

I. ARELLANO Y V. RONCERO (EDS.)

## QUEVEDO EN MANHATTAN

*ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL,  
NUEVA YORK, NOVIEMBRE, 2001*

VISOR LIBROS

## ÍNDICE

- Ignacio ARELLANO: «Prólogo. Quevedo en el nuevo milenio y en Nueva York» .....	7
- Victoriano RONCERO LÓPEZ: «Palabras de apertura» .....	9
- Emilio CASSINELLO: «Simposio: Quevedo. Manhattan, 15 Noviembre 2001» .....	11
- Ignacio ARELLANO: «Espejos y calaveras: modelos de representación emblemática y plástica en dos textos de Quevedo» .....	15
- Cesáreo BANDERA: «El Buscón: entre la religión y la antropología» ...	33
- William CLAMURRO: «Quevedo y el Buscón: texto huérfano, voces subversivas» .....	71
- Santiago FERNÁNDEZ MOSQUERA: «Quevedo y las piedras» ....	81
- Celsa Carmen GARCÍA VALDÉS: «Obra dramática de Francisco de Quevedo: estado de la cuestión acerca de su edición y estudio» .....	111
- Antonio GARRIDO: «Creación léxica quevedesca en la segunda impresión del diccionario académico (1770)» .....	135
- James IFFLAND: «“Todos somos locos / los unos y los otros”: Quevedo con cascabeles» .....	141
- Inmaculada MEDINA BARCO: «Retrato regio de los Austria en Quevedo: algunos poemas» .....	165
- Valentina NIDER: «Nerón y el arquitecto. Sobre una variante manuscrita acerca de la caída de Olivares» .....	189
- Carmen PERAITA HUERTA: «El contrato de caridad y los cambios de la gloria: concepciones quevedianas de la pobreza» .....	203
- Fernando PLATA: «Dificultades en la edición y anotación de la Perinola de Quevedo» .....	217
- Victoriano RONCERO LÓPEZ: «El humor del Buscón» .....	231
- Gonzalo SANTONJA: «Ordinate Inordinata. Eduardo Barriobero y Herrán y su “Colección Quevedo”. Anécdotas y decires» .....	255
- D. Gareth WALTERS: «Salvando a Lisi de los editores» .....	285

Cubierta: Diego Jordán

© Los autores

© Visor Libros

Isaac Peral, 18 - 28015 Madrid  
www.visor-libros.com

ISBN.: 84-7522-871-2

Depósito Legal: M. 1.590-2004

Impreso en España - Printed in Spain

# Espejos y calaveras: modelos de representación emblemática y plástica en dos textos de Quevedo

Ignacio Arellano  
Universidad de Navarra

1. La importancia de los modelos expresivos de la emblemática y la interrelación entre series artísticas diversas (en este caso literatura y representaciones plásticas) viene despertando cada vez más la atención de los estudiosos auriseculares, con harta justificación. En el caso de Quevedo es un territorio necesitado de análisis sistemático, del que sabemos poco, y del que tenemos algunas precisiones parciales que no estamos seguros de que respondan a la realidad textual global mientras no llevemos a cabo un examen de la totalidad, que podría revelar muchos detalles que la técnica ingeniosa y la complejidad quevediana pueden en ocasiones ocultar a la lectura más atenta.

Es posible que la presencia de los emblemas, por ejemplo, sea más fuerte de lo que a primera vista parece, y que algunos textos que no han sido relacionados con el mundo emblemático puedan establecer líneas de contacto, no exactamente en términos de fuentes o imitación directa, pero sí de comunidad de motivos o cercanía de enfoque y construcción textual.

En un artículo reciente, Fernández Mosquera<sup>1</sup> se ocupaba de la «difícil comunicación» entre los mundos de la literatura quevediana y los emblemas, y señalaba que

*Quevedo no sintió la necesidad de iluminar con ilustraciones emblemáticas —gráficas o estilísticas— sus consejos morales. Sus colores eran*

<sup>1</sup> Fernández Mosquera, 1996, cita en p. 449. Fernández Mosquera recoge la bibliografía pertinente a la cuestión general de Quevedo y los emblemas, y la relativa a algunos motivos emblemáticos que se pueden percibir en su obra. No citaré aquí sino la que me parece específicamente relevante para los textos que me ocupan, que no aparecen estudiados, en lo que se me alcanza, en toda esa bibliografía mencionada.

