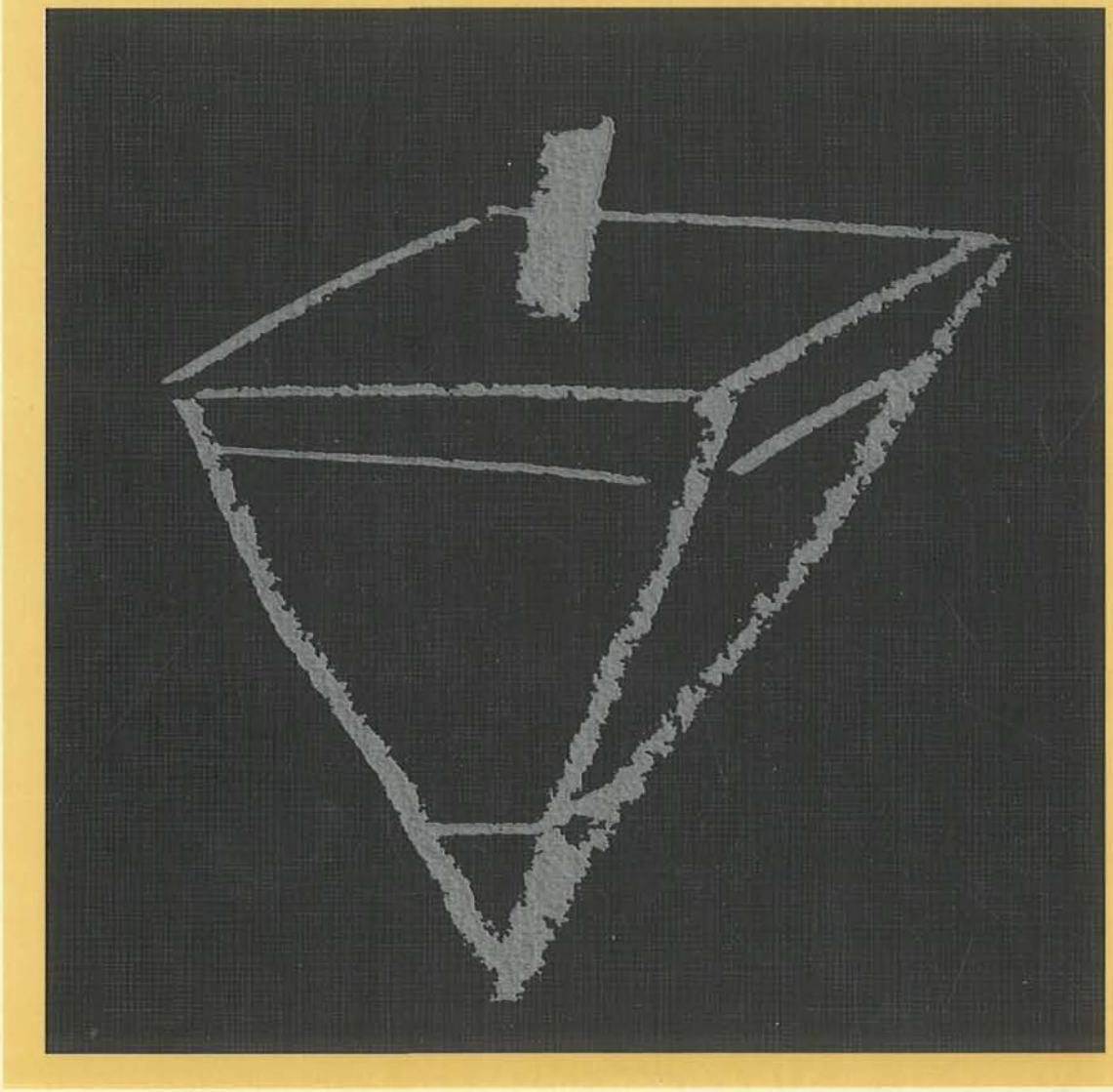
La Perinola

Revista de Investigación Quevediana



Número 6 * Año 2002

Universidad de Navarra

La Perinola

Revista de Investigación Quevediana

Agradecemos a la Fundación Universitaria de Navarra su ayuda en los proyectos de investigación del GRISO, a los cuales pertenece esta publicación.

Agradecemos a la SUNY-Stony Brook la ayuda para la publicación de este volumen.

Agradecemos al Banco Santander Central Hispano su colaboración en los proyectos del GRISO y en *La Perinola*.

© 2002. De los artículos: los autores.
De las ilustraciones en color: Amabel Míguez de la Sierra.

ISSN: 1138-3636
Depósito Legal: NA 2717-1997

Diseño de Cruz Larrañeta. San Sebastián (España). Tfno.: 943 454820.

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A.

Impreso en Eurograf Navarra, S. L.
Polígono Industrial Tajonar, Calle O, nave 31. Mutilva Baja (Navarra).

La Perinola

Revista de Investigación Quevediana

Director:
Ignacio Arellano

Secretario:
Santiago Fernández Mosquera

Editores y lectores permanentes:
Celsa Carmen García Valdés y Victoriano Roncero

Secretaría técnica:
J. Enrique Duarte

Consejo asesor:

Alberto Blecua
José Manuel Blecua
Antonio Carreira
Maxime Chevalier
Edmond Cros
James O. Crosby
Cristóbal Cuevas
Henry Ettinghausen
Ángel R. Fernández
Víctor García de la Concha
Fernando González Ollé
Luis Iglesias Feijoo
Fernando Lázaro Carreter
Sagrario López Poza
Alessandro Martinengo
Fernando Plata
Felipe B. Pedraza
Isabel Pérez Cuenca
José María Pozuelo Yvancos
Maria Grazia Profeti
Augustin Redondo
Alfonso Rey
Josette Riandière La Roche
Francisco Rico
Elias L. Rivers
Marie Roig Miranda
Gonzalo Sobejano
Carlos Vaíllo
Darío Villanueva
Domingo Ynduráin

Política editorial:

La Perinola. Revista de Investigación Quevediana admite toda colaboración científica relacionada con Quevedo. El envío de originales supone la aceptación de las normas de presentación de *La Perinola*.

Los trabajos se enviarán en versión impresa y en soporte informático (en Word para PC o Macintosh, preferentemente en versión 6 o superior), acompañados de un breve resumen en español e inglés.

La Perinola mencionará en su sección de «Novedades bibliográficas» todas las obras que se reciban y, de ser posible, las reseñará.

Administración:

Toda la correspondencia deberá dirigirse a la Secretaría técnica:

J. Enrique Duarte
Universidad de Navarra - Edificio Biblioteca
31080 Pamplona (España)
Tfno.: 948 42 56 00, exts. 2011
Fax: 948 42 56 36
Prefijo internacional 34 (9)48 /
Correo electrónico: eduarte@unav.es
http://griso.cti.unav.es/

La periodicidad de *La Perinola* es anual.

Suscripción para España y el extranjero: 35 €.

Números sueltos: 40 € para España y extranjero

Las modalidades de pago admitidas son la transferencia o domiciliación bancaria y el pago con cheque o tarjeta de crédito. Todos los pagos habrán de figurar a nombre de:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra - La Perinola
Banco de Vasconia, agencia urbana núm. 9, Avda. de Pío XII, 32,
31008 Pamplona (España)
Número de cuenta: 0095 / 4732 / 89 / 0600008016
(Banco de Vasconia, SWIF VASCES2P).

La Perinola

Revista de Investigación Quevediana

Número 6 2002

(Número Monográfico Coordinado por Victoriano Roncero)

Comentarios a la Poesía de Quevedo

Nota preliminar 11

Estudios

Ignacio Arellano Ayuso, «Comentario de un soneto amoroso de Quevedo: "Los que ciego me ven de haber llorado" y el arte de la ingeniosa contraposición» 15

Antonio Azaustre Galiana, «Retórica y milicia en un soneto de Quevedo» 29

Antonio Carreño, «El navegante en "caravana de fuego": Leandro o la escritura "con letra bastarda"» 55

Cristóbal Cuevas, «Retrato de Lisi en mármol» 73

Santiago Fernández Mosquera, «Comentario al soneto "¿No ves a Behemoth, cuyas costillas" de Quevedo» 89

Celsa Carmen García Valdés, «Bibliografía sobre el comentario de textos de Quevedo» 109

Antonio Gargano, «Lectura del soneto "Lo que me quita en fuego me da en nieve" de Quevedo: entre tradición y contextos» 117

Teresa Jiménez Calvente y Ángel Gómez Moreno, «Comentario al soneto quevedesco "Admírase de que Flora, siendo toda fuego y luz, sea toda hielo" (con una nota sobre la antigua Escitia)» 137

Alessandro Martinengo, «"Desterrado Scipión a una rústica casería suya, recuerda consigo la gloria de sus hechos y de su posteridad"» 151

Valentina Nider, «La Fénix» 161

Carmen Peraita, «Espectador del naufragio. "Muestra en oportuna alegoría la seguridad del estado pobre y el riesgo del poderoso"» 181

Blanca Periñán, «En el huerto con Quevedo. "Boda y acompañamiento del campo" y "Matraca de las flores y la hortaliza"» 199

Fernando Plata, «Comentario de la "Canción a una dama hermosa y borracha"» 225

María José Tobar Quintanar, «"Miré los muros de la patria mía" y la reescritura en Quevedo» 239

David Gareth Walters, «El derecho a no escoger: lector y amada en el soneto "Dejad que a voces diga el bien que pierdo"» 263

Varia

Pilar Carrera Ferreiro, «Tres libros de Francisco de Sales en la biblioteca de Quevedo» 275

Randi Lise Davenport, «Encuentros cercanos del tercer tipo. Una lectura del episodio de Diego Moreno en el *Sueño de la muerte*» 303

José I. García de Paso, «El problema del vellón en *El chitón de las tarabillas*» 323

Juan Luis Suárez, «Nota sobre "la noche que llegamos" a casa de Cabra: ¿un error de Quevedo?» 363

José Julio Tato, «El léxico científico de Quevedo (I)» 371

Reseñas

Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo. Actas del Seminario celebrado en la Casa de Velázquez (Madrid), 8 y 9 de febrero de 1999, ed. I. Arellano y J. Canavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999 (Fernando Plata) 387

Quevedo y Villegas, F. de, *Obras jocosas*, prólogo de I. Guillén, Madrid, Edimat Libros, 1999 (Ignacio Arellano) 392

Depretis, G., *L'entremés come genere letterario,* Torino, Edizioni dell'Orso, 1999 (Ignacio Arellano) 394

Blanco, M., *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo,* Madrid, Arco Libros, 1998 (Ignacio Arellano) 395

Noticias

℘ Algunas ediciones recientes de obras de Quevedo en ISBN (Inmaculada Medina) 401

℘ Congreso «Quevedo y el hispanismo en el nuevo milenio» celebrado en Nueva York, 15-16 de noviembre, 2001 403

℘ VI Jornadas sobre Quevedo y su época (Villanueva de los Infantes, 5 al 9 de agosto de 2002) 404

Sumario analítico / Abstracts 409

Normas editoriales 421

Comentarios a la poesía de Quevedo. Número monográfico

Desde su primer número los que hacemos *La Perinola* hemos tenido solo en mente el servir de transmisores de todos aquellos que tenían algo que decir sobre la vida u obra de Francisco de Quevedo. A este deseo hay que unir, o mejor dicho va incorporado, el de expandir el conocimiento de la personalidad y textos de este genio de la literatura.

Como parte de esta labor queríamos dedicar un número monográfico a su *corpus* poético, tan amplio y complejo que difícilmente puede ser abarcado por aquellos que nos interesamos por el estudio de su obra. Cuando pensamos en este número creímos que lo más adecuado era pedir a una serie de reconocidos especialistas en la poesía española del Siglo de Oro que comentaran un poema, el que ellos quisieran, de la vasta producción quevediana.

En sus manos tiene el lector el resultado de nuestros esfuerzos. Los editores queremos agradecer a las personas que han colaborado en esta empresa su respuesta pronta y entusiasta. Nos encontramos ante el volumen más completo que se ha dedicado a la poesía quevediana: desde poemas histórico-políticos como «Faltar pudo su patria al grande Osuna» hasta poemas petrarquistas poco conocidos como el que comienza «Lo que me quita en fuego me da en nieve». En fin, esperamos que todos aquellos que lean este volumen puedan disfrutar de este breve, pero pensamos que representativo, paseo por la poesía quevediana.

Victoriano Roncero

Estudios

UNIVERSIDAD DE NAVARRA
EDITION REICHENBERGER

Pedro Calderón de la Barca
AUTOS SACRAMENTALES

Edición crítica completa
Editor general: Ignacio Arellano
Secretaria general: M. Carmen Pinillos

- Ediciones críticas rigurosas con criterios unificados y manejo exhaustivo de testimonios
- Aportación de nuevos materiales textuales, incluidos nuevos autógrafos
- Aparato completo de variantes
- Anotación filológica exhaustiva, con abundantes referencias dramáticas, teológicas, literarias, …
- Facsímiles de autógrafos calderonianos en los volúmenes correspondientes
- Ediciones de dobles versiones que permiten examinar el proceso de la reescritura calderoniana o de las modificaciones en la recepción posterior

1 El divino Jasón
Ed. I. Arellano y Á. L. Cilveti.
1992. 259 pp.
ISBN 3-928064-34-7 € 28,-

2 La segunda esposa y Triunfar muriendo
Ed. V. García Ruiz.
1993. 265 pp.
ISBN 3-928064-48-7 € 28,-

3 Bibliografía sobre el Auto Sacramental
Á. L. Cilveti / I. Arellano.
1994. vi, 465 pp.
ISBN 3-928064-96-7 € 69,-

4 El Año Santo de Roma
Ed. I. Arellano y Á. L. Cilveti con facsímil del autógrafo.
1995. 400 pp.
ISBN 3-930700-06-9 € 53,-

5 No hay instante sin milagro
Ed. I. Arellano, I. Adeva y R. Zafra.
1995. 220 pp. 11 il.
ISBN 3-930700-17-4 € 28,-

6 El nuevo hospicio de pobres
Ed. I. Arellano.
1995. 251 pp.
ISBN 3-930700-34-4 € 28,-

7 Andrómeda y Perseo
Ed. J. M. Ruano de la Haza.
1995. 385 pp.
ISBN 3-930700-43-3 € 53,-

8 La nave del mercader
Ed. I. Arellano con la colaboración de B. Oteiza, M. C. Pinillos, J. M. Escudero y A. Armendáriz.
1996. 269 pp.
ISBN 3-930700-58-1 € 28,-

9 El indulto general
Ed. I. Arellano y J. M. Escudero.
1996. 337 pp. 10 il.
ISBN 3-930700-64-6 € 48,-

10 El cordero de Isaías
Ed. M. C. Pinillos.
1996. 430 pp.
ISBN 3-930700-67-0 € 48,-

11 Primero y segundo Isaac
Ed. Á. L. Cilveti y R. Arias.
1997. 200 pp.
ISBN 3-930700-68-9 € 28,-

12 La viña del Señor
Ed. I. Arellano, Á. L. Cilveti, B. Oteiza y M. C. Pinillos.
1996. 287 pp.
ISBN 3-930700-87-5 € 33,-

13 Triunfar muriendo
Edición facsímil de I. Arellano, B. Oteiza y M. C. Pinillos con un estudio sobre el auto sacramental calderoniano de C. Bandera.
1996. 256 pp.
ISBN 3-930700-88-3 € 28,-

14 El segundo blasón del Austria
Ed. I. Arellano y M. C. Pinillos.
1997. 319 pp.
ISBN 3-930700-90-5 € 38,-

15 Sueños hay que verdad son
Ed. M. McGaha.
1997. 211 pp.
ISBN 3-931887-00-6 € 28,-

16 Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón
Actas del Congreso Internacional, Pamplona 1997
1997. 566 pp.
ISBN 3-931887-03-0 € 62,-

17 La inmunidad del sagrado
Ed. J. M. Ruano de la Haza, D. Gavela y R. Martín.
1997. 300 pp.
ISBN 3-931887-09-X € 33,-

18 El primer blasón del Austria
(Atribución insegura) Ed. V. Roncero.
1997. 155 pp.
ISBN 3-931887-04-9 € 23,-

19 El nuevo palacio del Retiro
Ed. A. K. Paterson.
1998. 215 pp.
ISBN 3-931887-31-6 € 28,-

20 Lo hebreo en los autos sacramentales de Calderón
D. Reyre.
1998. 388 pp.
ISBN 3-931887-32-4 € 47,-

21 La piel de Gedeón
Ed. Ana Armendáriz.
1998. 246 pp.
ISBN 3-931887-45-6 € 28,-

22 La primer flor del Carmelo
Ed. F. Plata Parga.
1998. 272 pp.
ISBN: 3-931887-46-4 € 33,-

23 Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio
Ed. I. Arellano / B. Oteiza / M. C. Pinillos.
1998. 128 pp.
ISBN: 3-931887-50-2 € 18,-

24 El divino Orfeo
Ed. E. Duarte.
1999. 492 pp.
ISBN: 3-931887-51-0 € 53,-

25 A María el corazón
Ed. I. Arellano / I. Adeva / F. Crosas / M. Zugasti.
1999. 301 pp.
ISBN: 3-931887-56-1 € 33,-

26 El diablo mudo
Ed. C. C. García Valdés.
1999.424 pp.
ISBN: 3-931887-59-6 € 43,-

27 El santo rey don Fernando (Primera parte)
Ed. I. Arellano / J. M. Escudero / M. C. Pinillos.
1999. 203 pp.
ISBN: 3-931887-69-3 € 28,-

28 Diccionario de los autos sacramentales de Calderón
I. Arellano.
2000. 316 pp.
ISBN: 3-935004-02-8 € 37,-

29 El veneno y la triaca
Ed. J. M. Escudero.
2000. 208 pp.
ISBN: 3-931887-69-3 € 28,-

30 La protestación de la fe
Ed. G. P. Andrachuk.
2001. 135 pp.
ISBN : 3-935004-19-2 € 28,-

31 Estructuras dramáticas y alegóricas de Calderón
I. Arellano.
2001. 240 pp.
ISBN: 3-935004-15-X € 32,-

32 El arca de Dios cautiva
C. Buezo.
2002. En prensa
ISBN: 3-935004-39-7

33 El socorro general
I. Arellano.
2001. 185 pp.
ISBN: 3-935004-40-0 € 28,-

34 La devoción de la misa
E. Duarte.
2001.
ISBN: 3-935004-41-9 € 40,-

35 ¿Quién hallará mujer fuerte?
Ed. I. Arellano / L. Galván
2002. 160 pp.
ISBN: 3-935004-42-7 € 28,-

Edition Reichenberger
Pfannkuchstraße 4
D-34121 Kassel
Tel: 0561 / 766 97 93
Fax: 0561 / 77 52 04
Reichenberger-Kassel@t-online.de
www.reichenberger.de

venta en España a través de:

Reichenberger Ediciones
Aptdo. de Correos 232
48100 Mungia
Tel y Fax: 94 / 615 31 25
reichenberger@wanadoo.es

Anejos publicados

VOLUMEN 1
Fernando Plata
Ocho poemas satíricos de Quevedo

VOLUMEN 2
Celsa C. García Valdés
Andanzas del buscón don Pablos por México y Filipinas

VOLUMEN 3
Elias L. Rivers
Quevedo y su poética dedicada a Olivares

VOLUMEN 4
Aurelio Valladares Reguero
Peregrinos discursos y tardes bien empleadas, de Pacheco de Narváez

VOLUMEN 5
Ignacio Arellano y Jean Canavaggio
Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo

VOLUMEN 6
Victoriano Roncero
El humanismo de Quevedo: filología e historia

VOLUMEN 7
Francisco de Quevedo
Discurso de las privanzas
Ed. de Eva Mª Díaz Martínez

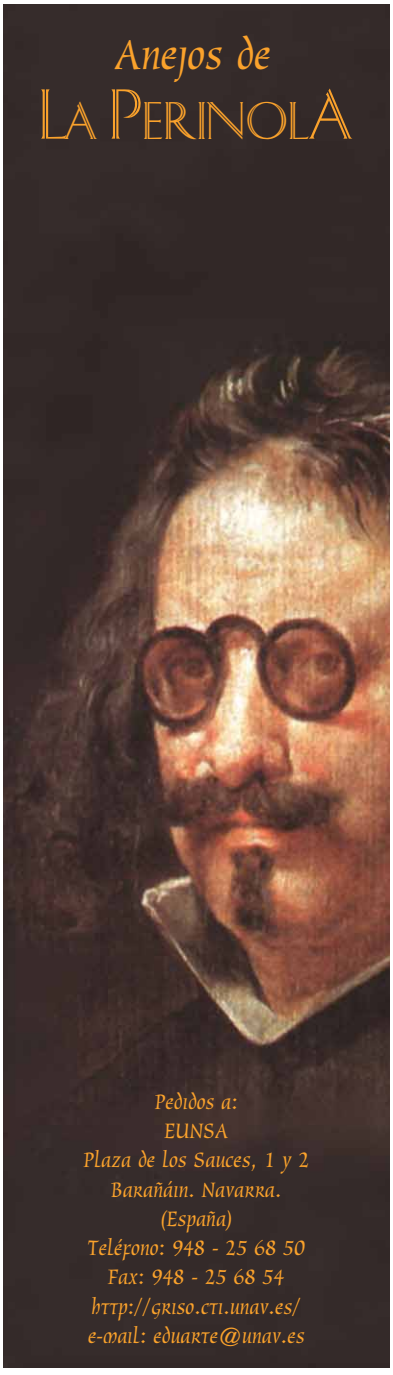
VOLUMEN 8
Francisco de Quevedo
Mundo caduco
Ed. de Javier Burrun Lizarazu

VOLUMEN 9
Ignacio Arellano y Victoriano Roncero
Musa Clío del Parnaso Español

VOLUMEN 10
Narciso Serra
La boda de Quevedo
Ed. de Carlos Mata Induráin

Próximos volúmenes

Victoriano Roncero
La España defendida



Pedidos a:
EUNSA
Plaza de los Sauces, 1 y 2
Barañáin. Navarra.
(España)
Teléfono: 948 - 25 68 50
Fax: 948 - 25 68 54
http://griso.cti.unav.es/
e-mail: eduarte@unav.es

Instituto de Estudios Tirsianos

Dirección: Ignacio Arellano y Luis Vázquez
Secretaria general: Blanca Oteiza

TÍTULOS APARECIDOS

1. Tirso de Molina, *El amor médico,* ed. B. Oteiza, 1997. ISBN 84-920005-7-0. PVP: 25 €.

2. Tirso de Molina, *Panegírico a la casa de Sástago (Poema inédito),* ed. L. Vázquez, 1998. ISBN 84-923453-1-4. PVP: 19 €.

3. *El Ingenio Cómico de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional,* I. Arellano, B. Oteiza, M. Zugasti (eds.), 1998. ISBN 84-923453-2-2. PVP: 28 €.

4. Autos sacramentales de Tirso de Molina, I: *El colmenero divino, Los hermanos parecidos, No le arriendo la ganancia,* ed. I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, 1998. ISBN 84-923453-3-0. PVP: 37 €.

5. Obras completas de Tirso de Molina. *Cuarta parte de comedias (I),* ed. dirigida por I. Arellano, 1999. ISBN 84-923453-3-0. PVP: 49 €.

6. *Varia lección de Tirso de Molina.* Ed. I. Arellano y B. Oteiza, 2000. ISBN 84-923453-8-1. PVP: 19 €.

7. Autos sacramentales de Tirso de Molina, II: *El laberinto de Creta, La madrina del cielo, La ninfa del cielo,* ed. I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, 2000. ISBN 84-95494-01-9. PVP: 37 €.

8. Tirso de Molina, *La villana de Vallecas,* ed. S. Eiroa, 2001. ISBN 84-95494-02-7. PVP: 25 €.

9. Tirso de Molina, *Los tres maridos burlados,* ed. I. Arellano, 2001. ISBN 84-95494-04-3. PVP: 13 €.

10. Ignacio Arellano, *Arquitecturas del ingenio: el teatro de Tirso de Molina*, 2001. ISBN 84-95494-05-1. PVP: 37 €.

PRÓXIMOS VOLÚMENES

11. Obras completas de Tirso de Molina. *Cuarta parte de comedias (II)*

12. *Textos e intertextos* (Actas del Congreso Internacional, Parma, 7-8 de mayo, 2001).

PEDIDOS A:

P. Luis Vázquez
Revista ESTUDIOS
C/ Belisana 2, 28043 Madrid
Tel. 91 300 29 72 Fax 91 300 29 94

Distribuidora libros MAIDHISA, S. A.
C/ Berbiquí 17 – Polígono Santa Ana
28529 Rivas Vacia Madrid. Madrid
Tel: 91 331 20 53 Fax: 91 332 48 79

Blanca Oteiza. Dept. de Literatura Hispánica. Universidad de Navarra. 31080 Pamplona (Navarra) ESPAÑA. Telf.: 948 425600. Ext. 2485. Fax: 948 425636

Comentarios a la poesía de Quevedo. Número monográfico

Desde su primer número los que hacemos *La Perinola* hemos tenido solo en mente el servir de transmisores de todos aquellos que tenían algo que decir sobre la vida u obra de Francisco de Quevedo. A este deseo hay que unir, o mejor dicho va incorporado, el de expandir el conocimiento de la personalidad y textos de este genio de la literatura.

Como parte de esta labor queríamos dedicar un número monográfico a su *corpus* poético, tan amplio y complejo que difícilmente puede ser abarcado por aquellos que nos interesamos por el estudio de su obra. Cuando pensamos en este número creímos que lo más adecuado era pedir a una serie de reconocidos especialistas en la poesía española del Siglo de Oro que comentaran un poema, el que ellos quisieran, de la vasta producción quevediana.

En sus manos tiene el lector el resultado de nuestros esfuerzos. Los editores queremos agradecer a las personas que han colaborado en esta empresa su respuesta pronta y entusiasta. Nos encontramos ante el volumen más completo que se ha dedicado a la poesía quevediana: desde poemas histórico-políticos como «Faltar pudo su patria al grande Osuna» hasta poemas petrarquistas poco conocidos como el que comienza «Lo que me quita en fuego me da en nieve». En fin, esperamos que todos aquellos que lean este volumen puedan disfrutar de este breve, pero pensamos que representativo, paseo por la poesía quevediana.

Victoriano Roncero

Estudios

Comentario de un soneto amoroso de Quevedo: «Los que ciego me ven de haber llorado» y el arte de la ingeniosa contraposición

Ignacio Arellano
GRISO-Universidad de Navarra

Dentro del marco de este volumen monográfico de *La Perinola*, dedicado, por idea de su coordinador, a comentarios de la poesía quevediana, propongo un ejemplo elemental aplicado a este soneto, sin aspirar a ningún nivel de particular erudición ni pretender el establecimiento de modelo alguno de comentario.

Mi objetivo es simplemente desarrollar un caso práctico que puede servir para una lectura glosada en el aula, subrayando los aspectos que pudieran ayudar a un estudiante o lector ingenuo para la mejor comprensión del poema.

Sus motivos básicos y las estructuras antitéticas que proporcionan el esquema fundamental compositivo remiten al universo de la poesía amorosa petrarquista, pero el soneto constituye un buen ejemplo de adaptación a un clima personal quevediano, marcado por la exacerbación dolorosa del sentimiento y por la ingeniosa elaboración de sus antítesis y metáforas según los modelos del conceptismo que Gracián analiza en su *Agudeza y arte de ingenio*.

Tomo el texto que aparece fijado en la edición que preparamos Lía Schwartz y yo de *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas* (Barcelona, Crítica, 1998, núm. 106), de donde recojo también algunos datos esenciales de la transmisión textual o fuentes de inspiración, añadiendo algún otro detalle, pero sin examinar sistemáticamente el proceso de reescritura que en este momento no me preocupa directamente.

