinal a ilustración sencilla. *Exempla,* parábolas, episodios, escenas, pinturas son inevitables, necesarios recursos para el discurso religioso. La técnica sermonaria, de la predicación barroca, está condicionada por ese marco epistemológico: Quevedo lo utiliza, a sabiendas de que sus lectores, cultos y, por tanto, no necesitados de tales ayudas, gustan de celebrar esa imaginería visual, capaz de adornar con cabal tino las argumentaciones persuasivas de un tratado como *Virtud militante.*

Bibliografía

Alciato, A., *Emblemas,* ed. S. Sebastián, Madrid, Akal, 1985.

Arellano, I., «Espejos y calaveras: modelos de representación emblemática y plástica en dos textos de Quevedo», en *Quevedo en Manhattan,* ed. I. Arellano y V. Roncero, Madrid, Visor Libros, pp. 15-31.

Ciocchini, H., «Quevedo y la construcción de imágenes emblemáticas», *Revista de Filología Española,* 48, 1965, pp. 393-405.

Fernández Mosquera, S., «Quevedo y los emblemas: una comunicación difícil», en *Literatura emblemática hispánica,* ed. S. López Poza, La Coruña, Universidad, pp. 447-59.

[11] En este sentido, es muy interesante la matización de Quevedo sobre el carácter del episodio evangélico: «No consta claramente si ésta fue parábola, o historia. San Lucas no la da nombre de parábola, y el nombre de Lázaro, la nuestra historia, yo por historia la tengo persuadido destas razones y de la autoridad de San Juan Crisóstomo» (175). Es, pues, materia para historiar bajo la forma de piedra que sostiene el templo.

Orozco, E., «Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo», *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista de la Universidad de Salamanca,* V. García de la Concha, Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1982, pp. 417-54.
Medina, I., «Retratismo alegórico / emblemático en Quevedo», *La Perinola,* 9, 2005, pp. 125-50.
Quevedo, F. de, *Providencia de Dios,* en *Obras,* Madrid, Atlas, 1951, BAE, vol. 48.
Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969.
Quevedo, F. de, *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo,* ed. A. Rey, Santiago, Universidad, 1985.
Quevedo, F. de, *La caída para levantarse,* ed. V. Nider, Pisa, Giardini, 1994.
Ripa, C., *Iconología,* Roma, Heredi di Giovanni Gigliotti, 1593.