

## Presentación: «Figuras, figurillas y figurones quevedianos»

Fernando Plata Parga  
Department of Romance Languages & Literatures  
Colgate University  
Hamilton, NY 13346  
EE.UU.  
fplata@colgate.edu

Francisco de Quevedo se interesó desde joven por observar y caricaturizar ese mundo de «figuras» que pululaban por la España de su tiempo. Se suele citar como *locus classicus* su *Vida de Corte y oficios entretenidos en ella*, obra temprana en la que propone una galería de «figuras», unas «naturales», aquejadas de defectos corporales, por ejemplo, enanos, calvos, corcovados y zambos, a las que, dice Quevedo, «fuera inhumanidad y mal uso de razón censurar ni vituperar, pues no adquirieron ni compraron su deformidad»<sup>1</sup>, aunque sí se deba censurar al falso tullido; otras son «artificiales», aquejadas de vanidad y afectación ridícula, es decir, «galanes o semicaballeros sin hacienda» en palabras de Asensio; otras «figuras lindas» incluyen pajes y valientes de mentira; y por último las «flores de corte» que incluyen maleantes del mundo del juego y maridos sufridos y cornudos.

Los principales estudios modernos sobre el tema de las «figuras» suelen tener como punto de partida el magistral *Itinerario de entremés* (1965) de Eugenio Asensio<sup>2</sup>, que estudia el origen del concepto de «figura», a partir de su sentido de ‘prefiguración’ cristológica en la exégesis bíblica medieval, pasando por el de ‘persona del drama’, para llegar, hacia 1600, a significar ‘sujeto ridículo o estrafalario’, como los que pueblan los entremeses quevedianos. Asensio relacionó la técnica compositiva de Quevedo en estos rápidos retratos de la fauna de la Corte con los *Caracteres* de Teofrasto, denominando a Quevedo «Teofrasto del hampa cortesana». «Todo el infierno es figuras», dice el diablo en *El alguacil endemoniado*; a partir de esta identificación de figura y vicio, según Asensio, Quevedo construye, en su obra satírica, un verdadero «re-tablo» de figuras degradadas del que hizo inventario Ignacio Arellano

1. Quevedo, Francisco de, *Vida de Corte y oficios entretenidos en ella*, ed. Antonio Azaustre Caliana, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2007, vol. II, 1, pp. 291-347 (cita en p. 322).

2. Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1965.

en su extraordinaria tesis doctoral de 1984<sup>3</sup>: la sátira del amor de la mujer y del matrimonio, que habían sido estudiados ya en el clásico libro de Mas (1957)<sup>4</sup>; la sátira de oficios: funcionarios de la justicia, médicos, boticarios y barberos, caballeros chanflones, y los bajos oficios de pasteleros, sastres, taberneros, mercaderes y otros. Mi maestra, Luisa López Grigera (1975)<sup>5</sup>, había estudiado también el universo de figuras que aparecen en *La Hora de todos*: rufianes, fulleros, tramposos, taberneros, médicos, arbitristas, calvos, teñidos, gangosos, lindos, busconas, etc., modelado en parte sobre las «figuras» y «flores» de *La vida de corte*, y había puesto de relieve cómo Quevedo emplea una técnica de fragmentación comparable a la del manierismo, así como una deformación impuesta por el perspectivismo, que ella vinculaba con la deformación óptica de la anamorfosis en la pintura. Romanos (1982)<sup>6</sup> observó como rasgo distintivo del concepto quevediano de «figura» la disimulación de una apariencia exterior, que lo vincula con «*fingere*», ‘fingir’, y a partir de ahí con «máscara», en una contraposición de «apariencia» y «realidad», con una connotación carnavalesca: la máscara o disfraz con que se oculta la realidad. Esta antítesis de «apariencia» y «realidad» connota la «figura» no tanto con el sentido de ‘sujeto ridículo o estrafalario’, como con el de sujeto ‘que aparenta ser lo que no es’. A estos intenta Quevedo desenmascarar con su sátira.

Me cabe el honor de presentar un ramillete de dieciséis artículos que, partiendo de estos estudios, ya clásicos, profundizan desde ángulos muy diversos en el concepto de «figura» en la obra de don Francisco.

