Los mitos quevedescos desde los siglos XX y XXI

Emmanuel Marigno Vazquez
Université de Saint Etienne
Faculté Arts, Lettres et Langues
33, Rue du 11 Novembre
42023 Saint Etienne Cedex 2
Francia
emmanuel.marigno@univ-st-etienne.fr

[*La Perinola,* (ISSN: 1138-6363), 19, 2015, pp. 51-70]

0. Introducción

La mitocrítica recobra una especial importancia en este siglo XXI por la cantidad de publicaciones al propósito, sea en el marco de los estudios clásicos sea en los más contemporáneos[1].

«La cultura del barroco se interesó por la mitología clásica casi igual que la Medieva o Renacentista», en palabras de Morros[2]. Y así es de Francisco de Quevedo y Villegas en su obra ficcional –poesía, prosa y teatro– como en la ensayística (filosófico-moral e histórico-política).

La mitología, en la prolífica obra de Quevedo, ha sido estudiada desde parámetros imprescindibles como son lo satírico burlesco[3] y lo circunstancial[4] en lo que a semántica se refiere y la autocita o heterocita[5] en cuanto a estilo, entre otros factores fundamentales. También se ha subrayado el trenzado hipotextual entre la cultura clásica pagana, la tradición cristiana y el propio hipertexto quevedesco[6].

Enfocaré la mitografía en Quevedo desde la reescritura semiótica de los siglos XX-XXI[7]: ¿qué recepción tenemos hoy de las imágenes retóricas quevedescas? ¿Cuáles son los códigos mitográficos que delinean hoy la mitografía de Quevedo? ¿Qué hermenéutica abarcan estas estampas contemporáneas sobre mitología quevedesca?

1. Gély, 1999, 2000, 2004, 2006, 2007 y 2008.
2. Morros, 2007, p. 185.
3. Retomo aquí el concepto de Arellano, 2003; ver también la edición Arellano, 1998.
4. Ettinghausen, 1995; Fernández Mosquera, 1997, actualiza cuestiones de recepción.
5. Fernández Mosquera, 2005.
6. Schwartz, 1999 y Fernández Mosquera, 2006.
7. Sobre ilustraciones clásicas ver Garzelli, 2003, 2006 y 2008.

RECIBIDO: 29-01-2015 / ACEPTADO: 29-03-2015

Mi *corpus* serán las ilustraciones creadas desde los años 1970, momento en que emerge por Europa y América latina una generación de grabadores que reescribieron en claves semióticas la obra de Quevedo: la amorosa y satírico-burlesca como la filosófico-moral.

Evidentemente, se descartan de inmediato interpretaciones contemporáneas anacrónicas desconectadas del sustrato barroco en que brotaron las obras; haré hincapié sin embargo en el lenguaje plástico de estas ilustraciones contemporáneas que actualizan la hermenéutica quevedesca. Tampoco voy a repetir los recientes y valiosos estudios sobre recepción quevedesca contemporánea[8], aunque sí se han de señalar e integrar en el presente estudio.

Me ciño pues aquí en la recepción artística contemporánea de la mitografía quevedesca, enfocada desde creaciones bibliófilas europeas e internacionales, y con guía de lectura mitocrítica. Pero antes de comentar nuestras imágenes, haré unas breves pero imprescindibles aclaraciones conceptuales y metodológicas.

1. Preámbulo metodológico

El concepto de «mito» sufre alteraciones lingüísticas y filosóficas según las ideologías; incluso, «arquetipo», «figura», «héroe» o «imagen» se hallan empleados erróneamente como sinónimos de «mito».

Remito al estudio de Losada Goya[9], donde se precisa terminología a la vez que se destacan las dos grandes corrientes ideológicas del pensamiento occidental: la esencialista y la existencialista. Losada Goya subraya que la cisión entre esencialismo (Platón y Descartes) y existencialismo (Epicuro y Gassendi) se atenúa conforme llegamos a los siglos XIX-XX, pues con «la caída del idealismo hegeliano, las grandes ideologías son existencialistas»[10].

A partir del existencialismo contemporáneo (Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger y Sartre) brotarán esquemas neoexistencialistas como son el marxismo, el estructuralismo, el freudismo y la mitocrítica.

Históricamente encabezada por Gilbert Durand[11], la mitocrítica existencialista articula las filosofías existencialistas de Bachelard y Sartre (imaginario), Dumézil, Eliade y Levy-Strauss (etnología), Freud y Jung (psicoanálisis), Piaget (epistemología) y Betcherev (reflexología).

Metodológicamente, la rama existencialista estudia los mitos desde un proceso económico infraestructural que genera su propia superestructura ideológica (marxismo); también se analizan los mitos como estructuras complejas compuestas de mitemas inspirados en los sintagmas de Saussure (estructuralismo); otros hacen hincapié en una mitología

8. *La Perinola,* 2011. Ver en la Bibliografía la entrada a Gutiérrez.
9. Losada Goya, 2010, pp. 69-85.
10. Losada Goya, 2010, p. 71, § 4.
11. Durand, 1960.

onírica individual (Freud) o colectiva y arquetípica (Jung), relacionadas con mitos sagrados: éstos revelan tensiones inconscientes entre el Yo y el Super Yo, y manifiestan formas de la cultura colectiva; por fin, la metodología durandiana, principalmente existencialista, se centra en un estudio secuencial de corte sausuriano –mitemas– basando su hermenéutica en factores circunstanciales (psíquicos, socioculturales y reflexivos) que descartan la dimensión sagrada (anhistórica) del mito y su valor universal (supra-individual y transcultural).

La rama esencialista se centra en el *homo religiosus* de las representaciones iconográficas, como respuestas a planteamientos heurísticos transcendentales, según lo plantea Eliade[12], quien impulsa la vertiente mitocrítica esencialista basada en la anamnesis del *in illo tempore,* en que se concibe el mito como matriz paradigmática sagrada –en su sentido etimológico de «fuera de lo histórico»– y colectiva: el mito es aquí narración etiológica de corte alegórico.

