0.9. Garzelli.fm Page 85 Tuesday, January 9, 2007 12:51 PM

«A la ballena y a Jonás, muy mal pintados»: Quevedo coleccionista y crítico de arte

Beatrice Garzelli
Università per Stranieri di Siena

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 11, 2007, pp. 85-95].

En el estudio de la obra de Quevedo la relación entre creación literaria y artes figurativas parece en muchos casos imprescindible para entrar en el complejo y fascinante imaginario del escritor: tanto en poesía como en prosa un acercamiento plástico-visual puede resultar la decisiva clave de lectura para descifrar agudezas e imágenes simbólicas, matices y contrastes de difícil explicación. La importancia de la conexión entre poesía gráfica y pintura plástica, la correspondencia y el intercambio entre retrato literario y retrato iconográfico y el frecuente ejercicio de la écfrasis nos explican inequívocamente la pasión del autor por las artes visuales y su conocimiento indiscutible –como hombre barroco, escritor-pintor, estimador y coleccionista de obras de arte– de este mundo y sus artífices.

Investigando sobre la poesía, ya hemos tenido la oportunidad de analizar en detalle dos núcleos diferentes de poemas que, aunque pertenezcan a registros opuestos –uno serio y el otro satírico– demuestran la afición de Quevedo hacia el retrato plástico-figurativo, entendido bajo múltiples perspectivas. El primer *corpus* de sonetos (núm. 1, 2, 4, 5, 10)[1], incluidos en la Musa «Clío» –Musa heroica del *Parnaso español*– refleja la celebración de soberanos o grandes personajes de la época a través de deslumbrantes retratos históricos realizados por eminentes artistas mencionados directa o indirectamente por el poeta; se trata de Giambologna, Pietro Tacca, Leone y Pompeo Leoni, Guido Reni, Pedro Díaz Morante. El segundo grupo adopta el esquema del retrato en el retrato encajado en un marco burlesco: es así como queda bien firme, por un lado, el anonimato del pintor, que no merece la pena recordar a causa de la falsedad de su retrato; por el otro, el anonimato del modelo, prototipo perfecto

[1] Ver Quevedo, *«Clío». Musa I,* pp. 45-51; 54-58; 70-71. Los números entre paréntesis corresponden a la numeración original de la *editio princeps* del *Parnaso* utilizada en la mencionada edición de «Clío».

0.9. Garzelli.fm Page 86 Tuesday, January 9, 2007 12:51 PM

de la sátira de las profesiones como el «obligado del aceite», el tabernero y el pastelero o —en los casos del viejo teñido y de «cierta dama cortesana»[2]— otras figuras tópicas de la burla cruel de don Francisco.

El soneto titulado «A la ballena y a Jonás», número 602 en la edición de Blecua, representa una ocasión poética diferente con respecto a los dos ciclos mencionados; mantiene rasgos comunes a los dos grupos, pero mezclándolos y añadiendo nuevos motivos, dando vida así a un esquema lírico dotado de características autónomas y singulares.

En primer lugar no se describen retratos pictóricos, gráficos o escultóricos, sino se alude a un cuadro inspirado en un famoso episodio bíblico; cambia por lo tanto el género. Del contenido del soneto se desprende que en la tabla el artista ha representado por lo menos a dos personajes, a un hombre —Jonás— y a un animal —la ballena que lo traga— hundidos en una violenta tempestad, en un paisaje en el que probablemente se divisa la nave del profeta con sus desventurados compañeros. Es así como el epígrafe («A la ballena y a Jonás, muy mal pintados, que se compraron caros y se vendieron baratos») y las escasas informaciones ofrecidas al lector sobre la naturaleza del cuadro pueden considerarse prueba testimonial de una obra de Cajés que no hemos logrado encontrar, como ocurre con el retrato del duque de Osuna pintado por Guido Reni y celebrado por Quevedo en un soneto de «Clío»[3] o con el retrato de Rosa Solimana realizado por Ticiano, emblema del *living portrait* en la silva «Al pincel»[4].