El texto de nuestra edición procede de *El Parnaso Español*, editado por González de Salas, en Madrid, 1648, p. 266. Lo reproduzco a continuación.

Padece ardiendo y llorando sin que le remedie
la oposición de las contrarias calidades
Soneto

Los que ciego me ven de haber llorado
y las lágrimas saben que he vertido,
admiran de que, en fuentes dividido
o en lluvias, ya no corra derramado.

Pero mi corazón arde admirado
(porque en tus llamas, Lisis, encendido)
de no verme en centellas repartido,
y en humo negro y llamas desatado.

En mí no vencen largos y altos ríos
a incendios, que animosos me maltratan,
ni el llanto se defiende de sus bríos.

La agua y el fuego en mí de paces tratan
y amigos son, por ser contrarios míos;
y los dos, por matarme no se matan.

El poema se ha transmitido en otros testimonios que recordaré brevemente. Figura en el ms. 4117 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 352 y en el *Cancionero antequerano*, I, fol. 122. Los textos del ms. 4117 y el *Cancionero antequerano,* son anteriores a la versión del *Parnaso*, y entre ellos se percibe una evidente relación. Blecua en su edición de *Obra poética* considera que el del segundo deriva de una versión anterior al del ms. 4117. En *Un Heráclito cristiano* recogemos estas otras versiones. La del ms. 4117 es como sigue:

Los que me ven llorar tan lastimado
se espantan, viendo el agua que he vertido,
de que no me haya en fuente convertido
o en lágrimas ardientes desatado.

Y yo me espanto, viéndome abrasado
del fuego en mis entrañas encendido,
de no haberme a cenizas reducido
o en centellas deshecho y transformado.

Mas de mi amor no matan largos ríos
las llamas que, soberbias, me maltratan,
ni en mí consume el fuego llantos fríos.

Que el agua y fuego en mí con paz se tratan,
y amigos son, por ser contrarios míos,
y por matarme, entrambos no se matan.

El *Cancionero antequerano* presenta algunas variantes menores sobre el texto anterior: v. 4 «y en lágrimas ardientes destilado»; v. 5 «Mas yo...»; v. 7 «en cenizas»; v. 8 «o transformado»; v. 9 «Pues ya en mi amor»; v. 12 «de paz se»; v. 14 «me matan». Es interesante sobre todo la del v. 4, que traduce literalmente el término «distille» de la fuente de Petrarca (ver *infra*), cuyo v. 8 es «Conven che'l duol per gli occhi si distille».

1. Cuestiones preliminares en torno a la comprensión del soneto

Quevedo reelabora en el soneto un tópico de la poesía petrarquista, el de la lucha interior en el amante que se debate entre dos efectos opuestos producidos por la belleza de la amada y por el amor que despierta, efectos simbolizados por dos imágenes contrapuestas igualmente favoritas del petrarquismo: fuego y llanto[1]. Su sufrimiento se manifiesta en las lágrimas derramadas, comparadas a corrientes de agua, que en el contexto amoroso desafían las leyes de la naturaleza, ya que no sirven para apagar el ardor amoroso en el que aquél se consume. El epígrafe resume esa tópica oposición.

González de Salas, como en otros casos, apunta la posible fuente de este soneto: «Escribió este asunto Sannazaro, *Miraris liquidum*, etc. Imitole Figueroa y juntolos Herrera en el *Comentario* a Garcilaso». El anotador alude a un epigrama de Sannazaro, que Herrera transcribe en sus *Anotaciones*, para explicar el último verso de la «Elegía II» de Garcilaso («y así diverso entre contrarios muero»): «Miraris liquidum cur non dissolvor in amnem, / cum nunquam siccas cogar habere genas. / Miror ego in tenues potius non isse favillas, / assidue carpant cum mea corda faces. / Scilicet ut misero possim superesse labori, / sic lacrymis flamas temperat acer Amor»[2]. En H-409 Herrera, al comentar el adjetivo *contrarios* en el último verso de la «Elegía II» de Garcilaso, cita además del epigrama transcrito de Sannazaro otro del mismo poeta, «Adspice quem variis distringar Verbia curis» y un soneto muy interesante «cuyo autor piensan algunos que es Francisco de Cuevas» (Herrera)[3], que comienza «Tiéneme el agua de los ojos ciego, / del cora-

[1] Ver Close, 1978, p. 838.

[2] Ver Gallego Morell, 1972, pp. 469-71. Para algunos de estos datos *cfr.* las notas de *Un Heráclito cristiano*, a este soneto.

[3] Hay aquí un problemilla que trato al paso en esta nota: en nuestra anotación de *Un Heráclito cristiano* (p. 772), suponíamos un error en González de Salas al referirse a Francisco de Figueroa, ya que, escribíamos, «los autores que juntó Herrera son evidentemente Sannazaro y Francisco de Medina» (el cual tradujo al poeta italiano en una glosa). Pero el soneto que Herrera duda en atribuir a Francisco de Cuevas y que tan cercano parece al de Quevedo, aparece precisamente entre las poesías de Figueroa, de manera que González de Salas ha

zón el fuego mal me trata, / cualquiera de los dos por sí me mata / y nunca al cabo de esta muerte llego» y termina «Por sí cualquiera darme muerte quiere, / pero impedido de uno y otro, al punto / la vida me renueva triste y dura», que muestra evidentes coincidencias en ideas e imágenes con algunos pasajes del soneto quevediano.

Como anotamos en *Un Heráclito cristiano*, Quevedo adapta también fragmentos de la «Balada LV» del *Canzoniere* de Petrarca[4], «Quel foco ch'i' pensai che fosse spento») en varios versos del soneto y no sólo en los tercetos finales, como afirma Consiglio.

Por lo demás estas imágenes contrapuestas del agua (lágrimas desatadas en ríos) y del fuego se conocen ya en la poesía grecolatina y entre los poetas del *dolce stil nuovo*, como documenta Manero[5] en su repertorio.

El soneto, en resumen, describe los efectos producidos en el amante por la pasión amorosa: el dolor que ésta causa provoca el llanto. Entre el llanto y el fuego amoroso que abrasa al amante, unidos los dos contra él, a pesar de ser «calidades contrarias», acabarán por destruirlo.

No hay que recordar que el amor aparece con gran frecuencia en la literatura como un sentimiento contradictorio que produce efectos opuestos y sensaciones de lucha. Bastaría recordar definiciones famosas como la de *La Celestina* (X):

> un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno… una dulce y fiera herida, una blanda muerte…[6]

u otro soneto del mismo Quevedo, el titulado precisamente «Soneto amoroso definiendo al amor», y que comienza:

> Es hielo abrasador, es fuego helado

para terminar:

> mirad cuál amistad tendrá con nada
> el que en todo es contrario de sí mismo.

El amor es exaltación feliz, pero también sufrimiento y pena; en ocasiones este sufrimiento parece provocado por el desdén de la amada, pero puede estar causado por la misma violencia del sen-

---

debido de recomponer las atribuciones que Herrera sugiere, y debe de estar pensando en el soneto «Tiéneme el agua de los ojos ciego», de Franciso de Figueroa, cuando menciona a este en el contexto de las fuentes del poema quevediano.

[4] Consiglio, 1946, p. 81; Fucilla recoge esta identificación en 1960, p. 195.

[5] Manero, 1990, pp. 572-74.

[6] Rojas, *Celestina,* ed. dir. F. Rico, 2000, cap. X, p. 226.

timiento, inherente a la propia esencia de la pasión, ya que difícilmente se concibe (al menos en la literatura) una pasión «moderada». No hay por qué suponer, pues, que Lisis sea esquiva al poeta. La misma violencia del amor es bastante a causar ese dolorido sentir.

Esta consideración del amor como contradicción en sí, fuente de sufrimiento, influye sin duda en la composición del soneto. Sin embargo, estamos ante una situación distinta a las oposiciones vistas en la definición de la *Celestina* o del soneto de Quevedo. Allí teníamos una polarización felicidad / dolor. En el soneto que ahora comento todos los sentimientos pertenecen a la categoría del sufrimiento: las lágrimas (uno de los términos de la oposición) manifiestan el dolor causado por el ardor amoroso (el otro término).

Fuego y llanto coinciden, pues, en ser símbolos coherentes y en la misma dirección, del dolor causado por un sentimiento amoroso demasiado violento y brusco. Ambos se oponen totalmente en el plano real (fuego / agua), pero se identifican parcialmente en su función simbólica, identificación que prepara la unidad a la que asistimos en el último terceto, donde los dos actúan plenamente de acuerdo contra el poeta y persiguen el mismo objetivo (destruir al amante). En el sustrato de esta oposición, Quevedo practica la agudeza en uno de sus grados más eminentes, pues hace coincidir dos opuestos, sin anular por ello su oposición; como pondera Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* (discurso VIII) es gran sutileza «hallar correspondencia y materia de concordar los extremos repugnantes».

Esta fusión de dos contrarios que aparentemente deberían luchar entre sí, intensifica la impresión de violencia. La unión de los dos es comprensible y hasta lógica, pues el llanto no es más que la manifestación externa del dolor amoroso: manejando los planos real (donde agua y fuego son totalmente opuestos) y figurado (donde agua-llanto 'manifestación de dolor', y fuego 'amor, dolor amoroso, sufrimiento pasional' pertenecen a la misma categoría de sensaciones, 'sufrimiento', causa y signo del dolor) consigue Quevedo que la estrecha relación entre ambos elementos (o «calidades») se presente de forma violenta. Expresa así la dislocación anímica, de modo que la fusión de contrarios resalta la exacerbación del sufrimiento del yo lírico: rasgo fundamental en la composición del soneto y que comentaré acto seguido más detenidamente.

2. Métrica, sintaxis, semántica

La métrica del soneto no ofrece fenómenos de especial relevancia. El esquema métrico responde a la fórmula usual, y lo mis-

mo la abundancia de sinalefas, fenómeno corriente en cualquier tipo de discurso y por ende escasamente productivo para el análisis estilístico.

No hay encabalgamientos: un peculiar fenómeno métrico-sintáctico se puede señalar en los vv. 5-7: el sirrema formado por una palabra con preposición (*admirado-de no verme*) queda roto por la interposición de una proposición parentética en el verso 6. Este fenómeno no está recogido por Quilis[7] en su estudio del encabalgamiento y es Kurt Spang el primer tratadista que lo analiza, sugiriendo llamarlo «encabalgamiento dilatado»[8]. Cabe señalarlo sin embargo como rasgo interesante, ya que interrumpe el desarrollo del cuarteto para acercar la persona de Lisis, a la que se dirige el amor del poeta, en un apóstrofe que coloca en primer plano de presencia a la causante de ese sufrimiento amoroso.

En el verso 10 interpreto un braquistiquio (leyéndolo como oración de relativo explicativa, no especificativa), que refuerza la oposición ríos / incendios (colocados ambos términos en posiciones claves al final y principio de verso), subrayándola con la pausa que sigue a *incendios*.

En el aspecto morfosintáctico tampoco hay rasgos que llamen especialmente la atención. La sintaxis no ofrece hipérbatos ni construcciones extrañas: solo, quizá, la construcción en el verso 3 «admiran de que» parece resultar extraña a la lengua actual. Cuervo[9] no la recoge, ni se encuentran ejemplos del uso de la preposición *de* con formas no reflexivas de *admirar*. Para la variante *se espantan* del ms. 4117, el uso de *de que* es justificado. La supresión de la preposición en la versión de *Parnaso* habría exigido un hiato entre *que* y *en*. Es posible que haya una errata y se haya perdido al principio del verso un «se», que métricamente no ofrece problemas (una sinalefa normal permite un correcto cómputo silábico).

El artículo *la* con *agua* (v. 12) es la forma femenina normal del artículo, de acuerdo con el género femenino de *agua*. Si puede resultar un tanto rara se debe a que por razones de eufonía se ha usado con sustantivos que comienzan con vocal (mucho en la Edad Media) especialmente con una *a* tónica (caso más general en la lengua actual) la forma *el* (artículo femenino procedente de *illam* con la *i* que evoluciona a *e* y la *a* final que se pierde ante vocal; en el resto de sustantivos femeninos *illam* pierde la *i* inicial en vez de la *a* final y queda *la:* ambos son sin embargo formas femeninas; el artículo *el* masculino procede de *illum*). No hay nada

[7] Quilis, 1964.

[8] Spang, 1993, pp. 40-41. Spang comenta que es fenómeno relativamente raro en la poesía española, pero en el Siglo de Oro podrían acumularse muchos ejemplos y sería quizá interesante estudiarlo con más detalle.

[9] Cuervo, 1954.

raro en ese uso de *la agua* y no parece, por tanto, tener especiales intenciones expresivas o trascendencia estilística.

En lo que respecta a la semántica elemental, sin entrar todavía en interpretaciones estilísticas sólo hay que anotar el sentido de *altos* (v. 9) que conserva en este caso la significación latina de 'profundos' como todavía hoy en el sintagma *alta mar; animosos* (v. 10) que en un exceso de sutileza interpretativa podría contaminarse con la idea de 'hostilidad' contenida en *animosidad*, hay que interpretarlo simplemente como 'vigorosos, briosos', ya que el sema 'hostilidad' no aparece en español hasta el siglo XIX, tomado del francés (idioma en que el sema de 'hostilidad' aparece ya en el XVI) y no hay testimonios que indiquen préstamos tempranos.

3. Composición y estructura

La descripción del conflicto anímico se desarrolla progresivamente a través de los motivos del llanto y del fuego. En el primer cuarteto todo gira en torno al llanto: es la manifestación exterior del dolor amoroso, lo más fácilmente observable, y de ahí que sean los demás los que captan ese llanto y reaccionen admirándose de su abundancia.

El segundo cuarteto se centra exclusivamente en la opuesta calidad, el fuego, que establece la antítesis básica del soneto. El fuego símbolo del amor, vive en lo más hondo (el corazón encendido de amor): por eso es el corazón (y no los demás) el que conoce su existencia y sabe que las lágrimas proceden de este fuego que es, en verdad, la calidad más dominante.

Este dominio del fuego se muestra con claridad en el primer terceto. De la consideración separada de ambas calidades (llanto en el primer cuarteto, fuego en el segundo) se pasa a observar su enfrentamiento: son contrarios, luego deben luchar: el agua intenta apagar el fuego sin conseguirlo; en cambio, es el llanto el que no puede defenderse de los bríos de su enemigo.

El segundo terceto presenta una fase posterior: los dos enemigos hacen las paces para oponerse juntos al poeta. En este terceto culmina el proceso turbulento de la contraposición: la muerte, previsible estado final del amante, es el resultado último de un padecimiento que no puede soportarse más. El soneto tiene, pues, un desarrollo progresivo y climáctico muy bien estructurado.

Otro rasgo que señala los límites de la estructura es el cambio de perspectiva activo / pasivo entre cuartetos y tercetos. En los cuartetos se habla de acciones realizadas por el amante poeta: él es quien llora, el que vierte las lágrimas, el que se admira. Es, al menos, el protagonista: su corazón arde, él es quien va a dividirse en fuentes o desatarse en llamas.

En los tercetos el poeta se ha convertido en mero campo de batalla, espectador impotente de la lucha o alianza de sus enemigos; está reducido a escenario, no es un protagonista; la repetición del sintagma locativo *en mí* (vv. 9 y 12) asimila al poeta a un lugar, un espacio que sirve de campo de lucha a las dos contrarias calidades personificadas, independizadas y enemigas del poeta, sobre las cuales ha perdido todo control: únicamente le queda sufrir sus rigores y esperar la derrota.

4. Los detalles de la expresividad quevediana

El primer dato significativo de todo poema es el título. El título, en los poemas de Quevedo, es algo que también se debe analizar con precauciones, ya que muchos títulos pertenecen a editores como González de Salas. De cualquier modo el título de este soneto resume muy bien el tema y el mecanismo básico de la contraposición.

El llanto, primer término de la oposición, ocupa todo el primer cuarteto. Las lágrimas como expresión de cualquier tipo de dolor, y también, naturalmente, como expresión del sufrimiento amoroso, se dan universalmente, y, como se ha dicho, constituyen un tópico en la poesía del petrarquismo. Ahora bien, muy a menudo el llanto aparece con una función consoladora, suavizadora del sufrimiento. Garcilaso en la *Égloga I* muestra esta concepción del llanto, sosegado, suave, tranquilo («el dulce lamentar de dos pastores»):

> con mi llorar las piedras enternecen
> su natural dureza y la quebrantan…[10]

e incluso el jilguero puede cantar armoniosamente acordado al llanto del pastor («dulcemente responde al son lloroso», v. 234), expresando una necesidad de equilibrio y serenidad característica del Renacimiento, equilibrio que es nota esencial en la composición de la citada égloga y que se manifiesta en multitud de detalles que ahora no vienen al caso. Quevedo, por el contrario, presenta una exacerbación característica de su poesía amorosa[11]: el llanto no es suavizador, no consuela, no es capaz de enternecer, ni capaz de armonía y reniega de su función consoladora para ser enemigo mortal: la hipérbole inicial «los que *ciego* me ven» expresa esa condición negativa y violenta del llanto.

La idea del llanto se refuerza con gran insistencia: es evidente la abundancia de términos que a él se refieren: llorar, lágrimas, fuentes, lluvias. *Fuentes* y *lluvias* son sendas hipérboles que intensifican el sufrimiento al sugerir su identificación con el amante;

[10] Garcilaso, *Égloga I,* ed. Rivers, 1989, vv. 197-98.
[11] Ver Arellano, 1997.

todas las vivencias posibles desaparecen, todas las dimensiones del vivir se apartan y solo se vive para el llanto, que es la única manifestación vital del amante, hasta el punto que sorprende a los demás el que no se haya transformado en fuentes o lluvias.

Quevedo recrea la imagen tópica de las lágrimas en varios poemas amorosos: véase *PO,* núm. 347, vv. 9-11, donde los ojos compiten con las corrientes del Guadiana: «émulos mis dos ojos a tus fuentes / ya corren, ya se esconden, ya se paran, / y nacen sin morir al llanto ardientes» o *PO*, núm. 430, vv. 29-32: «sólo con mi cuidado / tenía las más veces / en las fuentes los ojos / y en los ojos las fuentes»…

La semántica de los términos *dividido*, *derramado*, expresa la desintegración provocada por el dolor, la ruptura del poeta dislocado por el sufrimiento, idea en la que volverá a insistir varias veces. Podría señalarse el efecto fonético de la aliteración de vibrantes múltiples en «co*rra* der*ra*mado» con alternancia vocálica, que contribuye a sugerir la corriente[12].

Otro texto en el que el llanto es comparado a corrientes de agua es el del soneto *PO*, núm. 495, vv. 1-4:

> Fuente risueña y pura que a ser río
> de las dos urnas de mi vista aprendes,
> pues que te precipitas y desciendes
> de los ojos que en lágrimas te envío…

Las lágrimas son la manifestación externa del dolor: lo que pueden ver los ajenos, que no se dan cuentan de que en el interior existe un fuego ingobernable. La posición ajena de los demás se subraya con la antítesis *ciego / me ven:* el poeta está ciego; los demás pueden ver, porque ellos no están afectados por la pasión y el llanto, pero aunque ven lo de fuera no captan las causas profundas: pueden admirarse de que el poeta no se haya convertido en lluvia, cuando lo que debiera causar admiración es que no se haya convertido en centellas y llamas.

La oposición fundamental se inicia en el segundo cuarteto con la partícula adversativa *pero*, que señala con claridad la existencia de algo que se opone a todo lo anterior. Y se opone la visión interna del poeta: llanto afuera (agua en la apariencia), fuego en el interior. La construcción con rasgos paralelos subraya la oposición:

> ‘ellos se admiran’
> ‘yo me admiro’

[12] Para otros usos figurados de *derramado* en la obra satírica de Quevedo y los diferentes contextos metafóricos en los que aparece, ver Schwartz, 1984, p. 168.

paralelismo señalado por la repetición de *admiran* / *admirado*, *ven* / *verme*, con polípotes que tienen sin duda una función de contraste.

Aparece el símbolo del fuego como expresión del amor, otro símbolo universal. La idea, como antes *llanto*, se refuerza con una intensa aglomeración de términos del mismo campo semántico, que opera por repetición intensificativa (figura retórica *commoratio* o *expolitio*):

> mi corazón arde (v. 5)
> encendido en tus llamas (v. 6)
> repartido en centellas (v. 7)
> desatado en humo negro y llamas (v. 8)

y más adelante seguirán repitiéndose estos términos u otros de su mismo campo, manteniendo constante la antítesis a lo largo de todo el soneto.

Imagen tópica de nuevo es la del *corazón* en el sentido personificado 'poeta, amante' o de 'órgano que concentra las capacidades de sentimiento humano', sinécdoque igualmente universal y omnipresente en la poesía amorosa.

La proposición parentética del verso 6 contiene el nombre femenino *Lisis*, a quien aspira el amor del poeta. Astrana Marín piensa que se refiere a la persona real de Luisa de la Cerda y que por tanto el soneto expresaría una circunstancia personal real. No parece haber razones que justifiquen esa identificación y en cualquier caso no parece necesaria ni reveladora a efectos expresivos o estilísticos: nos interesa sobre todo por el acercamiento que supone de la mujer amada (presencia del vocativo), verdadera causa de los sentimientos que dan lugar al poema.

La fuerza de la pasión se manifiesta en imágenes violentas y en la insistencia en el concepto de desintegración (*repartido, desatado*, vv. 7, 8).

Las imágenes de dispersión como *centellas, llamas desatadas* implican cierto movimiento que intensifica el desasosiego del poeta, y que se acentúa con polisíndeton («*y* en humo negro *y* llamas»). El dinamismo se halla, por otra parte, implícito en todo el soneto, en cuanto dos calidades opuestas reunidas no pueden permanecer en equilibrio, y la tensión se hace evidente. La presencia del adjetivo *negro* para calificar a *humo* tiene connotaciones negativas: se trata de un incendio turbulento, destructor. Implícitamente tenemos sugerido otro color violento en el rojo del incendio. Véase una metáfora paralela en el *Himno a las estrellas*[13], vv. 61-64:

[13] Quevedo, *Un Heráclito*, núm. 102, vv. 61-64.

Yo, en tanto, desatado
en humo, rico aliento de Pancaya,
haré que, peregrino y abrasado,
en busca vuestra por los aires vaya

Esa noción de ruptura, de desintegración, que se manifiesta en los cuartetos, da lugar a la expresión directa de la impotencia del poeta para dominar las fuerzas enemigas. Deja de ser el protagonista explícito para convertirse en mero campo de batalla. Las calidades contrarias son las que actúan como protagonistas en los dos tercetos. El sintagma *en mí*, como se ha dicho, señala bien esa inhibición de actividad: la personificación de agua y fuego apoyan esa función de protagonistas. El primer terceto comienza con una expresión de sentido hiperbólico: *largos* y *altos* ríos (de llanto, naturalmente) no dominan a incendios. La ausencia de artículos para *ríos* e *incendios* muestra a los dos elementos contrarios en su esencialidad: interesa su rasgo definitorio (en este caso los rasgos esenciales de ambos implican oposición entre ellos) que establece la relación de opuestos. Dicha oposición se resalta con la colocación de ambos a final y principio de verso (posiciones fuertes) y la pausa tras *incendios*. La calificación de fuego (son incendios animosos, con bríos, vv. 10, 11) insiste en la violencia. El léxico de la guerra[14] insiste también en esta idea de lucha: *vencer*, *tratar de paces*, y con sentido de lucha también *matar*, *maltratar*, *defenderse*…

Batalla que se libra en el corazón del amante entre los dos enemigos (que han dejado de serlo para actuar contra el amante), expresados con los términos más directos: agua / fuego.

La declaración del amante 'en mí las lágrimas no vencen al fuego del amor' aparecía en la «Balada LV» de Petrarca como pregunta retórica: «Qual foco non avrian già spento e morto / L'onde che gli occhi tristi versan sempre?».

Este conflicto no se presenta de modo plástico, no se comunica a través de imágenes sensoriales (o no primordialmente a través de imágenes sensoriales) como aparecía en el soneto de Garcilaso a Dafne y Apolo («A Dafne ya los brazos le crecían»[15]), donde se describía al dios llorando al pie del laurel que crece con el llanto, sino de modo conceptista, a través de una serie de relaciones mentales, de conceptos, establecidos con las oposiciones: antítesis *amigos* / *contrarios*, 'contrarios que paradójicamente son amigos y son amigos para ser contrarios míos', *por matarme* / *no se matan*, es decir 'no matan para matar mejor' (expresiones que en la primera impresión sugieren contradicciones, paradojas, complejas antítesis), complicadas con el conceptuoso polípote *matarme* / *matan*,

[14] Para la importancia de las imágenes bélicas en la poesía amorosa del petrarquismo ver Manero, 1990, pp. 77 y ss.

[15] Garcilaso, *Poesías…*, ed. Rivers, 1989, soneto XIII, p. 49.

que no es el único del soneto (recuérdese *admiran* / *admirado*, *verme* / *ven*) y el quiasmo basado en la posición de las partículas de sentido final que resalta una contraposición:

> amigos son / por ser contrarios míos
> por matarme / no se matan

Estos juegos de antítesis recrean (bastante lejos) la fuente de Sannazaro: véase en la traducción de Francisco de Medina que cita Herrera:

> Con la muerte cesaría
> la causa de mi dolor,
> si consumiese el calor
> la fuerza de la agua fría
> y ella misma el ardor.
> Mas, ay, pasión desigual:
> ay, agua; ay, fuego inmortal:
> que en todo hallo salida
> para dar fin a mi vida
> *y en vos nunca por mi mal.*

El soneto, en suma, describe el carácter destructor de una pasión violentamente sentida, que se expresa mediante una antítesis fundamental (llanto) agua / fuego (pasión), que constituye un simbolismo universal para expresar dichos sentimientos.

El que el llanto en vez de ser consuelo se haya convertido en enemigo violento, fundido con el fuego (fusión de contrarios peculiar) responde a la violencia quevediana que exacerba las tensiones anímicas. Los recursos estilísticos actúan en el mismo sentido de resaltar esta violencia destructora. La contraposición fundamental se apoya en construcciones paralelísticas, partículas adversativas, términos de semántica opuesta, quiasmo; la hipérbole es otro recurso fundamental que resalta el desasosiego, el desequilibrio y destrucción del amante sometido a la pena amorosa. Violencia y conceptismo son el resultado final de todos esos recursos expresivos. Un soneto, en conclusión, muy representativo del mundo poético amoroso de Quevedo.

Bibliografía

Arellano, I., «La amada, el amante y los modelos amorosos en la poesía de Quevedo», *La poésie amoureuse de Quevedo,* textes réunis par M. L. Ortega, Fontenay-St. Cloud, Feuillets de l'E. N. S., 1997, pp. 71-84.

Cancionero antequerano, ver Toledo y Godoy.

Close, L., «Petrarchism and the Cancioneros in Quevedo's Love Poetry», *Modern Language Review*, 74, 1979, pp. 836-55.

Consiglio, C., «El Poema a Lisi y su petrarquismo», *Mediterráneo,* 13-15, 1946, pp. 76-94.

Cuervo, R. J., *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana,* Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1954, 2 vols.

Fucilla, J., *Estudios sobre el petrarquismo en España,* Madrid, RFE, 1960.

Gallego Morell, A., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas,* Madrid, Gredos, 1972.

Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas,* ed. E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1989.

Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio,* ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, 2 vols.

Manero, M. P., *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio,* Barcelona, PPU, 1990.

PO, Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía original,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

Quevedo y Villegas, F. de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas,* ed. J. González de Salas, Madrid, Pedro Coello, 1648.

Quevedo y Villegas, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.

Quevedo y Villegas, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.

Quilis, A., *Estructura del encabalgamiento en la métrica española,* Madrid, CSIC, 1964.

