

Quevedo y la ilustración de portadas: *La vida de Marco Bruto* *La caída para levantarse*

Inmaculada Medina Barco
Universidad de Navarra

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 11, 2007, pp. 115-130].

Para mis dos Cristinas.

1. La portada ilustrada era un motivo esencial del libro barroco. En el Renacimiento eran usuales las planchas de madera, las llamadas xilografías, más rudimentarias y con capacidad limitada para producir láminas descriptivas. En el siglo XVII se desarrolla la técnica e imperan las calcografías, cuyos dibujos se abren con planchas de metal y consiguen motivos más exhaustivos. Su financiación era difícil dado el elevado coste de las ediciones calcográficas, pero cualquier obra que quisiera ennoblecerse llevaba el sello de un frontispicio ilustrado.

Quevedo se interesó por la ilustración de sus ediciones, algo constatable al menos en estadios en los que deja prueba documental de este interés. Resulta llamativo sin embargo, que este aspecto de su producción haya pasado casi desapercibido, incluso en su época. De eso se quejaba su biógrafo Tarsia, cuando advierte que las ediciones del *Marco Bruto* posteriores a 1648 amputan la nota preliminar donde Quevedo explicaba el proceso y los motivos de construcción de la fachada de la obra¹. A nivel de hermenéutica, esta ausencia resulta incomprensible, porque un estudio conjunto de la palabra y el icono nos ayuda a comprender mejor la densidad argumental y conceptuosa de los escritos quevedianos, e ilumina aspectos ideológicos de su origen. Un rastreo por el corpus de obras que Quevedo edita a lo largo de su vida, nos pone incluso en disposición de afirmar que el autor desarrolló un interés por participar en el diseño de los frontispicios, y por afirmarse como su creador. En los límites de este trabajo es inviable realizar un análisis

¹ Lo explica Fernández-Guerra en Quevedo, *Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas*, vol. 1, p. 131.

de ese corpus ilustrado², pero el estudio de portadas de sus dos últimos trabajos, *La vida de Marco Bruto* y *La caída para levantarse*, es ya sintomático de la inclinación quevediana por la edición ilustrada.

Una cuestión que abordan estudios críticos recientes es la relativa despreocupación de Quevedo por publicar sus escritos³. Como ha destacado Jaime Moll, algunas ediciones de su obra suelta surgen más para reparar las numerosas ediciones falsas o no controladas que le salen al mercado, que con una intención editorial específica⁴. Sin embargo, en los últimos años de su vida, a raíz de su última cárcel, se produce un viraje en la voluntad editorial de don Francisco. Este cambio pudo deberse a la influencia de su editor Pedro Coello, a un impulso de auto-propaganda desde la celda, y / o quizás a una incipiente intuición autorial. Así, desde la salida de prisión, Quevedo prepara y ordena sus «obras de versos»⁵ para la publicación, y delinea el proyecto de sus obras en prosa. En 1644, salen a estampa *La caída para levantarse* y *La vida de Marco Bruto*, cuya segunda parte ya preparaba el escritor en sus días finales⁶. Aunque se ha atisbado esa voluntad de Quevedo por publicar sus últimos escritos, no se ha vislumbrado su voluntad, también creciente, por participar en la construcción de los frontispicios de sus ediciones. Parece que al tardío pero determinado empeño del Quevedo «editor», hay que añadir el del Quevedo «ilustrador».

2. En 1631⁷ Quevedo comenzaba su traducción comentada de la *Vida de Marco Bruto* desde el texto de Plutarco. En 1644 daba fin a esa empresa con entusiasmo. El día que va a revisar las pruebas a la imprenta de Diego Díaz de la Carrera, lo acompaña su amigo Cristóbal de Salazar, que en una carta a Andrés de Ustarroz, conservada en el *Epistolario*, informa de un aspecto resaltable en el proceso creativo de la obra, y es que la *Vida de Marco Bruto* de Quevedo ha sido «ilustrada por él mismo»:

Ayer muy acaso me llevó don Francisco de Quevedo Villegas a la imprenta de Diego Díaz de la Carrera, a ver su versión de la *Vida de Marco Bruto*, ilustrada por él mismo, y mientras don Francisco se entretenía en su libro, yo lo hacía con las pruebas del comento que hace mi amigo don García de Salcedo Coronel a los sonetos de don Luis de Góngora⁸.

² Que llevo a cabo en este momento, y planeo publicar en un trabajo ulterior.

³ Ver Jauralde, 1982; y Moll, 1994.

⁴ Ver Moll, 1994, especialmente pp. 7-10.

⁵ Quevedo, *OC*, p. 1608.

⁶ Como le comenta Quevedo, *OC*, p. 1608, a su amigo Francisco de Oviedo en una de sus últimas misivas: «y así, me voy dando prisa, la que me concede mi poca salud, a la *Segunda parte de Marco Bruto* y a las *Obras de versos*. Guarde Dios a Vuestra Merced como y cuanto yo deseo. Villanueva de los Infantes, y febrero 12 de 1645».

⁷ Si atendemos a la datación que el propio Quevedo, *OC*, p. 587, ofrece en los preliminares de la obra: «este libro tenía escrito ocho años antes de mi prisión», que como sabemos se produjo en diciembre de 1639. Para otros detalles sobre la fecha de redacción de la obra ver Jauralde, 1982, p. 171, n.

⁸ Quevedo, *OC*, pp. 602-603.

Pero no necesitamos acudir al testigo epistolar para saber que Quevedo participó en la invención de esa fachada, porque el mismo autor, en los preliminares de la obra que prepara en el verano de 1644, declara implícitamente ser el diseñador del pórtico:



Figura 1

El retrato de Marco Bruto [de la portada] le saqué de una medalla de plata de su mismo tiempo, original, cuyo reverso va al pie de la tarjeta, bien digno de consideración, en que se ve entre los dos puñales el pileo o birrete, insignia de la libertad, y abajo en los idus de marzo la fecha del día en que dio la muerte a César⁹.