Sobre el término «figura» versa el rico estudio lexicográfico de Celsa Carmen García Valdés. La autora parte de los clásicos ensayos de Auerbach sobre el sentido de «figura» en la Antigüedad como ‘figura retórica’ y ‘tipo cristológico’, y de Asensio sobre la ‘figura teatral’ (que la propia García Valdés afina al distinguir entremeses «de figuras» y «de figura», estos últimos relacionados con la comedia «de figurón») y señala en Quevedo una gran variedad de acepciones del término. García Valdés hace un exhaustivo rastreo de la voz «figura» en diccionarios anteriores y contemporáneos de Quevedo, desde Alfonso de Palencia (1490) hasta el *Thesaurus* de Baltasar Henríquez (1679), pasando por, entre otros, Franciosini (1620) que es el primero en registrar «figurilla» en la acepción de «bruttarello, hominiccuiolo di poca stima o bellezza». De este recorrido concluye la autora que «figura» deriva de «*fingere*», ‘modelar la arcilla’, de donde pasa a significar ‘fingir lo falso’; también,

3. Arellano Ayuso, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.

4. Mas, Amédée, *La caricature de la femme du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, París, Ediciones Hispano-Americanas, 1957.

5. López Grigera, Luisa, «Introducción crítica», en Francisco de Quevedo, *La Hora de todos*, Madrid, Castalia, 1975.

6. Romanos, Melchora, «Sobre la semántica de “figura” y su tratamiento en las obras satíricas de Quevedo», en *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*, ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 903-911.

que en Quevedo el uso de «figura» no responde a la tradición lexicográfica, sino al sentido etimológico de «*fingere*», que Quevedo conoce de sus lecturas de los clásicos y al que añade nuevas acepciones. García Valdés reúne también un rico muestrario de 165 ocurrencias de «figura», sus derivados y parientes léxicos en Quevedo. Con todos estos datos García Valdés observa que Covarrubias es el primero en registrar cierto matiz jocoso de «figura» («algún hombre de humor y extravagante»), que concuerda con la serie de figuras que Quevedo desgrana en su temprana *Premática del Tiempo*, verdadera taxonomía del género, que complementa la más conocida de *Vida de Corte*. García Valdés encuentra también que la definición que da *Autoridades* de «hombre entonado que afecta gravedad en sus acciones y palabras» no concuerda con el sentido quevediano, como tampoco lo hace la acepción de «hombre ridículo, feo y de mala traza», tantas veces citada, que convendría más al uso que hace Quevedo en masculino, «un figura», y «figurón»: «figura» (masculina o femenina) sería un ente representativo de una actitud extravagante, de una manía; mientras que «el figura» sería más bien un «figurón». En cuanto a «figura» como ‘personaje de obra dramática’, acepción que registra por primera vez Covarrubias, García Valdés observa que la emplea Quevedo con diversos matices: como ‘persona o interlocutor de un drama’, como ‘personaje de una obra’ y como ‘máscara o disfraz’ en el contexto de la vida como teatro. Por fin examina la autora otras acepciones con las que Quevedo emplea el término: ‘la forma de las letras del alfabeto’, que no aparece registrado en diccionarios; «en figura de» en el sentido de ‘oculto’; «alzar figura» («figura» como ‘signo del zodiaco’ pertenece ya al español medieval, pero no aparece en los diccionarios; de ahí «alzar» o «levantar figura» que sí aparece como manera de predecir mediante la astrología); y ‘representación figurada’ o ‘tipo cristológico’. Quevedo, concluye García Valdés, recoge una riqueza de acepciones que va más allá de la tradición lexicográfica, y que adquirió de los escritores latinos, para añadir de su propio caletre nuevos e insospechados usos translaticios.

Tres de los artículos profundizan, a partir del estudio pionero de Asensio, en la taxonomía de varias de las «figuras» de los sainetes quevedianos.

Esther Borrego analiza la «figurilla» del viejo, el que se resiste a serlo e intenta ocultar los efectos de la decadencia física, acompañado de su antagonista, la joven embaucadora que se aprovecha de él. (Curiosamente, la figura del viejo tiene su contrapartida en la vieja, mucho más denigrada en la obra de Quevedo y centro de atracción de la crítica). Para componer la figura del «vejete» se sirve Quevedo tanto de los precedentes de la tradición entremesil (Lope de Rueda y Cervantes, estudiados aquí con cierto detalle), como de la observación de las figuras de Corte que quieren aparentar lo que no son. En los entremeses de Quevedo analiza Borrego las tachas anejas al «vejete»: la lascivia (el «viejo verde»); los celos (presentes sobre todo en *Los refranes del viejo*

*celoso*, motivo de clara raigambre cervantina); la avaricia, en el entremés de *La venta*, donde se mezclan la figura del ventero ladrón con la del vejete; la desconfianza del padre viejo que custodia la honra de su hijo, en una carnavalesca vuelta al revés de la tópica custodia de la mujer para proteger la honra; los achaques propios de la vejez, blanco del ataque de su joven esposa; y la presunción del viejo, que intenta disimular los estragos de la edad, convirtiéndose en triste parodia de sí mismo.