*bíblicos, patristicos, clásicos y retóricos. Solo en esa coincidencia de fuentes podríamos vislumbrar restos de emblemática, pero siempre referidos al lema o a la suscriptio y no a la pintura del emblema.*

Pero esto no siempre sucede; hay casos en que la *pictura* podría ser precisamente un elemento básico capaz de iluminar el mundo mental y literario en el que se mueve algún texto de don Francisco. Rastrear estas huellas puede ser un ejercicio ameno y buena oportunidad para descubrir quizá más coincidencias de las que hasta el momento están catalogadas por los estudiosos.

Me limitaré en este trabajo a apuntar dos textos en los que me parece que la referencia al mundo de los emblemas o de otro tipo de representaciones gráficas muy cercanas, podrían arrojar alguna luz sobre la composición de ciertas imágenes quevedianas.

2. El primero pertenece a una famosa carta del poeta a don Manuel Serrano del Castillo<sup>2</sup>, fechada en 1615, que entronca con las meditaciones de *vanitas* y las reflexiones sobre la fugacidad de la vida, centradas en la imagen de la decadencia corporal, el cadáver y la calavera<sup>3</sup>. Cuando el poeta se mira al espejo ve una calavera que denuncia desengañadamente su transitoriedad:

*Señor don Manuel, hoy cuento yo cincuenta y dos años, y en ellos cuento otros tantos entierros míos. Mi infancia murió irrevocablemente; murió mi niñez, murió mi juventud, murió mi mocedad; ya también falleció mi edad varonil. Pues, ¿cómo llamo vida una vejez que es sepulcro, donde yo propio soy entierro de cinco difuntos que he vivido? [...] el pellejo se ve disforme con el dibujo de la calavera que por él se trasluce: ninguna cosa me da más horror que el espejo en que me miro; cuanto más fielmente me representa más fieramente me espanta.*

El texto puede considerarse como la descripción o reelaboración lingüística de una verdadera *pictura*, la calavera en el espejo, que reúne dos símbolos de desengaño, ambos con una larga tradición iconográfica, tanto por separado como unidos, en la que debemos insertar el pasaje quevediano, que se organiza sobre una imagen no exclusiva de Quevedo, sino perteneciente a una serie de representaciones que le confieren mayor profundidad y adensan las connotaciones para un lector formado en ese mundo ideológico y cultural.

<sup>2</sup> Ver *Epistolario*, p. 317 (Carta a don Manuel Serrano del Castillo, del 16 de agosto de 1615).

<sup>3</sup> Para estos motivos y su función en la emblemática, con interesantes observaciones para la literatura, ver Rodríguez de la Flor, 2000.

El espejo, ciertamente, no es solamente el espejo material en el que el poeta podría ir examinando la decadencia física, para extraer después una melancólica lección. Es un conocido símbolo de desengaño<sup>4</sup> que aparece en cuadros de *vanitas*, como el anónimo del Louvre que menciona Gállego, y que incluye un espejo, un par de calaveras, tulípanes, dados y naipes. La calavera, por su parte, es quizá el elemento iconográfico predominante en el barroco para la lección de fugacidad de la vida. Como apunta Santiago Sebastián<sup>5</sup>, desde la Baja Edad Media, que puso de moda los temas macabros, la calavera no falta, y es elemento decorativo muy corriente en España desde fines del gótico<sup>6</sup>, aunque en toda esta etapa es más popular el esqueleto. La calavera solitaria, precisa Rodríguez de la Flor, «exclusivamente representada como núcleo de semántica total, esa es, ante todo, la novedad formal que irrumpe en el espacio español de la literatura simbólica ilustrada [...] no mucho más allá de 1544»<sup>7</sup>. Sería ocioso ejemplificar aquí la presencia de calaveras en el arte y la literatura aurisecular, o en la emblemática, sobre todo después del citado trabajo de Rodríguez de la Flor, que aporta muy pertinentes casos con no menos inteligentes comentarios.