En la misma línea de los retratos encomiásticos de la poesía seria, el nombre del pintor está aquí bien subrayado («a los dos juntos vomitó Cajés», v. 2), pero lo que mayormente llama la atención es la presencia directa de Quevedo en el poema, lo que ofrece varios motivos de reflexión. Su implicación en primera persona le permite jugar contemporáneamente el papel de coleccionista de cuadros[5], de crítico de arte y de comprador descontento que se da cuenta, demasiado tarde, de la flaqueza de su negocio:

Si la ballena vomitó a Jonás,
a los dos juntos vomitó Cajés:
borrasca es de colores la que ves;
el dinero se pierde aquí no más.
Si a Nínive por orden de Dios vas,
¿por qué veniste a dar en mí al través?
Tan mal pescado el que te almuerza es,
que de comido dél vomitarás.
A Jonás la ballena le tragó;

[2] Ver los números 630, 631, 632, 633, 634 de *PO*. Para mayores detalles sobre la serie ver Garzelli, 2003, pp. 275-85 y Medina Barco, 2004, pp. 279-304.

[3] Quevedo, *«Clío». Musa I,* 5, pp. 56-58.

[4] *PO,* vol. 1, núm. 205, A, p. 403, vv. 70-73.

[5] Ya en otras ocasiones hemos señalado la importancia atribuida por Quevedo, en algunas páginas de su testamento (ver Jauralde Pou, 1998, pp. 855-58), a los objetos de arte y a los cuadros, mucho más que a los libros de su valiosa biblioteca.

0.9. Garzelli.fm Page 87 Tuesday, January 9, 2007 12:51 PM

y pues los cuatrocientos por él di,
Jonás y la ballena tragué yo.
Y por sesenta y siete que perdí,
a los tres nos tragó quien la pagó,
y otra ballena se dolió de mí[6].

El tema del soneto y del cuadro se funda en la narración bíblica contenida en el libro de Jonás, el quinto de los profetas menores pertenecientes al reino de Israel. Se cuenta que, habiendo recibido de Dios el encargo de convertir a los paganos de la capital asiria de Nínive, Jonás decide desobedecer al Señor embarcándose en una nave fenicia que iba rumbo a Tarsis. Para punirlo por la transgresión, Dios desencadena una violenta tormenta y los tripulantes echan suertes para saber quién es el causante de la desgracia: es así como Jonás pide a sus compañeros que lo tiren al mar para salvar la embarcación. Un pez monstruoso lo traga y el desventurado profeta permanece en su vientre durante tres días, después de los cuales es devuelto, indemne, a la tierra. Dios entonces reitera al profeta su mandato de ir a Nínive, que Jonás esta vez obedece: los ninivitas se convierten con celeridad ante sus exhortaciones y Dios retira la sentencia de exterminio contra ellos. Disgustado por la facilidad con la que el Señor había perdonado a aquel pueblo, el profeta abandona la ciudad y se construye una choza para defenderse del sol. Dios hace nacer allí una planta de ricino o de hiedra, la cual crece tan rápidamente que llega a protegerlo con su sombra; pero poco después el Señor envía un gusano que pica la planta hasta hacerla secar. A las quejas y lamentos de Jonás, expuesto a los rayos de un sol abrasador, Dios le responde: «tú te dueles por una planta que ni la hiciste crecer y que en una noche nació y en otra pereció y yo ¿no perdonaré a Nínive, ciudad grande, en la que hay más que 120000 hombres que no disciernen lo que hay entre su derecha y su izquierda y muchas bestias?»[7].

El largo episodio lleva consigo un fuerte simbolismo: la permanencia del profeta en el vientre del enorme pez implica —según la interpretación del evangelista Mateo[8]— una perfecta correspondencia con la muerte y la resurrección de Jesús: en efecto Jonás se queda en las entrañas de la ballena durantre tres días y tres noches como el Hijo del Hombre en el sepulcro antes de resucitar.