En el caso de las ilustraciones a Quevedo, distinguiré dos categorías de mitos:

A. los mitos «existencialistas» o «modernos», que son mitos más «circunstanciales» en los que incluiré:

A.1. los «mitos circunstanciales» políticos (*Las Zahurdas de Plutón* [1976] de Luis García-Ochoa o *Carta peripatética seguida de Trancos de «La Hora de todos»* [1982] de Manuel Alcorlo Barrero), que reescriben mitos clásicos como tropo de una situación circunstancial que le vale a Quevedo de rasguño disfrazado; y

A.2. los «mitos circunstanciales» socioculturales (*El pupilaje del Dómine Cabra* [1979] de Luis García-Ochoa, *El Testamento de don Quijote* [1987] de François Maréchal Bissey, etc.); y

B. los mitos «esencialistas» o «clásicos» (*Sonetos amorosos* [1980] de Manuel Menán, *Poemas metafísicos* [1982] de Luis García-Ochoa, etc.).

En cuanto a metodología, seguiré una perspectiva estructuralista –mitemas del *logos* y mitologemas del *mitos*–, jungiana –arquetipos– y etiológica –hermenéutica del mito–.

Pero esta persistencia espacio-temporal de Quevedo como referente en la literatura y las artes ¿no estará planteando la cuestión de Quevedo como mito intelectual desde los siglos xx y xxi? Antes de contestar esta pregunta, veamos primero la cuestión de los mitos existencialistas.

2. Los mitos existencialistas

2.0. Preámbulo crítico

Esta categoría incluye mitos circunstanciales políticos y socioculturales –o «literarios»–; cabe recordar la definición de Sellier sobre el

12. Eliade, 1963.

«mito literario»[13] como «mito recién nacido», siendo ejemplo de ello don Pablos, a la diferencia de los mitos grecorromanos o bíblicos de raigambre sagrada politeísta y / o monoteísta. Evidentemente, la forma escrita –*logos*– de los mitos implica que todo mito sea *de facto* «literario»[14], pero, en el contenido los hay de esencia «literaria» –«*nouveaux-nés*»[15]– y otros de esencia «sagrada».

Personalmente distinguiré también el «mito moderno» del «mito modernizado»: el primero es creación de tipo existencialista, cuando el segundo mantiene la ética original modificando solo la estética.

2.1. Mitos circunstanciales políticos

Quevedo reescribe mitos clásicos en obras satírico-burlescas, como las ilustradas por Antonio Saura, *Trois visions* (1971), Luis García Ochoa, *Las Zahurdas de Plutón* (1976), Manuel Alcorlo Barrero, *Carta peripatética seguida de Trancos de «La Hora de todos»* (1982), hasta llegar a las más recientes ilustraciones de Fermín Santos López, *El sueño del juicio final* (2007) o José Paredes, «El Alguacil Endemoniado» de Francisco de Quevedo y Villegas (2009).

Figura 0
Antonio Saura, *Trois Visions,* 1971, litografía

En *Trois visions,* A. Saura reescribe tres de los cinco *Sueños* de Quevedo en cuarenta y dos litografías editadas por Yves Rivière en 1971[16]. Estampadas desde Suiza en su taller del exilio político, Saura y su editor deciden ilus-

13. Sellier, 2005, p. 21.
14. Brunel, 1988, p. 9.
15. El concepto es de Sellier, 2005.
16. Todas las reproducciones de A. Saura en este artículo son autorizadas por Copyright SuccessionAntonioSaura, www.antoniosaura.org, Vegap, 2010.

trar la versión francesa del Sieur de la Geneste de 1632[17], no censurada aunque sí alterada por lo que era la traducción en las primeras décadas del Barroco. Por supuesto, Saura deseaba acercarse cuanto más al espíritu satírico burlesco de Quevedo: pero intentando superar la censura inquisitorial, ¿en qué medida no cae en las alteraciones de la traducción –selección de capítulos, elipsis de secuencias, traducción cultural más que lingüística, etc.?

Con todo, el arte informal de Saura le da a la mitografía quevedesca una fuerza semiótica digna de Quevedo, tal y como reza en el texto de la Geneste. Las representaciones informales de Saura no se basan en la forma mitológica, sino que sugieren emociones físicas e intelectuales idénticas a las que los mitos pretenden comunicar. Más allá de las claves semióticas, el receptor penetra en una cosmología singular quevedesca, entre realidad y sueño, entre ficción y verdad (Fig. 0).

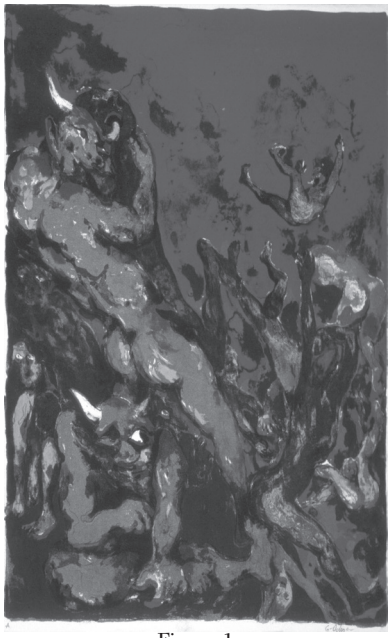

Figura 1
Luis García-Ochoa, *La Zahurdas de Plutón*, 1976,
litografía

Figura 2
Luis García-Ochoa, *La Zahurdas de Plutón*, 1976,
litografía

Las Zahurdas de Plutón (1976) de Luis García-Ochoa ilustran la misma obra quevedesca, con once grabados fauvistas (aguafuerte y litografía) estampados en Madrid en los talleres Casariego. La versión textual es la inquisitorial madrileña de 1631 autorizada por Quevedo,

17. Roig Miranda, 2004.

sin embargo, García-Ochoa mantiene en las secuencias censuradas una semiótica en claves cristianas donde abundan mitologemas de demonios –Lucifer y no Plutón– (Fig. 1 y 2).