Rojas, F. de, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea,* ed. dir. F. Rico, Barcelona, Crítica, 2000.

Schwartz, L., *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo,* Madrid, Taurus, 1984.

Spang, K., *Análisis métrico*, Pamplona, Eunsa, 1993.

Toledo y Godoy, I., (colector), *Cancionero antequerano, 1627-1628*, ed. D. Alonso y R. Ferreres, Madrid, CSIC, 1950.

Retórica y milicia en un soneto de Quevedo

Antonio Azaustre Galiana
Universidad de Santiago de Compostela

En estas páginas se analiza un soneto de Quevedo organizado sobre una serie de conocidos recursos retóricos[1]. El soneto, incluido en la musa *Clío,* es el siguiente:

Al Rey Católico, Nuestro Señor don Filipe IV,
infestado de guerras
(*Musa Clío,* XXIV)[2]

No siempre tienen paz las siempre hermosas
estrellas en el coro azul ardiente,
y, si es posible, Jove omnipotente
publican que temió guerras furiosas;

cuando armó las cien manos belicosas
Tifeo con cien montes, insolente,
víboras de la greña de su frente
atónitas lamieron a las Osas.

Si habitan en el cielo mal seguras
las estrellas, y en él teme el Tonante,
¿qué extrañas guerras tú, que paz procuras?

Vibre tu mano el rayo fulminante:
castigarás soberbias y locuras,
y, si militas, volverás triunfante.

[1] La importancia de la retórica en la literatura áurea ha sido reiterada por la crítica, así como su destacada presencia en la formación de un escritor como Quevedo. Formaba parte de la *ratio studiorum* de los jesuitas y, en general, de los *studia humanitatis;* véanse entre otros López Poza, 1995; Jauralde, 1998, pp. 55-63; López Grigera, 1998, pp. 45, 47, 62.

[2] Quevedo, *La Musa «Clío» del «Parnaso Español» de Quevedo,* núm. XXIV, p. 143. Ver también, para este soneto, la p. 19.

Como indica el epígrafe, el soneto se dirige a Felipe IV en un momento difícil de su reinado, acosado por diversas campañas militares[3]. Es complicado proponer una fecha para el poema. Puede ofrecerse como dato cierto un *terminus a quo* posterior a 1621, año de la subida al trono de Felipe IV[4]. Por lo demás, las circunstancias a las que se refiere el epígrafe son lo suficientemente vagas como para poder ubicarse en varios momentos de su reinado[5]. Con estas prevenciones, el contexto al que hace referencia el poema pudiera situarse en torno a 1635, un momento de evidente acoso militar al imperio[6]. Por esos años Quevedo está componiendo la segunda parte de *Política de Dios*, donde las advertencias y censuras al monarca le instan a actuar sin vacilaciones[7]. En torno a 1632 se fechan las octavas *A la jura del Serenísimo Príncipe Don Baltasar Carlos en Domingo de la Transfiguración*, en cuyas estrofas finales se leen advertencias similares dirigidas a Felipe IV[8]. Centradas también en un episodio de la gigantomaquia, recrean la rebelión del gigante Encélado, castigada por Júpiter al enterrarlo bajo el Etna (vv. 161-84)[9]; el mismo castigo se profetiza a los herejes enemigos de la monarquía española (vv. 185-92)[10]:

[3] De entre la rica bibliografía sobre ese período pueden consultarse, por ejemplo, Domínguez Ortiz, 1973 y 1974; Elliot, 1975 y 1991.

[4] Crosby, 1967, p. 164 n. 27, señala: «Para este poema no encontramos fecha segura sino la del principio del reinado de Felipe IV, como *terminus a quo* (1621+)». Sobre estas cuestiones, véase también Jauralde, 1988 y 1998, pp. 626-29, 692-712, y 736-41.

[5] Ver, por ejemplo, los problemas que plantea el epígrafe de un soneto similar: «Escondido debajo de tu armada»; el epígrafe reza «Exhortación a la majestad de el rey Nuestro Señor Filipe IV para el castigo de los rebeldes», pero existe una versión anterior al nacimiento de Felipe IV; ver al respecto Quevedo, *Un Heráclito cristiano…*, pp. 100 y 722; Roncero, 2000, pp. 256-58; Arellano y Roncero, 2001b, pp. 16-17.

[6] El poema también podría leerse como arenga a un monarca que en sus primeros años de reinado mostraba interés por asumir personalmente la tarea militar. En 1625 se fecha la *Epístola satírica y censoria* («No he de callar, por más que con el dedo»), dirigida a Olivares, y en cuyos versos finales se exhorta a una actuación militar en términos no lejanos a los del soneto: «Mandadlo ansí, que aseguraros puedo / que habéis de restaurar más que Pelayo. / Pues valdrá por ejércitos el miedo / y os verá el cielo administrar su rayo» (vv. 202-205; cito por la edición de Alfonso Rey, 1999a). No obstante, parece que el contexto de ese momento es más de una acuciante asfixia económica que militar; ver al respecto la nota de Rey, 1999a, pp. 363-64, n. 204; y Jauralde, 1998, pp. 473-75.

[7] Crosby, 1959, p. 74, propone como *terminus a quo* 1635, y como *terminus ad quem* 1639; para más detalles sobre la cronología de la segunda parte, ver las pp. 72-84.

[8] Las octavas han de ser posteriores al 7 de marzo de 1632, fecha de la jura. Ver Crosby, 1967, p. 171, y Jauralde, 1998, pp. 626-29 y 736-41. Las octavas se sitúan muy cerca del soneto objeto de comentario (*Parnaso*, p. 20).

[9] Sobre estas estrofas finales y, en general, sobre los temas y tradiciones de *Clío*, ver Vega Madroñero, 1999, que analiza el presente soneto en un grupo de poemas de asunto bélico. Para estas octavas, ver además los estudios de Arellano y Roncero, 2001a y 2001b, pp. 19-24, 147-70.

[XXI]
Ya sus rayos a Jove provocaron
denuedos de los hijos de la Tierra,
y de montes escala fabricaron,
que tumbas arden hoy de injusta guerra;
los dos polos gimieron y tronaron
(¡tanta discordia la soberbia encierra!);
Sicilia estos escándalos admira,
y Encélado en el Etna los suspira.

[XXII]
En su falda, Catania amedrentada
cultiva sus jardines ingeniosa;
yace la primavera amenazada;
con susto desanuda cualquier rosa;
insolente la llama despeñada
lamer las flores de sus galas osa:
parece que la nieve arde el invierno
o que nievan las llamas de el infierno.

[XXIII]
Soberbio, aunque vencido, desde el suelo
al cielo arroja rayos y centellas;
con desmayado paso y tardo vuelo,
titubeando el sol se atreve a vellas;
en arma tiene puesto siempre al cielo
medrosa vecindad de las estrellas,
cuando de combatir al cielo airado
los humos solamente le han quedado.

[XXIV]
Tal osa contra ti, tal le contemplo
al monstro de Stocolmia, que tirano,
padecerá castigo cuando templo
se prometió sacrílego y profano;
tú a Flegra añadirás ardiente ejemplo;
allí triunfante colgará tu mano
su piel de alguna planta, que cargada
a fuerza de soberbia esté humillada.

En esta situación que, a grandes rasgos, es similar a la evocada por el soneto, éste insta a Felipe IV a asumir con firmeza su papel

[10] González de Salas anotó a estas octavas: «Con la comparación de la guerra de los Gigantes contra el Cielo, se promete victorias contra los Hereges». Al verso «al monstro de Stocolmia, que, tirano» anotó: «Es la metrópoli, i Corte de el Reino de Suecia. Los latinos la nombran *Holmia*, y està fundada en agua, como Venecia» (*Parnaso,* p. 26). Recuérdese que en septiembre de 1634 se derrotó a los suecos y protestantes alemanes en la batalla de Nördlingen. En 1635 se produce la declaración de guerra por parte de Francia, que agrava aún más la situación (ver Elliot, 1991, pp. 450-538). El monarca parecía, además, animado a entrar en combate (Elliot, 1991, p. 490).

de monarca en una clara dirección: el valiente ejercicio de la guerra como vía para la victoria y castigo de sus enemigos[11].

La estructura general del soneto sigue un esquema bimembre, que tradicionalmente muestra un fecundo uso al aprovechar su división en cuartetos y tercetos; así lo recomiendan las preceptivas sobre su construcción[12]. Siguiendo esta división, los cuartetos se reservan para un ejemplo mitológico que en los tercetos se pone en relación con la actitud de Felipe IV.

Los cuartetos desarrollan el conocido episodio mitológico de la rebelión de Tifeo contra Zeus (Júpiter en la mitología romana). Tifeo había nacido de Gea y Tártaro. Su rebelión contra Júpiter sucede a la de los Gigantes y sus hermanos los Titanes, hijos de Gea y Urano[13]. Gigantes y Titanes pretendían ascender a los cielos para destronar a los dioses. Conocida es su estratagema de colocar

[11] Así lo interpreta también Vaíllo, 2000, p. 269, cuando menciona este poema en su estudio de las diferentes preocupaciones políticas que muestra la poesía de Quevedo. Sobre la esperanza de Quevedo de que Felipe IV recuperase la atención por la esfera militar, tras el poco interés mostrado por Felipe III y por la propia nobleza, ver Roncero, 1999, pp. 139-41. En esa misma línea se manifiesta su análisis de los sonetos que Quevedo dedicó a Felipe IV (Roncero, 2000, pp. 254-62). Fernández Mosquera, 1997, pp. 162-65, también ha subrayado la preocupación de Quevedo porque Felipe IV actuase con vigor en la guerra. Esta intención se integra en una actitud más general de Quevedo hacia la guerra: nuestro autor parte de una consideración negativa de la guerra y sus perjuicios, para justificarla como castigo o venganza contra los enemigos de Dios o de la república cristiana; sobre el pensamiento de Quevedo en relación con estas cuestiones, ver el trabajo de Rey, 1999b.

[12] En general se distingue la estructura externa y la interna. La primera se ocupa de lo referente al número de versos y su organización estrófica, con su evolución y tipología; la segunda estudia las posibilidades de organización interna de los contenidos en relación con la estructura externa. Los tipos más frecuentes de estructura interna suelen ser un modelo bipartito que aprovecha la división entre cuartetos y tercetos, y otro que acumula ideas sobre un tema hasta converger en una conclusión final que se reserva para los últimos versos. Sobre la organización del soneto ver, entre otros, Antonelli, 1987; Baehr, 1981, p. 390; Bellenger, 1988; Brown, 1979; Figurelli, 1961; Fussell, 1965, pp. 113-33; García Berrio, 1978 y 1978-1980; Jost, 1975, pp. 70-77; Menichetti, 1975; Pazzaglia, 1989; Polo García, 1974; Rivers, 1963 y 1992; Ruschioni, 1985; en Quevedo, Ariza, 1984; Azaustre, 1996ab; García Berrio, 1982; Pozuelo, 1999; Roig Miranda, 1989, pp. 273-83. Agradezco al profesor Gutiérrez Carou su asesoramiento en relación con la preceptiva italiana.

[13] Aunque las distintas fuentes ofrecen variantes y a menudo confunden gigantomaquia y titanomaquia; Ovidio no distingue entre ambas; tampoco Pérez de Moya, que sigue al anterior en su *Philosopía secreta,* p. 140: «Cuenta Ovidio, que los Titanos o Gigantes, que tenían los pies de serpientes, desearon subir a los reinos celestiales por echar de allí a Iúpiter y a los demás dioses». Para más detalles sobre estos episodios mitológicos, ver Hesíodo, *Teogonía*, 820-85; Apolodoro, *Biblioteca*, 1, 6, 1-3; Ovidio, *Metamorfosis*, 151 y ss.; Grimal, 1990 (ver *gigantes, titanes, Tifón*). Con mucho detalle se ocupa de Tifón Natale Conti en su *Mitología* (6, 22), apoyándose en varias fuentes clásicas. Señalan otras fuentes clásicas de la gigantomaquia Arellano y Schwartz en el *Heráclito,* pp. 721-22, n. 97, así como referencias en la poesía de Quevedo.

el monte Osa sobre el Pelión, y sobre éste el Olimpo; Júpiter, indignado, lanzó su rayo, que derribó esos montes y sepultó a aquéllos en sus entrañas[14]. La gigantomaquia había sido usada como término de comparación de sucesos militares desde la antigüedad, y ese uso se prolongó en el Siglo de Oro. Quevedo recurrió a esta esfera mitológica en otros lugares de su poesía, adaptándola a diferentes intenciones según el género de la composición[15].

En la construcción retórica de este soneto, el episodio de Tifeo actúa como un *exemplum*. El ejemplo es un suceso concreto que se aduce como más o menos semejante al asunto que se trata[16]. Es una de las pruebas más estudiadas en las preceptivas retóricas, pues sus posibilidades de actuación en un texto son muy ricas. Una de sus caracterizaciones se ocupa de su tipología según la fuente de donde proceden y el grado de verdad que encierran[17].

[14] «Neue foret terris securior arduus aether, / Adfectasse ferunt regnum caeleste Gigantas / Altaque congestos struxisse ad sidera montis. / Tum pater omnipotens misso perfregit Olympum / Fulmine et excussit subiectae Pelion Ossae» (Ovidio, *Metamorfosis*, 1, vv. 151-55).

[15] En el elogio de Quinto Mucio («Tú solo en los errores acertado») la gigantomaquia es término de comparación sobre el que se coloca la hazaña del personaje: «más temor diste a Jove que atrevido / el gigante con ciento rebelado» (vv. 3-4). Son varios sus fines en los poemas amorosos: en «¿Temes, ¡oh Lisi!, a Júpiter Tonante?», subraya la fuerza y temor que inspira Júpiter y que, sin embargo, se rendirán a la belleza de Lisi: «Témale [a Júpiter] armado el pertinaz gigante, / que a la conquista de su trono aspira / […] A ti el trueno es requiebro» (vv. 5-9); muy común es el vínculo que se establece entre las llamas del amor y las de los volcanes que sepultaron a los gigantes; ver «¡Oh vos, troncos, anciana compañía!» (vv. 41-8), «Ostentas, de prodigios coronados» (v. 13), «Salamandra frondosa y bien poblada» (vv. 1-4). Más detalles sobre los poemas en Quevedo, *Un Heráclito*, pp. 98, 117, 132, 189, 267 y Fernández Mosquera, 1999. Añádanse, por último, las ya citadas octavas a la «Jura del príncipe Baltasar Carlos», con un tratamiento muy similar al del soneto que ahora comento.

[16] «Exemplum est alicuius facti aut dicti praeteriti cum certi auctoris nomine propositio. Id sumitur isdem de causis, quibus similitudo. Rem ornationem facit, cum nullius rei nisi dignitatis causa sumitur; apertiorem, cum id, quod sit obscurius, magis dilucidum reddit; probabiliorem, cum magis veri similem facit; ante oculos ponit, cum exprimit omnia perspicue, <ut> res prope dicam manu temptari possit» (*Rhetorica ad Herennium*, 4, 49, 62); «id rei gestae aut ut gestae utilis ad persuadendum id quod intenderis commemoratio» (Quintiliano, *Institutio oratoria*, 5, 11, 6). Ver varios sonetos construidos sobre la combinación de ejemplos en la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián (Discurso 14, «De la agudeza por paridad conceptuosa»).

[17] Aristóteles distingue dos clases: «De ejemplos hay dos especies: la una es decir cosas que han sucedido antes, la otra inventarlas. De esta especie una cosa es parábola, otra fábula, como las esópicas y las líbicas» (*Retórica*, 2, 20, 1393a28-31). La *Rhetorica ad Herennium* (1, 8, 13) distingue: las fábulas, que cuentan sucesos ni verdaderos ni verosímiles; la historia, que relata sucesos verdaderos, y el argumento, que cuenta hechos que no sucedieron pero pudieron haber tenido lugar. Quintiliano (*Institutio oratoria*, 5, 11, 15-21) diferencia los procedentes de la historia, y las fábulas de los poetas. Por su parte, Lausberg, 1966, §§ 412-14, sistematiza las tipologías de varios autores clásicos, y distingue el ejemplo histórí-

Quevedo recurre aquí a una de las esferas más ricas en ejemplos, la mitología, y extrae de ella un caso muy adecuado para el asunto político y militar que le ocupa. En general, la gigantomaquia era episodio mitológico muy citado en esos contextos, y el propio Quevedo recurrió a ella en otros poemas donde exhortaba a los monarcas o loaba sus excelencias y valor[18].

Quevedo se centra en varios rasgos del episodio mitológico, que resultarán relevantes para el sentido y mensaje del soneto. Así, el primer cuarteto plantea dos consecuencias de la rebelión de Tifeo: la zozobra de las estrellas y el temor que sufrió el propio Júpiter. La perífrasis *Coro azul ardiente* reúne varios rasgos asociados con frecuencia al firmamento y las estrellas: «Semblante azul y alegre el cielo enseña», escribía Quevedo en uno de sus versos[19], y también se refirió a menudo a esa tonalidad a través del zafiro[20]. *Coro* es también voz muy usada para referirse al conjunto de las estrellas y, a menudo, a los espíritus celestes[21]. Quevedo también se refirió a las estrellas con la metáfora *familia ardiente*, que reúne dos de los rasgos de este soneto: su agrupación en el cielo y su brillo y fulgor, a los que alude con el adjetivo *ardiente*[22]. Quevedo subraya lo sorprendente de esa rebelión contra los dioses, que de forma excepcional rompió la paz del firmamento (repárese en la antítesis

---

co, el poético y el verosímil. Aragüés Aldaz, 1999, ofrece un estudio del *exemplum* en la preceptiva retórica áurea, con especial atención a la predicación.

[18] Como el ya mencionado (nota arriba) elogio de Quinto Mucio («Tú solo en los errores acertado»), y las citadas octavas finales de la «Jura de Baltasar Carlos».

[19] *PO*, núm. 466, v. 5.

[20] Recuérdese el famoso verso 6 de la *Soledad primera* de Góngora («en campos de zafiro pace estrellas»), o el quevediano «campañas de zafir» (*PO,* núm. 401, v. 8); también *PO,* núms. 138, v. 13; 111, v. 12; 192, vv. 193-94; 198, v. 21; 447, v. 2.

[21] Ver *PO,* núms. 192, v. 701; 199, v. 117; 204, v. 115; 235, v. 21; 235, v. 62; 240, v. 13; 258, v. 7; 332, v. 4; 401, v. 9. Arellano y Roncero, 2001b, p. 124, n. 2, señalan los vv. 56-60 de «Noche serena» de fray Luis de León, quien también se refirió al coro resplandeciente de las estrellas en *De los nombres de Cristo,* al final de «Braço de Dios» (p. 356).

[22] Es uno de los valores de la voz, que puede verse en *PO,* núms. 117, v. 1; 140, v. 10; 185, v. 13; 192, v. 786; 192, v. 792; 204, vv. 111-20; 235, v. 9; 291, vv. 20-24; 315, vv. 5-8; 324, vv. 4-8; 329, vv. 12-14; 324, v. 4; 401, v. 16; 449, v. 2; 458, v. 1; 465, v. 2; 482, v. 4. En algunos poemas (*PO,* núms. 144, vv. 19-20; 183, vv. 12-14) parece asociarse a la ira y venganza divinas, rasgos no extraños al presente soneto si se considera que *ardiente* evoca de manera indirecta el rayo de Júpiter, que servirá de ejemplo para instar al monarca al castigo de sus enemigos. Estos valores conviven con otros en la poesía de Quevedo; así, en la poesía moral puede subrayar los efectos y rasgos negativos de diferentes vicios; en la amorosa es común su asociación al fuego de esta pasión, y en los elogios muestra frecuentes connotaciones vinculadas al vigor, la fuerza y el valor (*PO,* núms. 216, vv. 5-6; 235, v. 189; 285, v. 6; 316, v. 12).

no siempre / siempre)[23] e hizo temer al propio Júpiter, algo que a pesar de ser un saber mitológico conocido hace al poeta dudar convencionalmente de su verdad (*y si es posible*)[24]:

> No siempre tienen paz las siempre hermosas
> estrellas en el coro azul ardiente
> y si es posible, Jove omnipotente
> publican que temió guerras furiosas;

El segundo cuarteto amplifica esa sensación de temor causada por el intento de Tifeo[25]. Quevedo se centra en algunos rasgos especialmente monstruosos de ese ser[26]: sus cien manos se arma-

[23] Ver los siguientes versos de la silva *La soberbia*, donde se alude a la paz del cielo que intentaron romper, sin éxito, pretensiones soberbias como la de Luzbel: «Ésta, en el reino de la paz eterno, / con máquinas de viento, con escalas, / fue el primer tropezón de plumas y alas, / primera fundadora del Infierno». (*PO*, núm. 135, vv. 19-22). Sobre esta silva, ver Candelas, 1997, pp. 151-55. La sensación de paz asociada al firmamento estrellado conoce muchos ejemplos literarios; uno muy claro aparece en *De los nombres de Cristo* de fray Luis de León, al comienzo de «Príncipe de la paz» (pp. 404 y ss.).

[24] La prótasis condicional ha de leerse con un pronombre elidido (*ello*, *esto*) que avanza el temor de Tifeo, el cual se menciona a continuación.

[25] La amplificación persigue el realce o intensificación de una idea mediante una variada gama de procedimientos retóricos; uno de ellos es la descripción de cosas y personas, en especial cuando se presenta de manera viva e intensa (*evidentia*). Sobre la amplificación y sus modos tratan Cicerón (*Partitiones oratoriae*, 8, 27), Cicerón (*De oratore*, 3, 27, 104), Quintiliano (*Institutio oratoria*, 8, 4), fray Luis de Granada (*Retórica eclesiástica*, 3, 1-9), que sigue al anterior en varios momentos. Ver además Lausberg, 1966, § 234; Azaustre y Casas, 1997, pp. 111-17, y, para su presencia en la prosa moral de Quevedo, Azaustre, 1991. Esto dice fray Luis de Granada sobre la descripción y su finalidad amplificadora: «Mas entre los adornos de la elocución que sirven a la amplificación, se cuentan en primer lugar las descripciones de las cosas y de las personas; las cuales aunque sirvan también para otros usos, poniéndose muchas veces por puro divertimento, con todo, la práctica frecuente de ellas consiste en amplificar y exagerar la cosa. Porque habiéndose inventado la amplificación para conmover los afectos, nada los conmueve más que el pintar una cosa con palabras, de manera, que no tanto parezca que se dice, cuanto que se hace y se pone delante de los ojos; siendo notorio que se mueven muchísimo todos los afectos, poniendo a la vista la grandeza de la cosa. Lo cual ciertamente se logra con las descripciones, ya de cosas, ya de personas» (*Retórica eclesiástica*, 3, 6, p. 538b).

[26] Rasgos que, con variantes, recogen las distintas fuentes clásicas: «Sus brazos se ocupaban en obras de fuerza e incansables eran los pies del violento dios. De sus hombros salían cien cabezas de serpiente, de terrible dragón, adardeando con sus negras lenguas» (Hesíodo, *Teogonía*, vv. 823-26); «con forma humana hasta los muslos y descomunal tamaño que sobrepasaba todos los montes, su cabeza, a veces, tocaba las estrellas; en cuanto a sus manos, una alcanzaba el occidente y la otra el oriente; de ellas salían cien cabezas de dragones. De los muslos, enormes anillos de víboras que, al proyectarse, llegaban hasta la cabeza emitiendo un fuerte silbido; su cuerpo estaba todo cubierto de alas; desde la cabeza y el mentón sucios cabellos ondeaban; lanzaba fuego con los ojos. Tal y tan poderoso era Tifón, que arrojando piedras ardientes alcanzaba al mismo cielo entre silbidos y gritos; de su boca brotaba un gran chorro de fuego» (Apolodoro, *Biblioteca*, 1, 6, 3); en la

ron con montes contra Júpiter, y sus cabellos de serpiente[27] rozaron a las atemorizadas estrellas. Entiendo que el adjetivo *atónitas* se refiere a las estrellas (*Osas*) y no a las *víboras* de la frente de Tifeo, pues son las estrellas las que se muestran espantadas por el ataque del gigante[28]. Desde el punto de vista del estilo, debe señalarse el hipérbaton que afecta a la secuencia, cuya sintaxis sería: 'cuando Tifeo, insolente, armó las cien manos belicosas con cien montes, víboras de la greña de su frente lamieron a las atónitas estrellas'. Es rasgo que ya en el primer cuarteto alteró el orden de la secuencia 'publican que Jove omnipotente temió guerras furiosas', y que resulta común en la poesía grave de Quevedo, aunque censurase lo que consideraba abuso en Góngora y sus seguidores[29]:

> cuando armó las cien manos belicosas
> Tifeo con cien montes, insolente,
> víboras de la greña de su frente
> atónitas lamieron a las Osas.

En la estructura general del soneto, el ejemplo mitológico de los cuartetos actúa como primera premisa de un razonamiento lógico (*ratiocinatio*)[30]. Este razonamiento debe partir de una ver-

---

Mitología (6, 22, p. 468) de Natale Conti puede leerse la siguiente traducción de unos versos griegos hecha por un amigo del propio Conti: «Sus sienes las lamían apretadas serpientes en lugar de cabellos y tenía uñas curvas y pies de serpiente». Que Tifón era conocido como el de los cien brazos o cabezas lo atestiguan, entre otros, Píndaro en sus *Olímpicas* (4, 6-7): 'donde yace el fiero Tifón, / el monstruo de cien cabezas', y Ovidio en sus *Metamorfosis* (3, vv. 302-304): «Qua tamen usque potest, uires sibi demere temptat; / Nec, quo centimanum deiecerat igne Typhoea, / Nunc armatur eo; nimium feritatis in illo est».

[27] El uso de la voz *greña* ('cabello enredado y revuelto') pretende intensificar el aspecto de fealdad y fiereza de Tifeo, como sucedía con la imagen del león en *PO,* núm. 67: «¿Ves la greña que viste, por muceta, / erizada, y la sima en donde embosca / armas por dientes? ¿Que la cola enrosca, / y en cada uña alista una saeta?». Por lo demás *greña* es voz bastante usada en la poesía burlesca de Quevedo, con diversos matices despectivos; ver Arellano, 1984, p. 451, n. 8, y *PO,* núms. 567, v. 8; 682, v. 28; 689, v. 23; 745, v. 73; 767, v. 34, 853, v. 113; 856, v. 47; 875.1, v. 51; 875.2, v. 272; 875.2, v. 404.

[28] *atónito*: «pasmado, espantado, y admirado de algún objeto raro, o no esperado: como el de alguna visión horrible y tremenda, de algún monstruo, de alguna fábrica, o edificio muy peregrino y suntuoso, y así de otras cosas» (*Diccionario de Autoridades*). Es también la lectura de Arellano y Roncero, 2001b, p. 125, n. 8.

[29] La censura es común a otros autores como el abad de Rute, Jáuregui o Pedro de Valencia. Sobre el uso del hipérbaton en Quevedo, ver Pozuelo, 1979, pp. 319-35; Fernández Mosquera, 1999, 217-20, para la poesía amorosa, y Rey, 1995, pp. 189-93, para la moral.

[30] La *ratiocinatio* es un argumento deductivo; parte de una verdad irrefutable o generalmente admitida para, a partir de una serie de premisas trabadas, llegar a una conclusión aplicada al caso en cuestión. Su máximo exponente son el silogismo y el entimema, versión breve del anterior. Ver al respecto Aristóteles,

dad irrefutable o generalmente admitida que, en este caso, es la rebelión de Tifeo, al ser un episodio mitológico muy conocido. El primer terceto desarrolla el razonamiento vinculando esos hechos a las guerras que infestan al rey Felipe IV[31]:

> Si habitan en el cielo mal seguras
> las estrellas, y en él teme el Tonante,
> ¿qué extrañas guerras tú, que paz procuras?