Hay que añadir que, dentro del marco bíblico, la aventura del monstruo ostenta un valor plástico-visual tan fuerte que muchos artistas del pasado no han resistido la tentación de representar la historia, naturalmente desde diferentes puntos de vista y variadas perspectivas iconográficas. Proponemos, a este propósito, tres obras muy lejanas en el tiempo que ilustran el episodio marino con estilos distintos, pero con

[6] *PO,* vol. 2, núm. 602, p. 59. Como indica Blecua las fuentes del soneto son el ms. 108 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, fol. 187 y el ms. 20355 de la Biblioteca Nacional, fol. 252.

[7] *Jonás,* 4, 10-11.

[8] *Mateo,* 12, 40.

0.9. Garzelli.fm Page 88 Tuesday, January 9, 2007 12:51 PM

detalles que podrían anticipar el contenido del misterioso cuadro de Cajés o influenciar las modalidades estilísticas de Quevedo.

La primera figura[9] corresponde a un mosaico insertado en la pavimentación de la Basílica de Aquileia, perteneciente al siglo IV:

Figura 1

Lo interesante es que el artista anónimo ha sido capaz de reproducir casi simultáneamente, y como si se tratara de secuencias cinematográficas, dos entre los episodios más representativos de la aventura del profeta: el escenario, un mar lleno de peces y criaturas marinas de diferentes formas y especies, acoge a un Jonás completamente desnudo, pintado con matices blancos, rojos y naranjas que lo ponen de relieve en comparación con el cromatismo del fondo. En la secuencia inicial el monstruo —que aquí se parece más bien a una serpiente marina[10]— está escupiendo al hombre y lo devuelve, salvo, a la tierra; en la segunda escena se divisa al profeta bajo la planta de ricino.

Figura 2

Muchos siglos más tarde, Giotto representa, en un luneto de la «Cappella degli Scrovegni», en Padua, a un Jonás casi completamente engullido por un enorme pez, que no se parece a una ballena: el observador puede vislumbrar la silueta del profeta a través de la transparencia de un mar agitado (Fig. 2)[11].

Dos siglos más tarde, entre 1508 y 1512, Michelangelo, artista mencionado por Quevedo en la silva «Al pincel»[12], en la bóveda de la «Cappella Sistina»[13] concibe a un Jonás en movimiento, vestido

[9] Anónimo, *Giona rigettato dal pesce a terra,* siglo IV, Basílica de Aquileia.

[10] En casos menos frecuentes se atestigua la presencia de un delfín o de un hipocampo, mítica criatura clásica formada por la fusión de un caballo y de un pez.

[11] Giotto, *Giona inghiottito dal pesce,* 1304, Padua, «Cappella degli Scrovegni».

0.9. Garzelli.fm Page 89 Tuesday, January 9, 2007 12:51 PM

con telas de seda, que intenta escaparse de un enorme pez. Se nota que el artista italiano se aleja —como ya había hecho Giotto— de cierta iconografía popular que representaba al monstruoso animal bajo la forma de una ballena. La interpretación literal de la Escritura, que habla de «gran pez», se materializa incluso, en la postura del profeta, pintado en primer plano con la boca abierta y los ojos dirigidos hacia lo alto, en constante diálogo con Dios, como ocurre en la narración —casi teatral— de la Biblia. El pequeño árbol detrás de Jonás es la planta de ricino que Dios hace nacer para defenderlo del sol y después secar para castigarlo.

Figura 3

Quevedo, por su parte, opta por la solución poética y figurativa de la *ballena*[14], palabra clave repetida cuatro veces en el soneto y con acepciones dilógicamente diferentes, que revela una importante superposición de significados, reales y simbólicos, sobre los cuales merece la pena detenerse.

Si partimos de la definición barroca ofrecida por Covarrubias, leemos, a propósito del comportamiento del cetáceo, que «cuando anda la ballena saltando por la mar es cierta señal de tormenta, y así los marineros se aperciben luego para las borrascas»[15].