En la cita, don Francisco se refiere al retrato de Bruto que aparece en la portada, que reproduzco¹⁰ (figura 1), y al de la moneda desde el que lo saca. Con su testimonio da fe de haber proporcionado el material arqueológico que funda la iconografía de la estampa. Incluso explica como llega a él la preciada reliquia, que le «dio el abad don Martín la Farina de Madrigal, capellán de honor de su majestad, nobilísimo caballero siciliano». El zócalo de la imagen sin embargo, menciona a Juan de Noort, reconocido burilista flamenco que ya había abierto varias portadas para Quevedo, como el grabador de la calcografía —«Juan de Noort.f. [fecit]». Pero es sintomático que el escritor se asigne el premio de la invención,

⁹ Quevedo, *OC*, p. 586.

en una época que valora las competencias del ingenio, y que se autoproclame no solo biógrafo¹¹ del *Marco Bruto*, sino también iconógrafo.

La técnica que emplea Quevedo para la formación de la imagen revela además su intuición de artista y grabador: sacar los retratos de las dignidades clásicas desde sus reliquias era una técnica frecuente en el Siglo de Oro, que tuvo un impacto visible en la literatura impresa, y que Quevedo aprovechó en esta y otras ediciones. Recordemos por ejemplo, desde un detallado estudio de Henry Ettinghausen¹², que el busto de Séneca que J. de Noort emplea para la portada del *Epicteto* de Quevedo, que remite a otra calcografía que había abierto para Justo Lipsio, proviene de un dibujo que le hizo Rubens al filósofo, desde un busto de mármol que se había traído de él de Roma. Las monedas también se convierten en un testigo privilegiado de la antigüedad y a través de ellas la curiosidad humanista de los siglos XVI y XVII rescata las efigies de sus dignidades. En este sentido, en el *Marco Bruto* Quevedo hace las veces de artista, y emplea la medalla romana para el retrato central de su portada.

Además, el cuidado con el que se refiere el escritor a la reliquia muestra su pasión de coleccionista, una inclinación poco resaltada de su idiosincrasia, con potentes implicaciones discursivas, como vemos. En la época se desarrolla el coleccionismo erudito de hombres como Andrés de Ustarroz, Antonio Agustín y Ambrosio de Morales, que encuentran en las monedas documentación valiosa para poner rostro a las personas clásicas, y en la autenticidad de las piezas un valor añadido. Quevedo conoce este círculo exquisito de estudiosos, como demuestran sus menciones al «gran Antonio Agustín», o su alabanza de las *Antigüedades de España* de Ambrosio de Morales¹³. De hecho, su obra atesora numerosos pasajes sobre medallas, sortijas y monedas antiguas, en lo que constituye un interés del escritor¹⁴. También, curiosamente, el destinatario de la carta de Cristóbal de Salazar sobre el texto ilustrado de Quevedo es el aragonés Andrés de Ustarroz, reconocido estudioso de vestigios anti-

¹⁰ Desde la edición príncipe que he manejado, y que conserva la Biblioteca Nacional, en la sala Cervantes. Signatura R/17213. El ejemplar presenta encuadernación en piel marrón, lomo con detalles dorados, y título básico sobre el mismo (*Vida de M. Bruto*). No he podido localizar una historia editorial exhaustiva de la obra. Aureliano Fernández-Guerra y Luis Astrana tienen sendas referencias a la tarjeta del frontispicio (ver respectivamente, Quevedo, *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*, p. 131, n.; y Quevedo, *OC*, p. 583, n.). No he podido consultar por el momento la anotación de Gabriel Juliá sobre la obra (ver Quevedo, *Marco Bruto*, ed. Juliá, 1940 que si aportara novedades al respecto, incluiría en un estudio ulterior que presentaré sobre la materia. Roig-Miranda, 1980, tiene un trabajo amplio sobre la vida, que incluye referencia al frontis). Otros análisis recientes manifiestan la labor filológica lúcida que sigue suscitando el libro: ver Martiengo, 1998; Peraíta, 1996; y Krabbenhoft, 1994.

¹¹ Quevedo, *OC*, p. 586, en el prólogo al lector, da fe de su ejercicio de biógrafo e historiógrafo: «Para que se vea invención nueva del acierto del desorden en que la muerte y las puñaladas fueron electores del Imperio, escribo en la vida de Marco Bruto y en la muerte de Julio César, los premios y los castigos que la liviandad del pueblo dio a un buen tirano y a un mal leal».

¹² Ettinghausen, 1971.

¹³ Ver por ejemplo Quevedo, *OC*, pp. 279, 778 y 1086.

guos en la época, lo que apunta al potencial interés que despierta la medalla quevediana del frontis en la élite coleccionista del momento¹⁵. En esa labor de reconstrucción numismática del período, Maravall ha subrayado que la autenticidad de las piezas era crucial, pues «no es el aspecto de la belleza [...] lo que cuenta; es una cuestión de autenticidad»¹⁶. Y en el *Marco Bruto*, Quevedo resalta precisamente que la pieza que emplea es «una medalla de plata de su mismo tiempo, original», y «preciosísima por su antigüedad»¹⁷. Una paradoja posterior es que los numismáticos modernos hayan debatido la autenticidad de esa moneda¹⁸, si bien he localizado el denario que emplea Quevedo en el repertorio epigráfico romano¹⁹, (figura 2). En todo caso, al filólogo no le importa tanto la veracidad del cuño, como que don Francisco emplee material arqueológico para la fundación de un texto histórico, legiti-mándolo plásticamente.