El terceto es una recapitulación que se abre recordando los dos primeros versos del soneto: las estrellas están inseguras en el cielo; a continuación se menciona el sorprendente temor de Júpiter, que ya se refirió en los versos 3 y 4. Quevedo coloca esos ejemplos como primera parte de un razonamiento que pretende explicar como lógica la situación sufrida por Felipe IV, también rodeado de guerras; esta sería la estructura general:

1) cuartetos: planteamiento del ejemplo mitológico: efectos de la rebelión de Tifeo.
2) primer terceto: razonamiento que vincula estos casos al de Felipe IV.

Cuestión más compleja es la de precisar qué tipo de relación se establece entre el ejemplo de los cuartetos y el caso que afecta a Felipe IV. En este sentido, las tipologías retóricas del *exemplum* distinguían varias clases según el grado de conexión del hecho narrado con el asunto que se discute; existen así ejemplos semejantes (*similia*), desemejantes (*dissimilia*) y contrarios (*contraria*)[32]. Dentro de estas posibilidades que ofrece el concepto amplio de relación de semejanza, otra variante muy frecuente consiste en disponer el ejemplo y el caso tratado en una relación ascendente o descendente, es decir, construyendo un *locus a minore ad maius* o un *locus a maiore ad minus*[33]. El *locus a minore ad maius* es un argumento inductivo que prueba lo mayor partiendo de un suceso menor que, en este caso, es el ejemplo; el *locus a maiore ad minus* es

---

Retórica, 1, 2, 1356b-1358b; 2, 22, 1395b, 2, 24, 1402a; Cicerón, *De inventione*, 1, 34, 57-67; Quintiliano, *Institutio Oratoria*, 5, 14, 24-25. En este caso, los episodios mitológicos, aunque sorprendentes y literarios, son saberes comúnmente admitidos.

[31] Pozuelo, 1999, estudió otros sonetos de Quevedo construidos sobre esquemas de este tipo. Véase, además, *PO*, núm. 161, cuyo primer cuarteto y último terceto muestran similares estructuras condicionales que desarrollan un *locus a maiore ad minus* orientado a la enseñanza política del monarca.

[32] Más detalles sobre esta clasificación ofrece Quintiliano, *Institutio oratoria*, 5, 11, 6-8.

[33] Así lo advertía Quintiliano, *Institutio oratoria*, 5, 11, 9-12: «Sed ut sunt exempla interim tota similia ut hoc proximum, sic interim ex maioribus ad minora, ex minoribus ad maiora ducuntur».

un argumento deductivo que prueba lo menos partiendo de lo más, ya que lo menor se contiene en lo mayor (aquí el ejemplo).

Si volvemos al soneto, un primer examen advierte ya la evidente semejanza general entre el ejemplo y la situación de Felipe IV: las estrellas y Júpiter sufrieron rebeliones en sus dominios, y lo mismo sucede a Felipe IV con las guerras que le acosan en su imperio. Dentro de esta analogía fundamental, puede intentar precisarse más el vínculo existente entre ambas esferas. El primer terceto plantea así varias posibilidades de lectura:

1) Puede interpretarse como un *locus a minore ad maius*, cuyo razonamiento sería: 'si las estrellas y el tonante Júpiter sufrieron guerras, con más razón las sufrirá Felipe IV, que busca la paz'. En favor de esta lectura se halla el caso de Júpiter, reforzado con el apelativo *Tonante* ('que arroja rayos'), que hace sencillo construir a partir de dicha cualidad guerrera el argumento que lo relaciona con el afán de paz de Felipe IV ('si Júpiter Tonante sufrió guerras, con más facilidad las sufrirá un rey pacífico'). Por contra, esa interpretación no encaja tanto con el referente de las estrellas, que no aparecen adornadas con atributos bélicos.

2) Otra posible interpretación consideraría que lo fundamental de los ejemplos mitológicos es su valor sorprendente o paradójico. Quevedo ha seleccionado del ejemplo mitológico dos momentos que destacan precisamente por su carácter paradójico, esto es, sorprendente o admirable[34]. Así, el primer cuarteto encierra dos paradojas causadas por la rebelión de Tifeo. La primera de ellas se desarrolla en los dos primeros versos:

> No siempre tienen paz las siempre hermosas
> estrellas en el coro azul ardiente,

[34] Recurso de difícil delimitación retórica, la paradoja es un enunciado que resulta sorprendente o admirable por ilógico en relación con lo comúnmente admitido. «Llámase también esta figura *Paradoxon* porque siempre concluye diferente de lo que se espera» (Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte*, XIIII, p. 142). En la frontera entre paradoja y *oxymoron* se mueve fray Luis de Granada cuando habla de la proporción ('correspondencia', 'semejanza') de los contrarios: «El tercer orden de figuras consiste en la proporción de los contrarios; en los cuales hay tanto donaire y gracejo, que de cualquier modo que los contrarios se pinten, adornan grandemente la oración; y no sólo la hacen gustosa, sino eficaz. Tal es aquello contra Catilina: venció a la castidad la lascivia, al temor la osadía, a la razón la locura» (*Retórica eclesiástica*, 10, 1, p. 581b). Dentro de su teoría sobre el concepto, Gracián destaca varios cauces favorables a la paradoja en su *Agudeza y arte de ingenio*; ver, por ejemplo, los Discursos 5 («De la agudeza de improporción y disonancia») y 8 («De las ponderaciones de contrariedad»). Para el origen de la paradoja, vinculado al *admirabile genus* (causa cuya defensa choca contra la común opinión jurídica o el sistema de valores y opiniones), véase Lausberg, 1966, § 64. 3.

Lo admirable o sorprendente reside en que la siempre hermosa y serena visión del firmamento y sus estrellas conoció en ocasiones el temor y la zozobra; repárese en que la mencionada antítesis *no siempre / siempre* refuerza esa sorpresa, y que la perífrasis *coro azul ardiente*, con sus matices lumínicos, subraya la armónica belleza del firmamento.

Los dos siguientes versos añaden una nueva y más clara paradoja: el temor de Júpiter Tonante:

> y, si es posible, Jove omnipotente
> publican que temió guerras furiosas;

El adjetivo *omnipotente* y el inciso *si es posible* refuerzan ahora lo increíble del caso: 'y si esto es posible, publican que el todopoderoso Júpiter temió guerras furiosas'[35].

En consecuencia, el terceto plantearía un razonamiento basado en relacionar las paradojas del primer cuarteto con la que afecta al monarca. El terceto se abre recordando la paradoja que planteaban los dos primeros versos del soneto: las estrellas están inseguras en su propia casa, el cielo; a continuación se menciona el casi increíble temor de Júpiter, ya referido en los versos 3 y 4. Quevedo coloca esas paradojas como primera parte de un razonamiento cuya conclusión es explicar como lógica la también paradójica situación sufrida por Felipe IV, rodeado de guerras cuando siempre anheló la paz: si aquellos casos admirables tuvieron lugar, no debe extrañar (es decir, resulta lógico) el que afecta a Felipe IV, que encuentra la guerra al procurar la paz.

Nótese que cualquiera de estas dos primeras lecturas obliga a interpretar como pronombre relativo el *que* de la frase *que paz procuras* (v. 11)[36]. Como es preceptivo, la interrogación retórica exige responder de forma negativa a la cuestión: 'no pueden causar novedad las guerras a un monarca que busca la paz', vendría a decir el verso[37].

[35] Como dije antes, la prótasis condicional ha de leerse con un pronombre elidido (*ello*, *esto*), que hace referencia en prolepsis al temor de Tifeo que se menciona a continuación. El verbo *publican* sitúa el temor de Júpiter en la esfera de la literatura. Aunque estos saberes mitológicos pudieran resultar sospechosos en su verdad, son al tiempo muy conocidos. Arellano y Roncero, 2001b, p. 20, apuntan el valor expresivo de *omnipotente,* adjetivo atribuido a Dios en la esfera cristiana.

[36] Creo que el verso se grafía mejor sin coma (*¿qué extrañas guerras tú que paz procuras?*) para mostrar el estrecho vínculo adjetivo de la oración relativa con el pronombre referido al rey. No obstante, no afecta a su sentido considerar como explicativa la secuencia de relativo y precederla de una coma, como hacen Blecua, y Arellano y Roncero, 2001b.

[37] Refrenda esta lectura una de las acepciones de *Autoridades* (ver *extrañar*), que ilustra precisamente con estos versos de Quevedo: «Vale también desconocer, admirar y causar novedad alguna cosa […] *Si habitan en el Cielo mal*

3) En el texto del *Parnaso* este verso se grafía *Que estrañas guerras Tu, que paz procuras?* Teniendo esto en cuenta, una tercera posibilidad entendería el verso como dos preguntas: *¿qué extrañas guerras tú? ¿qué paz procuras?* En esta lectura, el ejemplo mitológico se plantearía a Felipe IV como un caso semejante en su origen, pero cuyo desenlace se contrapondría a la actitud pacífica del monarca. Como las estrellas y Júpiter, el monarca sufre rebeliones en sus dominios. La primera pregunta incidiría, pues, en que el monarca no debe sorprenderse de ello (*¿Qué extrañas guerras Tú?*). Pero aquellos episodios mitológicos terminaron sofocados por el rayo de Júpiter, por lo que la segunda parte de la pregunta (*¿Qué paz procuras?*) instaría al monarca no a seguir una actitud pacífica, sino a empuñar, como hizo el dios, el rayo de la venganza, tal y como explícitamente se le pide en el último terceto: («Vibre tu mano el rayo fulminante», v. 12). Esta lectura presenta algunas posibles objeciones. Por una parte, no parece adecuarse a las pautas de puntuación y signos diacríticos del *Parnaso*, que marca el final de cada oración interrogativa con un signo de cierre (?) y, si son dos o más seguidas, coloca un signo al final de cada una de ellas, por lo que el verso leído como dos preguntas debería haberse impreso: *Que estrañas guerras Tú? Que paz procuras?*[38]. Por otra parte, es una lectura menos aceptada por las ediciones y citas del poema[39]. No obstante, señalo esta posibilidad, pues la permiten la sintaxis y el estilo, y las anteriores consideraciones sobre los signos

---

seguras / Las estrellas, y en él teme el Tonante, / Qué extrañas *guerras tú, que paz procuras?*».

[38] Así lo muestra un examen de las cuatro primeras musas del *Parnaso: Clío, Polimnia, Melpómene y Erato*. Como he señalado, en ellas se distingue el final de cada oración interrogativa con un signo de cierre y, cuando son dos o más, se coloca uno al final de cada una de ellas. Ver al respecto (doy el número de soneto en la musa y los versos), *Clío:* núms. 1, vv. 1-4; epodo 2, vv. 1-5. *Polimnia:* núms. 7, vv. 1-2; 10, vv. 1-8; 13, vv. 1-8; 22, vv. 1-14; 27, vv. 1-4; 49, vv. 1-4; 49, vv. 9-11; 51, vv. 9-11; 52, vv. 1-8; 61, vv. 1-8; 71, vv. 9-12; 83, vv. 9-11; 88, vv. 1-8; 94, vv. 9-11; 101, vv. 1-8. *Melpómene:* núms. 18, vv. 1-4; 23, vv. 5-6. *Erato:* núms. 9, vv. 5-8; 19, vv. 9-11; 10, vv. 1-6; 50, vv. 5-6; (Lisi) 14, vv. 1-8; 19, vv. 2-4. Ejemplos significativos son: «Ves la greña, que viste por muceta, / eriçada? Y la sima, en donde embosca / armas por dientes? Que la cola enrosca? / y en cada uña alista una saeta? / Que el bramido le sirve de trompeta? / Y que la zarpa desanuda rosca?» (*Polimnia,* núm. 30, vv. 1-6); «Por quién tienes a Dios? De essa manera / previenes el postrero parasismo? / A Dios pides insultos, alma fiera?» (*Polimnia,* núm. 61, vv. 9-11); «Quién alimentará de luz al día? / Quién de raios al Sol? Quién a la Aurora / de perlas, que en su risa, y boca llora? / De el coral, que en tus labios encendía?» (*Melpómene,* núm. 28, vv. 1-4); «Mas cómo? de el amor en que ando, espero / contra mi propria vida tal locura?» (*Erato,* núm. 32, vv. 5-6). Sólo se grafían con un único signo de cierre aquellos casos en que se trata de incisos (*caesa*), es decir, sintagmas no oracionales, sin forma verbal propia: «Dura generación, duro linage!» (*Polimnia,* «Sermón estoico», v. 49).

[39] No la adoptan las ediciones de Blecua («¿qué extrañas guerras, tú, que paz procuras?»), y Arellano y Roncero, 2001b («¿qué extrañas guerras tú, que paz

de interrogación deben tomarse con las reservas y precauciones que suscitan los criterios de puntuación de la época que, además, es probable fuesen aquí responsabilidad del impresor o tal vez de González de Salas, y no de Quevedo.

Ninguna de estas posibles lecturas resulta absolutamente descartable. No obstante, la segunda (analogía entre casos paradójicos) parece explicar mejor la totalidad de los versos. Sea cual fuere la interpretación escogida, en la estructura general del poema el último terceto es la conclusión o lección final de todo lo anterior, y apela directamente al monarca:

1) Cuartetos: planteamiento del ejemplo mitológico: efectos de la rebelión de Tifeo.
2) Primer terceto: razonamiento que vincula estos casos al de Felipe IV.
3) Segundo terceto: conclusión dirigida a Felipe IV; lección extraída del ejemplo y del razonamiento.

Desde su primer verso se insta a Felipe IV a castigar a sus enemigos al pedirle que, como Júpiter, su mano arroje con fuerza (*vibre*) el rayo fulminante[40]. Los tiempos y modos verbales indican con claridad su carácter de *optación* o manifestación vehemente de un deseo que, al pedir el castigo de los enemigos, confluye con la *imprecación*[41]:

> Vibre tu mano el rayo fulminante:
> castigarás soberbias y locuras,
> y, si militas, volverás triunfante.

---

procuras?»). Tampoco la cita del poema que hizo *Autoridades* como ejemplo de la voz «extrañar» (ver la nota arriba).

[40] En el verso 12, *tu mano* es sujeto de *vibre* ('arroje con ímpetu'); el verso se leería 'que tu mano arroje con fuerza el rayo fulminante'. Una de las acepciones de *vibrar* es «arrojar con ímpetu, y violencia alguna cosa, especialmente las que en su movimiento hacen algunas vibraciones» (*Autoridades*). Es muy sugerente el ejemplo que señala *Autoridades,* tomado de Calderón: «Com. *La Fiera, el rayo, y la piedra.* Jorn. I. De Júpiter, y de Marte / armas, que entrambos exerzan, / aquel en rayos, que vibra, / y este en puntas, que ensangrienta».

[41] Un semejante uso de los tiempos y modos verbales se observa en el último terceto del soneto «Escondido debajo de tu armada», donde también se exhorta al monarca a derrotar a sus enemigos con el ejemplo de Júpiter y los gigantes: «Pues tus vasallos son el Etna ardiente / y todos los incendios que a Vulcano / hacen el metal rígido obediente, / arma de rayos la invencible mano: / caiga roto y deshecho el insolente / belga, el francés, el sueco y el germano». Sobre las versiones y cronología de este soneto, véase lo dicho en las notas iniciales de este trabajo. Jauralde, 1988, pp. 60-61, señaló estos dos tercetos y otros poemas como muestra de las recomendaciones de Quevedo a reyes y nobles para que asumieran con decisión la tarea militar. Sobre *optación* e *imprecación*, ver Azaustre y Casas, 1997, p. 131.

En correspondencia con el devenir del ejemplo mitológico, este cierre del poema se vincula al desenlace del episodio de Tifeo. La fulminante reacción de Júpiter ante el intento de Tifeo se recomienda a Felipe IV para que la haga suya. Como un nuevo Tonante, Felipe IV arrojará su rayo contra sus enemigos, tildados de locos y soberbios. El verso 13, *castigarás soberbias y locuras,* explica por qué se insta al monarca a emprender guerra contra sus enemigos. Recuérdese en este sentido la frecuencia con que la soberbia aparecía en las citadas octavas a la «Jura de Baltasar Carlos»: tras referir el ejemplo mitológico de la rebelión de los gigantes se exclamaba: «¡tanta discordia la soberbia encierra!» (v. 166); al gigante Encélado se le calificaba de «soberbio» (v. 177) y, en el otro extremo de la analogía, la piel del monstro de Stocolmia, que habrá de ser vencido por Felipe IV, colgará «de alguna planta, que cargada / a fuerza de soberbia esté humillada» (vv. 191-92).

Quevedo dedicó toda una sección de su tratado *Virtud militante* (*ca.* 1636) a la soberbia. Las consideraciones allí expuestas resultan de interés para la cabal comprensión de todos estos versos[42]. Ya al definir la soberbia siguiendo a santo Tomás[43], dos de sus especies negativas pueden aplicarse tanto al ejemplo mitológico de Tifeo como a las guerras que asediaban a Felipe IV; se trata de la soberbia como codicia o rebelión contra una entidad superior a la que se debe reverencia:

> Segundo leuantamiento contra el precepto, o desordenado apetito de excelencia a que se deue honrra, y rreverenzia [...] Resta después de la diuisión difinir la soberbia. El mismo Ánxel Doctor: La soberbia propriamente es apetito desordenado de excelencia, a quien se deve honor, y reuerenzia, como si dixésemos. La soberbia propriamente mira al defecto de la suxezión del hombre a Dios según lo que vno se levanta sobre lo que a él está prefixo, conforme la diuina regla o medida[44].

Castigo y locura son dos aspectos destacados por Quevedo en su retrato del soberbio, y muestran la densidad del verso *castigarás soberbias y locuras:*

[42] Otra vertiente negativa de la soberbia en la esfera política es la que la asocia al tirano y su inevitable caída; Jauralde, 1988, pp. 56-57, señala ejemplos en la poesía de Quevedo. La silva *La soberbia* (*PO,* núm. 135: «Esta que veis delante») ofrece otro buen ejemplo de las consideraciones quevedianas sobre este vicio, que también se aborda en el soneto «Es la soberbia artífice engañoso» (*PO,* núm. 127), apoyado en el ejemplo bíblico de la estatua de Nabucodonosor (*Daniel,* 2, 31-35).

[43] Siguiendo, mejor dicho, los índices de Pedro de Bérgamo a la *Summa Theologica*: *Sex copiossimi indices qui ab omnibus desiderantur, Svmmae Theologicae D. Thomae Aqvinatis*, Bergomi, Typis Comini Venturae, M.D.X.C; tal y como señaló Rey, 1985, pp. 225 y 228.

[44] Quevedo, *Virtud militante,* p. 135.

> Dos cosas se an de considerar en el soberbio, el castigo, i la locura con que le merezió[45].
>
> Tal es la locura de sus pretensiones, tal la iniquidad de sus obras[46].
>
> Nada de esto conoze el soberbio, porque está más fuera de sí que el loco; y esto porque el loco, está fuera de sí sólo por enfermedad i el soberbio está fuera de sí, i de todos, i no sólo fuera sino lexos, i esto por malizia delinquente[47].

Ante la osadía del soberbio, Quevedo esgrime el ejemplo de David en *Salmos,* 51 y 93, donde se muestra el castigo al que Dios someterá tales pretensiones[48]:

> Y contra los soberbios llama Dauid a Dios repetidamente Dios de las venganzas (Psal. 93). Dios de las venganzas Señor Dios de las venganzas libremente obró. Engrandézete tú que juzgas la tierra, da su merezido a los soberbios[49].
>
> Y prosigiendo las costumbres del soberbio, llega al verso séptimo, y fulmina esta sentenzia contra él. *Por eso Dios te destruirá en el fin, te arrancará, y te arroxará de tu tabernáculo, y tu raíz de la tierra de los que viuen*[50].

Abundando en esa línea, Quevedo incluye como ejemplo de soberbia la rebelión de Luzbel contra Dios y su castigo por medio del arcángel San Miguel; es un pasaje de clara enseñanza política y militar, lo que explica que Quevedo también lo haya utilizado con variantes en la segunda parte de *Política de Dios*[51]:

[45] Quevedo, *Virtud militante,* p. 139.
[46] Quevedo, *Virtud militante,* p. 139.
[47] Quevedo, *Virtud militante*, p. 156.
[48] «Propterea Deus destruet te in finem; / Evellet te, et emigrabit te de tabernaculo tuo, / Et radicem tuam de terra viventium» (*Salmos,* 51, 7); «Deus ultionum Dominus; / Deus ultionum libere egit. / Exaltare, qui iudicas terram, / Redde retributionem superbis» (*Salmos,* 93, 1-2).
[49] Quevedo, *Virtud militante*, p. 138.
[50] Quevedo, *Virtud militante*, p. 139.
[51] A raíz del ejemplo bíblico, ambas obras se extienden en consideraciones sobre la conveniencia de honrar a los mandos militares victoriosos: «y al General que le venciò otras tantas mercedes, que le prefieran, y que sea su nombre el de su victoria, encomendarle la defensa de los suyos, pues le encomendaron la suya, y no dexar perder al que ya se sabe, que sabe vencer. / SEÑOR, *Dios, ni Dios hecho hombre*, no mudan, ni suspenden, si se ofrecere ocasion, al Capitan General, que les dio vna victoria: a èl le encargan la primera, y todas las que se les ofrecieren, a los suyos, y a su pueblo, y le tienen electo para la vltima del mundo. ¿Que espera el Principe, que en cada ocasion experimenta vn hombre, y que a cada vno, que le dà la victoria, le arrincona en dandosela: pues no es otra cosa, sino consentir, que las hazañas depongan, y el ocio, y la ignorancia promuevan? Quien esto aconseja a vn Principe, procurador es de los enemigos que tiene: y si el Principe lo haze por si, lo haze contra si. Tendrà muchos con titulos de Capitanes Generales: mas los enemigos no tendràn que pelear sino con solo los titulos» (Quevedo, *Políti-*

S.C.R.M., este texto es todo Real, contiene el primer Capitan General, y la primer batalla, y victoria. La causa desta guerra fue querer Luzbèl, altissimo Serafin, ser como Dios. ¡Grave delito! Fue Capitan General contra èl, y su parcialidad vn Arcangel, a quien en premio de aver vencido al que ossava pretender ser como Dios, se le dio el nombre de MICAEL, que es dezir, ¿QVIEN COMO DIOS? Tres cosas perdiò Luzbèl, la Batalla, la Gracia, y el Cielo, y respectivamente a Micael le hizo Dios Tres Mercedes: *La Primera*, que su nombre, como he declarado, fuesse el mismo de la gloriosa victoria: *La Segunda*, que èl fuesse siempre el Protector de la verdadera congregacion de Fieles, principalmente en las batallas contra infieles, y hereges: La Tercera, que assi como èl avia vencido la primera guerra contra Lucifer, venciesse la postrera contra el Anticristo, a quien por su mano darà Cristo la muerte.

Soberano exemplo a los Principes para tres cosas, que les importan todo su ser, grandeza, y estado: castigar, y derribar, y vencer al que se atreviere, siendo su criado, a querer ser como ellos: hazerle que pierda las mismas tres cosas, la batalla, esso es su pretension, su gracia, y su casa, y Reyno[52].

Lo que Dios hizo con Luzbel es lo que dize Dauid, que hará con todos los soberbios. A Luzbel, le destruió, dexándole la naturaleza de ánxel, sin la grazia de ánxel. Arrancóle, con la palabra *Quién como Dios* arroxó de su tauernáculo al que pretendía reinar en el eterno, de su Criador, arrancóle con todas sus raízes, (que fue el séquito amotinado de tantos espíritus comuneros, como sigieron su reuelión) de la patria de los que viben, que es el çielo, y arroxóle a la de los muertos, a padezer en noche sin fin desesperazión eterna. La soberbia fue fundadora de los primeros erexes, y los primeros erexes fueron los ánxeles soberbios[53].

A San Migel porque venzió esta vatalla le encomendó su pueblo, y le tiene nombrado para la postrera que tendrá contra el Antichristo. Sepan todos los que como valientes cathólicos se opusieren a los erejes, que tienen de su parte a San Migel, que acabó con los primeros en Luzifer, y su séquito, y acabará con los vltimos, en el Antichristo, y sus sequazes[54].

Ya sea de Luzbel o de Tifeo, la pretensión del soberbio está condenada a una violenta caída en castigo de su locura[55]. Ese

---

ca de Dios, 2, 23, p. 313); «Muchas cosas enseñó Dios a los reyes de la tierra en esta batalla, y con la persona de San Migel. Lo primero a honrrar a los jenerales que venzen, y alcanzan victoria en nombre de su señor lo segundo, en no mudar de jeneral, quando sirue bien» (Quevedo, *Virtud militante*, p. 139). Sobre el ejemplo de Luzbel asociado a la soberbia, ver también Quevedo, *Virtud militante*, p. 132.

[52] Quevedo, *Política de Dios*, 2, 23, p. 313.

[53] Quevedo, *Virtud militante*, p. 139.

[54] Quevedo, *Virtud militante*, pp. 139-40.

[55] «Por esto es forzosa, i grande su caída, i maior su locura» (*Virtud militante*, p. 138); «Éste pues fuego superior, i munición de la ira de Dios, siendo su natural

mismo castigo es el que mueve a Quevedo a pedir al monarca que actúe contra las guerras que se levantan en su imperio.

Este mensaje del soneto se integra en el complejo terreno de las ideas políticas de Quevedo. Siempre resulta difícil adentrarse en el pensamiento de un escritor. Piénsese, además, que sus ideas generales o sus planteamientos teóricos pueden matizarse o variar para adaptarse a las circunstancias concretas[56]. Con estas precauciones, Quevedo parece reconocer el valor de la paz, que tiene en Cristo su máximo exponente; son reveladores los siguientes pasajes de *Política de Dios* y *Virtud militante*[57]:

> De las acciones humanas ninguna es tan peligrosa, ni de tanto daño, ni assistida de tan perniciosas passiones, invidia, vengança, codicia, sobervia, locura, rabia, ignorancia: vnas la ocasionan, otras la admiten. Es muy dificil el justificar las causas de vna guerra: muchas son justas en la relacion, pocas en el hecho: y la que raras vezes es justificada con verdad, es mas raro limpiarse de circunstancias que la disfamen[58].

> El primero solar de la guerra fue el çielo en el primero principio de las criaturas. Con guerra empezó el mundo, y con guerra se acabará, y guerra es la vida en él. No haze a la guerra noble esta antigüedad, sino temerosa. El peccado fue ocasión de la guerra en el ánxel, y en el hombre. Por eso Christo Dios, y hombre que vino a librarnos del peccado nazió, pregonando paz por la voca de los ánxeles, y mandó a sus disçípulos que la fuesen repartiendo por donde fuesen, y quando Él se iba al Padre dixo que nos daba su paz, y que nos la dexaba. De aquí se colixe que la guerra fue invenzión de la soberbia, i la paz de la humildad[59].

Desde ese punto de partida, Quevedo justifica la guerra si su propósito es castigar las soberbias y ofensas que, como mostraron las definiciones anteriores, son rebeliones contra una instancia o poder al que se debe respeto:

> Guerra que es instrumento de la vengança de Dios en sus enemigos, en su justicia se justifica[60].

---

subir violentado desçiende para derribar al que siendo la misma vaxeza se violenta para subir» (Quevedo, *Virtud militante*, p. 163).

[56] Es muy rica la bibliografía sobre el pensamiento político de Quevedo; ver, por ejemplo, Ghia, 1998; Lira, 1948; Maravall, 1982. Para el reflejo de esas ideas en su poesía, Arellano, 1995, pp. 148-51; López Poza, 2000; Jauralde, 1988; Vaíllo, 2000. Asociado a diferentes obras prosísticas lo estudian, entre otros, Cabo y Fernández Mosquera (eds.), 1996; Bleznick, 1955; Díaz Martínez, 2000; Ettinghausen, 1989 y 1995; Nider, 1998; Peraita, 1997; Rey, 1993; Riandière la Roche, 1994; Roncero, 1988 y 1991; Vaíllo, 1998.