Quevedo explora, sin embargo, otra modalidad más concreta de las representaciones iconográficas, el espejo que refleja una calavera; por así decirlo, el espejo de la Muerte<sup>8</sup>. Aduciré solamente unos cuantos ejemplos, que permitirán creo, relacionar el texto quevediano con este mundo visual.

En un cuadro del pintor Georges de la Tour, según recuerda Gállego<sup>9</sup>, dedicado a la figura de la Magdalena, aparece un espejo colocado de modo que refleje una calavera. Se trataría en este caso de una aproximación al modelo elaborado por Quevedo, en la que todavía la calavera no es la del propio protagonista, aunque el sentido moralizante no varía. Semejante tratamiento, cercano, pero no idéntico, en su composición gráfica, es el que realiza Durero en el grabado «Emblema de la muerte»<sup>10</sup>, que presenta en la parte inferior central, como motivo dominante, un escudo bruñido —que puede asimilarse a un espejo— decorado con una calavera.

<sup>4</sup> Ver Gállego, 1991, pp. 223-24.

<sup>5</sup> Ver Sebastián, 1989, en especial el capítulo «El triunfo de la muerte», pp. 93-126, y para el esqueleto y la calavera, pp. 100-104. Ver también Rodríguez de la Flor, 2000.

<sup>6</sup> Ver Martín González, 1972.

<sup>7</sup> Ver Rodríguez de la Flor, 2000, pp. 348-49, donde aduce también el ejemplo de Durero al que me referiré enseguida.

<sup>8</sup> Ver Carlos Bundeto, *El espejo de la muerte*, Amberes, Jorgio Gallet, 1700, que cita Rodríguez de la Flor, 2000, p. 349, n. 63.

<sup>9</sup> Gállego, 1991, p. 224.

<sup>10</sup> Ver Figura 1 en el «Apéndice» de este artículo y Rodríguez de la Flor, 2000, p. 349.

No habrá que esperar mucho para que la calavera reflejada en el espejo sea precisamente la del personaje que se mira en él, de modo que se revele la profunda realidad del rostro en la descarnada expresión de la muerte.

En varios textos de Calderón se percibe el motivo, con otras complejas implicaciones morales y teológicas: la Naturaleza Humana (Infanta en el auto de *El veneno y la triaca*) después de la caída original, se asoma a una fuente para contemplar su nuevo aspecto, una vez que ha perdido la inocencia y ha dado entrada, por tanto, a la muerte en el mundo: la fuente, esto es, el espejo, refleja, claro está, una calavera:

*Aunque estés tan turbia, en ti,  
fuente, he de verme. ¡Ay de mí!  
Un yerto cadáver es  
el que llevo a mirar, pues  
nada soy de lo que fui*<sup>11</sup>.

En *El pintor de su deshonra* (auto)<sup>12</sup> dice la Gracia a la Naturaleza cuando esta se mira en una fuente, admirada de su hermosura:

*podrá ser, si dura  
que altiva y soberbia seas  
tal vez un cadáver veas  
yendo a ver una hermosura.*

Y en *El diablo mudo* sale el Conocimiento con un espejo para que en él se mire el Apetito y «que es polvo vea, / humo, sombra, viento y nada»<sup>13</sup>.

En el mundo de las artes visuales se documentan interesantes ejemplos. Es muy significativo en este sentido el caso del virrey y obispo de Puebla de los Ángeles y Osma, don Juan de Palafox, quien pidió, alegando que estaba imperfectamente ejecutado, un retrato suyo a una religiosa del convento de Santa Inés de Montepulciano, para arreglar la fisonomía y devolvérselo con las verdaderas facciones. Ordenó luego a su pintor que sustituyese el rostro por una calavera, remitiéndolo a la monja con una nota en que decía que aquel era «su verdadero retrato»<sup>14</sup>. Cuando se

<sup>11</sup> Calderón, *El veneno y la triaca*, ed. Escudero, vv. 1004-1007.