María José Tobar analiza las figuras femeninas, buscando separar el tratamiento que les da Quevedo en los entremeses, frente a sus obras en prosa y verso, con el fin de distinguir características propias de ese género y ponerlas en relación con su dimensión dramática y lúdica. La importancia de los tipos femeninos aparece desde el título de algunas de estas piezas, *Bárbara*, *La vieja Muñatones*, *La ropavejera*, *La polilla de Madrid*; son estos personajes tipos esquemáticos sin profundidad psicológica, destinados a su inmediato reconocimiento por el público, a veces ya desde su nombre; las figuras proceden de los márgenes de la sociedad, y suelen ser pedigüeñas y tomajonas, dedicadas a robar a los hombres: viejas, busconas y jóvenes burlonas son los perfiles más abundantes; todas ellas notadas negativamente, aunque esa óptica negativa está suavizada por las convenciones dramáticas, en las que la misoginia de estas piezas es la habitual en el código del género. Por ejemplo, la dueña, figura degradada intencionalmente en la obra satírica de Quevedo, aparece de forma más ligera y humorística en estas piezas breves; incluso hay personajes femeninos, como Elena Uriguri, que lejos de ser la típica tomajona, se convierte en una joven ingeniosa y con poder. En general observa Tobar un carácter menos acerbo y descarnado en la comicidad entremesil sobre la mujer. La finalidad lúdica del género explicaría estos rasgos positivos que aparecen en las mujeres, ya que las convenciones de cada género imponen diferentes modelos, como demuestra Tobar con variados ejemplos en los que carea tres motivos misóginos comparables (la pedigüeña, la dueña y la vieja afeitada) y observa cómo Quevedo las trata con mayores agudezas ingeniosas y «violencia verbal» en su prosa y poesía satírica, pero de forma más risueña y contenida en el entremés. Por último, distingue diversas modulaciones en el tratamiento de las figuras femeninas según se trate de entremeses «de burla», «de desfile de figuras» o «de ambiente».

Jéssica Castro abre la lente para estudiar a dos visos, teórico y práctico, las figuras que pueblan los «entremeses de figuras» de Quevedo: *Los enfadosos*, *La ropavejera*, con sus figuras «desfiguradas», y *Los refranes del viejo celoso*, una suerte de mojiganga *avant la lettre* cuya autoría ha sido puesta en tela de juicio. En su brillante análisis Castro muestra una evolución de las «figuras» quevedianas desde caricaturas sociales a máscaras carnavalescas, evolución que dará paso a algunos textos de Calderón, como *Las Jácaras*, en los que el «entremés de figuras» queda invertido y se refunden personajes proverbiales, como ocurría en *Los refranes del viejo celoso*, convirtiendo la obra en un cruce de entremés, mo-

jiganga y jácara; esta mixtura genérica se acentúa en *Las Carnestolendas*, de compleja articulación, sabiamente analizada por Castro, que señala sus deudas con el entremés de *Los refranes*, pero también sus diferencias, que lo llevan a pasar de «entremés de figuras» a «desfile carnavalesco», con elementos de metateatralidad y autoparodia.

Cinco de los artículos se ocupan del análisis de figuras específicas en la obra satírica de Quevedo.