[57] Sobre estas cuestiones, ver Rey, 1999, pp. 146-56.

[58] Quevedo, *Política de Dios*, 2, 22, p. 282.

[59] Quevedo, *Virtud militante*, pp. 139-40.

[60] Quevedo, *Política de Dios*, 2, 22, p. 283.

> Estas son las señas del soldado voluntario, y valiente, ofrecerse a la batalla, movido de la afrenta que se haze a su nazion, y de la que se quiere hazer a las armas de Dios[61].

> No porque alabo el hazer guerra con la paz, vitupero hazerla con la guerra a la guerra: fuera error. Ay guerra licita, y santa: en el cielo fue la primera guerra: de nobilissimo solar es la guerra. Y hase de advertir, que la primera batalla, que fue la de los Angeles, fue contra hereges: ¡santa batalla! ¡exemplar principio! Quien los consiente, no quiere descender del cielo como de solar, sino como demonio. Quien con hereges haze guerra a Catolicos, no solo es demonio, sino infierno. Quando lo niegue con lo que dize, lo confiessa con lo que haze. El mismo cielo (SEÑOR) es solar de la paz: y esta fue primero en el cielo, que la guerra: y la guerra fue para no ser mas en el cielo, y que fuesse, y reynasse siempre la paz. Huvo guerra en el cielo vna vez, para que nunca mas la huviesse. En lo bien intencionado se conoce, que fue guerra primera, y traçada por Dios para exemplo de todas. Buscar, y cobrar la paz con la guerra, es de Angeles, y Serafines: buscar la guerra con la guerra, no: buscar la guerra con la paz, aun menos. Y estas dos cosas son la mayor ocupacion, y fatiga del mundo[62].

Este tipo de guerras son lícitas y hasta necesarias; son venganzas de soberbias como las que cantó David o ejecutó el arcángel San Miguel. A este tipo pertenecen también los casos de Tifeo, abatido por aspirar al trono de Júpiter y, por supuesto, el análogo de aquellos que serán castigados porque osan acosar el imperio de Felipe IV. El propio Quevedo legitimó los fines de estas guerras en el citado pasaje de *Política de Dios*, al afirmar que eran guerras que buscaban la paz: «Buscar y cobrar la paz con la guerra es de Angeles y Serafines»[63]. Como otros escritores de la época, Quevedo presenta la actuación del monarca como defensiva, y orientada a restaurar la paz de una cristiandad amenazada. Resulta, pues, lógica la exhortación al monarca que, *infestado de guerras*, debe someterlas como castigo al que «se levanta sobre lo que a él está prefixo, conforme la diuina regla o medida»[64]. El soneto utiliza el significativo verso *castigarás soberbias y locuras* (v. 13), y a la venganza se refiere también la última octava del poema a la «Jura de Baltasar Carlos» (vv. 193-200), donde se exhorta a Felipe IV en

[61] Quevedo, *Política de Dios*, 2, 23, p. 299.
[62] Quevedo, *Política de Dios*, 2, 23, p. 305.
[63] Quevedo, *Política de Dios*, 2, 23, p. 305. Elliot, 1991, pp. 478-81, señala cómo Felipe IV y Olivares concebían las campañas de 1635 como un acto defensivo que buscaba restaurar la paz de la cristiandad en Europa, imagen que fue también muy difundida por los escritores políticos españoles.
[64] Quevedo, *Virtud militante*, p. 135.

parecidos términos aunque más evidentes en la descripción de su victoria[65]:

> Padrones han de ser Rhin y Danubio
> de tu venganza en tanto delincuente;
> rebeldes venas les será diluvio,
> cuerpos muertos y arneses, vado y puente;
> rojo en su sangre se verá, de rubio,
> el alemán terror de el Occidente:
> tal gemirán las locas esperanzas
> de quien no teme al Dios de las venganzas.

En conclusión, este soneto de Quevedo muestra la convivencia de varios procedimientos retóricos con el fin de exhortar a Felipe IV al castigo de sus enemigos: el ejemplo mitológico ilustra un caso semejante donde la figura del monarca se equipara a Júpiter acosado por el gigante Tifeo. Sobre esa semejanza, el primer terceto construye un argumento que explica como lógicas las guerras que asedian a Felipe IV. El terceto final se reserva para la vehemente conclusión, que le insta a castigar, como hizo Júpiter con los gigantes, esas soberbias pretensiones contra su imperio.

En un conocido pasaje de sus *Anotaciones* a Garcilaso, Fernando de Herrera decía lo siguiente sobre el soneto:

> tanto es más difícil, por estar encerrado en un perpetuo y pequeño espacio, y esto, que parecerá por ventura a los que no lo consideran bien, opinión apartada del común sentimiento, puede fácilmente juzgar con la experiencia quien ha compuesto sonetos, y recogido en una sujeta y sutil materia con gran dificultad, ha esquivado la oscuridad y dureza de estilo. Porque es muy desigual diferencia escribir en modo que los versos fuercen la materia, a aquel en que la materia fuerce los versos, y en esto se conoce la distancia que hay entre unos y otros escritos porque la lengua, los pensamientos, y las mismas figuras, que ilustran la oración y la vuelven espléndida y generosa, no siempre siguen a la destreza y felicidad de esta composición[66].

[65] Tal vez por facilitarlo la mayor extensión del poema. Centrada en el contexto de la guerra con Francia, la *Carta al serenísimo, muy alto y muy poderoso Luis XIII,* p. 1000, desarrolla una visión similar: «Hoy el rey, mi señor, provocado de vuestras armas, os buscará, pues así lo queréis, no con nombre de enemigo. Su apellido será católico vengador de las injurias de Dios, de los agravios hechos a Cristo nuestro Señor, en el Santísimo Sacramento, y en sus imágenes, y en sus esposas y ministros».

[66] H-1, p. 308. Cito por Gallego Morell, 1972, señalando el número de la anotación y la página. A partir de este pasaje, Rodríguez Cuadros, 1985, analizó diferentes cuestiones de metro y ritmo en la poesía áurea. Para las fuentes de Herrera en sus ideas sobre el soneto véase, entre otros, Morros Mestres, 1998, pp. 145-51.

Encerrados en su disposición métrica y estrófica, los grandes sonetistas del Siglo de Oro supieron 'hacer de la necesidad virtud', y convertir esa exigencia en un medio para lograr sugerentes efectos de estilo y contenido[67]. Uno de los cauces más utilizados fue el que sigue este soneto de Quevedo, donde los cuartetos recogen la anécdota mitológica que los tercetos traen al asunto político contemporáneo. La historia antigua, la Biblia, la mitología, ofrecieron a los poetas un rico panorama de materias para sus versos[68]. Apolo y Dafne, Hero y Leandro, Orfeo y Eurídice ocuparon cuartetos asociados al sufrimiento amoroso; Ícaro y Faetón prestaron su ascenso y caída a los vaivenes del amante o a lo inestable del poder. Marte, Júpiter o Escipión acompañaron elogios de nobles y soldados. Este soneto de Quevedo sigue, pues, una trillada senda que lo organiza de manera clásica. Los versos fuerzan en él la materia, pero ésta parece acomodada ya a sus estrofas por el peso de la tradición literaria.

[67] Aunque a veces se permitieran burlas sobre algunas de esas exigencias, como Quevedo en el conocido poema sobre el consonante incluido en el *Sueño del infierno,* p. 229: «Dije que una señora era absoluta, / y siendo más honesta que Lucrecia, / por dar fin al cuarteto, la hice puta».

[68] Lo muestra, por ejemplo, el estudio de Schwartz, 1999, que estudia la *contaminatio* de diferentes tópicos en varios poemas de Quevedo.

Bibliografía

a) Fuentes primarias

Apolodoro, *Biblioteca*, tr. M. Rodríguez de Sepúlveda, Madrid, Gredos, 1985.

Aristóteles, *Retórica,* ed. A. Tovar, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1971.

Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam, ed. A. Colunga y L. Turrado, Madrid, BAC, 1985.

Cicerón, M. T., *De Oratore,* ed. E. Courbaurd y H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1927-1938, 3 vols.

Cicerón, M. T., *Partitiones oratoriae,* ed. H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1924.

Cicerón, M. T., *Rhetorica ad Herennium,* ed. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

Conti, N., *Mitología*, ed. R. Mª. Iglesias Montiel y Mª. C. Álvarez Morán, Murcia, Universidad, 1988.

Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio,* ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1988, 2 vols.

Granada, L. de, *Ecclesiasticae rhetoricae sive de ratione concionandi libri sex,* Olysipone, Antonius Riberius, 1576. Traducción española, *Los seis libros de la Retórica Eclesiástica o de la manera de predicar*, vertidos al español de orden del Olmo, obispo de Barcelona, Barcelona, 1770; en Biblioteca de Autores Españoles, XI, Madrid, Rivadeneyra, 1879, pp. 488-642.

Hesíodo, *Teogonía,* en *Obras y fragmentos,* tr. A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1978.

Jiménez Patón, B., *Elocuencia española en arte,* ed. C. C. Marras, Madrid, Anejo 1 de *El Crotalón*, 1987.

León, F. L. de, *De los nombres de Cristo,* ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1986.

Ovidio, *Les Méthamorphoses*, ed. G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1928 (vols. 1 y 2) y 1957 (vol. 3).

Pérez de Moya, J., *Philosofía secreta*, ed. C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.

Píndaro, *Olímpicas*, ed. M. Fernández-Galiano, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994.

PO, Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía original completa,* ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

Quevedo y Villegas, F. de, *Carta al serenísimo, muy alto y muy poderoso Luis XIII,* en *Obras completas. Obras en prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1986, vol. 2.

Quevedo y Villegas, F. de, *El Parnaso Español, monte en dos cvmbres dividido,* ed. J. González Salas, Madrid, Pedro Coello, 1648.

Quevedo y Villegas, F. de, *La Musa «Clío» del «Parnaso español» de Quevedo,* ed. I. Arellano y V. Roncero, Pamplona, Eunsa, 2001.

Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía moral (Polimnia),* ed. A. Rey, Madrid, Tamesis, 1999.

Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
Quevedo y Villegas, F. de, *Política de Dios. Govierno de Christo,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1966.
Quevedo y Villegas, F. de, *Sueño del infierno,* en *Los sueños,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.
Quevedo y Villegas, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
Quevedo y Villegas, F. de, *Virtud militante. Contra las quatro pestes del mundo, inuidia, ingratitud, soberbia, avarizia,* ed. A. Rey, Santiago de Compostela, Universidad, 1985.
Quintiliano, *Institutio oratoria,* ed. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980, 7 vols.

b) Fuentes secundarias

Antonelli, R., «L'invenzione del sonetto», *Cultura neolatina,* 47, 1987, pp. 19-60.
Aragües Aldaz, J., *«Deus concionator». Mundo predicado y retórica del «exemplum» en los Siglos de Oro,* Amsterdam, Rodopi, 1999.
Arellano, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1984.
Arellano, I., «Quevedo: lectura e interpretación (Hacia la anotación de la poesía quevediana)», en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios,* ed. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad, 1995, pp. 133-60.
Arellano, I. y L. Schwartz, (eds.)., Quevedo y Villegas, F., *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* Barcelona, Crítica, 1998.
Arellano, I., y V. Roncero, «El poema "Jura de el Serenísimo Príncipe don Baltasar Carlos", de Quevedo», *La Perinola,* 5, 2001a, pp. 39-67.
Arellano, I., y V. Roncero, (eds.), Quevedo y Villegas, F. de, *La musa «Clío» del «Parnaso español» de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 2001b.
Ariza, M., «Algunas estructuras complejas en los sonetos de Quevedo», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin,* Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 31-44.
Azaustre, A., «La amplificación en *Virtud militante,* de Francisco de Quevedo», en *Homenaxe ó profesor Constantino García,* ed. M. Brea y F. Fernández Rei, Santiago de Compostela, Universidad, 1991, pp. 417-33.
Azaustre, A., «El destinatario en los sonetos morales de Quevedo», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso Internacional de la AISO (Toulouse, 1993),* ed. I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse, Toulouse-Pamplona, Université de Toulouse-Universidad de Navarra, 1996a, vol. I, pp. 237-46.
Azaustre, A., «La apóstrofe en los sonetos satíricos de Quevedo», en *Diálogo y Retórica. Actas del II Encuentro Internacional sobre Retórica (Cádiz, 1994),* ed. A. Ruiz Castellanos y A. Víñez Sánchez, Cádiz, Universidad, 1996b, pp. 87-95.
Azaustre, A. y Casas, J., *Manual de retórica española,* Barcelona, Ariel, 1997.
Baehr, R., *Manual de versificación española,* tr. K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1981.

Bellenger, Y., (ed.), *Le sonnet à la Renaissance: Des origines au XVII^e siècle: Actes des troisièmes journées rémoises, 17-19 janvier 1986*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988.
Bleznick, D., «La *Política de Dios* de Quevedo y el pensamiento político en el Siglo de Oro», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 9, 1955, pp. 385-94.
Brown, G. J., «Rhetoric as structure in the Siglo de Oro love sonnet», *Hispanófila,* 66, 1979, pp. 9-39.
Cabo, F. y Fernández Mosquera, S. (eds.), Quevedo y Villegas, F. de, *Execración contra los judíos*, Barcelona, Crítica, 1996.
Candelas Colodrón, M. Á., *Las silvas de Quevedo,* Vigo, Universidad, 1997.
Crosby, J. O., *The Sources of the text of Quevedo's «Política de Dios»,* New York, The Modern Language Association, 1959 (manejo la reimpresión de Millwood, New York, Kraus, 1975).
Crosby, J. O., (ed.), Quevedo y Villegas, F. de, *Política de Dios. Govierno de Christo,* Madrid, Castalia, 1966.
Crosby, J. O., *En torno a la poesía de Quevedo,* Madrid, Castalia, 1967.
Díaz Martínez, E. Mª., (ed.), Quevedo y Villegas, F. de, *Discurso de las privanzas,* Pamplona, Eunsa, 2000.
Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1990.
Domínguez Ortiz, A., *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias,* Madrid, Alianza Universidad, 1973.
Domínguez Ortiz, A., *Crisis y decadencia de la España de los Austrias,* Barcelona, Ariel, 1973.
Elliott, J. H., *La España Imperial (1469-1716),* Barcelona, Vicens Vives, 1973.
Elliott, J. H., *El Conde-Duque de Olivares: el político en una época de decadencia,* tr. T. de Lozoya, Barcelona, Crítica, 1991.
Ettinghausen, H., «Quevedo y los catalanes: apuntes sobre *La rebelión de Barcelona*», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova,* ed. A. Sotelo Vázquez y M. C. Carbonell, Barcelona, Universidad, 1989.
Ettinghausen, H., «Ideología intergenérica: la obra circunstancial de Quevedo», en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios,* ed. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad, 1995, pp. 225-59.
Fernández Mosquera, S. y Azaustre Galiana, A., *Índices de la poesía de Quevedo,* Barcelona-Santiago de Compostela, PPU-Universidad de Santiago de Compostela, 1993.
Fernández Mosquera, S., «Ideología y literatura: perturbaciones literarias en la exégesis ideológica de la obra de Quevedo», *La Perinola,* 1, 1997, pp. 151-69.
Fernández Mosquera, S., *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi,* Madrid, Gredos, 1999.
Figurelli, F., «L'architettura del sonetto in Francesco Petrarca», *Studi Petrarcheschi,* 7, 1961, pp. 179-86.
Fussell, P. Jr., *Poetic Meter and Poetic Form,* New York, Random House, 1965.
Gallego Morell, A., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas,* Madrid, Gredos, 1972.
García Berrio, A., «Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el *carpe diem* », *Dispositio,* 3, 9, 1978, pp. 243-93.

García Berrio, A., «Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico», *Revista de Filología Española,* 60, 1978-1980, pp. 23-157.
García Berrio, A., «Definición macroestructural de la lírica amorosa de Quevedo», en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Renacentista,* ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 261-93.
Grimal, P., *Diccionario de mitología griega y romana,* tr. F. Payarols, Barcelona, Paidos, 1990.
Guia, W., *Il pensiero politico de Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.
Jauralde, P., «La poesía de Quevedo y su imagen política», en *Política y Literatura,* coord. A. Egido, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1988, pp. 39-63.
Jauralde, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.
Jost, F., «Modes et modulations d'un genre: le sonnet», en *Actes du VI Congrès de Littérature Comparée, Bordeaux, 1970,* Stuttgart, E. Bieber, 1975, pp. 65-78.
Lausberg, H., *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura,* tr. J. Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1966-1969, 3 vols.
Lira, O., *Visión política de Quevedo,* Madrid, Seminario de problemas hispanoamericanos, 1948.
López Grigera, L., *Anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles,* Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998.
López Poza, S., «La cultura de Quevedo: cala y cata», en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios,* ed. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad, 1995, pp. 69-104.
López Poza, S., «Agudeza simbólica aplicada al vituperio político en cuatro sonetos de Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche,* 3, 2000, pp. 197-223.
Maravall, J. A., «Sobre el pensamiento social y político de Quevedo (Una revisión)», en *Homenaje a Quevedo. II Academia Literaria Renacentista,* ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 69-131.
Menichetti, A., «Implicazione retoriche nell' invenzione del sonetto», *Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria,* 9-1, 1975, pp 1-30.
Morros Mestres, B., *Las polémicas literarias en la España del Siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega,* Barcelona, Quaderns Crema, 1998.
Nider, V., «La disimulación como "prudencia divinamente política" en *La caída para levantarse* de Quevedo», en *Littérature et Politique en Espagne aux siècles d'Or,* ed. J. P. Étienvre, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 423-35.
Pazzaglia, M., «Metricologia italiana fra Antonio Da Tempo e Giangiogio Trissino», en *Studi in onore di Giuseppe Vecchi,* Modena, Mucchi, 1989, pp. 29-37.
Peraita, C., *Quevedo y el joven Felipe IV. El príncipe cristiano y el arte del consejo,* Kassel, Reichenberger, 1997.
Polo García, V., «Organización y estructura del soneto como forma poética», *Prohemio,* 1, 1974, pp. 43-61.
Pozuelo Yvancos, J. Mª., *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo,* Murcia, Universidad, 1979.
Pozuelo Yvancos, J. Mª., «La construcción retórica del soneto quevediano», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 249-65.

Rey, A., (ed.), Quevedo y Villegas, F. de, *Virtud militante. Contra las quatro pestes del mundo, inuidia, ingratitud, soberbia, avarizia,* Santiago de Compostela, Universidad, 1985.
Rey, A., «Los memoriales de Quevedo a Felipe IV», *Edad de Oro,* 12, 1993, pp. 257-65.
Rey, A., *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Castalia, 1995.
Rey, A., (ed.), Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía moral (Polimnia),* Madrid, Tamesis, 1999a.
Rey, A., «Concepto de nobleza y visión de la guerra en la obra de Quevedo», en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo*, ed. I. Arellano y J. Canavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999b, pp. 146-56.
Riandière la Roche, J., «Quevedo, historiador y libelista», en *Hommage à Robert Jammes,* Toulouse, PUM, 1994, pp. 977-91.
Rivers, E. L., «Hacia la sintaxis del soneto», en *Homenaje ofrecido a D. Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60 aniversario,* vol. 3, Madrid, Gredos, 1963, pp. 225-33.
Rivers, E. L., «Some Species of the Sonnet as Genre», en *Muses and Masks: Some Classical Genres of Spanish Poetry,* Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1992, pp. 33-61.
Rodríguez Cuadros, E., «Los versos fuerzan la materia: algunas notas sobre métrica y rítmica en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 4, 1985, pp. 117-37.
Roig Miranda, M., *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution,* Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989.
Roncero López, V., (ed.), Francisco de Quevedo, *Los «Grandes anales de quince días» de Quevedo,* Madrid, Universidad Complutense, 1988.
Roncero López, V., *Historia y política en la obra de Quevedo,* Madrid, Pliegos, 1991.
Roncero López, V., *El humanismo de Quevedo: filología e historia,* Pamplona, Eunsa, 1999.
Roncero López, V., «Poesía histórica y política de Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche,* 3, 2000, pp. 249-62.
Ruscioni, A., *Il sonetto italiano. Morfologia, profilo storico, antologia,* Milano, Celuc Libri, 1985, 2 vols.
Schwartz, L., «El imaginario Barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores», *Calíope,* 5, 1, 1999, pp. 5-33.
Vaíllo, C., «Imágenes matemáticas y economía del discurso en la *Vida de Marco Bruto* de Quevedo», en *Littérature et Politique en Espagne aux siècles d'Or,* ed. J. P. Étienvre, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 393-407.
Vaíllo, C., «Política y antipolítica en la poesía de Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 3, 2000, pp. 263-81.
Vega Madroñero, F., «La musa *Clío*: temas y tradición poética», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 355-71.

El navegante en «caravana de fuego»: Leandro o la escritura «con letra bastarda»

Antonio Carreño
Brown University

> La investigación de las fuentes es pedantería despreciable cuando no sirve para esclarecer algo del misterio de la creación literaria. Felizmente, ya va perdiendo su prestigio la erudición muerta, que, en el caso de una comedia o una novela, amontonaba referencias a obras de igual o análogo asunto, y comparaba situaciones paralelas sin averiguar siquiera qué materiales manejó efectivamente el escritor. Por lo visto, lo que importaba en tales pesquisas era determinar los elementos no originales de la obra, y sacar por sustracción el resto atribuible a la originalidad creadora. ¡Lástima de originalidad[1]!

La figura mítica de Leandro se ha fijado como un destacado mitograma del deseo sexual irreprimido, pasional, pero a la vez frustrado. Corre pareja con las figuras de Ícaro, Midas y Tántalo, si bien su variación y tratamiento es mucho más extenso y complejo en la lírica del siglo XVII. Gran nadador de «golfos de luz ardiente y pura»[2], al decir del mágico endecasílabo que realza el espacio furtivo del encuentro, del clásico soneto de Quevedo, «En crespa tempestad de el oro undoso», Leandro de Abido atravesaba a nado el Helesponto, cuenta la fábula, para visitar a su amada Hero, sacerdotisa de Afrodita, en Sesto. Lo guiaba la luz de la lámpara encendida por Hero. Una noche, apagada por una furiosa tormenta estival, pierde su rumbo y perece ahogado. Hero, al descubrirlo muerto, se arroja desde la torre pereciendo a su lado. Sus padres recogen ambos cuerpos en un solo sarcófago, inscribiendo el correspondiente epitafio. El mito restalló en la mente visionaria de Lord Byron quien, frente a las mismas aguas, trasladó su muerte histórica en desenfrenada leyenda, si bien sublimada romántica-

[1] Bataillon, 1964, p. 373.
[2] Quevedo, *PO,* núm. 449, v. 2.

mente. Años antes ya Rousseau había augurado sus posibilidades románticas en *Émile*[3].

Tempestad, naufragio, mar quebrada por las luces de los rayos estivales («golfos de luz»), olas encrespadas, relucientes y sombrías («oro undoso», «mar de fuego»), imágenes personificadas a guisa de tumultuoso escenario cósmico, engrandecen la tragedia del cuotidiano impulso amoroso. Tienen un eco en Marino:

> Per l'aureo mar, che rincrespando apria
> il proceloso suo biondo tesoro,
> Agitato il mio core à morte già.
> Ricco diamante lo scoglio e 'l golfo d'oro[4].

Y lo rememora el planto de Pleberio quien, ante Alisa, su mujer (en el último acto de *La Celestina*), realza la tragedia de Leandro, a la par con la de Safo y Ariadna. Los tres acaecimientos son expresivos *exempla* de los denuestos del amor y del final trágico de las amadas. El final de Hero, al igual que el de Safo, tiene una clara correspondencia con el de Melibea ante la muerte de Calixto.

Del mismo modo Garcilaso, parafraseando un conocido epigrama de Marcial[5], desarrolla el mito en el soneto XXIX, «Pasando el mar Leandro el animoso». Prácticamente, el primer dístico del epigrama de Marcial corresponde exactamente con los cuartetos de Garcilaso; el segundo con los tercetos. Se realza el esfuerzo físico de Leandro y, sobre todo, el gran ímpetu amoroso que le mueve («en amoroso fuego todo ardiendo»), dificultando las olas su nadar. El verbo inicial, «pasando», se intensifica con el «ímpetu furioso» que se transfiere al espacio cósmico. Y éste se establece en íntimo contacto y comunicación con el humano. Su ruptura o falta de comunicación entre ambos apura la tragedia:

> y a las ondas habló d'esta manera,
> mas nunca fue su voz dellas oída[6].

Si bien la apelación directa a las olas puede venir facilitada por el epigrama de Marcial, «Mergite me, fluctus, cum rediturus ero»[7],

[3] Escribe Rousseau en *Émile ou de l'Education,* p. 552: «Émile loge à deux grandes lieues d'alle. Cette distance est le soufflet de la forge; c'est par elle que je trempe les traits de l'amour. S'ils logeaient porte à porte, ou qu'il pût l'aller voir mollement assis dans un bon carrosse, il l'aimerait à son aise, il l'aimerait en Parisien. Léandre eût-il voulu mourir pour Héro, si la mer ne l'eût séparé d'elle?»

[4] Marino, *Tutte le opere,* III, 43a, vv. 901-904.

[5] Marcial, *De Spectaculis,* XXV: «Cum peteret dulces audax Leandrus dicitur undas: / "Parcite dum propero, mergite cum redeo"».

[6] Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas,* soneto XXIX, vv. 10-11. Ver también Jellinek, 1890; Franco Durán, 1994, pp. 65-82; Morales Raya, 1994, pp. 103-12.

la voz sorda de quien habla y no es oído («mas nunca fue su voz dellas oída», v. 11) denota la fisura entre el espacio humano y el cósmico. La falta de comunicación aísla al héroe amoroso, solitario, ante su destino fatal. Pero la historia ya tuvo un claro eco en las *Geórgicas* de Virgilio («quid iuvenis, magnum cui versat in ossibus ignem / durus amor?»[8]), con verberaciones en el *Orlando furioso*[9] de Ariosto. La transmisión grecolatina del mito, vía Ovidio[10], Marcial, Estacio y Museo, se proyecta, a partir de la *General Estoria* de Alfonso X el Sabio y del *Bursario* de J. Rodríguez del Padrón, en un sin fin de lecturas posteriores. Es Boscán quien, en «La fábula de Leandro y Hero», amplía generosamente la versión de Museo. Las referencias cunden en Virgilio[11], Horacio[12] y hasta en el libro X de la *Geografía* de Estrabón. La de Gutierre de Cetina quiso «contender», al parecer de Fernando de Herrera, con la de Garcilaso. En éste se inspira Camões. Y es de destacar la «Favola di Leandro ed Ero» de Bernardo Tasso que incluye en *Gli amori* (Venecia, 1537).