<sup>12</sup> Calderón, *El pintor de su deshonra*, en *Obras completas. Autos sacramentales*, p. 836.

<sup>13</sup> Ver Calderón, *El diablo mudo*, ed. García Valdés, p. 131.

<sup>14</sup> Ver Fernández Gracia, 2000, p. 175, para esta significativa anécdota.

prepara la primera biografía de Palafox por el P. Antonio González de Rosende, se realiza un retrato con contenido simbólico<sup>15</sup> en el que me interesa particularmente un detalle que evoca el suceso comentado, y que insiste en la lección por él expresada. En la parte superior del grabado hay un espejo con una calavera, a plomo con el retrato de Palafox, asentado con las leyes de la perspectiva: en vez del rostro que debería reflejarse, aparece la calavera, objeto de su continua meditación. Su biógrafo González de Rosende glosa este motivo iconográfico con palabras que podrían aplicarse al texto quevediano que nos ocupa: «No es otra cosa la vida sino una imagen barnizada de la muerte: el más airoso talle se arma sobre un esqueleto, y la piel mejor colorida de accidentes y más perfecta dibujada de facciones, es lo que disfraza un asombro y tiene por cimientto una calavera».

La calavera en el espejo de Palafox no es la única. En una de las obras barrocas más interesantes sobre el tema de la muerte en el XVIII mejicano, la pieza popular y anónima del *Políptico de la Muerte* de Tepotzotlán<sup>16</sup>, en su segunda hoja, un clérigo sentado medita mirándose a un espejo en el que se refleja una calavera, debajo del friso en el que se representa la vida como un reloj que manipulan las Parcas.

Ya más tardía, pero no menos interesante, es la obra de Tomás de Mondragón<sup>17</sup>, *Alegoría de la muerte*, donde hay un complejo juego de espejos, que reelabora estos motivos, ahora con el esqueleto completo (no solo la calavera): una dama lujosamente ataviada está delante de su tocador, en el que hay un espejo que le devuelve, es de suponer, la visión de la hermosura. El cuadro se divide en dos mitades separadas por una línea recta (el hilo de la vida, que una tijera se dispone a cortar en la parte superior): a un lado del hilo se ve media dama (la mitad hermosa) y al otro un esqueleto agusanado, con una leyenda: «Este es el espejo que no te engaña». La mitad truculenta de la pintura puede comprenderse exactamente como un espejo que a diferencia del de tocador refleja la verdadera condición de la vida humana: su fugacidad, el esqueleto que se asoma debajo de las galas.

Que estos ejemplos iconográficos sean posteriores al texto de Quevedo no obsta para que sirvan perfectamente de marco en el que examinar la calidad de su imagen, verdadera *pictura*, que sin duda forma parte de esta serie de ilustraciones morales conformadas según un modelo visual emblemático.

<sup>15</sup> Ver Figura 2 en el «Apéndice» de este artículo. Estudia detallada y documentadamente este retrato Fernández Gracia, 2000. Tomo la cita de González de Rosende que reproduzco más abajo de este trabajo de Fernández Gracia, 2000, p. 175.

<sup>16</sup> Ver Figura 3 en el «Apéndice» del artículo y Sebastián, 1989, pp. 115-19.

<sup>17</sup> Figura 4 en el «Apéndice» del artículo y ver *Juegos de ingenio y agudeza*, 1994, p. 301.

3. El segundo texto al que me referiré es la *Visita y anatomía de la cabeza del eminentísimo cardenal Armando Richelieu*, cuya calidad extravagante a los ojos de parte de la crítica se aclara en buena medida, creo, a la luz de ciertas representaciones plásticas que estudia Rodríguez de la Flor en un capítulo central de su importante libro *La península metafísica*<sup>18</sup>.