Figura 2

El retrato de la portada cumple además una función resaltable dentro del sistema retórico del libro. La historia de *Marco Bruto* se dispone según las pautas de la vida, género literario de *laus* que traza distintas circunstancias²⁰ del héroe como origen, fortuna, aficiones o dichos²¹. Entre esos

¹⁴ Sobre el que preparo un estudio. Sirva de avance resaltar que son textos donde las monedas adquieren función de *monumenta*, en los que Quevedo a menudo expresa su frustración por el provecho lucrativo de los coleccionistas modernos y el comercio ávido de las piezas; referencias en textos satíricos como el *Discurso de todos los diablos*, sobre una moneda en la que Alejandro Magno se retrata cual Júpiter con sus cuernos divinos; pasajes históricos como uno sobre los retratos en sortijas que la época clásica fabricó sobre Epicuro (ver Quevedo, *OC*, pp. 208, 759, 856, etc.); poemas burlescos, o en la línea moral de la *vanitas*, que recuerdan las medallas, monedas y vasos rotos de la Roma antigua, únicos testigos de su gloria militar (ver por ejemplo, Quevedo, *Poesía original*, núms. 213 y 745).

¹⁵ Para la labor investigadora de Ustarroz ver Morán, 1975, p. 140.

¹⁶ Maravall, 1986, p. 420. Ver también, Morán, 1975, pp. 139-43 para un recorrido por el coleccionismo numismático de España en los siglos XVI-XVII.

¹⁷ Quevedo, *OC*, p. 586.

¹⁸ Como nos cuenta Fernández-Guerra en su edición de la obra. Ver Quevedo, *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*, p. 131, n.

¹⁹ Ver Olmos, 2001, p. 153. También sabemos que Marco Bruto fue monedero del Imperio romano entre los años 60-50 según cálculos modernos, y que fue el primer Junio en estampar a sus ancestros L. Junio Bruto y Servilio Ahala en sellos monetales diversos (ver DeRose, 1992, pp. 145-46).

argumentos, uno destacado era la descripción del aspecto externo del personaje, la *imago* o *descriptio*, que hoy denominamos retrato. En este sentido, y con solvente manejo dispositivo, Quevedo disemina varios retratos de Marco Bruto a lo largo del libro, que dignifican al biografiado: y el primero de ellos, como sello visual prominente, es el de la portada.

Luego, cada parte del cuerpo textual incluye otras descripciones del héroe. Como hemos visto, la primera referencia escrita a la efigie de Bruto se halla en la écfrasis preliminar, que recuerda «la medalla» del pórtico. En ese microtexto, Quevedo genera otra proporción entre la moneda y una descripción clásica²². El escritor repara en un texto antiguo que señala el «ceñuelo de nuestro Bruto», y tras un ejercicio de traducción guiada concluye que el retrato escrito coincide con el de la moneda, pues ambos reflejan la expresión amenazante en el rostro del libertador:

Esta moneda [...] pruébase que la efigie es parecida a Marco Bruto, de la epístola 20 del libro de Cicerón a Atico [...] Traduje la sentencia de Epicuro entera, como lo controvertió Séneca [...] Volví la voz *vulticulus*, ceñuelo, que llamamos capotillo, y no carilla, porque ésta antes es ridícula que espantosa, y el ceñuelo amenaza, y tal se ve en la medalla²³.

Otro retrato de Marco Bruto se halla al inicio de la vida, dentro del sistema de relación genealógica propio del panegírico. Es un párrafo en el que Quevedo pone al héroe en parangón con una estatua ilustre de su predecesor Junio Bruto, primer cónsul de Roma, sita en el Capitolio:

Tenía Bruto estatua; mas la estatua no tenía Bruto, hasta que fue simulacro duplicado de Marco y de Junio. No pusieron los romanos aquel bulto en el Capitolio tanto para imagen de Junio como para consejo de bronce de Marco Bruto. Fuera ociosa idolatría si solo acordara de lo que hizo el muerto y no amonestara lo que debía hacer al vivo. Dichosa fue esta estatua, merecida del uno y obedecida del otro²⁴.

La referencia a la estatua de Junio Bruto está en el texto original de Plutarco, pero la proporción entre la persona y la estatua es una *amplificatio* quevediana que densifica la imagen del héroe, aprovechando el sentido de fidelidad del retrato romano: «la estatua» es «simulacro duplicado de Marco y de Junio»²⁵. Seguidamente, el texto se refiere a otra «estatua», ahora original de «Marco Bruto, que en Milán se la erigieron de bronce». En la mención de ambas esculturas Quevedo refleja el se-

²⁰ López Grijera, 1995, p. 22 las recuerda: nombre, naturaleza, crianza, fortuna, hábito, aficciones, aficciones, deliberación, hechos, casos y dichos del sujeto. Ver también el esquema demostrativo desde el texto de Quintiliano en Elorriaga, 1991, pp. 548-50.

²¹ Ver sus orígenes retóricos en Elorriaga, 1991; y su sistematización clásica hasta nuestra noción actual de retrato en Iriarte, 2004.

²² Quevedo, *OC*, p. 586.

²³ Quevedo, *OC*, p. 586.

²⁴ Quevedo, *OC*, p. 587.

²⁵ Quevedo, *OC*, p. 588. Otros extractos confirman que el autor conoce la calidad mimética de la estatuaria romana, como su mención a «Posidonio», que «vio descendientes de Junio que se parecían a la estatua, y que ella los legitimaba con el semblante».

dimento mágico-anímico que tenía la imagen esculpida en el período romano, y su vínculo con la *gens*. La primera sirve como «consejo» de bronce para «amonestar» al vivo con la efigie del muerto: el discurso quevediano disemina voces que articulan ese significado de advertencia (*consejo, acordara, amonestara, obedecida*). Por su parte, la escultura de Marco Bruto refleja el sentido de invocación y ejemplaridad que presta la imagen ilustre a generaciones futuras en la época romana: Quevedo recuerda que «a esta propia estatua de Marco Bruto invocó C. Albutio Silo, como el vengador de las leyes y de la libertad»²⁶.