En la primera estrofa don Francisco habla en efecto de «borrasca», pero hay que profundizar el sentido de esta palabra que esconde niveles diferentes de significación, concretos y alusivos, sobre los que el poeta construye su complejo sistema de relaciones. Por un lado la referencia, más clara, al episodio del libro de Jonás, con la imagen de la borrasca que se aplaca milagrosamente al echar al profeta al mar, lectura que podría tener en cuenta también de la antigua creencia —señalada por Covarrubias— de la ballena como advertencia de una tempestad que se acerca.

Por otro lado, y desde una perspectiva artístico-figurativa, tiene que interpretarse la forma «borrasca […] de colores» que remite directamente al cuadro de Cajés, con toda probabilidad rico en cromatismos como demuestran sus obras más conocidas. Una expresión que revela

[12] «Contigo Urbino y Ángel tales fueron, / que hasta sus pensamientos engendraron, / pues, cuando los pintaron, / vida y alma les dieron» (*PO*, vol. 1, núm. 205, A, p. 403, vv. 79-82).

[13] Michelangelo, *Giona*, 1508-1512, Roma, Palacios Vaticanos, bóveda de la «Cappella Sistina».

[14] Es la sugerencia indicada por el códice *Amiatinus* de la *Vulgata* —que se remonta al siglo VIII— en el que en lugar del genitivo «piscis» se lee la variante «ceti» (ver *Biblia Sacra iuxta vulgatam, Ion.*, 1, v. 1, cap. 2, p. 1398).

[15] *Covarrubias*, s.v. «ballena».

0.9. Garzelli.fm Page 90 Tuesday, January 9, 2007 12:51 PM

cierta sensibilidad artística por parte del poeta, la misma que manifiesta en su definición de «lienzo [...] belicoso en los colores», del soneto número 5 de la Musa «Clío»[16], dedicado —como ya hemos dicho— a otro cuadro perdido, esta vez pintado por Guido Reni.

La tabla de Jonás y el retrato de Osuna parecen hacer referencia, en el imaginario quevediano, a la emoción producida por el uso de una paleta hecha de muchos colores mezclados y amalgamados en el lienzo con cierto vigor artístico. Al mismo tiempo don Francisco alude respectivamente a los contextos reales utilizando «borrasca», para remitir a la tempestad en la que cae el profeta y «belicoso», para referirse a la aptitud guerrera del duque.

Con un enfoque parecido, también en la célebre silva «Al pincel», el autor es capaz de percibir —como verdadero crítico de arte— el estilo impresionista de Velázquez haciendo referencia a la «manchas distantes» de su pincelada que saben «animar lo hermoso, / ansí dar a lo mórbido sentido»[17].

Trasladada a la situación concreta en la que se encuentra el Quevedo-coleccionista, la «borrasca» podría simbolizar incluso su visión confusa y embrollada del «mal pintado» cuadro, con la consiguiente pérdida de dinero derivada por la ingenua e incauta adquisición o, pensando en la acción del pintor, la mezcla indistinta y repugnante de alimentos humanos y bestiales vomitada por Cajés («a los dos juntos vomitó Cajés», v. 2)

Volviendo a la palabra *ballena,* hay que añadir que en los bestiarios medievales este animal mantiene una prerrogativa negativa: se decía que el enorme cetáceo buscaba el nutrimento abriendo constantemente la boca, de la que salía un dulce perfume: los peces, atraídos por esta fragancia se hacían engullir y lo mismo podía pasar —en el plano alegórico— a los hombres sin fe, que se dejaban seducir por las lisonjas de los placeres, llegando a ser presa del diablo. Es por esta razón que la boca abierta de la ballena puede simbolizar la boca del Infierno, lectura que podría aplicarse también a nuestro poema.