Marcella Trambaioli estudia las figuras y figurillas que Quevedo crea en torno al tema de la pobreza. En su artículo recoge un variado muestrario de tipos y situaciones con las que Quevedo va modulando su discurso sobre la pobreza. En su literatura seria, Quevedo aborda la pobreza espiritual del apegado a los bienes terrenos, frente a la figura ejemplar de quien, como Job, todo lo pierde y se resigna, ya que la riqueza corrompe, como le ocurre al rico avariento. Trambaioli examina también la figura del tacaño, encarnada en el licenciado Cabra. En los *Sueños* observa que los pobres se oponen a los poderosos, para crear un contrapunto conforme al viejo tópico de la muerte igualadora. En sus letrillas también se contraponen pobreza y riqueza en términos morales; en contraste, en la obra burlesca se observan tachas picarescas en la pintura del pobre. En otros textos aparece el desdén burlesco de la dama hacia el amante pobre o «roto». También encontramos al mendigo harapiento como disfraz para huir de la justicia; la exaltación de la pobreza y los falsos mendigos, figura típica en el teatro carnavalesco; el hidalgo pobre, que suele acompañar a los caballeros chanflones, caracterizados por su hidalguía postiza; o el soldado que vuelve pobre de la guerra, en una época de crisis que es también descrita por su pobreza.

Alessandro Martinengo vuelve en su artículo a la interpretación de un romance burlesco de Quevedo, «Anilla, dame atención», en el que aparece la «figura» de la pidona. En el primer bloque del poema se presenta, frente a una pidona llamada Anilla, a dos jayanes, uno bíblico, Sansón y otro clásico, Hércules, desdeñados cruelmente por sus amantes, Dalila y Yole; en un segundo bloque, se presenta a unos personajes mitológicos del sexo femenino a los que sus pretendientes, Apolo y Júpiter, galantean: Apolo, a Dafne; Júpiter, a Dánae, Leda, Ío y Europa. Observa Martinengo que en ambos casos se superponen un plano de burlas y uno de veras; el propósito de este último es censurar la codicia de Anilla, pero es en el de las burlas donde Quevedo despliega su arsenal jocoso. Martinengo ve en el *incipit* y *explicit* del romance un manifiesto de lo burlesco: Se le pide a Anilla que escuche un mensaje de estilo humilde en el *incipit*, pero en el *explicit* el mensaje se eleva a un discurso que afirma, de forma subversiva, el estatuto del género burlesco frente a los cánones de la literatura elevada.

A la «figura» del «gramático pedante» se dedica el artículo de José Enrique López Martínez. Su trabajo parte del debate, en el último tercio del xvi, sobre el gramático y humanista y la reprobación de la gramática frente a otras ciencias: se censuraban en el gramático su arrogancia,

maledicencia, pedantería, obsesión por las minucias gramaticales, propensión a pelear con otros colegas por cuestiones nimias e intrusismo en otras disciplinas más serias, como la teología. Este debate da origen a principios del xvii a la representación satírica del gramático o humanista, confirmando el abandono de la *grammatica* como fundamento de los demás saberes y limitando al *grammaticus* a los principios elementales de la lengua, y al «humanista», a la mera erudición clásica, sin implicaciones para las ciencias importantes. López Martínez hace un interesantísimo recorrido por pasajes satíricos contra el gramático o el humanista en los primeros decenios del xvii que, precedido por *Las lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto (1587), se centra en la obra de Salas Barbadillo y de Quevedo, los dos escritores que con mayor claridad definieron esta sátira, reflejando los debates del xvi y reconfigurándola en forma de estampas jocosas que recuperan el motivo de la soberbia del crítico y su incapacidad para la interpretación y la creación poética. Salas Barbadillo inicia plenamente esta tendencia satírica en pasajes de varias de sus novelas y en el entremés *El tribunal de los majaderos* (1620), en el que es precisamente un gramático el primero en ser sentenciado como «majadero»; así como en el relato *Don Diego de Noche* (1623), en el que asistimos a una pelea a golpes entre dos pedantes ridículos. Quevedo se suma a esta sátira en textos publicados en los años veinte, aunque escritos con anterioridad: en *El sueño del infierno* (1627) se condena a Escalígero y otros gramáticos protestantes, esta vez reales, al contrario de lo que ocurría en Salas Barbadillo; y en *La culta latiniparla* (1631) la caricatura de la dama tiene claros ecos de la tradición satírica contra los gramáticos. También en sus obras serias de los años treinta vuelve Quevedo a la crítica de filólogos y gramáticos: en *La cuna y la sepultura* (1634) se encuentra una diatriba contra los gramáticos como ejemplo de arrogancia y pretensión de sabiduría; y en la traducción de *Epicteto* (1635) se aborda la cuestión del vano conocimiento libresco; todo lo cual lleva al autor a proponer una reevaluación de la consideración de Quevedo como *humanista*.