El retrato de Marco Bruto también se construye desde la disposición retórica. El texto quevediano disemina numerosos pasajes descriptivos de Marco Bruto según las pautas del elogio demostrativo, como uno detallado que se produce justo antes del asesinato de Julio César en el discurso:

Era Marco Bruto varón severo, [...] Tenía el silencio elocuente, y las razones, vivas. No rehusaba la conversación, por no ser desapacible; ni la buscaba, por no ser entremetido. En su semblante resplandecía más la honestidad que la hermosura. Su risa era muda y sin voz [...] Su persona fue robusta y sufrida lo que era necesario para tolerar los afanes de la guerra. Su inclinación era el estudio perpetuo; su entendimiento, judicioso, y su voluntad siempre enamorada de lo lícito, siempre obediente a lo mejor²⁷.

La *descriptio* se construye desde los *topoi* del laude clásico, combinando los argumentos de carácter, cuerpo, espíritu y acciones. Al final de la vida aparece otro retrato retórico más flexible, con la inclusión indirecta de las mismas circunstancias, desde la interrogación patética:

Al contrario en todo Marco Bruto, ¿qué cosa más elegante que sus escritos, más admirable que sus estudios, más docta que sus oraciones, más reverenciada que sus costumbres, más desinteresada que sus gobiernos y más valerosa que su persona?²⁸.

Con ello, el texto quevediano entreteje una compleja red de variaciones que generan la pintura vívida del sujeto principal, siendo este un modo distintivo de su prosa²⁹. Quevedo incorpora los ámbitos heterogéneos del grabado, la literatura y el arte para tal efecto: el retrato de Marco Bruto nos llega desde la moneda, la écfrasis glosada, el intertexto, esculturas, *descripciones*... y la primera instancia de esa *variatio*, es la portada; la conexión semiótica entre el grabado y el discurso, potente.

El retrato de la medalla en la estructura mayor del frontis funciona como un sello simbólico realzado en la cúspide. La efigie centra el entablamiento, como se aprecia en la fachada. Está sombreado por rayado, una técnica favorita de J. de Noort. Dos ángeles trompeteros coronan la

²⁶ Quevedo, *OC*, p. 587.

²⁷ Quevedo, *OC*, p. 600.

²⁸ Quevedo, *OC*, p. 626.

²⁹ Que ha analizado muy bien Valentina Nider en el ámbito de la prosa religiosa de Quevedo, y que aplica a otros géneros como el historiográfico. Ver Nider, 1995, pp. 208-209.

moneda, una elección poco común en un texto de materia profana, que puede adquirir luz a la sazón de que es el escritor católico el que orquesta la iconografía. Esta es una opción considerable, y de hecho, no sería la primera vez que Quevedo cristianiza la simbología de una fachada. Recordemos por ejemplo, que la portada de su *Epicteto español* estaba directamente inspirada en el *Seneca* de Justo Lipsio, pero con cambios sugerentes que ha analizado Henry Ettinghausen, y que revelan la disposición de don Francisco por cristianizar la fachada de su texto estoico³⁰.

Si bien el cornisamento opera por símbolo, modo prioritario que ha resaltado Roig Miranda sobre el pórtico de *Marco Bruto*³¹, el piso central aprovecha también agregados narrativos, como modo operativo. Dos figuras lo flanquean, empotradas en nichos estatuarios, y separadas por una cartela que presenta el título de la obra y el autor: *M. BRUTO ESCRIVELE POR el Texto de Plutarco D. Frco. De Quevedo. Villegas Cavro. Del Abito de Santiago, y Sor. De la Torre de Juan Abad*. Las leyendas al pie de ambas personas indican su identidad: «I. CESAR» y «M. ANTONIO», sin duda dos participantes estelares del hecho histórico que traduce el texto. La incorporación de ambas figuras en la portada, y sus señales, dinamizan iconográficamente el momento climático de la peripecia: el asesinato de Julio César a manos de Marco Bruto, y la oración que Marco Antonio dirige a la ciudadanía romana tras su muerte.

Por lo tanto, las figuras, disposición y señales del frontis visualizan la incidencia microtextual. Como se aprecia, el emperador aparece en el grabado con dos heridas abiertas por puñales en el cuello y el pecho. Pues bien, tanto las lesiones mortales como las dagas asesinas se convierten en motivos sustanciales del discurso: desde la traducción y la glosa, Quevedo menciona el «cuerpo despedazado» de César a causa de las «heridas», y las armas homicidas: «cuchillo», «puñal», «puñalada», «espada», «arma ofensiva», o «estoques», son algunas variables léxicas de ese campo semántico³². La oración de Marco Antonio es otro signo de esta frecuencia:

Hoy no es día de hablar de Julio César, sino de enseñarle. Mejor os informarán vuestros ojos de sus heridas que mi lengua. Oíd a su cuerpo, que sus crueles puñaladas tienen voz; y os persuadirán mejor, abiertas con los puñales de sus parientes, que mi boca cerrada con los suspiros y anegada con el llanto³³.

La otra figura de la calcografía porta la toga cesárea, que también funciona como un icono prominente en el texto. La oración que dirige

³⁰ Ettinghausen, 1971, p. 96: «Noort's engraved title [...] is an advertisement for Quevedo's Christianization of Epictetus in particular and of Stoicism in general. That this was Noort's, and presumably Quevedo's, intention is apparent from the rearrangement of the material so carefully taken from Lipsius' *Seneca*».

³¹ Roig-Miranda, 1980.

³² Ver la recurrencia de este campo léxico en Quevedo, *OC*, pp. 615, 616, etc.

³³ Quevedo, *OC*, p. 622.

Marco Antonio al foro de ciudadanos tras el asesinato de Julio César, semantiza la traición a través de ese símbolo indumentario:

Antonio [...], sacando la vestidura de César, que traía consigo, llena de sangre y horrible con las muchas heridas, descogiéndola al pueblo, añadió tales razones:

–Esta es la toga que en César fue venerable y en mis manos horror escandaloso; en ella sus venas, que fueron aclamación del mundo, son manchas: no permitáis que se pasen a vuestra honra³⁴.