Sin embargo, es la traducción del poema de Museo, escrita en plúmbeos hexámetros, en griego, ampliamente difundida en el Renacimiento europeo, a la par con el extenso tratamiento de Boscán[13], seguido de infinidad de textos de la época[14], los que dan inicio a la banalización del mito y, consecuentemente, a sus versiones burlescas, irónicas, paródicas y hasta satíricas. La poética de las variadas lecturas y reescrituras del mito y su distorsión caricaturesca realzan lo manido del tópico ya convertido en cliché del impulso irreflexivo y de la constancia en la determinación. Su reescritura no se basa en la validez del mito, en sistemas extrínsecos de referencias, sino que se justifica y se expresa a partir de una teleología que conlleva leer y reescribir dentro del propio sistema

---

[7] Marcial, *Epigramas,* XIV, CLXXXI, 2.
[8] Virgilio, *Geórgicas,* III, vv. 258-59.
[9] Ariosto, *Orlando furioso,* XIX, XXVI, 8.
[10] Ovidio, *Heroídas*, XVIII, XIX.
[11] Virgilio, *Geórgicas*, III, vv. 257-63.
[12] Horacio, *Epístolas*, I, 3, 3-5.
[13] Poco se sabe del gramático Museo que escribe en hexámetros griegos el primer poema completo sobre el mito. Se le sitúa entre los siglos IV y VI, perteneciente a la escuela de Alejandría. Su estilo revela cierta lectura de las *Dionisíacas* de Nonno Panopolitano y de las paráfrasis del evangelio de San Juan escritas también por Panopolitano.
[14] Lope de Vega, por ejemplo, presenta al personaje del rey, solo, declamando el siguiente soneto (*Querer la propia desdicha,* en *Obras de Lope de Vega,* 13, p. 461), como expresión de su inquietud amorosa: «Pasó Leandro el Abideno estrecho, / cortando montes al licor salado / con los brazos de amor, y el abrasado / Píramo se pasó, por Tisbe, el pecho» (vv. 1-4). El soneto establece una casuística entre el perder la vida por el amor y el perderla por el honor. Ángela, en rápidas sextinas aliradas, observa pícaramente: «Amor, pues que desnudo / te pintaron, con ser la edad del oro, / para mostrar que pudo / tu fuego más que su mayor tesoro: / no te quiero vestido, / que amenazas desprecio, si no olvido».

textual. La tradición literaria se transculturaliza; da en un mágico espejo convexo. La nueva reinterpretación del mito clásico se establece, tanto en Góngora como en Quevedo, en el acto de reconocer e identificar la íntima relación entre el leer y el producir una nueva escritura a partir de tal acto. Tal poética se acrisola sólo y exclusivamente a través de la parodia[15]. En palabras de Bate, que recoge Hutcheon[16], «is a mode of coming to terms with the texts of that rich and intimidating legacy». La literatura está en función de la literatura. Así lo definió acertadamente Volosinov (el seudónimo de Mikhail Bakhtin) en *Marxism and the Philosophy of Language:*

> Any true understanding is dialogic in nature. Understanding is to utterance as one line of a dialogue is to the next. Understanding strives to match the speaker's word with a counter word[17].

La parodia es una forma de producir, en términos de Bakhtin, «a counter word». Muy de acuerdo con Díez del Corral al observar que resultan más interesantes «las reinterpretaciones del mito clásico hechas en sentido avanzado que las que siguen más de cerca la pauta tradicional» [18].

Etimológicamente el término parodia es ambiguo. El sustantivo παρῳδία tiene dos componentes: la raíz, ἡ ᾠδή 'canción' (de ahí su elemento discursivo, textual), y el prefijo παρά que apunta a dos campos semánticos, siendo el más frecuentado el de 'en contra'. De ahí deriva, pues, la definición más común de parodia: «contracanción» o «anti-canción». El otro significado derivado del mismo prefijo es 'al lado de'. Tal acepción es central, de acuerdo con la afirmación de Hutcheon: «it is the second, neglected meaning of the prefix that broadens the pragmatic scope of parody»[19]. La pa-

[15] Se equivoca Carreira, 1998, p. 68, n. 8, al afirmar que un «cierto tipo de reescritura distinto de la referencia intertextual se da en la parodia. Aunque no vamos a entrar en ella, por estar ya bien estudiada», remitiendo en nota a la tesis doctoral de Robert Ball, *Góngora's Parodies of Literary Convention* afirmando: «de la cual sólo hay publicado algún capítulo». El indefinido «algún capítulo» enmascara falsedad. La tesis sigue inédita. Y el estudio de la parodia en Góngora, Lope *et alii* está mal estudiada y peor entendida. De hecho, Carreira interpreta de una manera bastante peregrina y *naïf* el concepto de intertextualidad: un tipo de reescritura que taxonómicamente señala como duplicación mimética. El número de *Criticón* (*Siglo de Oro y reescritura*. II: *Poesía*) habla de «reescritura» a la manera de una casuística o repertorio de casos de duplicación o autoplagio sin definir o establecer en ningún momento su poética, ni sus complejos presupuestos teóricos. Reescritura es llanamente para Carreira 'repetición'. Es difícil aceptar a estas alturas afirmaciones como que no sólo en las *Soledades* ni en el *Polifemo*, sino también en la *Tisbe* («Fábula de Píramo y Tisbe») no «hay prácticamente material anterior reciclado» (Carreira, 1998).

[16] Hutcheon, 1985, p. 4.

[17] Volosinov, 1973, p. 35.

[18] Díez del Corral, 1957, p. 27.

[19] Hutcheon, 1985, p. 32.

rodia no implica, pues, ridiculización sino, en términos de Hutcheon, «repitition with critical distance, which marks difference rather than similarity»[20]. Es decir, la parodia no aglutina, asimila, carnavaliza o destruye el texto parodiado y, de ningún modo, «does not always permit one of the texts to fare any better or worse than the other»[21]. Al contrario, establece y realza la 'diferencia' y, a través de ella, la originalidad del nuevo texto frente al previo. Más que ser un proceso destructivo es generativo: «The dialectic synthesis that is parody might be a prototype of the pivotal stage in that gradual process of development of literary form»[22]. Pero quien parodia, o el texto parodiado, no asume el ser original, nuevo o distinto, sino que su novedad la comparte con el lector. Es decir, sin la participación activa del lector, la parodia permanece en un estado neutro, porque,

> In order for parody to be recognized and interpreted, there must be certain codes shared between encoder and decoder. The most basic of these is that of parody itself for, if the receiver does not recognize that the text is a parody, he or she will neutralize both its pragmatic ethos and its doubled structure[23].

Hutcheon delimita aún más el espacio textual de la parodia al afirmar:

> Parody posits, as a prerequisite to its very existence, a certain aesthetic institutionalization which entails the acknowledgement of recognizable, stable forms and conventions [...]. The parodic text is granted a special license to transgress the limits of convention, but, as in the carnival, it can do so only temporarily and only within the controlled confines authorized by the text parodied —that is, quite simply, within the confines dictated by 'recognizability'[24].

Importa, pues, diferenciar entre parodia e intertextualidad. La parodia no depende, al contrario de la intertextualidad, de la transformación estructural de otros textos sino de la interpretación generativa del lector o, de otro modo, de su «aesthetic actualization», que se lleva a cabo a base del proceso descodificador de la lectura. Todo parodista es tanto lector del texto parodiado (lectura de otro previo) como del propio. Es el mediador entre dos lectu-

[20] Hutcheon, 1985, p. 6.
[21] Hutcheon, 1985, p. 31.
[22] Hutcheon, 1985, p. 35.
[23] Hutcheon, 1985, p. 27 y Jenny, 1976, p. 285. Quintiliano, *Institutio oratoria,* IX, II, 35, define la parodia como «Incipet esse quodammodo παρωιδη, quod nomen ductum a canticis ad aliorum similitudinem modulatis abusive etiam in versificationis as sermonum imitatione servatur».
[24] Hutcheon, 1985, pp. 74-75.

ras, fundamentando una nueva y, a la vez, reescribiendo la previa. Tal es el sentido más coherente y apropiado de dicha modalidad: un diálogo con un género previo y la textualización de una nueva lectura que asimila o contrasta con otra previa.

Fijémonos brevemente en los dos romances de Góngora, «Arrojose el mancebito»[25] y «Aunque entiendo poco griego»[26] antes de pasar al tratamiento más extremo en Francisco de Quevedo[27]. Detrás del primero es fácil detectar el texto de Boscán, el de Museo, el de Ovidio como referentes comunes del mito. Sin embargo, en «Aunque entiendo poco griego», Museo es el referente inmediato, del mismo modo que lo es Boscán:

> Cualquier lector que quisiere
> entrarse en el carro largo
> de las *Obras* de Boscán
> se podrá ir con él despacio[28].

No importa tanto identificar el texto parodiado. Lo que está en juego es fiel objeto de la representación: el mito de Hero y Leandro, pues,

> the genre itself, the style, the language are all put in cheerfully irreverent quotation marks, and they are perceived against a background of a contradictory reality that cannot be confined within their narrow frames[29].

O de otro modo, la parodia es la metaforización del texto parodiado: un espacio discursivo dentro del que el lector ha de descifrar sus múltiples referentes. Porque el sujeto fundamental de la parodia es el lenguaje: «Language itself», escribe Bakhtin, «which everywhere serves as a means of direct expression, becomes in this new context the image of language, the image of the direct

[25] Góngora, *Romances,* núm. 27.
[26] Góngora, *Romances,* núm. 64.
[27] No es fácil deducir que el segundo romance de Góngora, «Aunque entiendo poco griego», que escribe en 1610, fuese dirigido a parodiar el previo de Quevedo (en palabras de Alatorre, «satirizar»), tal como afirmaron hace años Astrana Marín y José María Cossío, 1952, p. 255. Es cierto que los asuntos son distintos. El elemento humano (Leandro nadando), espacial (el mar embravecido) y cósmico (los elementos: aire –vientos–, fuego –relámpagos y centellas– y agua –olas–) realzan el romance de Quevedo frente al de Góngora que, como aguda parodia, altera previas lecturas. Pero el centro de atención del romance de Góngora «Aunque entiendo poco griego» es la pictórica descripción de una familia de hidalgos económicamente descalabrada. El padre de doña Hero era: «un hidalgo, / alcaide que era de Sesto, / mal vestido y bien barbado» y su madre, «una buena griega, / con más partos y postpartos / que una vaca, y el castillo, / una casa de descalzos» (vv. 10-16).
[28] Góngora, *Romances,* núm. 64, vv. 53-56.
[29] Bakhtin (Volosinov), 1981, p. 51.

word»[30]. Entre los intersticios del lenguaje directo («the direct word»), la parodia busca la máxima potencialidad de originalidad y expresión. De ahí la necesidad de diferenciar entre parodia e intertextualidad. La modalidad paródica no depende tanto de la interconexión con otros textos como de la interpretación generativa que deriva en una nueva actualización estética.

La transformación más obvia del mito es, en «Arrojose el mancebito», a nivel métrico. El discurso narrativo ha ido transformándose a través del propio desarrollo histórico de la fábula. En las *Heroídas* de Ovidio, el mito se describe en dísticos elegíacos, metro apto para lamentar la muerte de una persona o de cualquier otro acontecimiento de amor trágico. Teniendo como medio el género epistolar, Ovidio hace que una galería de héroes y heroínas se expresen directamente en sus *Heroídas*. Las componen un conjunto de veintiuna cartas de amor, escritas casi en su totalidad por mujeres. Tres de ellas las escriben hombres; Leandro uno de ellos. Éste justifica el no haber visitado a Hero; revive sus primeros encuentros y promete una pronta visita. En su respuesta, Hero evoca sus amores, sus contrariados sentimientos al justificar la ausencia de Leandro. Por el contrario, al fijar Museo la fábula en hexámetros, propios ya, desde Homero, del discurso épico, le confiere cierta apoteosis y dignidad, lejos del lirismo elegíaco, hermanándolo con la epopeya del amor trágico. Boscán lleva al máximo la elaboración de la fábula: 2793 versos, densos, plúmbeos, en octavas reales[31]. Vertida en el ágil fluir del romance, tanto Góngora como Quevedo desinflan la pompa heroica de los hexámetros de Museo y de las octavas de Boscán. Muestran de este modo su vulnerabilidad. El acto impulsivo, irracional, irreflexivo, de «Arrojose el mancebito» de Góngora, se translada en la primera cuarteta, miméticamente, a nivel fónico. La impetuosidad del acto («arrojose») se intensifica con el sujeto de la acción («mancebito») a modo de una siniestra premonición: del encuentro sexual frustrado. La impetuosa caída sobre un charco, enlodado, abierto, húmedo, y el dinámico impulso del que se lanza pasionalmente connota la cópula sexual que se cumple cada noche menos una: la del romance. Configurado en el arrojarse de Leandro está el impulso viril; también el órgano sexual femenino en la recepción húmeda, abierta, estancada, oscura del charco. La escatología se extiende a lo largo del romance. El caer intenso, rápido, del agua, durante una tormenta estival, se concreta en imágenes líquidas: «se desató la no-

[30] Bakhtin, 1981, p. 59.

[31] Es duro el juicio de Menéndez Pelayo, 1945, p. 301, sobre el extenso poema de Boscán: «En vez de una traducción hizo una paráfrasis verbosa, lánguida y descolorida. Tenía tan poco sentido del clasicismo verdadero, que ahogó los 360 hexámetros del original en 2793 endecasílabos, tan rastreros y abatidos que por lo general lindan con la más humilde prosa».

che, / y se orinaron las nubes» (vv. 15-16). Es obvia a la vez la obsesiva referencia a la ropa y a la desnudez. Así, por ejemplo, en «Aunque entiendo poco griego», el narrador halla los epigramas de Museo en sus «gregüescos»; califica al padre de Hero de «mal vestido» y su casa de «descalzos». Alude a la erótica mano de Hero (vv. 97-98), a su velo (v. 109) y a cómo «brujulean» las partes más atractivas del cuerpo de ésta (vv. 145-46). Pero los desnudos están también presentes en «Arrojose el mancebito» (vv. 5-6, 36, 48, 94). Destaca la descripción de la lluvia a modo de excremento (vv. 15-16), y a Cupido como niño «en cueros» (vv. 45-46), con obvios paralelos en el poema de Boscán (vv. 516, 885, 2113, 2435, etc.).

El romance de Góngora, que data de 1589, es el primer romance mitológico burlesco que se compuso en España, al decir de Alatorre[32], que parodia, ya en su inicio, al romancillo incluido en el *Jardín de amadores:*

> Pero mirando las lumbres
> que su Hero le ha encendido,
> en el ancho mar se arroja
> como mancebo atrevido.

Concluye Alatorre:

> Todo el relato tradicional va irónicamente apostillado y elegantemente contrahecho en este juvenil romance de Góngora: la tormenta —las nubes orinándose, el cielo enemigo disparando sus arcabuces—, la trémula lumbre de la torre, las inútiles innovaciones de los dioses, la muerte entre las olas y el reconocimiento del «difunto cuerpo» por la doncella. Muy rápidamente cuenta Góngora el suicidio de Hero —que da, como en Boscán, «sobre el cuerpo muerto de Leandro»—, y despacha su alma sin más trámites al mismísimo infierno[33].

La búsqueda y posesión del cuerpo femenino encarna los polos o fronteras que enmarca la existencia humana: el nacimiento (la madre abyecta de Kristeva), el origen misterioso, la sangre mestrual, la leche y la muerte; también el ciclo del agua como metáfora de la eternidad, de lo eterno femenino, de lo desconocido, de lo otro. La asociación entre el cuerpo femenino y el líquido también provienen de la conexión entre este estado como elemento negativo. Por ejemplo, Gaston Bachelard asoció lo líquido con lo efímero, con lo no permanente e insustancial:

[32] Alatorre, 1956, p. 15.
[33] Alatorre, 1956, p. 16. Ver también Tortosa Linde, 1996, I, pp. 567-77; Reichenberger, 1950, 379-83.

> Images whose substance or whose pretext is water do not have the permanece and solidity of images provided by earth, by crystals, metals and gems. Nor do they have the vigorous life of images of fire[34].

Siguiendo el pensamiento de Bachelard, descubrimos que las imágenes líquidas o acuáticas son típicamente fugaces e incapaces de provocar emociones tan fuertes como las provocadas por las imágenes de la tierra y del fuego. No es de sorprender, pues, que las palabras que utiliza el filósofo francés para describir el lugar que han ocupado las imágenes de lo líquido en el pensamiento occidental se asocien con algunas de las características fundamentales de lo femenino dentro del mismo discurso: lo fugaz, lo no permanente y lo efímero. Y si bien el espacio líquido del primer romance de Góngora («charco») es sintomático, lo es del mismo modo el uso del diminutivo inicial: «mancebito». Su función degradadora es obvia. Tanto Alberto Sánchez como Amado Alonso observaron sobre el poder injuriante de estos diminutivos no porque conlleven una reducción de tamaño sino por asociarlos con nombres de servidores y de «gentes de condición inferior». Leandro, visto a modo de «mancebito», establece un «eje de desfamiliarización» que afecta al resto del romance.

La hipérbole de las aventuras sexuales de Leandro se extiende a las «mil mozuelas agridulces» (vv. 5-8) que enamoró en Abido, al provocativo meneo de sus calzas («pedorreras azules»), obvia asociación escatológica a nivel fónico.

Eric Segal apuntó acertadamente a la «hispanización del mito»[35] y a su relevante comicidad y anacronismo. El hecho de ajustar el azumbre, medida en uso en el siglo XVI, al estrecho de Helesponto, que ni siquiera cubre su totalidad («poco más que medio azumbre», v. 4), y que el narrador sea testigo de tal medida, acrecienta la ineptitud amorosa del personaje y de su peregrinaje nocturno. Pero la violencia cósmica («el fiero mar alterado», v. 21) deriva en textual al transformar el relato de unos amores desafortunados en incongruentes y paródicos. El epitafio final apunta a la sutil red que se establece entre lector y autor; entre éste como lector interno de los textos parodiados (Ovidio, Museo, Boscán) y al externo como lector del texto mediatizado por el propio de Góngora, que se dobla en parodia y en epitafio de la misma parodia. El epitafio (vv. 85-96) resume y compendia el legado de la fábula y el de sus lectores:

> Hero somos y Leandro,
> no menos necios que ilustres,

[34] McAllester, 1991, p. 117.
[35] Segal, 1963, p. 343.

en amores y firmezas
al mundo ejemplos comunes.

Pasamos, pues, de la parodia a la autoparodia; al doble espejo de estar dentro de un texto fugaz como lectores internos de otros textos previos, pero fuera a la vez en el presente del romance de Góngora. El mismo juego atrapa sutilmente al autor, ya que la autoparodia, en palabras de Hutcheon,

> calls into question not only its relation to other art but its own identity. Self-parody in this sense is not just an artist's way of disowing earlier mannerisms by externalizations [...]. It is a way of creating a form out of the questioning of the very act of aesthetic production[36].

Es cierto que la incidencia en imágenes festivas, caricaturescas, desarrolladas extensivamente en un período dado, afianzan la conciencia histórica y la circunstancia de crisis. De ahí que, con frecuencia, la sátira y la burla se den la mano en un buen número de composiciones poéticas de Francisco de Quevedo, el más consciente de las circunstancias socioeconómicas e históricas de la España del siglo XVII. Aunque los retratos paródicos de figuras mitológicas cundían ya, con significativos epígrafes, en Martino Rota («la divina Venere», «il bello Adonis», «il biondo Apollo», «la potente Iunone»), fue Góngora el que marcó una pauta en el tratamiento paródico y burlesco del mito de Hero y Leandro. Y al igual que el primer romance de Góngora sobre «Hero y Leandro», el de Quevedo (*PO,* núm. 210) es también de su juventud:

Esforzose pobre luz
a contrahacer el Norte,
a ser piloto el deseo,
a ser farol una torre.

Atreviose a ser aurora
una boca a media noche,
a ser bajel un amante
y dos ojos a ser soles[37].

Fácilmente se identifican una serie de tópicos: a) la luz de la torre de Sesto que guía y orienta a Leandro; b) éste, nadando, a modo de bajel y piloto de sí mismo. Pero Quevedo lleva al máximo la metáfora del perenne nadador. El romance es una gran hipérbole del anhelo sexual, ciego, pasional. Y el incontrolable deseo se transciende al espacio que participa de tal desmesura: la boca de Leandro es a modo de Aurora a media noche; los ojos, soles; la

[36] Hutcheon, 1985, p. 10.
[37] *PO,* núm. 210, vv. 1-8.

débil llama que le orienta a guisa de estrella polar. En obvio desequilibrio, contrastado, se narra cómo el ansiado nadar de Leandro es vencido por las fuerzas incontrolables de los elementos:

> juntaron vientos feroces
> contra una vida sin alma
> un ejército de montes. (vv. 30-32)

Ya en la *Heroída* XIX de Ovidio Hero, dirigiéndose a Neptuno, ruega: «Parce, ferox… / Te decet aut magnas magnum iactare carinas / aut etiam totis classibus esse trucem; / turpe deo pelagi iuvenem terrere natantem…»[38].

Este marinero de la noche se describe como llama ondulante, moviéndose entre la luz que señala su destino y la muerte que concita los elementos cósmicos asociados con el gran oleaje («vientos feroces», «ejército de montes») y los míticos: la emblemática salamandra (v. 23), la diosa del amor Venus y su amante Júpiter, el dios marítimo Neptuno. Las proporciones de la agigantada lucha entre el deseo (Leandro y Hero) y los elementos transciende a los dos amantes: el primero es una inmensa caravana ígnea que ansiosamente cruza las provincias marítimas («navegó reinos salobres»); un pez colosal, aunque no de escamas sino de centellas:

> Nuevo prodigio del mar
> le admiraron los tritones;
> con centellas y no escamas,
> el agua le desconoce. (vv. 13-16)

Si Hero suspira, son tumultuosos volcanes los que salen de su boca, pero del mismo modo engrandece la furia de los vientos: «Si llora, crece su muerte, / que aun no le dejan que llore» (vv. 25-26). Los contrastes se establecen a base de oposiciones («contra una vida sin alma / un ejército de montes», vv. 32-33) y se enuncian en formas duales, marcando un ritmo en *stacatto,* epigramático. La asonancia *o / e* hace más brusca la andadura rítmica del final del octosílabo, formando una disonancia pareja con los actos descriptivos. Se agiganta el acto humano: «grandes volcanes suspira / y mucho piélago sorbe» (vv. 39-40), que tiene eco en el mítico: «ofensa le hizo Neptuno, / estrella le hizo Jove» (vv. 43-44). A diferencia del primer romance de Góngora, donde el final lo establece el epitafio escrito en «una blanca piedra»[39], el de Quevedo se cierra a modo de una individual sublimación de la muerte. Cuatro actos de morir refieren cuatro efectos: «murió la luz», «Leandro murió», «Hero murió de Leandro» y «Amor, de envidia, mu-

[38] Ovidio, *Heroídas,* XIX, vv. 141 y ss., cita Alatorre, 1956, p. 21.
[39] Góngora, *Romances,* núm. 27, v. 84.

riose». La muerte tocó el ancho margen referencial, imponiéndose como final. Por el contrario, en el romance de Góngora se hace en forma de epitafio; es decir, un referente que alude a otro anterior; un claro ejemplo de metatextualidad y reescritura.

Es fácil hilar el romance de Quevedo con el soneto que empieza: «Flota de cuantos rayos y centellas»[40] que, a modo de encadenado epigrama, asume conceptos y contrastes del romance previo, pero intensificando los varios espacios semánticos en tenso clímax. Frente al feroz «Ponto» que brama con sus olas, Leandro «gime por vencellas» (v. 4). Su cuerpo es una lumínica flota de «rayos y centellas» (v. 1) sobre la que el ciego dios del Amor (Cupido) derrama innumerables flechas, aguzadas «en puntas de oro» (v. 2), signos del amor correspondido. Se intensifica la metáfora de la nave (cuerpo de Leandro) con sus componentes: vela y remeros. Y sobre todo se cierra con la absurda disyuntiva:

> Ni volver puede, ni pasar a nado;
> si llora, crece el mar y la tormenta:
> que hasta poder llorar le fue vedado. (vv. 12-14)

Lejos tal tratamiento del soneto que Lope incluye en las *Rimas* (1602):

> Por ver si queda en su furor deshecho,
> Leandro arroja el fuego al mar de Abido,
> que el estrecho del mar al encendido
> pecho parece mucho más estrecho[41].

Los dos elementos básicos que pone Lope en juego, el fuego de Leandro frente al agua del estrecho del Helesponto, en tenso enfrentamiento, confieren al soneto un proporcionado, aunque tenso, equilibrio entre el elemento humano y el cósmico.

La tautología inicial de los cuatro primeros versos del romancillo «Señor don Leandro»[42] de Quevedo, cuyo epígrafe reza «Hero y Leandro en paños menores», escrito años después del primero (consta de 184 versos), altera drásticamente la connotación renacentista del amor idealizado por la constancia:

> vaya en hora mala,
> que no puede en buena
> quien tan mal se trata (vv. 2-4).

[40] *PO*, núm. 311.
[41] Lope, *Rimas*, soneto 80, vv. 1-4.
[42] *PO*, núm. 771.

La forma inicial, formularia, «Señor don Leandro», de cortesía y respeto, se degrada al ser calificado éste como «aprendiz de rana» (v. 8), batracio que reside en zonas encharcadas o en remansos de corrientes de agua y que, sorprendido, se caracteriza por su súbito salto y su ágil nadar, abriendo y cerrando sus ancas. El «charco de los atunes» del romance de Góngora da imaginativamente en Quevedo en charco de ranas, y del mismo modo sería el estrecho que Hero le obliga a atravesar. De igual forma se conecta el «amante huevo» de Quevedo (v. 15) con el primer romance de Góngora: «El amor, como dos huevos, / quebrantó nuestras salud es; / él fue pasado por agua, / yo estrellada mi fin tuve» (vv. 89-92), lo mismo que el diminutivo caracterizador de «mancebito» (v. 1 y v. 85). El discurso culinario («mondongo», «huevo pasado por agua»), se alterna con el escatológico («echándose, dijo: / "¡Agua va!", a las aguas», vv. 171-72) y excremental («la nariz moquitas», «los ojos lagañas»), en conjunción con el retrato caricaturesco de «la Hero» (v. 7). Y si bien los veinte primeros versos describen, en forma burlesca, la acción de Leandro, suben de cien los dedicados a exacerbar, en forma acumulativa y grotesca, las peculiaridades de Hero: prostibularia cuya venta y torre es concurrida por «navegantes cuervos»; pendenciera («gran mujer de pullas»), ancha de «ancas» (caderas), buena cumplidora, como la ejemplar Maritornes con sus clientes[43].

La carnavalización del espacio torre / venta que habita Hero en prostíbulo intensifica las connotaciones plebeyas de Leandro al llegar desnudo. Evita el tener que pagar los servicios sexuales que Hero le ofrezca, pues ni siquiera podrá cubrir éstos dejando en almoneda su vestimenta: «Pero ir sin gregüescos» —término también en el segundo romance de Góngora—, «no es muy mala traza, / para disculparse / del no darle blanca» (vv. 65-68). El duro bracear de Leandro, el proceso de sumergirse y de elevarse de nuevo sobre las olas asocian la lúdica danza de la «Alta» y la «Baja», populares en la corte española a partir del siglo XV y que adquirieron tal nombre por el lugar de procedencia: de la Alemania Alta y de la Baja; en este caso, los Países Bajos. Presagia a la vez la cópula sexual —su simulacro— que no se logra. El extenso discurso de Hero ante el cadáver de Leandro (vv. 130-64), alterna el prosaísmo de las referencias tópicas («mar de plaza», «todo amores / fue este pecho y nada») con las más descarnadas imágenes cuyo efecto fónico desconciertan y crean el efecto de «extra-

[43] Cervantes, *Quijote,* I, XVI. Al caso vienen los motivos convencionales que pone en tela de juicio don Quijote en la pregunta que le hace a Sancho, en *Quijote,* I, XXV: «¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron?».

ñeza» al que aludían los formalistas rusos. Así expresa «la Hero» su intención de suicidio: «Desde este desván / a ese mar de plata / dar conmigo quiero / una zaparrada» (vv. 141-44). El epitafio está, del mismo modo, contrahecho como género. El epigrama que, a modo de dísticos, breves y esquemáticos, fijaba en piedra o mármol, en forma de prosopopeya, lo relevante de una vida; aquí el Amor escribirá «con letra bastarda, /cortando una pluma / de sus propias alas» (vv. 158-60) la siguiente inscripción: «Cual huevos murieron / tonto y mentecata. / Satanás los cene: / buen provecho le hagan» (vv. 161-64).