Abraham Madroñal insiste en la identificación del «Poeta de los pícaros», figura que aparece en el *Discurso de todos los diablos* (1628), con el entremesista Quiñones de Benavente, criticado por Quevedo por su invención de un peculiar lenguaje lúdico y musical pero carente de sentido lógico; Quevedo criticaría con esta figura la vulgarización del gusto por medio de estas composiciones populares empleadas en los bailes, género en el que descuella Quiñones.

Héctor Brioso estudia la «figura» del «mal dramaturgo» retratada en el *Buscón*. Analiza Brioso la sátira del mal comediógrafo que aparece en el *Guzmán de Alfarache* apócrifo (1602), en la que, una vez que el pícaro se ha convertido en representante y entra en contacto con el mundo de la farándula y con un comediógrafo ridículo, aparecen ya los ingredientes básicos de este tipo satírico, que después retoma y amplía Quevedo en su *Buscón* y que Brioso analiza con detalle, sagacidad y amenidad.

Dos de los artículos se centran en la forma en que Quevedo dedicó su arte de componer figuras al retrato de contemporáneos a los que caricaturiza con rápidas pinceladas y convierte casi en figuras literarias.

Sandra Valiñas se ocupa de uno de estos, Gaspar Bonifaz y Bonifaz (h. 1589-1639), trazando, mediante una meritoria labor de trabajo en archivos, un exhaustivo y útil perfil biográfico de esta «figura de la corte», caballero de la orden de Santiago, cortesano del entorno de Felipe IV y aficionado a la tauromaquia y a las letras. Valiñas analiza sagazmente los tres textos burlescos atribuidos con mayor o menor seguridad a Quevedo en los que este traza una rápida caricatura de Bonifaz, resolviéndola en un retrato degradante: la breve mención en una décima dedicada a una fiesta de toros, con motivo de la visita del príncipe de Gales a Madrid en 1623; la carta jocosa que Quevedo envía el marqués de Velada en 1624 con motivo de la jornada real a Andalucía; y un romancillo burlesco dirigido también al marqués de Velada, datable hacia 1624-1625.

Un objetivo comparable, aunque de horizontes más amplios, tiene el rico artículo de Isabel Pérez Cuenca, que examina las técnicas compositivas del retrato en las cartas de Quevedo. En un primer apartado se examinan tres autorretratos que el autor hace en sendas cartas de época y circunstancia muy diversas. Pérez Cuenca contextualiza cuidadosamente estas cartas, significando las relaciones entre los corresponsales y el tono elegido, y analiza los tres autorretratos que describen a un Quevedo cambiante según la época, el destinatario y la intención de la carta. En un segundo apartado, Pérez Cuenca analiza los retratos de cuatro personajes de la época. El primero es una divertida y vívida caricatura de una criada portuguesa del duque de Medinaceli, en la que Pérez Cuenca ve una aplicación de la forma compositiva de los caracteres de Teofrasto. En el segundo, un timador a quien denomina el «Embustero» protagoniza otra carta, esta no jocosa, en la que Quevedo, utilizando la técnica compositiva de Teofrasto, retrata a este sujeto de forma que su destinatario pueda verlo en acción, auténtica «figura» de entremés. El tercero es la «figura» de Gaspar de Bonifaz, en la mencionada carta al marqués de Velada de 1624, buen complemento del estudio de Valiñas. Y el cuarto es una caricatura chistosa del licenciado Miguel de Cárdenas, comisionado de abastos del viaje real de 1624. En un tercer apartado analiza Pérez Cuenca varios retratos más breves: los de Catalina de Zúñiga, condesa de Lemos, la princesa de Carignan, Virgilio Malvezzi y Jerónimo de Medinilla, hasta llegar a unos mínimos esbozos de retrato contruidos con el recurso a la aposición («cura enfermedad», «mujer pesadumbre», «tarascas mosqueteros»). El análisis de todos estos retratos le permite a Pérez Cuenca explicar la forma de descripción de individuos que emplea Quevedo en su correspondencia y cómo transforma a personas de carne y hueso en esbozos de «figuras», personas de quienes, como dice la autora, «Quevedo ha sabido captar la esencia para transformarlos en literatura».