Para aclarar todos los significados que «ballena» lleva consigo en el soneto número 602 nos parece útil un rápido *excursus* de las recurrencias de esta palabra en la poesía quevediana. Descubrimos así que es una imagen frecuente: en singular va casi siempre enlazada con el personaje de Jonás, como si se tratara de una pareja fija. Es el caso del romance satírico número 737, cuyo epígrafe nos ilustra el contexto: «Alabanzas irónicas a Valladolid, mudándose la Corte de ella». En los versos conclusivos, dirigiéndose irónicamente a esa ciudad, Quevedo afirma:

> No hay sino sufrir agora,
> y ser en esta tormenta
> nuevo Jonás en el mar

[16] Quevedo, *«Clío». Musa I,* 5, p. 56, v. 14.

[17] *PO,* vol. 1, núm. 205, C, pp. 403-404. Para ampliar el análisis del poema ver López Grigera, 1975, y Candelas Colodrón, 1996.

0.9. Garzelli.fm Page 91 Tuesday, January 9, 2007 12:51 PM

a quien trague la ballena.
Podrá ser que te vomite
más presto que todos piensan,
y que te celebren viva
los que te lloran muerta[18].

Aquí el episodio, enmarcado igualmente en una simbólica tormenta bíblica, lo emplea Quevedo para connotarlo, una vez más de manera negativa, pero adaptándolo a una situación diferente: Valladolid, bajo la forma de nuevo Jonás, es tragada por una ballena y por tanto llorada como muerta, pero el poeta prevé que pronto será vomitada.

El motivo del vómito de la ballena, tan importante en nuestro soneto, aparece también en el poema moral «Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos, escrita a don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, en su valimiento». Aunque Quevedo no haga referencia directa a Jonás, las palabras utilizadas nos recuerdan el episodio de la Biblia: «Vino el betún precioso que vomita / la ballena, o la espuma de las olas, / que el vicio, no el olor, nos acredita»[19].

El profeta bíblico vuelve a ser protagonista de otros lugares de la poesía quevediana, por ejemplo de aquel romance satírico que «Pinta el suceso de haber estado una noche con una fregona». Aquí la caricatura de la espantosa y repugnante mujer-fregona, con la que se acuesta el yo-protagonista, muestra numerosos rasgos de gigantismo, según los dictámenes de una deformación esperpéntica *ante litteram,* que comparte muchos puntos de contacto con las figuraciones de Bosch, pintor de la condición humana viciosa y deformada, amado por Quevedo[20]. El fragmento que nos interesa incluye un proceso plástico-visual de cruel deformación del cuerpo femenino que llega a transformarse en varios animales, caracterizados todos por su enorme peso: es así como se pasa de la mujer-elefante a la mujer-ballena, monstruosa criatura que manifiesta la terrible intención de tragarse al desventurado señor: «Abrió la boca y riose; / pensé que quería tragarme, / hecha ballena en el agua / de este Jonás miserable»[21].

De este recorrido también se desprende que las recurrencias de la palabra *ballena* en plural tienen que ver especialmente con la gordura animalesca de la mujer caricaturizada[22], mientras que en los casos en singular —mucho más frecuentes— la ballena por antonomosia es la que devora o vomita al profeta: así la imagen poética se sirve del cuento bíblico y de su simbología, pero aplicándolos a contextos distintos.

En resumen la opción por el término *ballena,* al corroborar la idea de un Quevedo pintor plástico, lleva consigo aquellos rasgos hiperbólicos de

[18] *PO,* vol. 2, núm. 737, p. 482, vv. 133-140.
[19] *PO,* vol. 1, núm. 146, p. 298, vv. 115-17.
[20] Para ampliar el tema, con un enfoque especial hacia *Los sueños* quevedianos, ver Morreale, 1956; Levisi, 1963 y Garzelli, 2006.
[21] *PO,* vol. 3, núm. 788, p. 172, vv. 41-44.
[22] Ver, por ejemplo, *PO,* vol. 3, núm. 867, p. 367, v. 57.

0.9. Garzelli.fm Page 92 Tuesday, January 9, 2007 12:51 PM

gigantismo aptos para trazar caricaturas deformadas, disfrutando, al mismo tiempo, de las connotaciones infernales atribuidas al «mal pescado».