Ya hace años, Antonio Alatorre destacó acertadamente algunas diferencias entre los dos romances de Quevedo: el amante que se atrevió a ser «bajel», y que como tal se «zarpa»; la linterna / farol de Hero, a modo de «Aurora»; la boca negra de la noche que se traslada a su cara, a la ventana y a la venta que habita, merodeada, a modo de esperpéntico burdel, por «navegantes cuervos» (marinos); a la azorosa Maritornes, ducha en el arte de hacer y deshacer camas:

> una perla toda
> que a menudo ensartan
> [...],
> que hace camas bien,
> y deshace camas.
> Corita en cogote
> y gallega en ancas,
> gran mujer de pullas
> para los que pasan.
> [...],
> las uñas con cejas
> de rascar la caspa
> [...],
> derribada de hombros,
> pero más de espaldas (vv. 19-40).

Y si bien Góngora ya había apuntado, en el romance escrito en 1610, a la torre donde mora Hero, a modo de «castillo» destartalado del cual es su padre alcaide, Quevedo agiliza la descripción de tal estancia y de su habitante con marcados tintes grotescos. El «castillo» del hidalgo arruinado de Góngora da en escuálido «mesón», y la garbosa mozuela que lo habita en el romance del cordobés («Lo torneado del cuello / y del pecho el alabastro») se transfigura en desgarbada y caricaturesca mesonera: «piernas de ramplón, / fornida de panza» (vv. 33-34). «Quevedo da otra vuelta a todas las tuercas», escribe Alatorre:

> Nada se salva de su furia destructora. Penetra en todos los resquicios de la leyenda para buscar hasta la última brizna capaz de ser quemada, el último elemento en que ejercer su saña[44].

Expresiones culinarias («un amante huevo / pasado por agua»; en Góngora, «estrellado», «pasado por agua»), faenas domésticas denigrantes, degradación socioeconómica y, sobre todo, la memoria final de la tragedia que queda grabada en un insultante epitafio: «Cual huevos murieron / tonto y mentecata; / Satanás los cene, / buen provecho le hagan» (vv. 161-64), descarnan de todo idealismo la leyenda mítica. Su carnavalización apura más las relaciones de meretriz sin soldada; el acto de Leandro de llegar desnudo para ahorrarse sus prendas de manos de Hero a modo de estipendio por el servicio prestado:

> Pero ir sin gregüescos
> no es muy mala traza,
> para disculparse
> del no darle blanca (vv. 65-68).

Quevedo va aún más allá: contrasta la historia poética con la mítica, realzando la veracidad de su misma versión, tan cierta como las otras: «La verdad es ésta, / que no es patarata, / aunque más jarifa / Museo la canta» (vv. 181-84). Quevedo era un buen seguidor, como Lope, de los artilugios verbales de don Luis. La enemistad entre ambos era célebre. De hecho llega a fundir el habla de Góngora, tan detestada por algunos a partir de las *Soledades* y el *Polifemo* como abominable «jerigonza», con el caprichoso neologismo de *jeri-góngora:*

> Este a la jerigonza quitó el nombre,
> pues después que escribió cíclopemente,
> la llama jerigóngora la gente[45].

Fija incluso el término «desengongorar», 'limpiar de la infección gongorina' para justificar la necesidad de desinfectar la casa que Góngora había habitado en Madrid y que adquiere Quevedo: «que para perfumarla / y desengongorarla / de vapores tan crasos / quemó como pastillas Garcilasos»[46].

En breve, la parodia idiomática, de palabras y frases vigentes de la lengua se extiende, en frase de Emilio Alarcos García[47], más allá de la variedad de formas sintácticas, neologismos, analogías, equí-

[44] Alatorre, 1956, pp. 30-31.
[45] *PO,* núm. 840, vv. 17-19.
[46] *PO,* núm. 841, vv. 130-33.
[47] Alarcos García, 1965, p. 30.

vocos, caricaturas, motes, apodos, polisemias, silepsis, remedo de esquemas. Y aunque Alarcos García los atribuye al «impulso juguetón» de la pluma de Quevedo, la parodia conlleva otros soportes metaliterarios y lingüísticos: formula toda una poética. Como un «efectivo coautor», en términos de Fernando Lázaro Carreter, la parodia va más allá del lenguaje. Conlleva la deconstrucción de paradigmas lexicalizados; el establecimiento de nuevas formas de representación; la presencia, en el caso de Góngora y Quevedo, de elementos subversivos y carnavalescos; el truncamiento de las expectativas del lector (*ostrenanye*), y el intercambio entre el autor y éste como lector de sus textos previos y de los ajenos. La parodia impone dos lecturas: separadas y a la vez simultáneas; iguales y a la vez diferentes. Prospera en periodos de una gran sofisticación cultural pero descansa y se apoya en la competencia del lector. En este sentido son útiles Wolfgang Karrer[48] y también Winfried Freund[49]. En palabras de Thomas Greene, «Every creative imitation mingles filial rejection with respect, just as every parody pays its own oblique homage»[50]. La parodia es una síntesis bi-textual y el proceso de su recepción es, de acuerdo con Logman, central. Lo mismo para Riffaterre como para Barthes, su intertextualidad consiste en ese arte de descodificar textos a la luz de otros. Oblícuamente da cabida a lo cómico, lúdicro, reible, gracioso. La cita que admite, dentro del discurso de la parodia, puede ser, bien un fragmento de un verso, la sustitución de una o más palabras, parte de una sentencia alterando la estructura gramatical con palabras diferentes, o bien alterando el sentido original, parafraseando o imitando ya el sonido y la forma del original, ya el sentido general, sin conservar ninguna palabra esencial. En cuanto a cita, cabe la substitución sorprendente, la conceptual, el uso idéntico de un concepto. Los cambios semánticos, agudezas y actos de ingenio, incongruencias (motes, chistes, apodos, hipérboles, etc.) forman también parte de su enunciación: esa pluma que Amor corta de sus «propias alas» para escribir la otra versión del mito de Hero y Leandro: ahora en «letra bastarda» de Quevedo.

[48] Karrer, 1977.
[49] Freund, 1981.
[50] Greene, 1982, p. 46. Líneas más abajo continúa Greene: «But parody may well issue from creative imitation, and superior parody always engages its subtext in a dialectic of affectionate malice. Parody proper is intensely time-conscious and culture-conscious, and could be absorbed without strain by a poet with humanist training like Aristo».

Bibliografía

Alarcos García, E., «Quevedo y la parodia idiomática», *Archivum,* 5, 1955, pp. 3-38.

Alatorre, A., «Los romances de Hero y Leandro», en *Libro jubilar de Alfonso Reyes*, México, Dirección General de Difusión, 1956, pp. 1-41.

Alonso, D., «Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos» en *Estudios lingüísticos. Temas españoles,* Madrid, Gredos, 1954, pp. 195-229.

Astrana Marín, L., (ed.), Quevedo y Villegas, F. de, *Obras en verso. Obras completas,* Madrid, Aguilar, 1943.

Bataillon, M., *Varia lección de clásicos españoles,* Madrid, Gredos, 1964.

Boscán, J., *Obra completa,* ed. C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.

Carreira, A., «Góngora y su aversión por la escritura», *Criticón,* 74, 1998, pp. 65-79.

Cirot, G., «Góngora et Musée», *Bulletin Hispanique,* 33, 1931, pp. 328-31.

Cossío, J. M., *Fábulas mitológicas en España,* Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

Criticón, Siglo de Oro y reescritura, *II: Poesía,* 74, 1998.

Díez del Corral, L., *La función del mito clásico en la literatura contemporánea,* Madrid, Gredos, 1957.

Freund, W., *Die Literarische Parodie,* Metzler, Stuttgart, 1981.

Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas,* ed. E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1989.

Góngora, L., *Romances,* ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2000.

Greene, T. M., *The Light in Troy*: *Imitation and Discovery in Renaissance Poetry,* New Haven, Yale University Press, 1982.

Hutcheon, L., *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms,* New York-London, Methuen, 1985.

Jellinek, M. H., *Die Sage von Hero und Leander in der Dichtung,* Berlin, 1890.

Jenny, L., «La Stratégie de la forme», *Poétique,* 27, 1976, pp. 257-81.

Karrer, W., *Parodie, Travestie, Pastiche*, Munich, Wilhelm Fink, 1977.

Kristeva, J., *Tales of Love,* trad. L. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1987.

Lázaro Carreter, F., «Quevedo: la invención por la palabra», *Boletín de la Real Academia Española,* 61, 1981, pp. 23-41.

Marcial, *Epigramas,* Londres, Heinemann, 1925, 2 vols.

Marino, G. B., *Tutte le opere di Giovan Battista Marino,* Milano, Rizzoli, 1976.

McAllester Jones, M., *Gaston Bachelar, subversive Humanist: Texts and Readings,* Madison, University of Wisconsin Press, 1991.

Menéndez Pelayo, M., *Antología de poetas líricos castellanos,* Santander, Aldus S. A. de Artes Gráficas, 1945.

Morales Raya, «Cronología de dos parodias áureas del mito de Hero y Leandro», *Edad de oro,* 13, 1994, pp. 103-12.

Museo, *Hero and Leander,* ed. T. Gelzer, tr. C. Whitman, Cambridge-London, Harvard University Press, 1978.

PO, Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

Ovidio Nasón, P., *Heroides and Amores,* ed. G. P. Good, Cambridge, Harvard University Press (Loeb Classical Library), 1977.

Quevedo y Villegas, F. de, *Obras completas, Obras en verso,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1943.

Quintiliano, *Institutio oratoria,* ed. H. E. Butler, New York, Putnam, 1922, 4 vols.
Reichenberger, A. G., «Boscán and Ovid», *Modern language notes,* 65, 1950, pp. 379-83.
Riffaterre, M., «The Poetic Functions of Intertextual Humor», *Romanic Review*, 65, 1974, pp. 278-93.
Rousseau, J. J., *Émile ou de l'Education,* Paris, Garnier, 1951.
Sánchez, A., «Aspectos de lo cómico en la poesía de Góngora», *Revista de filología española,* 44, 1961, pp. 95-138.
Segal, E., «Hero and Leander: Góngora and Marlowe», *Comparative Literature*, 15, 1963, pp. 338-56.
Tortosa Linde, Mª. D., «Posible paralelismo en el tratamiento burlesco del mito de Hero y Leandro en Mira de Amescua y Góngora», en *Mira de Amescua en el candelero,* ed. A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel, Granada, Universidad, 1996, vol. I, pp. 567-77.
Vega, L. de, *Obras de Lope de Vega,* ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, Real Academia Española, 1930, 13 vols.
Vega, L. de, *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.
Virgilio, *Geórgicas,* Cambridge, Harvard University Press, 1994.
Volosinov, V. N., *Marxism and the Philosophy of Language*, tr. L. Matajka, y I. R. Titunik, New York y London, Seminar Press, 1973.
Volosinov, V. N., *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. M. Holquist, tr. C. Emerson y M. Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.

Retrato de Lisi en mármol

Cristóbal Cuevas
Universidad de Málaga

Un famoso escultor, Lisis esquiva,
en una piedra te ha imitado viva,
y ha puesto más cuidado en retratarte
que la Naturaleza en figurarte:
pues si te dio blancura y pecho helado,
él lo mismo te ha dado;
bellísima en el mundo te hizo ella,
y él no te ha repetido menos bella.
Mas ella, que te quiso hacer piadosa,
de materia tan blanda y tan süave
te labró, que no sabe
del jazmín distinguirte y de la rosa.
Y él, que vuelta te advierte en piedra ingrata,
de lo que tú te hiciste te retrata[1].

Don José Antonio González de Salas incluyó este poema en la Musa IV –*Erato*– del *Parnaso español* (1648), en una sección de gran refinamiento sentimental y expresivo que lleva por título *Canta sola a Lisi, y la amorosa pasión de su amante.* Quevedo, en un alarde de versatilidad literaria, olvida aquí su estro más desgarrado y agónico, y hace reverdecer las ya marchitas hojas del amor cortés, el petrarquismo y el platonismo, reacuñando los viejos tópicos en fórmulas que brillan con un último esplendor. Al evocar la tópica amorosa medieval, injertada de modernas concepciones y recreada por su genial personalidad, le confiere una sorprendente virginidad. Como en la visión de *Ezequiel* (37, 1-14), los resecos huesos de la lírica antigua vuelven a cubrirse de carne, nervios y piel, y un

[1] Quevedo, *Obra poética*..., vol. I, pp. 678-79. Por su documentación, su inclusión del texto primitivo del madrigal y su enfoque ecdótico citaré por esta versión, y no por Quevedo, *Poesía original,* 1963.

breve, pero escogido escuadrón lírico, se yergue ante nuestros ojos con vigor juvenil.

Buena prueba de ello es el madrigal que vamos a estudiar. Esa fórmula estrófica había nacido en Italia en el siglo XIV por obra de Petrarca, y logró allí un amplio cultivo posterior. Quevedo la adopta en nuestro poema, inspirándose, como señaló J. G. Fucilla[2], en Luigi Grotto, *el Ciego* (1541-1585), poeta, orador y dramaturgo italiano hoy casi desconocido, a quien imita con cierta regularidad entre 1603-1631. Nuestro madrigal procede directamente de otro del italiano que reza así:

Un nobile scoltore ha di te fatto
in viva pietra un natural ritratto;
anzi, ha posto in ritrarti
più senno che natura in generarti:
ella ti diede il bianco,
tel die' lo scoltor anco;
bellissima nel mondo ti fec' ella,
non men ti fece [lui] sì bella.
Ma lo scoltor, viepiù saggio di lei,
ti fe' di sasso, apunto come sei[3].

Como en el caso de «El pastorcico» de San Juan de la Cruz, cuya dependencia de las redondillas del ms. 372 (fondo español) de la Biblioteca Nacional de París demostró J. M. Blecua, una composición mediana de Grotto, retocada por un gran poeta, el hispano cantor de Lisi, ha dado lugar a otra de excepcional calidad.

Quevedo vio desde el principio las posibilidades que le ofrecía el género madrigalesco. De ahí que respetara la fórmula elegida por su modelo. Su «Retrato de Lisi en mármol» es, en efecto, un madrigal de factura irreprochable. El madrigal, como lo definió en su *Filosofía antigua poética* el Pinciano (1596), es una composición bien individualizada e independiente, que goza de gran libertad compositiva: «cada uno lo hace como se le antoja»[4]. Caramuel, con el resto de los tratadistas, le exige brevedad: «no debe pasar de veinte versos»[5]. Pietro Bembo, en el libro II de sus *Prose della volgar lingua* (1525), declaró, en fin, inequívocamente que «son libres aquellas rimas que no se sujetan a ninguna ley, ni en el número de versos ni en el modo de concertar sus rimas, sino que

[2] Fucilla, 1960, p. 205; también da la noticia, citando a Fucilla, Blecua, en Quevedo, *Obra poética...*, vol. I, 1969, p. 678.

[3] Grotto, *Delle Rime,* p. 70; ver el texto de Fucilla, 1960, p. 205.

[4] López Pinciano, *Filosofía antigua poética,* vol. II, p. 263; añade en p. 279 que esta composición «anda a solas» y se estructura «al albedrío del poeta».

[5] Caramuel, *Rhythmica,* 1665, p. 331.

cada poeta las conforma a su gusto; y éstas se llaman en general madrigales»[6].

Quevedo usa de esa libertad con hábil artificio. De las dos redacciones que nos han llegado de su poema —la primera, manuscrita en el códice 3796 de la Biblioteca Nacional de Madrid; la segunda, impresa por González de Salas—, aquélla era ya un prodigio de inventiva, pero ésta la supera en la perfecta arquitectura de sus catorce versos, cuya combinación de sílabas y rimas sugiere subliminalmente los encantos de un libérrimo soneto. «Puede afirmarse» escribe significativamente K. Vossler «que en las literaturas romances se convirtió el madrigal en un poderoso factor para liberar a la poesía de las formas isostróficas y cerradas»[7]. Es decir, para modernizarla formalmente.

Desde el punto de vista genérico, Quevedo es también fiel, en la medida que se lo permiten sus convicciones estéticas[8], a la preceptiva del madrigal. Sabido es que éste se vinculó en un principio a la literatura pastoril y a la recitación musical, lo que lo ligaba al bucolismo y exigía para él un estilo humilde, como lo demuestra la preceptiva de Francesco da Barberino y Antonio da Tempo[9]. En el madrigal de Quevedo queda un atisbo de esos orígenes en el nombre de la dama, Lisi, que puede proceder de la «Elisa» de Pontano y Sannazaro, nombre que, como observa Iventosch[10], ingresa en el catálogo antroponímico de la bucólica española a través de la protagonista de la *Égloga I* de Garcilaso.

Superado su primitivo bucolismo, y convertida en secundaria su vinculación a la música, el madrigal renacentista y barroco se caracteriza por su forma de discurso, tema, estructura y estilo. En cuanto a lo primero, el madrigal se utilizaba a veces, como lo hacen Grotto y Quevedo[11], en las narraciones poéticas: «Sirven [los madrigales] —observa Miguel Sánchez de Lima (1580)— de

[6] Bembo, *Prose della volgar lingua,* p. 30; por su parte Clarke, 1952, p. 347, define el madrigal como «una silva corta sobre un tema ligero» (traduzco del inglés). Para otras observaciones formales sobre el madrigal, ver Carballo, *Cisne de Apolo,* vol. I, pp. 235-39, y Díaz Rengifo, *Arte poética española,* pp. 134-36. De acuerdo con esas teorías, podemos ver en el madrigal la estructura que marca el tránsito de la forma estrófica a combinaciones más libres.

[7] Vossler, 1960, pp. 230-31.

[8] El barroquismo de don Francisco le obliga, en efecto, a introducir en el estereotipado ilusionismo madrigalesco formas y enfoques más acordes con su personal estilo e ideas.

[9] F. da Barberino escribe sus *Glosse latine* entre 1318 y 1325; A. da Tempo su *De Rhythmis vulgaribus* en 1332; para la relación de ambos con la poética del madrigal, ver Baehr, 1969, pp. 404-405.

[10] Iventosch, 1975, p. 26, n. 16; Iventosch sitúa el nombre de «Lisis» («Lisa») en la tradición literaria de Virgilio, Pontano, Sannazaro, Garcilaso, etc.

[11] Ver Fucilla, 1960, p. 208. Don Francisco repite la anécdota del retrato de Lisi en los sonetos «Retrato no vulgar de Lisis» y «Retrato de Lisi que traía en una sortija»; Quevedo, *Obra poética…,* vol. I, pp. 639-40 y 652-53.

poder el poeta [...] decir una historia»[12]. Don Francisco, siguiendo a Grotto, relata el proceso retratístico de Lisi haciendo ver (vv. 1-8) que el escultor reproduce el modelo con exacta fidelidad, aunque en los versos 3-4 advierta que aquel se ha esforzado más en su *imitatio* que la Naturaleza en su *inventio*[13]. Luego (vv. 9-14) justifica lo dicho, aunque con una salvedad, al añadir que la Naturaleza no consiguió llevar a la práctica completamente su designio, mientras el escultor logró reproducir el modelo en todos sus detalles.

El curioso *Gareggiamento poetico* publicado anónimo en Venecia en 1611 dice que hay madrigales de tema amoroso, grave y placentero. El «Retrato de Lisi», como todas las composiciones incluidas en la musa *Erato,* pertenece, evidentemente, a la primera de estas categorías. El género madrigal, impregnado en el siglo XVI de reminiscencias neoplatónicas por obra de la Academia Florentina, despliega poéticamente un erotismo de salón, en que el discreteo sin doblez y la filografía idealizada desechan toda impudicia. Por eso González de Salas exhorta a los lectores del *Parnaso español* a entenderlo en su cándida inocencia: «Veneremos —dice— aquella pureza exenta de elementares impresiones y admiremos la elegancia»[14]. Esa belleza ingeniosa, ajena a toda sensualidad, sigue siendo, a lo largo de nuestro Siglo de Oro, el ideal artístico del género, cuyo máximo atractivo es precisamente su donaire.

Acorde con ello está cuanto concierne a su estilo, libre de léxico y retórica afectados, de adjetivación fastuosa y sintaxis oscura —en el «Retrato» quevedesco, sólo el verso 5 exige un momento de reflexión para entender que el sujeto de *te dio* es *la Naturaleza* (v. 4)[15]—. Una mesurada concatenación de juegos conceptistas, inspirados en Grotto, Virgilio Malvezzi, la poética barroca y el propio genio de don Francisco[16] lo tiñen de amable intencionalidad. La esencia del madrigal hay que buscarla en el lenguaje subjetivo, sentimental y lúdico, que cristaliza en versos de buscada espontaneidad. Su secreto está en hacer precioso lo intrascendente —paisajes y jardines de ensueño, pensamientos bellos, requiebros galantes[17]—. Su irrelevancia conceptual le exige perfección en la forma, pues sin ella el madrigal es nada. Por eso ha de ser gustado más con el sentimiento que con la inteligencia. Un pulido madrigal

[12] Sánchez de Lima, *El arte poética,* p. 75; aduce este texto Díez Echarri, 1970, p. 257.

[13] El *figurarte* del verso 4 alude, como veremos, a la «inventiva»; el *retratarte* del verso 3, en cambio, como esfuerzo artístico por reproducir la figura de una mujer que es parte de la naturaleza, es un acto de mímesis en el sentido aristotélico del término.

[14] González de Salas, ed. de *El Parnaso español* de Quevedo, p. 256.

[15] Ello me ha inducido a cambiar tras dicho verso el punto y coma de las ediciones vulgatas por dos puntos de matiz explicativo.

[16] Mérimée, 1886, p. 225 y 344; también Vossler, 1960, p. 209.

[17] Hazañas y la Rúa, 1895, vol. I, p. LXVIII.

de Martínez de la Rosa lo define en el Canto IV de su *Poética* con sensibilidad neoclásica:

> Sin aguda saeta venenosa,
> el ala leve y ricos los colores,
> cual linda mariposa
> que revuela fugaz entre las flores,
> el tierno *madrigal* ostenta ufano
> en su rápido giro mil primores;
> mas si al ver su beldad tocarle intenta
> áspera y ruda mano,
> conviértese al instante en polvo vano[18].

Para el Quevedo madrigalista —curiosamente, ningún poeta español del XVII lo superó en esa faceta, ni en calidad ni en cantidad[19]—, no era fácil dar novedad a la tópica del género ni trascender sus anécdotas circunstanciales y de ocasión, —véase por ejemplo, «A Lisi, cortando flores y rodeada de abejas»—. Sin embargo, ya en el manejo de esa tópica, utilizada con maestría, encuentra el camino para dar vida, desde el punto de vista de la fluencia poemática, a versos dotados de una agilidad que corre casi con ritmo de danza, adelgazando y extendiendo su cadencia con viveza juvenil. Desde ese punto de vista, el «Retrato de Lisi en mármol» explota un registro estilístico que don Francisco aprovecha con técnica de virtuoso, alejándose del estereotipo con que algunos pretenden caracterizar toda su obra.

Ello queda de manifiesto ya en lo que concierne al nombre de la dama. El cambio de «Lisarda», que figura en la primera redacción, por el definitivo «Lisi» —la *-s* final del verso 1 obedece sólo a exigencias métricas—, indica una tendencia a lo estilizado y eufónico que se inicia eliminando la paronomásica alusión al ardor amoroso, y continúa con el uso exclusivo de fonemas delicados. La /l/, como dijo Juan de la Cueva en su *Ejemplar poético* (1606) siguiendo una tópica muy extendida en su tiempo, es consonante de singular delicadeza: «Landísima es la L, y cuando cantes / dulzuras, usa della y dale asiento, / que a las semivocales la adelantes». Lo mismo sucede con la /s/, por lo que recomienda a su propósito: «La *s* al blando sueño y al sabroso / sosiego has de aplicar»[20]. La /i/, en fin, única vocal del nombre, es fonema que muchos llamaron femenino por su delicadeza acústica.

El uso apostrofal de ese nombre sugiere que el poeta habla directamente con su amada, cuya «esquivez» (v. 1) conoce bien por

[18] Martínez de la Rosa, *Poética,* p. 46.

[19] Baehr, 1969, pp. 406-407. Sobre la influencia del cultivo del madrigal en la España del Siglo de Oro, ver Navarro Tomás, 1966, p. 240.

[20] Juan de la Cueva, *Ejemplar poético,* p. 87. Para el estudio de estos efectos, ver ahora Vega Ramos, 1992, pp. 79-94 y 142-44.

experiencia propia. Como sucedió con Petrarca, Herrera y tantos imitadores del *Canzoniere,* este apóstrofe ha llevado a algunos críticos a plantearse si tras el nombre de Lisi se oculta alguna dama real de quien Quevedo hubiera estado enamorado. Ya González de Salas, aunque con muchas cautelas, sugería esa posibilidad: Petrarca, siguiendo el ejemplo de los poetas epigramáticos griegos, habría llamado Laura a su amada «Laureta», disimulando su nombre por respeto,

> y también –precisa– para que se escuchase en su armonía con sonido más decente. Lisi y Lísida nombra Don Francisco a la suya. Y conforme a la costumbre común, que ninguno en esto ignora, *Luisa* parece se debía de llamar, si ya no fuese más distante el nombre, y con cautela [...] la significase de aquel modo en la exterior apariencia[21].

Siguiendo esa pista, Gómez de la Serna creyó identificar a esta dama con doña Luisa de la Cerda, para cuyo epitafio, pues murió prematuramente, habría escrito el poeta este madrigal[22].

Ni que decir tiene que esa hipótesis, tan romántica como falta de apoyatura documental, no merece crédito alguno. Lisi es, pura y simplemente, un personaje literario. Como advertía don Quijote a Sancho,

> no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílidas, y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquéllos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen por dar sujeto a sus versos, y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo[23].

Desde el punto de vista estructural, Quevedo somete al madrigal de Grotto a una importante remodelación. No estamos, en efecto, ante una traducción, sino ante una *imitatio* radicalmente creativa. La seriedad con que el «imitador» llevó a cabo su trabajo queda patente en las numerosas correcciones y enmiendas que hallamos entre las dos redacciones del poema. Al final, el texto quevedesco supera en belleza a su modelo como la mariposa a la crisálida.

En la versión manuscrita, en efecto, don Francisco había respetado en lo esencial la estructura métrica del italiano, limitándose a ampliar a seis los cinco dísticos de éste, y reduciendo a uno sus

[21] Ver Quevedo, *El Parnaso español,* pp. 257-58.
[22] Gómez de la Serna, 1950, p. 66.
[23] *Quijote,* I, 25 (ed. Rico, vol. I, 1998, p. 285); pueden hallarse ideas parecidas en II, 32 (ed. Rico, p. 897) y en *Adjunta del Parnaso*, pp. 318-19.

tres heptasílabos. Pero en la versión definitiva (la impresa), reduce a siete las sílabas del verso 11, con lo que logra dos quiebros rítmicos casi simétricos (vv. 6 y 11), dando más agilidad al poema y mejorando su armonía arquitectónica. Mucho más importante es la sustitución del pareado que forman los versos 9-10 en la primera redacción —«Mas ella, que te tuvo por piadosa / de hueso te compuso y carne hermosa» (siempre echaremos de menos este magnífico endecasílabo, sacrificado a exigencias estéticas globales)— por el cuarteto que hacen en la segunda los versos 9-12. La regular —y un tanto monótona— melodía de los dísticos de Grotto y de la primera redacción quevedesca se rompe ahora dinamitada por una cuña métrica que se intercala antes del último pareado, lo que comporta, como veremos, unas consecuencias semióticas absolutamente renovadoras.