Otro contemporáneo convertido en «figura» es Alonso Álvarez de Soria, a quien dedica su artículo José Manuel Rico. La fecha de la muerte de este sujeto es importante porque es considerada término *a quo* de composición del *Buscón*. Rodríguez Marín, en 1901, fue quien estableció que la muerte del hampón sevillano, al parecer ajusticiado por asesinato, ocurrió a fines de 1603 o comienzos de 1604, y a su aseveración se le ha concedido un valor incuestionable, a pesar de que no hay prueba documental de su muerte, solo testimonios literarios del suceso, el primero de los cuales, por cierto, es el recuerdo que le tributan los hampones sevillanos en el *Buscón*. De ahí la importancia de este artículo que, basándose en un exhaustivo rastreo de archivos, plantea muchas incógnitas y algunas certezas sobre la vida de este personaje y cuestiona episodios de su biografía, entre ellos el de su muerte, y a modo de pesquisa detectivesca va repasando lo que de cierto y de legendario hay en nuestras noticias del personaje.

Ramón Valdés propone que el propio Quevedo, tan amigo de autorretratarse, como se ve en el artículo de Pérez Cuenca, convirtiéndose así en «figura satírica», podría estar detrás de la del Diabolo Cojuelo de la homónima novela de Vélez de Guevara. Valdés analiza el arte compositivo de Vélez, que retrata a su Cojuelo sirviéndose de la caricatura por acumulación de apodos y lo compara con el de Quevedo. Quevedo gustó de crearse una imagen de vicioso e incluso de endemoniado en sus autorretratos burlescos, lo que lo llevó a convertirse en figura folclórica y proverbial asimilada a la del diablo Cojuelo. En algunos escritos que atacan la *Perinola*, como la *Trompa* o *El tribunal de la justa venganza*, surge la referencia a Quevedo como «diablo cojuelo», basada en la cojera del autor y su tendencia a las visiones infernales. Curiosamente, entre los que más censuraron a Quevedo se encuentran algunos, como el padre Niseno, que aprobaron el *Diablo Cojuelo* de Vélez sin encontrar en su texto ninguno de los problemas que encontraba en textos comparables de Quevedo; además, la novela la costeó Alonso Pérez, padre de Montalbán, víctima de la aguda sátira quevediana, y se imprimió en la misma Imprenta del Reino que había sacado el *Para todos* y donde se publicaron obras de conocidos enemigos de Quevedo, como Pacheco de Narváez, el propio Montalbán y Niseno. Esta presencia de enemigos quevedianos en el entorno de Vélez después de 1632 le lleva a Valdés a preguntarse si hubo intencionalidad en la elección del personaje del Cojuelo como alusión a Quevedo. Son muchos los guiños textuales que Valdés encuentra en la novela de Vélez: ambos están presos (en una redoma el Cojuelo, en San Marcos Quevedo), ambos son prontos a la riña y el enredo, y otros muchos que Valdés lee en clave y le llevan a pensar que Quevedo pudo ser el trasunto del *Diablo Cojuelo* de Vélez.

Otra de las acepciones de «figura» que recoge el *Diccionario de Autoridades* es la de «la estatua o pintura con que se representa el cuerpo de algún hombre»; es en ese sentido en el que se inscribe el trabajo de Manuel Ángel Candelas sobre las estatuas en la obra de Quevedo.

En Quevedo el motivo de la estatua es a veces tema central, como en los sonetos efrásticos en celebración de estatuas de personajes poderosos, como Felipe III y Carlos V. En otros casos, la estatua es punto de partida para una reflexión moral, política y religiosa. Quevedo se inspira sobre todo en las estatuas romanas: en la silva «Roma antigua y moderna» el locutor poético, en su pintura panorámica de las ruinas del Capitolio, se detiene en las estatuas de Marco Aurelio y de Mario para entrar en consideraciones estoicas sobre el paso del tiempo. En el *Sermón estoico*, la contemplación de Roma y sus estatuas se vincula a la censura de la soberbia humana, y el mito de Deucalión se torna signo de la decadencia moral y la soberbia: las piedras se convierten en seres humanos que a su vez colocan piedras como imitación de sí mismos. Candelas analiza esa visión censora también en varios sonetos en los que el rico o el avaro buscan construirse estatuas, que se convierten en forma de exhibición vanidosa de riqueza, e incluso en motivo sacrílego al contraponer la devoción íntima con el oro que cubre las estatuas de los dioses, convertido con frecuencia en moneda. Pero las estatuas de los poderosos también sirven como espejo de acciones morales, como se ve en las palabras sobre la estatua de Junio Bruto que sirve de consejo para su hijo Marco Bruto: las estatuas tienen la doble función de conservar la memoria de los familiares y de ser ejemplo para los que las contemplan. En otro soneto, la estatua efímera de un gigantón de celebración callejera le sirve como reflexión sobre la fragilidad de la estatua y la comparación de los tiranos con estos gigantones de papel, lo que ofrece la posibilidad de una lectura del texto como diatriba política; esta se hace más clara en otro soneto en el que la destrucción de las estatuas (*damnatio memoriae*) se convierte en aviso de la caída radical del poder político y la eliminación de la fama póstuma. Además de las estatuas romanas, Quevedo también recuerda en varios textos la estatua que soñó Nabucodonosor, hecha de metales preciosos pero fundada en pies de barro, dando lugar a una lección político-moral e incluso religiosa, al contraponer los pies de barro de la estatua con la piedra sobre la que Cristo fundó su Iglesia, contraponiendo la ortodoxia católica a la idolatría nacida de la soberbia. Por último, a la estatua de Venus levantada por la prostituta Fryne le dedica Quevedo dos sonetos en los que sus reflexiones morales se hacen eco de las del *Theatrum politicum* de Ambrosio Marliano (libro que Quevedo tuvo en su biblioteca).