Al lado de la ballena y de Jonás, el co-protagonista de la escena es el pintor madrileño Eugenio Cajés[23], famoso artista de corte, contemporáneo de Quevedo, al cual el rey Felipe III encargó importantes obras.

La actitud quevediana hacia este artista nada tiene que ver con el elogio de los artífices de la Musa «Clío» o de la silva «Al pincel»: aflora un juicio negativo y contundente que se manifiesta en primer lugar gracias al uso del tópico del *Deus pictor*[24] con un sentido irónico. Es así como un Cajés-demiurgo crea a sus criaturas pintadas, pero lo hace vomitándolas de manera animalesca para alejarse de sus propias hechuras, repugnantes y molestas.

Los personajes-protagonistas y los receptores de la poesía se entrelazan en una compleja trama de planos y perspectivas: en la primera, tercera y cuarta estrofa don Francisco se dirige a un hipotético lector que encarna dos papeles diferentes. En los versos iniciales éste se convierte en visitante de la galería quevediana en la que se expone el cuadro: lo demuestran expresiones deícticas como «la que ves» (v. 3) o «aquí» (v. 4), que contribuyen a señalar un contexto concreto descrito por un Quevedo-guía.

En las estrofas tercera y cuarta, en cambio, el lector-visitante se transforma en un verdadero público que, bien informado y gracias a pruebas concretas («los cuatrocientos por él di», v. 10; «por sesenta y siete que perdí», v. 12), tiene la posibilidad de juzgar, como en un tribunal, las bajas cualidades del pintor y su mal producto.

El enfoque cambia en el segundo cuarteto: aquí el poeta habla directamente con Jonás –como si estuviera presente– y, a través de Jonás, con Cajés mismo. Quevedo dirige al profeta una pregunta directa como si estuviera hablando con él: «¿por qué veniste a dar en mí al través?» (v. 6); es así como la antigua figura bíblica parece transfigurarse en el personaje del lienzo, hasta salir del cuadro mismo y empezar a vivir en la situación presente, según el *topos* clásico del *living portrait,* utilizado por Quevedo en diferentes fragmentos de su poesía[25]. Si en los poemas serios el tópico le sirve al poeta para celebrar al artífice, capaz de igualar

[23] Como indica Blecua (*PO,* vol. 2, núm. 602, p. 59), al margen del manuscrito 108 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo se apostilla «El pintor». Se presume por tanto que se trata de Eugenio Cajés (Madrid, 1575-Madrid, 1634), hijo del pintor Patricio Cajés, importante ejecutor de frescos y tablas de tema bíblico-religioso que podrían concordar perfectamente con el sujeto descrito por Quevedo. La fama de este artista en época quevediana se desprende por ejemplo del *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco, tratado que alude en varias ocasiones a su privilegiada condición de «pintor de su majestad», a sus trabajos en El Pardo y a su participación en una competición, organizada por el rey Felipe III, para la ejecución de un cuadro sobre la *Expulsión de los moriscos,* en la que tomaron parte –junto a Eugenio Cajés– grandes nombres como Carducho, Nardi y Velázquez (ver Pacheco, *El arte de la pintura,* I, 8, p. 206; III, 3, p. 463; III, 13, p. 700).

[24] El motivo, tratado desde una perspectiva seria, se encuentra en *PO,* vol. 1, núm. 19, pp. 172-73, vv. 1-9 y en la *Jura del serenísimo príncipe* (ver Quevedo, *«Clío». Musa I,* p. 108, vv. 1-4).

0.9. Garzelli.fm Page 93 Tuesday, January 9, 2007 12:51 PM

la naturaleza al punto de realizar una copia perfecta y casi real del modelo, en nuestro caso es empleado con la finalidad opuesta de construir la *vituperatio* del pintor.