El tercer y último piso del frontispicio vuelve a la exclusividad simbólica. Las lápidas laterales informan sobre cuestiones de gestión editorial de la obra: la imprenta que la publica es la de Diego Díaz de la Carrera, 1644, y su editor Pedro Coello. Al pie del zócalo aparece el grabador: «J. de Noort.f.». Y en el hueco adintelado del plinto, se traslada el reverso de la medalla de M. Bruto, con dos dagas, un gorro, y la leyenda «EID-MAR». Icono y palabra vuelven a fundirse para la hermenéutica: Quevedo describa la simbología de esos elementos en la glosa inicial. El autor explica que «el pileo o birrete»³⁵ es la «insignia de la libertad» que consigue Roma tras la muerte del César. La inscripción «EID-MAR» o «idus de marzo», corresponde a «la fecha del día en que dio la muerte a César» en el año 44 a. C.

El repertorio de coincidencias entre grabado y discurso, parece evidenciar que ambos soportes han sido concebidos como unidades semióticas interdependientes, donde la fachada funciona como una prolepsis paratextual de microtextos.

3. En ese mismo año de 1644, Quevedo publica otra vida. En este caso una hagiografía sobre San Pablo, *La caída para levantarse*, que contiene otro frontispicio de invención quevediana. Los estudios críticos han detectado diversos ejemplares de la edición príncipe, algunos con más calidad impresa y más suerte histórica que otros³⁶. Confirmo la existencia en la Real Academia³⁷, del ejemplar de la *princeps* que Astrana Marín había cifrado en propiedad de Rodríguez Moñino, y que he manejado para esta ocasión³⁸. Mi intención era dirigir la descripción del frontis desde su calcografía, pero desafortunadamente esa encuaderna-

³⁴ Quevedo, *OC*, p. 623.

³⁵ Las citas que siguen hasta el final del párrafo se encuentran en Quevedo, *OC*, p. 586.

³⁶ Uno es el de la edición príncipe que guarda la Casa de Velázquez, cuyo frontispicio reproduce Valentina Nider en su detallada edición (ver Quevedo, *La caída para levantarse*, ed. Nider). Allí, la estudiosa informa de otros ejemplares consultados: uno en la Biblioteca Vaticana (BV 860 QUE), dos en la Biblioteca Apostólica Vaticana (BAV Stamp. Barb. T VII. 71; BAV Racc. Gen. Vite VI. 23); Jauralde, 1980, p. 169, n., describe otro en la Biblioteca Provincial de Córdoba, parcialmente falto de portada y algunas hojas finales. Astrana Marín cita otro ejemplar de la *princeps* en posesión de Rodríguez Moñino (ver Quevedo, *OC*, p. 1085), sobre cuya ubicación actual me refiero a continuación.

³⁷ Bajo la signatura RM-7642. Falto de anteportada y grabado.

³⁸ Gracias a la amabilidad de Cecilia López Aranda y Rosa María Genique, quienes además me informan de que es parte del precioso legado que Rodríguez Moñino y su viuda legaron al fondo bibliográfico de la Real Academia en 1995.

ción está tan deteriorada que viene desprovista de anteportada y exenta de algunos párrafos y páginas³⁹, por lo que seguiré la estampa de la edición que guarda la Casa de Velázquez (figura 3).



Figura 3

Aquí estamos en otra esfera de lo heroico: de la ilustración profana a la estampación sagrada, *Marco Bruto* y *La vida de San Pablo* reflejan dos intereses de la última escritura de Quevedo. En *Providencia de Dios*, el autor anuncia su plan inconcluso de hacer «anatomía de algunas vidas de los más ilustres y considerables» hombres⁴⁰, como los militares Alejandro Magno y Julio César, y de cuyo interés *Marco Bruto* constituye una expresión anterior. *La Vida de San Pablo* por otro lado, refleja su espíritu religioso, que en los años postrimeros dejó obras como *Virtud militante*, y vidas santas como el prólogo a la del padre Mastrili en *El martirio pretensor del mártir*, o *La constancia y paciencia del Santo Job*. En esta línea, el citado final de *Providencia* también dicta el plan autorial de biografíar a Saúl, Salomón, o San Pablo, entre otras vidas religiosas⁴¹.

³⁹ Faltan las páginas 59 y 60 (de 142). Con tapa superpuesta de otro libro (*Manual del carabínero*); con hojas y texto visiblemente deteriorados.

⁴⁰ Quevedo, *OC*, p. 1082.

⁴¹ Quevedo, *OC*, p. 1082: «haré anatomía de algunas vidas de los más ilustres y considerables: la de Adán, primer hombre; la de Saúl, primer rey del pueblo de Dios; la de Salomón, el rey más sabio y rico. Por la gentilidad, la de Alejandro Magno, la de Anibal, la de Julio César. Por el Testamento Nuevo, Judas, el Buen Ladrón, San Pablo. Por el estado político, la república de Roma, la monarquía de Roma, la tiranía de Roma».

Esta dualidad genérica se aúna en el claro interés biografista del último Quevedo, así como en su empeño ilustrador: *La vida de San Pablo*, como la de Bruto, contiene otro frontis ilustrado. La portadilla es muy simple en esta ocasión. Se halla exenta de vectores narrativos. Su técnica rústica la emparenta con la estampa popular. Aquí no hay viñetas, ni adornos distractores del retrato central con la imagen de San Pablo, ni arquitecturas, ni casi perspectiva paisajística (ver figura 3). En la zona superior, sombreado por rayado básico, y en la esquina izquierda inferior, parco paisaje por puntuado. En la técnica se aprecia el buril flamenco de Noort, un grabador casi desconocido hasta hace poco, del que cada vez tenemos más datos, y que cuenta en su fecunda producción religiosa con otras estampas por símbolo y efigie al modo de la de San Pablo⁴², así como con retratos santos más profusos y narrativos⁴³.