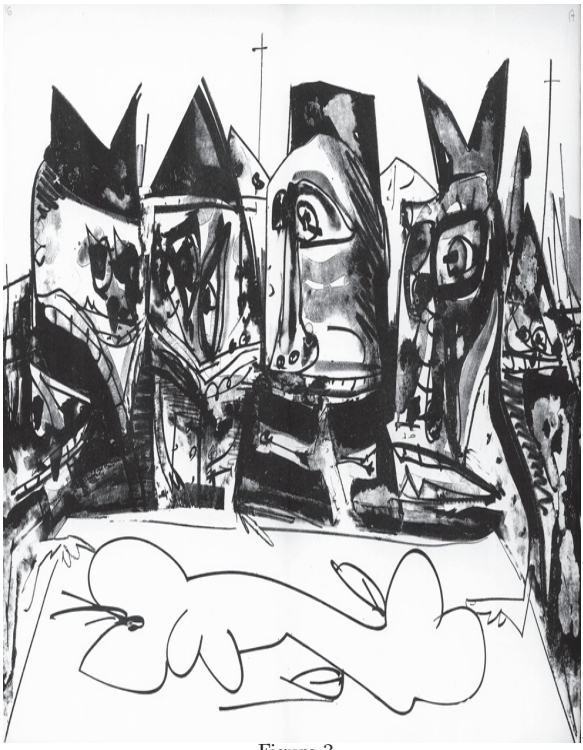

Figura 3.
Antonio Saura, *Trois visions*, 1971, litografía.

El informalismo de Saura y el fauvismo de Ochoa permanecen fieles al contenido satírico burlesco de Quevedo, adaptándolo a los códigos del receptor contemporáneo. Pensamos evidentemente en el «monumento como documento»[18], y siempre podrá verse en estas reescrituras semióticas –en Saura concretamente– algún rasguño al contexto franquista (Fig. 3) de los setenta[19], pero también lo hacía Quevedo…

El estilo más contemporáneo lo encontraremos en Fermín Santos López, editor asturiano de *El sueño del juicio final* con seis estampas (aguatintas y aguafuertes) de J. C. Álvarez Cabrero, Mario Cervero, Remy, Ricardo Mojardín, Jorge Faes y del mismo Fermín Santos López, todas editadas en el 2007 con tirada de doscientos ejemplares; reincidió José Paredes en el 2009 con «El Alguacil Endemoniado» de Francisco de Quevedo y Villegas, que nos brinda cuatro estampas (aguafuerte y aguatinta) con tirada de cien ejemplares. Estas representaciones se conforman al *etos* satírico burlesco de la mitología quevedesca, a la vez que reflejan el lenguaje digital del receptor postmoderno.

Manuel Alcorlo Barrero, con su *Carta peripatética seguida de Trancos de «La Hora de todos»,* nos brinda una reescritura igualmente fiel a

18. Ver Foucault, 1969, p. 13.
19. Marigno, 2011, 2013b.

Figura 4
Manuel Alcorlo, *La Hora de todos,* 1982, aguafuerte

Figura 5
Manuel Alcorlo, *La Hora de todos,* 1982, aguafuerte

Quevedo a la vez que moderniza los códigos mitográficos. Los trece grabados de M. Alcorlo, editados en el Monasterio san Pelayo en 1982, conllevan una síntesis de clasicismo en las figuras y de surrealismo en la *compositio* (Fig. 4 y 5). Dicho en términos mitocríticos, las traducciones semióticas alcorlianas retoman el palimpsesto grecorromano de la mitografía quevedesca en los mitologemas, pero los «informa» siguiendo una retórica surrealista. Reconocemos las écfrasis de la prosografía[20] quevedesca en Alcorlo, quien mantiene mitemas del *logos* quevedesco calificado en los ochenta de «surrealista» y como influido por El Bosco[21].

2.2. Mitos circunstanciales socioculturales

La figura del «pícaro» que encarna don Pablos en *El pupilaje del Dómine Cabra* (1979) de Ochoa está ilustrada con doce grabados (aguafuerte y litografía), editados por Casariego en Madrid; por su parte, François Maréchal Bissey en *El testamento de don Quijote* (1987) reescribe la figura de don Quijote a partir del romance de Quevedo. Ambas figuras entran en la categoría de los «mitos literarios».

Figura 6
Luis García-Ochoa
El pupilaje, 1979, litografía

Figura 7
Luis García-Ochoa
El pupilaje, 1979, litografía

Ochoa ilustra dos capítulos del *Buscón* en una perspectiva muy concreta, tal y como lo declaró en numerosos paratextos[22]: traduce visualmente a Quevedo denunciando el hambre como plaga económica y derecho

20. Orozco Díaz, 1982.
21. Morreale, 1956 y Levisi, 1968.
22. «Añadir algo a Quevedo […] es imposible. Lo que sí se puede hacer es sentir su vigencia, su frescura actual y, basándose en su mundo, hacer esta especie de *acompañamiento* de la lectura», declara Ochoa en Pereda, 1979.

fundamental del ser humano a satisfacer urgencias vitales, estampas cuanto más impactantes que exhiben colores primarios de una original y agresiva estética (Fig. 6 y 7).

Los doce grabados (punta seca y xilografía) de François Maréchal Bissey han sido editados en Madrid por Casariego en 1987. José Narranco, en el paratexto que encabeza las ilustraciones, anuncia un retrato socio-económico decadente de la España imperial de los Siglos de Oro, interpretación por lo menos dudosa, pero que es interesante dar a conocer como recepción posible –aunque errónea, insisto– de la prosografía quevedesca desde el siglo xx:

> El romance y las ilustraciones refleja así el panorama del Siglo de Oro, tan desastroso desde el punto de vista de la economía, de las estructuras sociales, de la administración de justicia, de las superestructuras ideológicas incluso, como preclaro en el sentido de la exaltación de los valores humanos, esencia del Renacimiento y del mundo clásico[23].

Este ejemplo de lectura malinterpretada de iconografía quevedesca contemporánea, resulta de una definición errónea del mito existencialista, o sea, *logos* y *mitos* que arrancan de lo contextual para ser desviados hacia lo arquetípico y, peor a veces, lo esencial, esencialidad por otra parte ilustrada en los mitos de Tánatos y Eros principalmente.

3. Mitos esencialistas

3.1. Tánatos

Pocas son las ilustraciones a la obra metafísica –filosófica y moral–; Ochoa es el único en editar trece grabados (aguafuerte, aguatinta y litografía) en la madrileña editorial Casariego, en 1981, donde mantiene los prototipos de la hermenéutica didáctico-moral como son las *vanitas,* el *tempo fugit* y *tánatos* (Fig. 8 y 9).