Como remate, se dedican en este volumen dos artículos a la recepción de las «figuras» quevedianas en el arte y la literatura del siglo xx.

Fernando Rodríguez Mansilla analiza las reminiscencias quevedianas en los *Aguafuertes* de Roberto Arlt, publicados entre 1928 y 1933 en un periódico bonaerense. De aire costumbrista, estos textos diseccionan personajes y oficios típicos (el vago, el estafador, el mantenido, la mujer de mala vida), es decir, «figuras» de raigambre quevedesca, pero retratadas al natural de la sociedad argentina contemporánea. Partiendo de la división de «figuras naturales» y «artificiales» que hace Quevedo en *La*

*vida de Corte*, Rodríguez Mansilla observa que entre las «naturales», la figura más presente en Arlt es el rengo (cojo), identificado con la avaricia y la mala vida, y también el bizco, el cornudo, y el jorobado, todos ellos asociados con el lumpen. Entre las figuras «artificiales» o «flores», que fingen ser lo que no son, aparecen ociosos que engañan a los demás, gorriones y vagos de toda laya, arrogantes, vividores, que aparecen en una fauna porteña en la que el lunfardo hace el papel de la germanía del habla de los hampones auriseculares. Arlt incluye en sus obras también motivos de clara raigambre quevediana, como la sátira de los leguleyos, escribanos y abogados, y la burla del matrimonio y la mujer, con figuras cercanas al maridillo quevediano: «figuras» todas ellas que acechan tanto por la corte madrileña como por un infernal Buenos Aires.

Emmanuel Marigno se centra en el retrato de Pablos de Segovia inventado por Luis García-Ochoa (1979), para hacer un análisis semiótico de la «disociación» entre la imagen iconográfica de Ochoa y la ausencia de descripción física, el «anti-retrato», de Pablos en *El Buscón* de Quevedo. Partiendo de una comparación entre los retratos del Dómine Cabra que hacen Quevedo y García-Ochoa, Marigno plantea el retrato de Pablos de este último como un anti-retrato del Dómine. Ambos retratos de Ochoa se conforman, así, como un díptico invertido que entrega, de forma explícita, el retrato que en Quevedo solo aparece de forma potencial, implícita, haciendo visible la parte invisible del texto, pintando lo desconocido. Se trata, pues, de una especie de retrato-robot, conseguido a partir de la deconstrucción / reconstrucción del texto quevediano.

Concluyo con mi más sincero agradecimiento a Ignacio Arellano, director de la revista *La Perinola*, por haberme confiado la coordinación de este conjunto de estudios sobre un tema tan cercano a sus intereses desde la primera hora; a Enrique Duarte, secretario de la revista, por su incansable y paciente labor de llevar a buen puerto este volumen; a los autores de los dieciséis artículos, todos ellos buenos amigos de quien esto escribe (unos, como Esther Borrego, desde los viejos tiempos en las aulas universitarias de Navarra, y otros, a quienes he ido conociendo en congresos, clases de doctorado y tribunales de tesis a lo largo de los años) por su generoso esfuerzo y dedicación y por su contribución al éxito de este tomo que, creo, arroja nueva luz sobre este retablo de figuras, así como sobre la técnica compositiva de don Francisco.

Hamilton, New York, 21 de mayo de 2018

*ESTUDIOS*