Pero si en la técnica y disposición de la estampa de San Pablo se descubre la huella del maestro flamenco, en los motivos de la representación se vuelve a intuir la dirección quevediana. Una lectura retrospectiva del paratexto muestra que la selección de signos de la fachada subraya contenidos prioritarios del macrotexto: el grabado incluye una espada, con rúbrica y serpiente bicéfala, y a San Pablo al lado del genial instrumento (además de la cartela editorial), y todos estos motivos son metáforas trascendentes de la vida escrita ulterior.

La invención quevediana del frontis es en todo caso innegable, porque el propio escritor nuevamente, se complace en proclamar la invención de algunos motivos del diseño. Y lo vuelve a hacer, como en *La vida de Marco Bruto*, en un capítulo inicial, según lo que podemos ya confirmar como una tendencia de estos últimos escritos. En esa glosa de entrada informa que la «espada» del frontis es la misma «con que cortaron la cabeza a San Pablo», y que la reproducción de ese alfanje se debe a un viaje que él mismo hizo a la «imperial ciudad» de Toledo, donde comisionó a «un pintor que fielmente le retratase, con cuantas señales y letras hubiese en él» para el calco de la fachada (figura 3). Asimismo, don Francisco vuelve a reforzar la interdependencia del emblema con la palabra para la exégesis: ese capítulo inicial versa sobre «la espada con que degollaron a San Pablo» y para visualizarla, el autor retrotrae al paratexto, señalando que su « semejanza en pequeño con toda puntualidad se ve en la efigie del apóstol que está en la estampa que sirve de fachada a este libro ». Por lo tanto, la consciencia autorial de los iconos del frontispicio solicita revisión. Su escrutinio revela esencias conceptuales que privilegió Quevedo en el plan de la hagiografía.

Un motivo del pórtico es la espada. La espada como atributo remite al martirio de San Pablo, que murió decapitado en tiempos romanos de

⁴² Ver por ejemplo, la de Santa Lucía que edita Cornelio de Beer en 1629, y que reproduce Checa, 1987, p. 227.

⁴³ Como el de la Virgen del Buen Fin, que incluye Checa, 1987, pp. 236 y 237. El modelo narrativo presenta la imagen del santo junto a facetas diversas de su vida ejemplar, éxtasis, martirio y milagros.

Nerón. Su presencia en el libro es por lo tanto, principal, ya que por una asociación invertida, el arma del martirio convierte a San Pablo en arma electa, a través de quien Dios llevaría su voz a las gentes para reforzar la fe. En ese sentido, como ha resaltado Valentina Nider en su edición, la conversión de San Pablo en sí torna en un «símbolo [...] il quale da arma offensiva diventa “arma de elección”»⁴⁴. Por esa tasación, son varios los pasajes de la vida que ven a Pablo en clave simbólica como «vaso de elección», o arma de la fe⁴⁵. En uno distintivo, Quevedo recuerda las palabras de Dios sobre la transformación de Saulo, que pasó de ser un perseguidor de los fieles de Cristo, y por ello «arma ofensiva» contra él, a «ser arma de su elección para defensa de su ley; y que llevaría su nombre, que había perseguido, a todas las gentes»⁴⁶.

La relevancia que adquiere en el texto el motivo de la espada como arma de martirio y arma de fe, se subraya desde su selección en el frontispicio, en el que aparece un pequeño San Pablo apoyado en el genial instrumento. Pero además, Quevedo no destina cualquier espada a la caligrafía. Valentina Nider ya ha mencionado la «passione “archeologica”» de Quevedo, y el «complexo sistema di equivalenze» que origina la espada en el texto⁴⁷. Y en efecto, con pasión de arqueólogo, dice el escritor haber buscado la reliquia original que degolló al apóstol para su portada, y cita la *autoritas* de Tertuliano para probar que la que vemos en la estampa, es la «espada»⁴⁸ original del martirio, que está en Toledo y «que hoy veneramos», pues porta la incisión de su tirano en la guarnición: *Mucro Neronis Caesaris* (figura 3). El escritor incluso explica como para bocetar el cuchillo se desplaza al «convento religiosísimo de San Jerónimo, que se llama de la Sisle, en Toledo», donde «estaba el alfanje», y comisiona a un pintor para su reproducción, algo que el artífice hace «con diligencia devota», según el propio autor.

No tenemos certeza sobre esa búsqueda autorial. La referencia quevediana bien podría proceder de la *Historia* del Padre Sigüenza⁴⁹ que le sirve de intertexto, y ser una maniobra retórica para autenticar un objeto tan prominente de la vida. Ni siquiera podemos confirmar la existencia del alfanje, pues como me ha informado Mariano García desde el Archivo Municipal de Toledo, el convento de la Sisle desapareció en el siglo XIX, y sus reliquias pasaron a la custodia del de Jerónimo de San Pablo, pero tras la guerra civil se perdieron, porque el sacristán las había escondido para preservarlas, y con su muerte se llevó su secreto. Es verdad sin embargo, que Quevedo ofrece dos datos precisos que no he hallado en la *Historia* de Sigüenza, por lo que podría estar ofreciendo

⁴⁴ Quevedo, *La caída para levantarse*, ed. Nider, p. 23. Sigo la citación básica desde la edición de Astrana, en Quevedo, *OC*; pero resalto pasajes desde la edición de Nider cuando son prioritarios en el comentario.

⁴⁵ Ver por ejemplo Quevedo, *OC*, pp. 1090, y 1099.

⁴⁶ Quevedo, *OC*, p. 1105.

⁴⁷ Quevedo, *La caída para levantarse*, ed. Nider, p. 22.

⁴⁸ Quevedo, *OC*, pp. 1085-86, para esta y las próximas citas del párrafo.

⁴⁹ Sigüenza, *Historia de la orden de San Jerónimo*, p. 114.

información de primera mano: un dato, es que el alfanje –«Está guardado» «en el altar de la sacristía»–; otro, que contiene la incisión de una serpiente bicéfala –«la marca es una serpiente con dos cabezas», tal como se ve en la tarjeta del frontis (figura 3).