Figura 8
Luis García-Ochoa
Poemas metafísicos, 1981, litografía

Figura 9
Luis García-Ochoa
Poemas metafísicos, 1981, aguafuerte y aguatinta

La recepción que tiene García-Ochoa de estos mitos esencialistas es idéntica a la de los contemporáneos de Quevedo, es decir, la de una hermenéutica arraigada

23. Narranco, en Maréchal, 1987, «Prólogo» sin paginación, 6º §.

Figura 10
Luis García-Ochoa
Poemas metafísicos, 1981,
litografía

en los cánones filosóficos de Quevedo: Juvenal, Séneca y Persio, como demostró recientemente Moreno Castillo en su edición crítica de los sonetos morales[24].

Junto con el mitologema femenino y el de la laguna Estigia como prototipos de la muerte, figuran en Ochoa arquetipos cristianos que concentran la hermenéutica de la moraleja quevedesca (Fig. 10).

El tema de la tempestad (Fig. 11), símbolo de extravío moral y castigo divino, también está en Ochoa; al propósito, señaló Fernández Mosquera que «Quevedo prefiere esta tradición confesional frente a la clásica pagana»[25], y por cierto, las referencias de corte confesional son la nota dominante de la semiótica ochoesca que traduce el poemario moral quevedesco también con imágenes de los Infiernos (Fig. 12).

3.2. Eros

La mitografía amorosa de Quevedo ha sido representada en tres obras bibliófilas mayores del siglo xx: Orlando Pelayo en *Once sonetos. Onze sonnets*, nos brinda trece grabados (linóleo) publicados en Suiza por las Editions Ides et Calendes en 1971; Jorge Castillo titulará *Canta sola a Lisi* los once grabados (aguafuerte y aguatinta) publicados

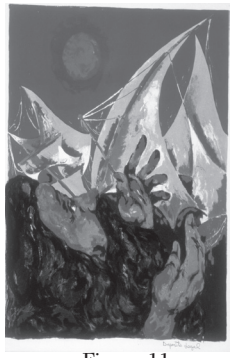

Figura 11
Luis García-Ochoa
Poemas metafísicos, 1981,
litografía

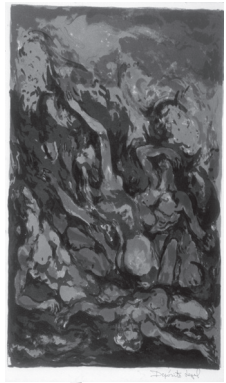

Figura 12
Luis García-Ochoa
Poemas metafísicos, 1981,
litografía

24. Quevedo, 2014; ver también su anterior edición Quevedo, 2012. Tema precedentemente estudiado por Rey en Quevedo [1992], 1999.

25. Fernández Mosquera, 2006, p. 168; las ilustraciones de García-Ochoa, confirman el juicio de Fernández Mosquera según quien «La presencia de términos relacionados con el mar, el viaje, la navegación…, los múltiples motivos literarios que vinculan actitudes ideológicas de Quevedo con estos tópicos, favorece la abundancia de imágenes en relación directa con la tormenta» (Fernández Mosquera, 2006, p. 161); por lo menos así acontece en las estampas de Ochoa en cuanto a mar, viaje y navegación.

Figura 13
Manuel Menán,
Sonetos amorosos, 1980,
aguafuerte y aguatinta

en Granada por la Fundación Rodríguez-Acosta en 1978, de los que sólo se pueden contemplar los guardados en la Biblioteca Nacional de España, habiendo volado las estampas…; pero se puede disfrutar de los doce grabados de Manuel Menán (aguafuerte), titulados *Sonetos amorosos* y publicados en Madrid en 1980 por la Editorial Casariego.

La poesía amorosa de Quevedo se arraiga en una base ficcional y cultural más que autobiográfica, a diferencia del *Canzoniere* de Petrarca, su principal fuente de inspiración. Fernández Mosquera dejó claro que el Yo biográfico presencia el texto italiano, cuando es imprescindible distinguir aquí en Quevedo la instancia poética de la del autor[26].

Distintos artículos estudiaron las referencias mitológicas amorosas. Cappelli evoca en sus «Imágenes de volcanes en la poesía de Quevedo» el mito de los Gigantes vencidos por Júpiter y sepultados en el mundo infra-terrenal, convirtiéndose en volcanes –Etna y Vesubio– que fulminan como Encélado; tema que genera imágenes oximorónicas por la frialdad que oponen las figuras femeninas. Cappelli subraya en estos textos «la importancia del aparato mitológico en cuanto ingeniosa herramienta para amplificación del propósito del poeta»[27] más que como finalidad de por sí. Quevedo manipula en efecto el mito, vaciándolo de su valor hermenéutico inicial, para atribuirle nuevos esquemas poéticos y experimentar nuevas opciones semánticas. En estos poemas, el recurso al mito implica más *ornatus* que *etos*.

Figura 13
Manuel Menán,
Sonetos amorosos, 1980,
aguafuerte y aguatinta

Las ilustraciones de M. Menán también vacilan entre una figura femenina de fuego y la otra de mármol (Fig. 13 y 14). En los sonetos amorosos, el paso de Lisi a Flora también está marcado por un traslado

26. Fernández Mosquera, 1999. El poemario amoroso ha sido reeditado por Rey y Alonso Veloso en Quevedo, 2013.

27. Cappelli, 2006, p. 67.

Figura 15
Manuel Menán,
Sonetos amorosos, 1980,
aguafuerte y aguatinta

dialéctico donde «excepcional y curiosamente es la amada, y no el amante, quien es asimilada al volcán»[28].

Por efecto inter-icónico, recorre el poemario el mito de Diana bañándose en el río y sorprendida desde un árbol por Acteón, al que Elvinia transformará en estatua de mármol; en el mismo mármol está esculpido el torso del enamorado en la ilustración de Menán (Fig. 15), donde por otra parte las ramas del árbol sugieren lo que podría ser el ciervo lascivo de la tradición aristotélica en que Diana metamorfosea a Acteón.