El opúsculo quevediano, muy bien editado y anotado en sus alusiones por Riandière la Roche<sup>19</sup>, estriba en la ficción de la visita que hace el famoso anatomista Vesalio al interior de la cabeza de Richelieu, examinando todas sus concavidades, mecanismo que da pie para ejercer una feroz sátira contra el cardenal, cuya cabeza se considera la raíz de todas las pestilencias que infestan Europa. Vesalio piensa acceder al interior de la cabeza a través de los oídos (sede de chismes, calumnias, enredos, donde hallan su aposento todos los infundios...), aunque paso más ancho es la boca, sede de órdenes malvadas de asesinatos de provincias y familias... Se describe el interior de la cabeza, con detalles curiosos, como por ejemplo, la existencia de un letrado en el techado interior del cráneo alusivo a la traición de los validos contra sus soberanos y la usurpación de su poder y autoridad; letrado que ocupa todo el «cóncavo de la cholla; empezaba sobre el sitio de la memoria, mediaba sobre el del entendimiento y remataba sobre el de la voluntad»<sup>20</sup>. La cabeza de Richelieu es anamorfosis del infierno «porque hallé confusión y ninguna orden, furias y penas y condenados y tormentos y demonios». Etc.

La calidad extraña y enigmática que una estudiosa tan versada en esta obra como Riandière, por ejemplo, ha señalado<sup>21</sup>, procedería, si no me equivoco, de considerar que es sumamente rara para el lector (sobre todo actual), la idea de visitar el interior de una cabeza. En sus trabajos, la erudita quevedista justifica parte de la alegorización quevediana, demostrando el rigor de las referencias de Quevedo pertenecientes al sistema de las creencias y conocimientos médicos de su tiempo, y examinando con suma pericia la coherencia (paródica, sin duda) de las metáforas médicas (anatómicas) en la sátira dirigida contra el cardenal.

<sup>18</sup> Rodríguez de la Flor, 1999, pp. 201-31; el capítulo VI «Las sedes del alma» contiene los materiales fundamentales que aduciré en relación a la *Visita y anatomía*, por lo que no señalaré a cada paso las referencias puntuales.

<sup>19</sup> Riandière, 1984. Remito a este trabajo para las circunstancias y problemas textuales de la pieza, así como para la consulta del texto quevediano. Riandière anota meticulosamente muchos elementos, personajes, sucesos, etc. aludidos en el panfleto de Quevedo. Otros detalles sobre esta obra los comenta Valdés, 1998.

<sup>20</sup> Ver edición de Riandière, 1984, p. 84, para esta cita y la siguiente.

<sup>21</sup> Riandière, 1984, p. 20: «extraño texto, que puede parecer estafalario»; y Riandière, 1981, p. 156: «fantaisiste, étrange, énigmatique».

Pero hay un segundo aspecto que puede explicar todavía más la pertinencia de esta ficción satírica de Quevedo, la cual no sería en realidad tan extraña, si la ponemos en relación con diversos grabados e ilustraciones de carácter plástico o espacial frecuentes en la época.

Como recuerda Rodríguez de la Flor a medida que el discurso científico médico avanza, progresa la representación plástica de la anatomía, en particular la craneal: «Aquí trabaja un deseo de verdad apoyado en la corroboración, así como en la exploración y la experiencia visual objetivadora que, en lo que al cuerpo se refiere, tiene como espacio más propio la creación renacentista del *amphitheatrum* o teatro anatómico, donde el cuerpo interno se va a poner bajo foco, en lo que es una nueva perspectiva, que es la que termina por crear el hombre vesaliano»<sup>22</sup>. Mientras los conocimientos médicos no son absolutamente ciertos, se produce una coincidencia de la filosofía moral con la medicina, de manera que se imponen visiones alegoristas a la vez que se explora la visualización de los espacios interiores, en los que resulta privilegiado el craneal, como sede principal de la mente «fundando entre estas redes discursivas lo que podríamos llamar una *cephaleología*»<sup>23</sup>.