Sea cual fuere el origen del comentario quevediano, lo que importa es el destino de verificación histórica del símbolo, y el hecho de que anticipe plásticamente una sustancia discursiva. Además, la espada de la portada prelude un sustento del texto como es su densidad arqueológica: son numerosos los *monumenta* que aparecen a lo largo del recorrido hagiográfico. Por ejemplo, Quevedo confirma la existencia de Laminio, el Campo de Montiel, donde pudo haber estado San Pablo, advirtiendo que en efecto, «de pocos años acá, se han hallado en Villanueva de los Infantes» «muchas piedras e inscripciones» «de tiempo de romanos»⁵⁰; y continúa con la prueba del testigo ocular: «y yo he visto, se llama *Ager Laminitatus*, de que se reconoce que siempre aquella tierra se llamó Campo»⁵¹. En otro tramo, el escritor recuerda que las «piedras» con que apedrearón a san Esteban antes de su muerte «ascendieron a la dignidad sagrada de reliquias»⁵². También asigna la calidad de «monumento antiguo» al sitio en que se encontró «el cuerpo de San Esteban»⁵³, etc. La espada de la fachada es por lo tanto, la primera divisa histórica del sentido probatorio del discurso.

En ese inicio, Quevedo menciona como otro signo distintivo del alfanje, que su «marca es una serpiente con dos cabezas», como hace trasladar a la calcografía (figura 3). En lo que me alcanza, la mención al emblema de la serpiente no se halla en la fuente histórica de Sigüenza. Es significativo, que el motivo que resalta Quevedo no es aleatorio, sino un *leit motiv* de su discurso: las serpientes son un símbolo paradójico de inversión⁵⁴, en la vida bíblica, y en la paráfrasis quevediana; de la ponzoña vuelta triaca; de la herejía vuelta fe. La primera instancia de esa semántica se halla en el propio Paulo, llamado Saulo cuando era un peligro para las gentes de fe, y que tras su conversión, ya como Pablo, se convirtió en el montante a través del cual Dios llevó su voz al mundo. Para organizar la semántica de la conversión, Quevedo traba la metáfora de la serpiente:

Dijo prudentísimamente Plutarco, que entonces llegaría la ciencia de la medicina a suma perfección, cuando hiciese del veneno medicina. Esto en la dolencia mortal de la idolatría y judaísmo hizo Cristo nuestro Señor, confeccionando de las víboras ponzoñosas que vibraba Saulo perseguidor, la triaca que cerró en el vaso de elección⁵⁵.

⁵⁰ Quevedo, *OC*, p. 1086.

⁵¹ Agradezco en este punto la labor esclarecedora de Concepción Alonso del Real en la lectura de voces latinas y la comprensión del pasaje.

⁵² Quevedo, *OC*, p. 1103.

⁵³ Quevedo, *OC*, p. 1095.

⁵⁴ Otros símbolos, otros emblemas, y su inserción en otras obras de Quevedo se hallan en un estudio lúcido de Ignacio Arellano al que remito. Ver Arellano, 2004.

⁵⁵ Quevedo, *OC*, p. 1097.

Quevedo retoma el motivo de las víboras cuando cuenta el naufragio que sufre Pablo en la Isla de Malta con otros compañeros que no tenían fe. Allí una víbora le muerde la mano, y para el espanto de todos no daña al santo, motivo que recupera el escritor desde el texto bíblico. El comentario de Quevedo, emparenta al santo Pablo con la estirpe de Jesús y el primer profeta Moisés, conocido por otra vara milagrosa, con la que abrió el mar de las Cañas:

viendo a Pablo con la serpiente colgada en la mano, le juzgan homicida y facinoroso, cuando era con majestad segundo emblema de Cristo a la de la vara de Moisés, de que pendía la serpiente que sanaba a los mordidos della; [...] las mismas víboras de toda aquella tierra [...] habiéndoles sido triaca, de por vida y solariega, la mano del Apóstol⁵⁶.

Quevedo recurre a diversas fuentes como los *Hechos de los Apóstoles*⁵⁷, o el *Evangelio de San Marcos*⁵⁸, donde Jesús resucitado concede a sus discípulos el don de los milagros, diciendo: «A los que creyeren les acompañarán estas señales [...] tomarán en las manos las serpientes».

Esta cualidad emblemática también se refleja en la presentación de San Pablo, cuyo retrato de la fachada está conectado con una red de *variations* discursivas, tal como viéramos en el *Marco Bruto*. Una muy plástica, es la que captura a San Pablo cuando «cayó del caballo, que se ve en todas las pinturas y estampas de la conversión y caída del Apóstol»⁵⁹. El pasaje tiene una poderosa energía pictórica, no solo por el tema de la conversión, que dio pinturas geniales de maestros como Murillo, sino por los déicticos textuales destinados a marcar la *evidentia* («que se ve»). Esta no es la única estampa bíblica que menciona Quevedo. *La vida de San Pablo* tiene escenas muy visuales sobre la aparición de Gamaliel a Luciano, la hermandad de San Pedro y San Pablo con la espada y las llaves, o la de Santiago Matamoros con la cruz y a caballo en la batalla de Clavijo, todas expresiones frecuentes de la plástica en la época. La vida también tiene pasajes de intensa calidad iconológica sobre el humo, la soberbia, etc., que no me demoro en transitar. Valga destacar al menos, que la *enargeia* pictórica del texto es notable, incluso a nivel del léxico, que se vuelve muy artístico en microtextos: «pintura», «retrato», «pincel», «emblema», o «símbolo» son algunos términos en el libro⁶⁰.

Otro modo retratístico es el onomástico, que describe al santo antes y después de la conversión, para lo que Quevedo recurre a la fuente patrística:

San Agustín [...] dice que antes de su conversión se llamó Saulo, que se interpreta soberbio, inquieto y perseguidor, porque *salos* en griego significa

⁵⁶ Quevedo, *OC*, p. 1138.

⁵⁷ *Hechos*, 28, 1-7.

⁵⁸ *Marcos*, 16, 18.

⁵⁹ Quevedo, *OC*, p. 1086.