Figura 16
Manuel Menán,
Sonetos amorosos, 1980,
aguafuerte y aguatinta

Figura 17
Manuel Menán,
Sonetos amorosos, 1980,
aguafuerte y aguatinta

La figura femenina con alas se opone a la figura más sensual de «carne y hueso» a la que acompaña la luna (Fig. 16 y 17). El «ángel» de la cultura griega difunde merced a sus alas las noticias por el mundo humano, antes de metamorfosearse con la llegada del cristianismo en ángel enviado para informar a los hombres de la voluntad de Dios. Llama la atención aquí la preferencia que manifiesta Menán por el prototipo helenístico pagano, en lugar del monoteísta de la tradición cristiana.

28. Cappelli, 2006, p. 67.

Figura 18
Manuel Menán,
Sonetos amorosos, 1980,
aguafuerte y aguatinta

El mitologema de la manzana presencia dos estampas, arraigándose en la mitología cristiana y connotando tentación, aunque también podría remitir al mito de Venus manipuladora de Paris merced a la mítica manzana de oro, que Menán ubica en lugar del corazón (Fig. 18).

Todas estas representaciones esencialistas, junto con la exitencialistas anteriores, no se mueven siempre por separado; se puede diseñar una especie de interacción que toma la forma de movimientos ascendentes –desde lo existencial hacia lo esencial– o movimientos descendentes –desde lo esencial hacia lo terrenal–.

4. Mitos «ascendentes» y mitos «descendentes»

4.1. Mitos descendentes

La Fortuna de Alcorlo es una buena ilustración sobre trivialización contemporánea del mito; pero Quevedo ha sido quien impulsó esta degradación satírico burlesca de los mitos clásicos, en especial en *La Hora de todos*[29].

Alcorlo ilustra en *Carta peripatética seguida de Trancos de «La Hora de todos»* el mito de la Fortuna tal y como lo actualiza Quevedo, o sea, representando a la Fortuna más lúbrica que ciega, aludiendo así al gobierno de Felipe IV. La ceguera, símbolo de imparcialidad, se desliza hacia una ausencia de luces de un gobierno falto de ideas y que lleva a España por derroteros trágicos. La rueda en la que la Fortuna desnuda de Alcorlo está impudentemente sentada a horcajadas se detiene, obstinada, en un destino nefasto para España (Fig. 19).

Figura 19
Manuel Alcorlo,
La Hora de todos, 1982,
dibujo

29. Guerrero Salazar, 2002.

Figura 20
Manuel Alcorlo,
La Hora de todos, 1982,
aguafuerte

Otra estampa representa la rueda enmarañada en unas cuerdas que simbolizan el estancamiento de un imperio que, de algún modo, amenazan los hilos de las Parcas que serían los enemigos envidiosos de España (Fig. 20). Más allá del *logos* de Quevedo y del *mitos* de Alcorlo, la hermenéutica es la misma: quien se aleja de la Providencia cae en las manos de la Fortuna, ciega más que imparcial.

Alcorlo ilustra la degradación del mito en Quevedo, traduce con rectitud la propia esencia del mito descendente tal y como figura en esta obra de Quevedo. Lo confirma Drake declarando que «A veces, Alcorlo […] nos advierte que él no tiene nada que decir, que él solo pinta, que no tiene ningún mensaje que comunicarnos. […]. El pintor no tiene nada que decirnos; son las criaturas pictóricas las que dicen»[30].

4.2. Mitos ascendentes

Narranco, esta vez más juicioso que en su anterior cita, también ve en Maréchal algún impulso idealista:

> La visión de Maréchal en sus ilustraciones para el «Testamento de Don Quijote» es como la de Quevedo, escindida entre la grandeza del caballero armado y la miseria del loco desnudo, entre la fragilidad de la lanza rota como una caña y la rudeza del cayado amenazante[31].

La «decadencia» que podríamos ver en las estampas de Maréchal, estaría en la denuncia del derrumbar de los ideales humanísticos a mediados del siglo xx, tal y como el héroe manchego los encarnó en su tiempo. Maréchal declaró en distintos paratextos[32] ver en la muerte mítica de don Quijote un testamento anhistórico, que le permite subrayar las atrocidades inhumanas del segundo conflicto mundial. Así, en la es-

30. Martínez Drake, 1960, sp., 4º § de la 4ª p.

31. Narranco, en Maréchal, 1987, «Prólogo» sin paginación, 5º §.

32. Hablando de la mano –tan importante para un artista– en tanto que capacidad de crear o de destruir, declaraba Maréchal, 2005, p. 5, que «Esta agresividad, en su origen únicamente destructiva que se dirigía contra la vida de los demás, puede convertirse en un acto eminentemente creador, si se ataca a la materia misma. Entonces se domestica la fuerza ciega. Debe de reconocer, domar su ímpetu, adaptarse, coger el ritmo para convertirse en el gesto del obrero artesano».

Figura 21
François Maréchal,
El testamento de don Quijote, 1987,
xilografía.

tampa del Caballero de la Blanca Luna (Fig. 21), don Quijote aparece muerto, cuerpo cadavérico, descarnado, tirado en el suelo con los brazos en forma de cruz y al revés, como víctima de una fuerza capaz de aniquilar a la humanidad.

La reescritura semiótica de Maréchal invierte aquí el proceso de «desacralización» del romance satírico burlesco de Quevedo, para alzar la figura de don Quijote a esferas descontextualizadas y atemporales, o, dicho de otra forma, Maréchal vuelve a «sacralizar» mediante un enfoque filosófico la figura del héroe manchego. Confirma un crítico que «La creación de sus grabados, no son un problema teórico ni estético, sino ético y filosófico»[33].

Globalmente, los mitos inicialmente existencialistas como la figura del pícaro, consiguieron desde su creación desconectarse de sus contextos históricos y volverse arquetipos –en el sentido de Jung–, situacionales; son pues reproductibles según analogías circundantes. Estamos aquí en lo que llamaría un proceso de mitificación *a posteriori,* que sería una de las formas posibles de lo que Javier del Prado llama «mitificación ascendente»[34].