La anatomía quevediana no es, pues, un experimento extravagante, sino que se integra también en esta *cephaleología* que se extiende por libros y tratados de la época, empezando por las mismas láminas de Vesalio<sup>24</sup> en su *De humani corporis fabrica* (ediciones de 1543 y 1555).

Anatomías semejantes proliferan en tratados sobre la memoria o en libros de meditación religiosa. El alma o la mente habitan espacios cerrados, edificios craneales, vistos como salas, alcobas o palacios con celdas en las que se alojan las potencias o capacidades mentales<sup>25</sup>. Diego Valdés, en su *Retórica cristiana* (1579) representa una cabeza cuyo interior se distribuye en zonas correspondientes a las facultades mentales<sup>26</sup>, relacionadas con los sentidos, todo lo cual se menciona en la *Visita y anatomía* de Quevedo.

En *De ordine universi*, de Andrea Bacci (1581), una lámina representa la máquina mental, por medio de un corte que deja ver los engranajes cerebrales<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> Rodríguez de la Flor, 1999, p. 205, para la cita y paráfrasis siguientes de sus observaciones.

<sup>23</sup> Rodríguez de la Flor, 1999, p. 206.

<sup>24</sup> Ver Figura 5 en el «Apéndice» de este artículo, ilustraciones sacadas de P. Huard y M. J. Imbault-Huart, 1983.

<sup>25</sup> Todas las ilustraciones que siguen las menciona Rodríguez de la Flor, 1999, a quien remito para otras interesantes consideraciones que ahora no afectan de manera directa a mi objetivo.

<sup>26</sup> Ver la Figura 6 en el «Apéndice» del artículo.

<sup>27</sup> Ver Rodríguez de la Flor, 1999, p. 215.

La anamorfosis no es desconocida: caso típico es la perspectiva del Monte Carmelo que ilustra la obra de San Juan de la Cruz en representaciones que pueden verse como imágenes anamórficas del espacio cerebral<sup>28</sup>.

En otras representaciones del hombre interior, conectadas con las meditaciones religiosas (en particular las que tienen que ver con la espacialización de la *compositio loci* ignaciana) se puede ver igualmente «el interior» de la cabeza, con las zonas correspondientes a los sentidos interiores y facultades estimativa, memoria sensitiva, etc., como en el anónimo «Typus hominis interioris»<sup>29</sup> de la *Idea vitae teresiana iconibus symbolicis expressa* (Amberes, 1686).

Lo que hace Quevedo es parodiar todas estas representaciones: la anamorfosis craneal de Richelieu no remite precisamente al Monte Carmelo donde solo mora la «honra y gloria de Dios», sino al infierno, donde moran condenados, furias y penas; en el interior de la cabeza del cardenal no se trata de ubicar topográficamente las capacidades anímicas, ni se localizan facultades mentales sanas, sino vicios, maldad, perversiones y toda clase de corrupciones que han invadido los ventrículos de la memoria, entendimiento y voluntad, según la tripartición básica que la ciencia renacentista distinguía en el cráneo.

Si la visualización interiorizante servía en las prácticas devotas para sistematizar unos modos de oración mental, o en los tratados y artes de la memoria para desarrollar unas técnicas de aprendizaje y retención memorística, a Quevedo le servirá en la *Visita y anatomía* para construir un ataque acerbo contra el más indomable enemigo de la política española.

Quevedo conocía sin duda algunas de las representaciones que he señalado: las de Vesalio, de retóricas y teatros de la memoria..., abundantes en ilustraciones de anatomías craneanas.

No es arbitrario pensar que la metáfora básica de su opúsculo se relacione con este mundo de representaciones visuales, en algunas vertientes cercano a los anteriores emblemas de calaveras, aunque ahora se ha cambiado la moralización en el sentido de la *vanitas* por el ataque satírico de intencionalidad política.