La expresión «dar al través» permite a Quevedo jugar contemporáneamente con dos niveles de lectura. Su fuerte carga visual nos remite inmediatamente a la historia bíblica en la que vemos la nave del profeta, en grave dificultad a causa de la tempestad, corriendo el riesgo de chocar con unas rocas, hasta despedazarse. En un plano más concreto y contingente, en el sintagma se puede leer el viaje simbólico del cuadro de Cajés, que desgraciadamente va a encallarse en los pies de su comprador, entrando en la casa del poeta con la única finalidad de devaluar su colección artística.

Hay que recordar que en la estructura bien definida del poema siempre juega un papel la voz del poeta, con la única exclusión del terceto de apertura. Como demuestran los versos a él dedicados («dar en mí al través», v. 6; «los cuatrocientos por él di», v. 10; «Jonás y la ballena tragué yo», v. 11; «sesenta y siete que perdí», v. 12; «otra ballena se dolió de mí», v. 14), el escritor es figura de primer plano que nunca deja el mando, dirigiéndose antes al lector-visitante de su galería, después a un Jonás resucitado y a su recreador artístico, sucesivamente al público de su época que tendrá que juzgar el cuadro «mal pintado» que retrata el «mal pescado».

El *leit-motiv* del soneto es el dinero, frecuente en la sátira quevediana, pero bastante insólito en los casos de écfrasis o de temas plástico-figurativos[26]. La razón es que se habla de coleccionismo y la cuestión supone una serie de problemas económicos de los que el escritor no puede prescindir. Es así como el lenguaje se convierte en el instrumento príncipe de su denuncia y puesto que el marco expresivo es un soneto, sus palabras tienen que ser concisas y eficaces. Para dejar reales motivos de reflexión a su público, Quevedo decide por lo tanto servirse de los números. En efecto dentro de un rico abanico de expresiones pertenecientes al campo semántico del dinero, como «se compraron caros y se vendieron baratos», «el dinero se pierde aquí no más» (v. 4), «di» (v. 10), «perdí» (v. 12), «pagó» (v. 13), las que al final resultan más claras y llamativas se refieren precisamente al precio pagado, «los cuatrocientos» (v. 10), y al dinero perdido en la sucesiva venta: «sesenta y siete» (v. 12).

Otro concepto clave que hay que poner en evidencia con el fin de reconstruir el *puzzle* de los significados consiste en la repetición obsesiva de la imagen de la boca, palabra que nunca se utiliza directamente

[25] Ver por ejemplo *PO,* vol. 1, núm. 27, p. 183, vv. 9-11; *PO,* vol. 1, núm. 205, pp. 401-06; *PO,* vol. 2, núm. 507, pp. 678-79, vv. 1-6 y Quevedo, *«Clío». Musa I,* 1, 2, 5, 10, respectivamente pp. 48-49, 50-51, 56-58, 70-71.

[26] Hay que destacar, a este propósito, la importancia que en época quevediana jugaron los famosos pleitos en favor de la pintura en los que tomaron parte artistas y escritores del Siglo de Oro con la finalidad de defender el papel de la pintura como arte liberal y contra la idea de obligar los pintores a una tasación llamada «alcabala». Para ampliar el tema léase el *Memorial informatorio por los pintores* en Carducho, *Diálogos de la pintura,* pp. 369-518.

0.9. Garzelli.fm Page 94 Tuesday, January 9, 2007 12:51 PM

en el soneto, pero vehículo por excelencia de múltiples significados. Se empieza, en el primer verso, con la boca de la ballena que vomita a Jonás, acción antepuesta por el autor —vista la simbología y la importancia paródica— al acto de engullir al profeta («Tan mal pescado el que te almuerza es», v. 7; «A Jonás la ballena le tragó», v. 9).

La boca del pintor que vomita a sus criaturas como demiurgo inhumano convive con la de Jonás mismo, que aunque es comido por el enorme animal, a su vez, lo vomitará. Quevedo hace referencia incluso a su propia boca que se traga el cuadro con sus protagonistas pintados: por esto el verbo «tragar» tiene que leerse también con el significado figurado de 'soportar, tolerar, aguantar', hasta llegar a la idea más fuerte de 'engullir un engaño', sobre la cual en realidad insiste más el autor.