Las reescrituras transmediales contemporáneas de las figuras del pícaro y de don Quijote, lejos de trasladar el «tipo» a la categoría de «estereotipo», lo confirman en su estatuto de «prototipo». La tarea bibliófila crea pues una forma de «avatar» en el *mitos* –mitologemas– que se suma al *logos* literario de Quevedo –mitemas– a la vez que sacraliza –mitología– una hermenéutica barroca quevedesca originalmente «existencialista» o inmanente.

Queda ahora por aclarar el último aspecto de nuestra reflexión: si el punto común de estos mitos existencialistas, esencialistas, descendentes y ascendentes son los textos de Quevedo, ¿en qué medida resulta juicioso plantear la cuestión de la figura de Quevedo como mito?

5. ¿Quevedo como mito?

¿En qué medida referirse a Quevedo como reescritor de mitos –clásicos o tradicionales– a la vez que autor reescrito en las artes contemporáneas no equivale a implicarle como mito? Quedaría por definir qué tipo de mito es Quevedo.

Germán de Patricio habla de Quevedo como

33. Casas Hierro, en Maréchal, 2005, p. 39.
34. Del Prado, (en prensa).

> el héroe maldito, el héroe incomprendido, el héroe injustamente maltratado. Desde Escosura hasta Pérez-Reverte, desde 1837 hasta 2006, Francisco de Quevedo no ha dejado nunca de encarnar un prototipo de desdichada mala suerte histórica, de despiadada traición pública: un mundo donde el talento es envidiado, perseguido, unas autoridades que encarcelan a los héroes premian a los traidores, un pueblo noble que sufre y soporta el desgobierno de los inútiles; un mundo al revés[35].

Yo veré a Quevedo como mito intelectual, o sea, referencia anhistórica en la esfera de la creación (Literatura y Artes plásticas). En los años 1975, las estampas *Hommage à Quevedo* de Salvador Dalí, vieron en Quevedo un mito surrealista, un manantial de inspiración moderna que reconoce en la autoría quevedesca una entidad creadora, un *logos* capaz de alentar infinitamente la representación renovada de la realidad.

Vuelto instancia creadora «sagrada» –en el sentido de «anhistórico»– de las artes, Quevedo se impone como prototipo de lo satírico burlesco, mito al que siguen refiriéndose artistas contemporáneos con metas ecdóticas formuladas en lenguajes semióticos, y que se anclan en el conceptismo quevedesco, capaz de formular un *mitos* icónico dentro del mismo *logos* narrativo.

Algo similar acontece del otro lado del charco, con el artista mexicano José Luis Cuevas que, en 1969, publica *Homage to Quevedo*. Cuevas «mexicaniza» al autor de Torre de Juan Abad[36]. Arraigando su idiolecto semiótico en la imágenes retóricas de Quevedo, Cuevas formula una identidad mexicana, impulsada por el *logos* quevedesco. Siempre rechazó Cuevas el haber inventado algo nuevo, pero nunca negó a Quevedo como fuente de creación artística:

> No me considero renovador y reformador en arte. He tratado de continuar dentro de una tradición en la que creo y a ella he querido incorporar un poco de aliento distinto, algo que la lleve adelante[37].
>
> Al día siguiente fui a una librería a buscar los dos tomos de la Editorial Aguilar que contiene la prosa y la poesía completa de Quevedo. No solté la lectura. Con la mano izquierda sostenía el libro y con la derecha trazaba bocetos a la velocidad de la lectura[38].

Lo que Dalí y Cuevas retoman en Quevedo, no son juicios circunstanciales sino los esenciales: su humanismo y las referencias mitológicas –las clásicas o las tradicionales– que vehicula.

Ambos grabadores se identificaron, de algún modo, con los valores transcendentales de Quevedo; la mitología quevedesca sigue encarnándose formalmente en mitologemas contemporáneos, como lo vemos en los retratos que hacen Dalí y Cuevas de Quevedo y de sí mismos,