4. En ambos textos, por lo tanto, parece pertinente establecer ciertas líneas de contacto entre la literatura y las representaciones emblemáticas y plásticas. Creo que situando estos motivos en las series que he apuntado se iluminan muchos matices y se aclara la justificación de algunos paradigmas, como el de la visita anatómica, que pudieran parecer gratuitos o estrafalarios,

<sup>28</sup> Ver la Figura 7 en el «Apéndice» del artículo. Reproduzco las perspectivas sobre el grabado de Diego de Astor del Monte Carmelo de San Juan, de 1618, que trae Rodríguez de la Flor, 1999, p. 219. El hombre interior lo trae en p. 223.

<sup>29</sup> Ver Figura 8 en el «Apéndice» del estudio.

pero que responden muy de cerca a todo un universo de ideas e imágenes en cuyas coordenadas habría que analizar el específicamente quevediano.

### Bibliografía

- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1987). *Autos sacramentales. Obras completas*, ed. Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar.
- (1999). *El diablo mudo*, ed. C. C. García Valdés, Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra.
- (2000). *El veneno y la triaca*, ed. J. M. Escudero, Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. (2000). «Alegoría y emblemática en torno al retrato del virrey don Juan de Palafox», en *Emblemata aurea*, ed. R. Zafra y J. J. Azanza, Madrid, Akal, pp. 163-87.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S. (1996). «Quevedo y los emblemas: una comunicación difícil», en *Literatura emblemática hispánica*, ed. S. López Poza, La Coruña, Universidad, pp. 447-59.
- GÁLLEGO, J. (1991). *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.
- HUARD, P. y IMBAULT-HUART, M. J. (1983). *Andrés Vesalio. Iconografía anatómica*, Barcelona, Temis.
- (1994). *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1972). «En torno al tema de la Muerte en el arte español», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 38, pp. 269-72.
- QUEVEDO, F. de, (1946). *Epistolario*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Instituto editorial Reus.
- RIANDIÈRE LA ROCHE, J. (1981). «La folie médicale et son utilisation dans la satire politique», en A. Redondo y A. Rochon, (ed.), *Visages de la folie (1500-1650)*, Paris, La Sorbonne, pp. 155-68.
- (1984). «Francisco de Quevedo y Villegas: *Visita y anatomía de la cabeza del eminentísimo cardenal Armando Richeleu*», *Criticón*, 25, pp. 19-102.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (1999). *La península metafísica*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2000). «La sombra del Eclesiastés es alargada. *Vanitas* y deconstrucción de la idea de mundo en la emblemática española hacia 1580», en *Emblemata aurea*, ed. R. Zafra y J. J. Azanza, Madrid, Akal, pp. 337-65.
- SEBASTIÁN, S. (1989). *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza.
- VALDÉS, R. (1998). «Quevedo: metáforas tópicas, motivos y modelo de la *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Richelieu*», en *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 1, pp. 129-42.

## Apéndice



Figura 1. Dürero, «Emblema de la muerte».



Figura 2. Retrato de Juan de Palafox.





Figura 3. Político de la Muerte.