⁶⁰ Ver, por ejemplo, Quevedo, *OC*, pp. 1109, 1118, 1138, 1146.

inquietud; y después de Apóstol se llamó Pablo, poco, pequeño, humilde y sosegado⁶¹.

Otro modo retórico es la *effictio*, que recuerda la descripción bíblica: «un hombre como Pablo, de estatura digna de desprecio, de talle torcido y jiboso»⁶². Son varias las fuentes sagradas y apócrifas que describen la fealdad del santo, aunque la iconografía religiosa obvió estos defectos en el Siglo de Oro, y lo solía pintar como el majestuoso Apóstol que se apoya en una espada. Quevedo sin embargo, recurre al origen descriptivo: incluso en la portada, aparece un San Pablo ligeramente encorvado, pequeño al lado del alfanje magnífico. La descripción sin embargo, contrapone el físico descompuesto del santo (*effictio*) con su carácter extraordinario (*notatio*), generando un elogio por contraste:

No persuaden las apariencias humanas a Dios las elecciones. Para persuadir y enseñar escogió pescadores rudos y idiotas [...] para tan ultimados naufragios, un hombre como Pablo, de estatura digna de desprecio⁶³.

4. El estudio calcográfico de dos obras finales de Quevedo, las vidas de *Marco Bruto* y de *San Pablo*, revela la promoción autorial sobre la invención de sus frontispicios, y apunta a una pasión poco transitada de su producción, con calidades inagotables para la comprensión discursiva. Quevedo no solo proporcionó el material arqueológico sobre el que se fundan las dos fachadas, sino que se congratuló de esa actividad inventiva. Ambos textos y sus portadas abren dimensiones inexploradas sobre el engarce quevediano de su ingenio plástico y discursivo, y sobre su afán coleccionista y ecléctico, facetas del escritor que solicitan estudio. De modo más concreto, también resaltan el brillo de su intuición simbólica, y su provecho hermenéutico de la imagen calcográfica, a través de la cual refuerza el rendimiento argumental de sus escritos.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, I., «Espejos y calaveras: modelos de representación emblemática y plástica en dos textos de Quevedo», *Quevedo en Manhattan*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Madrid, Visor, 2004, pp. 15-32.
- Checa, F., «La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo», *El grabado en España, ss. XVI-XVIII*, ed. J. Carrete, F. Checa y V. Bozal, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- DeRose, J., «Propaganda and the coins», *The art of persuasion. Political propaganda from Aeneas to Brutus*, Michigan, The University of Michigan Press, 1992, pp. 145-46.
- Elorriaga, C., *La «descriptio» en las retóricas españolas de 1500 a 1565*, Madrid, Universidad Complutense, 1991.

⁶¹ Quevedo, *OC*, p. 1093.

⁶² Quevedo, *OC*, p. 1097.

⁶³ Quevedo, *OC*, p. 1097.

- Ettinghausen, H., «Neo-stoicism in pictures: Lipsius and the engraved title-page and portrait in Quevedo's "Epicteto y Phocilides"», *The Modern Language Review*, 66, 1, 1971, pp. 94-100.
- Iriarte López, M., *El retrato literario*, Pamplona, Eunsa, 2004.
- Jauralde, P., «La caída para levantarse, última obra de Quevedo», *Letras de Deusto*, 20, 1980, pp. 169-78.
- Jauralde, P., «Obras de Quevedo en la prisión de San Marcos», *Hispanic Review*, 50, 1982, pp. 159-71.
- Krabbenhoft, K., *El precio de la cortesía. Retórica e innovación en Quevedo y Gracian. Un estudio de la «Vida de Marco Bruto» y del «Oráculo manual y arte de prudencia»*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.
- López Grijera, L., *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1995.
- Maravall, J. A., *Antiguos y modernos: visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1986.
- Martinengo, A., *El «Marco Bruto» de Quevedo. Una unidad en dinámica transformación*, Bern, Peter Lang, 1998.
- Moll, J., «Quevedo y la imprenta». *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVII*, Madrid, Arco, 1994, pp. 7-20.
- Morán, M. y F. Checa, *El coleccionismo en España*, Madrid, Cátedra, 1975.
- Nider, V., «El diseño retórico de la prosa religiosa de Quevedo», *Estudios sobre Quevedo: Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, ed. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pp. 207-24.
- OC, Quevedo, F. de, *Obras completas en prosa*, ed. L. Astrana, Madrid, Aguilar, 1932, vol. 1.
- Olmos, J. M. de F., *La datación por magistrados en la epigrafía y numismática de la República Romana*, Madrid, Castellum, 2001.
- Peraita, C., «From Plutarch's Glossator to Court Historiographer: Quevedo's Interpretive Strategies in *Vida de Marco Bruto*», *Allegorica*, 17, 1996, pp. 73-94.
- Quevedo, F. de, *La caída para levantarse: el ciego para dar vista, el montante de la Iglesia en la vida de San Pablo Apóstol*, ed. V. Nider, Pisa, Giardini, 1994.
- Quevedo, F. de, *Marco Bruto*, ed. G. Juliá, Barcelona, Luis Mirade, 1940.
- Quevedo, F. de, *Obras completas*, ed. L. Astrana, Madrid, Aguilar, 1932.
- Quevedo, F. de, *Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas*, ed. A. Fernández-Guerra, Madrid, Hernando, 1923, vol. 1.
- Quevedo, F. de, *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1996.
- Roig-Miranda, M., *Le paradoxe dans «La Vida de Marco Bruto» de Quevedo*, Paris, Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1980.
- Sigüenza, J. de, *Historia de la orden de San Jerónimo*, ed. F. J. Campos y F. de Sevilla, Salamanca, Consejería de Educación y Cultura, 2000, vol. 1.
- Sliwa, K., *Cartas, documentos y escrituras de Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1580-1645), Caballero de la Orden de Santiago, Señor de la villa de la Torre de Juan Abad y sus parientes*, Pamplona, Eunsa, 2005.