35. Patricio, 2011, p. 231.
36. Marigno, 2013a
37. Cuevas, en Muñoz, 2001, p. 9
38. Cuevas, en Muñoz, 2001, p. 29.

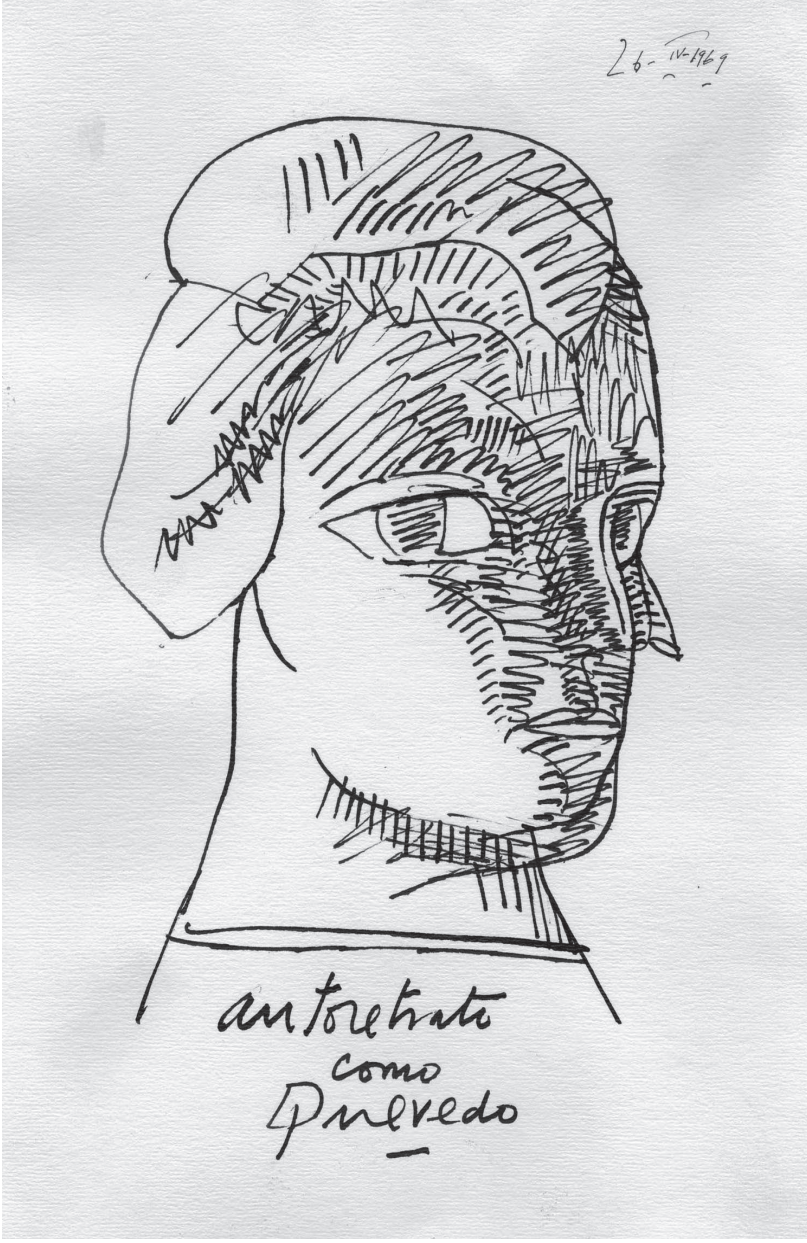

Figura 22
José Luis Cuevas
Autorretrato como Quevedo, 1969

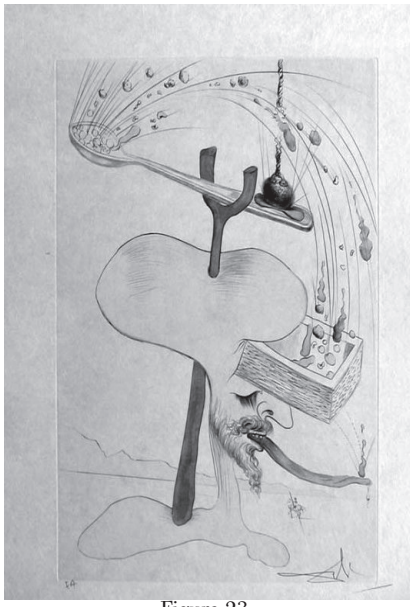

Figura 23
Salvador Dalí,
Hommage à Quevedo, 1975

Madrid, surrealismo, arte informal y postmodernidad.

Las nuevas formas estéticas –o mitologemas– en que los artistas contemporáneos expresan los mitos quevedescos actualizan las figuras mitográficas –*mitos*– y su modo semiótico de narración –*logos*–, sin alterar su ética anhistórica.

Los llamados «mitos literarios» en los que participó Quevedo en su tiempo –figura del pícaro y don Quijote– superaron su carácter meramente narrativo –mitemas– gracias al componente icónico –mitologemas– que los artistas contemporáneos les proporcionaron; evidentemente, siempre existieron ilustraciones a los textos quevedes- sea en una misma estampa como en el *Autorretrato como Quevedo* de Cuevas (Fig. 22), sea por separado como en Dalí (Fig. 23 y 24), donde predominan mitologemas inter-icónicos, similitudes de «mise en page», orientación de ambas figuras, etc., en una palabra, el uno resulta ser el avatar del otro.

Conclusiones

He intentado proponer una lectura renovada sobre mitología en Quevedo, a partir de una lectura mitocrítica de recepción semiótica contemporánea.

Los mitos quevedescos gozan en los siglos xx y xxi de una espléndida recepción, como fuente de expresión que ha inspirado a las generaciones artísticas del fauvismo, expresionismo, escuela de

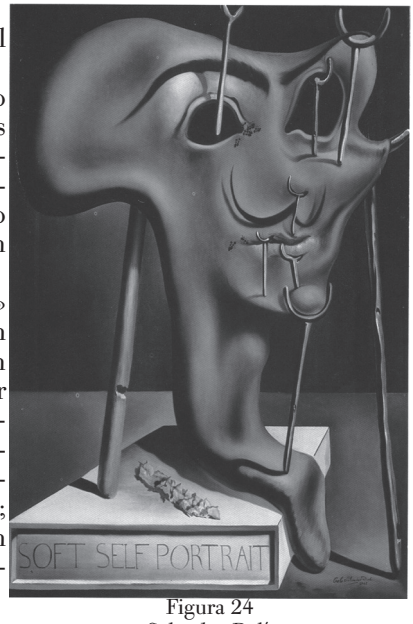

Figura 24
Salvador Dalí,
Soft Self-Portrait, 1941

cos, pero las estampas de los siglos xx-xxi gozan de una riqueza cuantitativa y cualitativa jamás alcanzada[39].

François Maréchal, excepcionalmente, no sigue a Quevedo en su proceso de degradación satírico burlesco del mito quijotesco, restituyéndole al mito inicial su valor épico, además de vincularlo con los señalados acontecimientos del siglo xx.

Los inacabados retornos a Quevedo desde el Barroco hasta el momento de las presentes líneas, parecen confirmar la idea de un autor que hemos acabado por alzar a la categoría de «mito ascendente».

Bibliografía

Arellano Ayuso, Ignacio, *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo,* Madrid, Arcos Libros, 1998.

Arellano Ayuso, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo,* Madrid / Frankfurt-am-Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2003.

Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté,* Paris, José Corti, 1948.

Brunel, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires,* Monaco, Le Rocher, 1988.

Brunel, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours,* Paris, PUF, 1992, pp. 76-81.

Cappelli, Federica, «Imágenes de volcanes en la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 61-71.

Del Prado, Javier, «Crisis de mitos: crisis de palabras», Conferencia Plenaria del 22 de octubre de 2014 en el Paraninfo de la Universidad Complutense de Madrid, en *Mitos en crisis. La crisis del mito,* ed. José Manuel Losada Goya, (en prensa).

Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario,* Paris, Bordas, 1960.

Éliade, Mircea, *Aspects du mythe,* Paris, Gallimard, 1963.

Ettinghausen, Henry, «Ideología intergenérica: la obra circunstancial de Quevedo», en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios,* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pp. 225-259.

Fernández Mosquera, Santiago, «Ideología y literatura: perturbaciones literarias en la exégesis ideológica de la obra de Quevedo», *La Perinola,* 1, 1997, pp. 151-169.