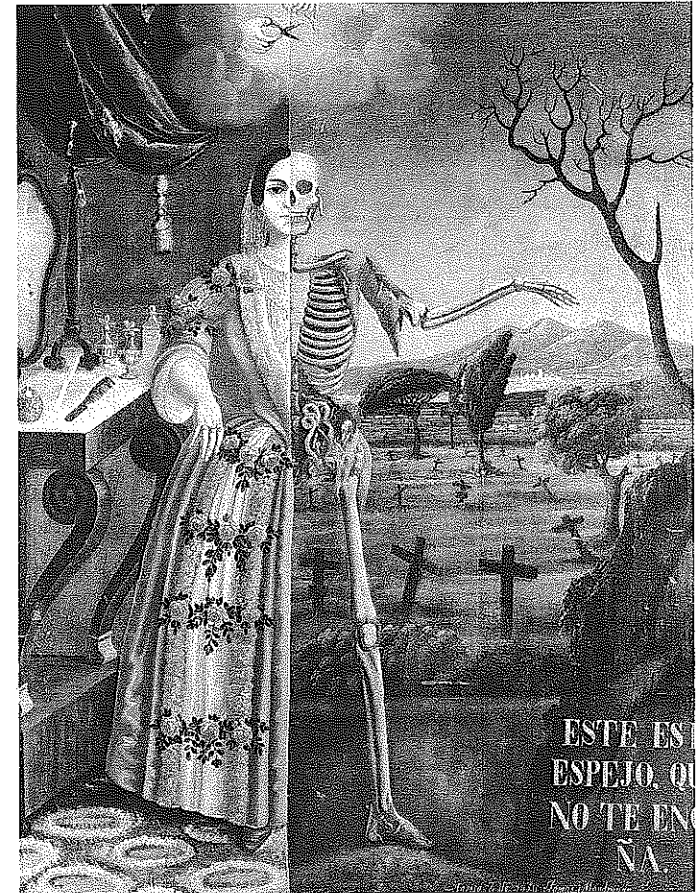


Figura 4. Tomás de Mondragón, Alegoría de la muerte.

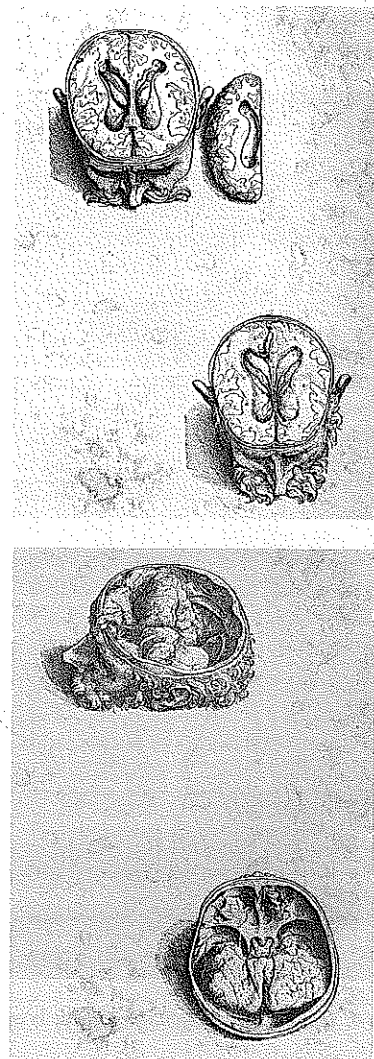


Figura 5. Vesalio, De humani corporis fabrica.



Figura 6. Diego Valdés, Retórica cristiana.

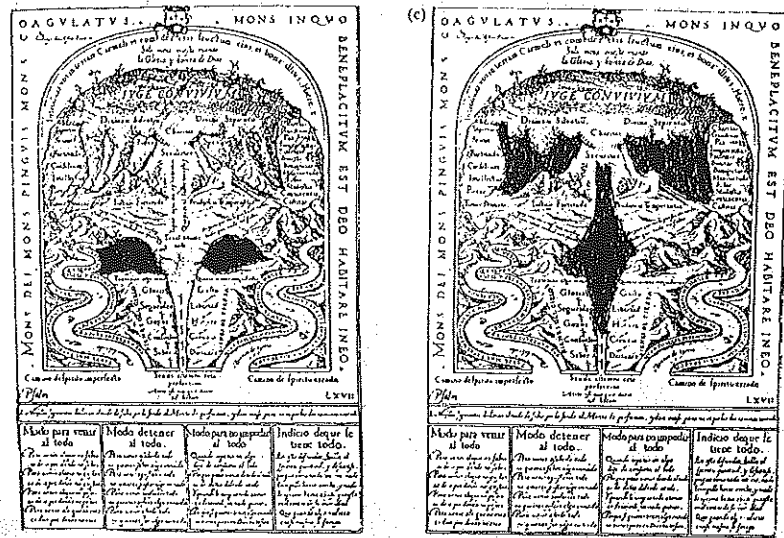


Figura 7. El Monte Carmelo, anamorfofis cerebral.



Figura 8. Typus hominis interioris.