Tampoco hay que olvidar la boca del nuevo y anónimo coleccionista, llamado en causa por Quevedo a través de la genérica fórmula «quien la pagó» (v. 13). A él le toca tragarse contemporáneamente a la ballena, a Jonás y al poeta mismo: es así como su cuerpo se animaliza en la fantasía quevediana hasta transformarse en «nueva ballena» preparada para vomitar el cuadro con sus personajes («y otra ballena se dolió de mí», v. 14). Tragar y vomitar, vomitar y tragar: un ciclo que no parece detenerse y que podría remitir, en algunos de sus pasajes, a la boca del Infierno[27].

Para concluir cabe destacar que el mérito del soneto —original en su género— estriba en la ingeniosa capacidad del autor de jugar a la vez con realidad y ficción, gracias a la yuxtaposición continua de personajes, lugares y tiempos y todo esto con la extraordinaria maestría de su voz poética. En un bailete grotesco que es «borrasca de colores» se mezclan los antiguos personajes bíblicos y las figuras pintadas por Cajés, toman vida el pintor que ha retomado el sujeto y el poeta que lo ha comprado y luego cantado en poesía, hasta llegar al nuevo e ingenuo coleccionista.

El motivo de la pintura le sirve en este caso al autor para construir una invectiva contra Cajés y la manera más eficaz de declarar su indignación hacia el pintor —la misma manifestada por Jonás a causa de la rapidez de la conversión de los ninivitas— es la de dirigirle un soneto, máximo logro de su pluma contundente y de un virtuosismo lingüístico sin par.

Quevedo poeta, crítico de arte, coleccionista, testigo y acusador en un pleito virtual: son sólo algunas de las múltiples facetas que remiten, a través de este poema, a su compleja y enigmática personalidad.

Bibliografía

Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem, editio minor, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1984, 1° ed. 1969.

Carducho, V., *Diálogos de la pintura, segunda edición que se hace de este libro, fielmente copiada de la primera que dio a la estampa su autor en 1633, en la que se reproducen en facsímil todas sus láminas,* D. G. Cruzada Villaamil, Madrid, Imprenta de M. Galiano, 1865.

[27] Se trata de una imagen que se encuentra, con muchas variantes, en diferentes lugares de la poesía quevediana, por ejemplo en *PO,* vol. 2, núm. 729, p. 441, vv. 57-60.

0.9. Garzelli.fm Page 95 Tuesday, January 9, 2007 12:51 PM

Covarrubias, Covarrubias Horozco, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española,* ed. I. Arellano, y R. Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
Candelas Colodrón, M. A., «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.
Garzelli, B., «Il ritratto nel ritratto: metapitture burlesche nella galleria di Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche,* 6, 2003, pp. 275-85.
Garzelli, B., «Pinturas infernales y retratos grotescos: viaje por la iconografía de los *Sueños*», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 133-47.
Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.
Levisi, M. «Hieronymus Bosch y los *Sueños* de Francisco de Quevedo», *Filología,* 9, 1963, pp. 163-200.
López Grigera, L., «La silva "El pincel" de Quevedo», *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» en su cincuentenario. 1923-1973,* Buenos Aires, Losada, 1975, pp. 221-42.
Medina Barco, I., «"Estos que…": écfrasis satírico-burlesca en cinco poemas quevedianos de sociedad», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 279-304.
Morreale, M., «Quevedo y el Bosco. Una apostilla a *Los Sueños*», *Clavileño,* 40, 1956, pp. 40-44.
Pacheco, F., *El arte de la pintura,* ed. B. Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.
PO, Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1971, vols. 1, 2, 3.
Quevedo, F. de, *«Clío». Musa I con un'appendice dalla Musa «Melpómene»,* ed. A. Martinengo, F. Cappelli e B. Garzelli, Napoli, Liguori, 2005.