Fernández Mosquera, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»,* Madrid, Gredos, 1999.

Fernández Mosquera, Santiago, *La tormenta en el Siglo de Oro,* Madrid, Iberoamericana, 2006.

Fernández Mosquera, Santiago, *Quevedo: reescritura e intertextualidad,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir,* Paris, Gallimard, 1969.

Garzelli, Beatrice, «Il ritratto nel ritratto. Metapitture burlesche nella galleria di Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche,* 16, 2003, pp. 275-285.

Garzelli, Beatrice, «Pinturas infernales y retratos grotescos: viaje por la iconografía de los *Sueños*», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 133-147.

39. Recordemos que hasta finales del romanticismo, algunos grabados podían servir para ilustrar varios textos, o varias ediciones, lo cual se ha vuelto ajeno a la cultura editorial contemporánea, en que cada edición ilustrada propone estampas propias.

Garzelli, Beatrice, *Nulla dies sine línea. Leteratura e iconografía en Quevedo,* Pisa, ETS, 2008.

Gély, Véronique, «Mythes et genres littéraires: de la poétique à l'esthétique des mythes», *Le Comparatisme aujourd'hui,* ed. S. Ballestra-Puech y J-M. Moura, Lille, Edition du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 1999, pp. 35-47.

Gély, Véronique, «Mythe et allégorie: l'exemple de Psyché», *La Lecture littéraire,* Numéro spécial «L'Allégorie», ed. R. Borderie, 4, 2000, pp. 51-67.

Gély, Véronique, «Mythes et littérature: perspectives actuelles», *Revue de Littérature Comparée,* 311, 3, 2004, pp. 329-347.

Gély, Véronique, «Pour une mythopoétique: quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction», 21/05/2006 [http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html, consultado el 16/09/2014].

Gély, Véronique, «Par-delà les colonnes d'Hercule: conquête, transgression, dépassement», en *Plus Oultre. Mélanges offerts à Daniel-Henri Pageaux,* éd. S. Habchi, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 343-355.

Gély, Véronique, «Le devenir-mythe des œuvres de fiction» y «Bilan critique», *Mythe et littérature,* ed. Sylvie Parizet, 2, 2008, pp. 69-98 y pp. 179-195.

Guerrero Salazar, Susana, *La parodia quevediana de los mitos. Mecanismos léxicos,* Málaga, Universidad de Málaga, 2002.

Gutiérrez, Carlos M., (coord.), *La Perinola.* «*La recepción de Quevedo. 1645-2010»,* 15, 2011.

Jung, Carl Gustav, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo,* Madrid, Trotta, 2002.

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

Losada Goya, José Manuel, «Paradigmas e ideologías de la crítica mitológica», en *Mito y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea,* ed. José Manuel Losada Goya, Bari, Levanti Editori, 2010, pp. 69-85.

Losada Goya, José Manuel, (ed.), *Mito y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea,* ed. J-M., Bari, Levante Editori, 2010.

Maréchal Bissey, François, *Pinceles de acero: el arte del buril,* Tarragona, Contratalla, 2005.

Marigno, Emmanuel, «Du corps rêve au corps gravé: les *Sueños* de Francisco de Quevedo illustrés par Antonio Saura», en *Réalités et représentations du corps dans l'Europe des XVIe et XVIIe siècles,* ed. Mary-Nelly Fouligny y Marie Roig Miranda, Nancy, Groupe des «XVIe-XVIIe siècles en Europe», 2011, pp. 369-382.

Marigno, Emmanuel, «Cuevas *ludens.* Juegos retóricos y gráficos en *Homage to Quevedo* (1969)», *Hipogrifo,* 1, 1, 2013a, pp. 25-41.

Marigno, Emmanuel, «Una visión original de los conflictos de poder en las cortes españolas áureas: Antonio Saura ilustrador de los *Sueños* de Quevedo», en *Del poder y sus críticos en el mundo ibérico del Siglo de Oro,* ed. Ignacio Arellano, Antonio Feros y Jesús María Usunáriz, Madrid, Iberoamericana-Velvuert, 2013b, pp. 160-178.

Martínez Drake, Luis, s. t., en *Manuel Alcorlo,* Madrid, Altamira, 1960.

Morreale, Margherita, «Quevedo y el Bosco, una apostilla a *Los Sueños*», *Clavileño,* 40, 1956, pp. 40-44.

Morros, Bienvenido, «La mitología en el Barroco: teoría y práctica a propósito de Acteón en dos sonetos de Quevedo», *La Perinola,* 11, 2007, pp. 185-226.

Muñoz, Miguel Ángel, *La imaginación del instante: signos de José Luis Cuevas,* México, Museo José Luis Cuevas / Praxis, 2001.
Orozco Díaz, Emilio, «Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo. Notas sueltas para una ponencia sobre el tema», en *Homenaje a Quevedo,* ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 417-454.
Patricio, Germán de, «Recepción diacrónica de Quevedo: manipulador manipulado, símbolo colectivo», *La Perinola,* 15, 2011, pp. 191-234.
Pereda, Rosa María, «García-Ochoa: "Mi pintura está muy cerca de Quevedo"», en *El País,* 24 de abril de 1979.
Quevedo, Francisco de, *Sonetos morales,* ed. Enrique Moreno Castillo, Pamplona, Universidad de Navarra, 2014.
Quevedo, Francisco de, *Poemas Metafísicos y Heráclito Cristiano,* ed. Enrique Moreno Castillo, Pamplona, Universidad de Navarra, 2012.
Quevedo, Francisco de, *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, sección segunda),* ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Pamplona, Universidad de Navarra, 2013.
Quevedo, Francisco de, *Poesía moral (Polimnia),* ed. Alfonso Rey, Madrid, Támesis, 1999.
Roig Miranda, Marie, *Les «Visions»* de *Quevedo, traduites par le Sieur de la Geneste,* Paris, Honoré Champion, 2004.
Schwartz Lerner, Lía, «El imaginario barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores», *Calíope,* 5, 1, 1999, pp. 5-33.
Sellier, Philippe, «Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?», en *Essais sur l'imaginaire classique,* Paris, Champion, 2005, pp. 13-23.