Aparte de estas modificaciones, Quevedo sigue (o se aparta) de Grotto en detalles que no carecen de importancia. Así, en el verso 1, el italiano hablaba de un «nobile scoltore». Don Francisco piensa en un primer momento que, tratándose de un retrato, es más propio hablar de «un famoso pintor» —así se lee en la redacción manuscrita. Pero enseguida advierte que ese retrato ha de hacerse «in viva pietra» *en una piedra […] viva* (v. 2) (primera redacción: «en una peña viva»), con lo que el texto definitivo vuelve a la propuesta del italiano: *un famoso escultor* (v. 1). En Grotto, además, ese escultor hace de Lisi un natural «ritratto»; Quevedo, en el texto primitivo, lo acepta a la letra tanto en el verso 2 como en el verso 8: «te ha retratado». Pero luego, influido por la estética horaciana, se autocorrige diciendo que el escultor ha *imitado* (v. 2) a la Naturaleza, y define la labor del artista como «retratar» (vv. 3 y 14), «imitar» y «repetir» (vv. 2 y 8, respectivamente).

Reflexionando sobre estos cambios, advertimos que Grotto ve fundamentalmente a la Naturaleza como *natura naturans,* es decir, como «generatriz» ('madre') de Lisi, por lo que, para designar específicamente su función distinguiéndola de la del escultor, elige la palabra «generarti» ('engendrarte', v. 4). En cuanto al escultor, lo ve como un «artesano» que se limita a retratar —«ritratto, ritrarti» ('retrato', 'retratarte', vv. 2 y 3)— la naturaleza ya creada (*natura naturata*) de Lisi, original vivo que tiene delante. Observemos que el poeta italiano halla un punto de coincidencia entre la Naturaleza y el artista, pues ambos dan a su obra sus rasgos característicos y la plasman conforme a sus posibilidades: de ahí que les aplique indistintamente los verbos «dar» y «hacer». Grotto, pues, desde una concepción filosófico-estética de raíces clásicas, establece los parecidos y diferencias entre la generación natural y la plasmación artística, viendo a ésta como una mímesis aristotélica.

Quevedo, escritor que se ha formado entre las polémicas renacentistas y barrocas sobre el binomio *natura / ars,* enfoca el tema

desde perspectivas más complejas, lo que incide, como no podía ser menos, en el lenguaje del poema. Ante todo, para él, la Naturaleza, vista subliminalmente como vicaria de la Providencia, cuando no como trasunto suyo, ha «figurado» a Lisi con propósitos muy conscientes desde antes de su nacimiento, y procediendo en consecuencia, la ha dotado de incomparable belleza física, y ha querido (v. 9) que sus cualidades morales, sobre todo la piedad, correspondan a aquella hermosura. En este sentido, su madrigal se atiene al ideal de retrato que propugna Cicerón en *De inventione,* 1, 24-25, donde dice que éste debe reflejar los rasgos físicos, espirituales y morales del retratado (prosopografía y etopeya). Estamos ante una empresa de gran dificultad: «Resignémonos, aconsejaba Azorín en *Memorias inmemoriales,* a no saber cómo somos físicamente. No lo sabemos tampoco en cuanto al espíritu. El espejo, la fotografía, la pintura y la estatuaria no resuelven el primer aspecto del problema. Ni la introspección, el aspecto más importante [el segundo]»[24]. Grotto, y Quevedo a su zaga, son más optimistas al respecto, y piensan que su escultor reproduce exactamente ambos aspectos.

Para entenderlo mejor, observemos que el término *figurar* (v. 4) tiene en el madrigal quevedesco un valor esencial. Procede de las artes plásticas —Francisco Pacheco, en su *Arte de la pintura* (1649) lo relaciona con la *inventio*—, y significa 'trazar un proyecto, establecer los rasgos esenciales que ha de tener el cuadro o la escultura'[25]. Vicente Carducho, en su *Diálogo de la pintura* (1633), piensa que ese proyecto es obra de la inteligencia e imaginación del artista, a los que él llama «pintor interior»:

> El interior pintor —dice— pinta en la memoria o en la imaginativa los objetos que le dan los sentidos exteriores por medio del sentido común. A estos objetos perficiona este pintor interior si fuere docto, y con su sabiduría los elige y corrige, haciendo en la imaginativa una perfecta pintura, la cual contempla y medita este docto entendimiento [...] Las manos —«pintor externo»— no hacen más que copiar la pintura que le da la memoria[26].

Abundando en estas ideas, Antonio Palomino, en el tomo II de *El museo pictórico y escala óptica* (1724) dice que el pintor debe tener claro qué es lo que quiere representar,

> y sobre este intento hacer mentalmente su composición, que llamamos dibujo interno; y, sin esto, nunca pase a poner la mano en el papel

[24] Azorín, *Memorias inmemoriales,* p. 34; ver a este respecto Senabre, 1997, pp. 9-10.
[25] Pacheco, *Arte de pintura,* vol. I, pp. 275-96.
[26] Carducho, *Diálogos de la pintura,* fol. 51r-v.

u en el lienzo, porque todo será andar borrando y tentando la ropa, sin encontrar el camino seguro del acierto[27].

Dentro de ese contexto teórico cobra todo su sentido el *figurar* de Quevedo, para el cual la Naturaleza, como vicaria de un Dios-pintor (*Deus pictor*), ha «figurado» a Lisi en un proyecto previo, queriendo que en lo físico y en lo espiritual se adecúe al mismo. Este enfoque está ausente del madrigal de Grotto.

Una vez figurada y plasmada por la Naturaleza la persona de Lisi, puede hacer su trabajo el artista que la retrata. Lo que el *nobile* y famoso escultor de Grotto y Quevedo —«famoso», para éste, significa como *nobile* para aquél: 'excelente', 'egregio'— ha hecho es retratar en piedra viva a la desdeñosa Lisi. Una vez más, el arte imita a la naturaleza, ya que el retrato es un trasunto que representa fielmente al modelo, sin afearlo ni hermosearlo —«en los retratos, lo más perfecto es lo parecido»[28], decía el citado Palomino—. De ahí que Quevedo, como su modelo, haga constar que el artista ha dado a su escultura lo que la Naturaleza a Lisi: blancura de tez —don Francisco añade lo sonrosado de su piel, y lo mórbido y fragante de su carne, igualándola al jazmín y la rosa —y belleza extremada.

Pero hay una gran diferencia entre ambos. Para Grotto, como hemos dicho, no existe el plan previo de la Naturaleza-Providencia, por lo que dice que el artista, más sabio que ésta, ha esculpido a su modelo en piedra, reproduciéndola tal como ella es, o sea, insensible en lo afectivo y esquiva en lo amoroso. Quevedo, en cambio, tiene en cuenta a esa Naturaleza-Providencia y su proyecto previo: *Mas ella, que te quiso hacer piadosa* (v. 9). Es decir, Lisi ha sido proyectada por la Inteligencia Suprema —aquí late tanto el recuerdo de las ideas arquetípicas de Platón como el de la divinidad creadora y providente de la teología cristiana—, no sólo en sus aspectos físicos, sino también en los espirituales. Al diseñar a Lisi, esa Suma Inteligencia quiso que fuera una criatura rebosante de «piedad», entendiendo la palabra en el sentido clásico de 'amante de quien la ama', 'agradecida a sus amadores', 'compasiva de quienes sufren por ella'.

Como vemos, el retrato del escultor grottiano-quevedesco, al reproducir los rasgos físicos del modelo y su más íntimo modo de ser, revela lo que Emilio Orozco llamó «un concepto neoplatónico

[27] Palomino, *El museo pictórico,* vol. II, p. 88.

[28] Palomino, *El museo pictórico,* vol. II, p. 65. «Hay casos —comenta aquí mismo Palomino— en que el pobre pintor se ve en una muy notable tribulación, porque si da gusto al dueño [es decir, al que le ha encargado el retrato] pierde el crédito con los desapasionados que conocen lo desemejante, y si atiende lo parecido queda disgustado el dueño y mal pagado el pintor, sin saber cómo escapar de alguno de estos dos escollos». Los antecedentes de estas ideas están en Scaligero, *Poetices libri septem,* p. 161.

de la belleza» de corte manierista[29], que yuxtapone a lo concreto de la realidad la idea interior. No se trata, pues, sólo de fijar una diacronía histórica que refleje la biografía del modelo, sino de tomar nota de una constante temperamental que inspirará toda su línea de conducta erótica. Grotto y Quevedo olvidan, sin embargo, en parte la preceptiva del retrato literario, no ordenando los rasgos físicos de éste ni buscando su exhaustividad. Sólo recogen unos pocos, los suficientes para sugerir el carácter del alma de la retratada. Por otra parte, explicitando sólo algunas notas del retrato petrarquista de dama hermosa y esquiva, pretenden que el lector complete en toda su complejidad su prosopografía y etopeya. De esa manera, ambos sacan el máximo partido de las técnicas de la evocación.

La dama grottiano-quevedesca une, pues, un cúmulo de cualidades positivas, todas referidas a su belleza física, a un rasgo espiritual claramente negativo. Como decía Julio César Scaligero en sus *Siete libros de Poética* (1561), los griegos aconsejaban distinguir la alabanza que se hacía de la virtud de la que se tributaba a la belleza física. Eran dos órdenes de valores que podían coincidir, o no, en una misma persona. Lo peculiar del madrigal de Grotto y Quevedo está en no limitarse a la alabanza de la dama, sino acompañarla de un «vituperio» procedente de la misoginia medieval acogido ampliamente en la tradición europea de los siglos XVI y XVII. La dama de ambos madrigales es, pues, tan bella (*laus*) como ingrata (*reprobatio*). El italiano, como el español, unen ambos elementos con clara intención contrastiva, aunque a la postre la censura mengüe en buena parte lo positivo de la alabanza.

Decíamos unos párrafos atrás que Quevedo había respetado en lo esencial la fórmula madrigalesca de Grotto. Así es en lo puramente externo: narratividad, estructura, temas, estilo… Pero en el fondo hay entre ellos una sutil diferencia. Don Francisco ha puesto unos granos de filosofía y teología en sus versos, que no son sólo convencionales e intrascendentes. Haciéndolo así, potenciaba un rasgo propio del último tramo de la tradición madrigalesca clásica, el correspondiente a finales del siglo XVI y primera mitad del XVII, que gustaba de rematar el poema con un *flash* inesperado, con frecuencia asombroso, como sucedía con el epigrama. Este final «in bellezza» llegó a considerarse indispensable en las composiciones madrigalescas. Quevedo, mejor que su modelo, se aproxima en el «Retrato de Lisi» a lo que podríamos llamar «madrigal de gran efecto». Y así, mientras Grotto se limita a decir que el escultor hizo el retrato de la dama en el mármol que reproduce su albura física y su frialdad moral, Quevedo afirma algo muy dis-

[29] Orozco, 1975, p. 192.

tinto: «Y él, que vuelta te advierte en piedra ingrata, / *de lo que tú te hiciste* te retrata» (vv. 13-14).

En Grotto todo ha sucedido con la naturalidad con que ocurren las cosas no sujetas a contradicciones dramáticas. La dama objeto de retrato se ha hecho bella y fría como resultado de una evolución natural, como el piñón se convierte en pino o el huevo en paloma. En Quevedo, por el contrario, todo se hace derivar de un conflicto cuasi metafísico: por una parte, la Naturaleza-Providencia había forjado un proyecto físico-moral para Lisi, al que ésta debiera haberse adaptado. Pero el escultor ve que ese proyecto no se ha cumplido —«*vuelta te advierte* en piedra *ingrata*» (v. 13)—. Su modelo ha sufrido una transformación inesperada que la cambia por completo. La que había de ser modelo de piedad es un prodigio de ingratitud. Pero esa metamorfosis no es el resultado de un *fatum* o de insuperables presiones externas. Todo se ha debido a una decisión de la propia Lisi: «de lo que *tú te hiciste te retrata*» (v. 14).

Estamos ante la interferencia de la libertad humana en los planes del Sumo Hacedor, ya se manifiesten por orden directa suya, ya por mediación de las causas segundas, en este caso, de las leyes naturales. El ser humano puede romper, por decisión personal, el papel que una voluntad suprema le tiene asignado. Desde el punto de vista moral, él «se hace a sí mismo». Al afirmar la existencia del libre albedrío, el último verso del madrigal de Quevedo introduce en ese amable género poético el punto más candente de las disputas *de auxiliis,* que venía debatiéndose en España con gran virulencia desde el siglo XVI por obra de Molina y Báñez.

El Concilio de Trento, en su sesión VI, cánones 4 y 6, había establecido con claridad la doctrina católica:

> Si alguno dijere —leemos en la traducción dieciochesca de las *Actas* conciliares de Ignacio López de Ayala— que el libre albedrío del hombre [...] no puede disentir, aunque quiera, [de la llamada divina a su propia perfección], sino que como un ser inanimado, nada absolutamente obra, y sólo se ha como sujeto pasivo, sea excomulgado[30].
>
> Si alguno dijere que no está en poder del hombre dirigir mal su vida, sino que Dios hace tanto las malas obras como las buenas [...], sea excomulgado[31].

El hombre, pues, es, como diría Cervantes, hijo de sus obras, pero éstas son hijas a su vez de una decisión personal. El hombre es, en última instancia, lo que él mismo quiere ser. Frente a la objetiva advertencia de Grotto a la dama —'el escultor te hizo de pie-

[30] *[Actas del] Concilio de Trento,* pp. 91-92.
[31] *[Actas del] Concilio de Trento,* p. 92.

dra, exactamente como eres'– se levanta la dramática constatación quevedesca: *de lo que tú te hiciste te retrata* (v. 14).

He aquí cómo, en la convencional anécdota de un madrigal amatorio se introduce uno de los puntos esenciales del dogma contrarreformista. Lutero y sus seguidores habían negado esa libertad, diciendo que el hombre es como un campesino montado en un asno que lo conduce caprichosamente a su antojo. Quevedo, exalumno de los jesuitas, toma el partido de esa Orden, en la que Roberto Belarmino, Leonardo Lessio y, sobre todo, el español Luis de Molina en su *Concordia entre el libre albedrío y los dones de la gracia* (1588), defendieron la preeminencia de la voluntad del hombre en la determinación de sus actos. Esta doctrina, reducida a sus principios esenciales, o incluso esquematizada en algunos casos, se halla presente en numerosas obras literarias de nuestro Siglo Barroco, desde *El condenado por desconfiado* atribuido a Tirso de Molina, a los autos sacramentales de Calderón con su frecuente presencia del Albedrío como figura alegórica.

Quevedo es un eslabón destacado en esta cadena. Él, que había escrito numerosos e importantes versos y prosas religiosos, desde la *Providencia de Dios* o *La constancia y paciencia del Santo Job* a las *Poesías Sagradas* que integran la musa Urania, última del *Parnaso español* en la continuación de don Pedro de Aldrete (1670), gustó también de incluir elementos de procedencia dogmática, moral o mística en obras de carácter profano. El lenguaje filosófico-teológico aparece desde luego sistematizado en todo su complejo convencionalismo en sus obras extensas sobre la materia. Pero también se manifiesta fugazmente en multitud de otros textos, recogiendo puntos de vista, a veces de gran trascendencia, que sólo una atención diligente alcanza a descubrir. Estas apariciones, sin embargo, precisamente por hallarse entrañadas en contextos que nada tienen de religiosos, adquieren una vitalidad e importancia excepcionales. Ellas demuestran hasta qué punto Quevedo vive del espíritu, y cómo éste rezuma en los ámbitos más inesperados.

Hagamos una observación más. En don Francisco, como ha hecho notar la crítica, todo es en el fondo coherente. Por eso, las ideas apenas sugeridas en estos fragmentos de lenguaje religioso se desarrollan en otros libros del gran escritor con la extensión debida. Así, la existencia de un Dios que proyecta el mundo de acuerdo con su sabiduría y actúa a través de la Naturaleza aparece en su *Providencia de Dios,* citando a Séneca: hay hombres –escribe– que piensan que Dios es «señor de la obra deste mundo y artífice a quien todo nombre conviene [...] ¿Quiéresle llamar providencia? Bien dirás, pues es con cuyo consejo se dirige este mundo para que discurra sin estorbo y explique sus acciones. ¿Quieres llamarle naturaleza? No pecarás, pues es de quien tiene naturaleza todo,

con cuyo espíritu vivimos»[32]. En todo caso es claro que, aun existiendo cierta presciencia divina, hay libre albedrío, pues Dios, siendo infalible, no quita su libertad al hombre. Séneca, concluye Quevedo, «sin baptismo, defendió el libre albedrío, que niega Martín Lutero con él [*i. e.,* con el bautismo], y después de tantos padres y doctores de la Iglesia y concilios»[33]. He aquí la raíz que sustenta el *como tú te hiciste* del verso 14 de nuestro madrigal.

Por último, la figuración de una Lisi rebelde que tiene el corazón de piedra, reaparecerá «a lo divino» en un soneto a la muerte de Cristo, en que el pecador contumaz es correlato de la dama ingrata en su desprecio por el amor que recibe del Verbo encarnado, en la libertad de su opción por el desamor hacia su redentor y en el carácter rocoso de su corazón, incapaz de sentimientos compasivos:

> De piedra es, hombre duro, de diamante
> tu corazón, pues muerte tan severa
> no anega con tus ojos tu semblante[34].

O este madrigal, de estructura casi igual al de Grotto: cinco dísticos aconsonantados, dedicado a san Esteban, protomártir lapidado, en que la piedra tiene un amplio espectro semántico, desde el alusivo a la dureza del corazón humano hasta la exaltación de la justicia divina. Aquí son piedras los lapidadores, el lapidado, los guijarros y Dios mismo. Sólo que unas son piedras de persecución, otras de martirio y otras de incomprensión y desprecio. Sobre todas ellas, gobernándolas sin anular la libertad del hombre, está Dios, única piedra de salvación:

> El que a Esteban las piedras endereza
> es piedra en la dureza;
> y él, pues las aguarda de rodillas,
> es piedra en el sufrillas.
> Las muchas que le tiran tantos hombres,
> de piedra tienen la dureza y nombres;
> y Dios, que es firme piedra, y esto mira,
> por piedra, piedra a piedra, piedra tira;
> ésta hiere inhumana,
> ésta ruega, ésta tira y ésta sana[35].

[32] Séneca, *Cuestiones naturales*, 11, 45; la cita aparece en Quevedo, *Providencia de Dios...*, p. 1586.
[33] Quevedo, *Providencia de Dios...*, p. 1587.
[34] Quevedo, *Obra poética...*, vol. I, 1969, p. 314.
[35] Quevedo, *Obra poética...*, vol. I, 1969, p. 374.

Bibliografía

[Actas de] El sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala…, Madrid, Imprenta Real, 1785.
Azorín, *Memorias inmemoriales,* Madrid, EMESA, 1967.
Baehr, R., *Manual de versificación española,* tr. K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1969.
Bembo, P., *Prose della volgar lingua,* Milano, Classici Italiani, 1810.
Caramuel, J. de, *Primus calamus. Tomus II, ob oculos exhibens Rhythmicam,* Campania, 1665.
Carballo, L. A. de, *Cisne de Apolo,* ed. A. Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1958, 2 vols.
Carducho, V., *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias,* Madrid, Imprenta F. Martínez, 1633.
Cervantes Saavedra, M. de, *Adjunta del Parnaso,* ed. M. Herrero García, Madrid, CSIC, 1983.
Cervantes Saavedra, M. de, *Don Quijote de la Mancha,* ed. F. Rico *et al.,* Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols.
Cicerón, M. T., *De inventione rhetorica libri II,* ed. J. N. Lallemand, Paris, *apud* Saillant-Desaint-Barbou, 1767, vol. I, pp. 143-334.
Clarke, D. C., *A chronological sketch of Castilian versification together with a list of its metric terms,* University of California Publications in Modern Philology, 1952.
Cueva, J. de la, *Ejemplar poético,* ed. J. Mª. Reyes Cano, Sevilla, Alfar, 1986.
Díaz Rengifo, J., *Arte poética española,* Barcelona, Imprenta Mª. Á. Martí, s. a. (*ca* 1759).
Díez Echarri, E., *Teorías métricas del Siglo de Oro,* Madrid, Anejo XLVII de la *Revista de Filología Española,* 1970.
Fucilla, J. G., *Estudios sobre el petrarquismo en España,* Madrid, Anejo LXXII de la *Revista de Filología Española,* 1960.
Gómez de la Serna, R., «Quevedo y las mujeres», *Clavileño,* 1, 1950, pp. 63-68.
Grotto, L., *Delle Rime,* Venecia, 1587.
Hazañas y la Rúa, J., *Obras de Gutierre de Cetina,* Sevilla, T. Sanz y M. Murillo, 1895, 2 vols.
Iventosch, H., *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento,* Madrid, Castalia, 1975.
López Pinciano, A., *Filosofía antigua poética,* ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, 3 vols.
Martínez de la Rosa, F., *Poética,* Paris, J. Didot, 1827.
Mérimée, E., *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo (1580-1645),* Paris, Picard, 1886.
Navarro Tomás, T., *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva,* Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1966.
Orozco, E., *Manierismo y barroco,* Madrid, Cátedra, 1975.
Pacheco, F., *Arte de la pintura,* ed. F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Instituto de Valencia de don Juan, 1956, 2 vols.
Palomino de Castro y Velasco, A., *El mundo pictórico y escala óptica,* Madrid, L. A. de Bedmar, 1715, vol. I, y Vda. de J. García Infanzón, 1724, vol. II.

Quevedo y Villegas, F. de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas,* ed. J. González de Salas, Madrid, Pedro Coello, 1648.
Quevedo y Villegas, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
Quevedo y Villegas, F. de, *Obras completas. I. Poesía original,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1963.
Quevedo y Villegas, F. de, *Providencia de Dios…,* en *Obras completas. Obras en prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1974, vol. I, pp. 1541-1617.
Sánchez de Lima, M., *El arte poética en romance castellano,* ed. R. de Balbín Lucas, Madrid, CSIC, 1944.
Scaligero, J. L., *Poetices libri septem,* Lyon, Imprenta A. Vincentius, 1561.
Senabre, R., *El retrato literario (Antología),* Salamanca, Colegio de España, 1997.
Vega Ramos, Mª. J., *El secreto artificio: «qualitas sonorum»: maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento,* Madrid, CSIC, 1992.
Vossler, K., *Formas poéticas de los pueblos románicos,* Buenos Aires, Losada, 1960.

Comentario al soneto «¿No ves a Behemoth, cuyas costillas» de Quevedo

Santiago Fernández Mosquera
Universidad de Santiago de Compostela

La elección de un determinado texto para un ejercicio como el que se plantea en este volumen es siempre compleja porque se ha de escoger una pieza ejemplar dentro del *corpus* quevediano. O todo lo contrario, por no ser singular, debería ilustrar una faceta general de la producción poética de nuestro autor. Con esa intención he elegido este soneto que no es por sí mismo especialmente significativo, pero que evidencia una de las características esenciales de la literatura quevediana: la reescritura. Y siendo la más importante, no será, con todo, la única que se podrá señalar con valor general dentro de su poesía.

Me he ocupado en otros lugares tanto del soneto elegido —«¿No ves a Behemoth, cuyas costillas»[1]— como de la técnica de la reescritura en Quevedo[2]; a ellos me remito desde ahora para no repetir ideas y bibliografía ya adelantadas en su momento. No puedo resistirme, sin embargo, a volver a recordar ahora a quienes se han ocupado de estudiar esta característica de nuestro autor. Los trabajos de Claudio Guillén, Lía Schwartz, Marie Roig Miranda, Valentina Nider o el mismo Borges son referencias obligadas, entre muchas otras, en la consideración de la reescritura quevediana[3], por no hablar del concepto teórico de reescritura sobre el

[1] Quevedo, *Poesía original...*, núm. 159.

[2] Ver mi último trabajo sobre la reescritura quevediana: Fernández Mosquera, 2000. En él se recogen las referencias bibliográficas esenciales sobre el asunto así como unas premisas teóricas aplicadas a la literatura de Quevedo que tendré en cuenta en este comentario y que no repetiré. Además, sobre este soneto he tratado anteriormente en Fernández Mosquera, 1994.

[3] Guillén, 1982, pp. 493: «Muchas veces el camino literario conduce directamente de la palabra a la palabra. En el quehacer de Quevedo, escritura y reescritura van íntimamente unidas». Roig Miranda, 1989, pp. 237-250, dedica un apar-

que se ha escrito más y del que he avanzado algunas ideas aplicadas a Quevedo en los trabajos ya referidos.

Retrató al demonio perifraseando, en el rigor que cabe en el soneto, las palabras de Job con que le retrata, cap. II, «Ecce Behemoth».

¿No ves a Behemoth, cuyas costillas
son láminas finísimas de acero,
cuya boca al Jordán presume entero
con un sorbo enjugar fondo y orillas?

¿Por dientes no le ves blandir cuchillas,
morder hambriento y quebrantar guerrero,
que tiene por garganta y tragadero
del infierno las puertas amarillas?

¿No ves arder la tierra que pasea,
y que como a caduco tiene en menos
el abismo que en torno le rodea?

Sus fuerzas sobre todos son venenos:
él es el rey que contra Dios pelea,
rey de los hijos de soberbia llenos.

Sigo la edición de Arellano-Schwartz[4], aunque tengo en cuenta la clásica de Blecua[5], quien lo numera con el número 159. Conviene, no obstante, recordar que el texto aparece con el número de orden XIII en la musa *Urania* de *Las tres musas* publicadas por Aldrete en 1670[6] y que no se conocen otras versiones que no sea la editada por el sobrino de Quevedo. Forma parte de un conjunto más amplio de lo que llama el editor *Sonetos sacros* y que antecede a *Lágrimas de un penitente*. Aunque falta un estudio de conjunto sobre la poesía religiosa de Quevedo[7], Varela Gestoso ha analiza-

tado a la autorreescritura quevediana con el significativo título de «Quevedo source de lui-même». Ver Nider, en Quevedo, *La caída*..., y Schwartz, 1987, pp. 191-219 (comienzo del capítulo «Prácticas de la "imitatio": el motivo clásico de las plegarias a los dioses»).

[4] Cito por la edición de Arellano y Schwartz, Quevedo, *Un Heráclito*..., p. 84.

[5] Cito por la edición Quevedo, *Poesía original*.... El resto de poemas citados lo serán por esta edición.

[6] Ver Quevedo, *Las tres musas*..., pp. 224-25. La reciente y magnífica edición facsímil realizada por Pedraza Jiménez y Prieto Santiago facilita la consulta de los textos, así como el prólogo del profesor Felipe B. Pedraza ilustra el proceso de confección de libro, de su calidad literaria y de su fiabilidad dispositiva y textual. De la misma forma, distingue las dos ediciones con fecha de 1670 señaladas como A y B, siendo la primera la editada facsimilarmente.

[7] Tenemos la tesis de Davis, 1975, y el trabajo de Martín Pérez, 1980, como marcos generales, así como la última introducción de Carreira, 2001.

do muy perspicazmente algunos aspectos relacionados con la técnica de la reescritura[8], con la *dispositio* de los textos de *Urania* que habían pertenecido al *Heráclito cristiano*[9] y con las fuentes de la poesía religiosa[10]. Por su parte, Alfonso Rey inserta los *Sonetos sacros* de la musa *Urania* en el contexto general quevediano de conjuntos dispositivos homogéneos que obedecen a un designio más o menos explícito del propio Quevedo[11].

Por todo ello es necesario no sólo conocer la fiabilidad del texto que comentaremos, sino en qué lugar y cómo aparece publicado. Sabido es la importancia que Quevedo otorgaba a la distribución y ordenación de sus textos definitivos. Así sucede con el *Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi* o *Lágrimas de un penitente.* En estos conjuntos, más allá de una determinada colocación, se ha de buscar un elemento narrativo integrador entre los diferentes poemas. En otros casos, como sucede en *Polimnia* —según ha estudiado Rey—, sin llegar a ese nivel de cohesión interna, la *dispositio* de los diferentes textos tampoco es casual y obedece a un criterio de ordenación temática coherente. Nuestro poema, pues, se integra en el conjunto titulado *Sonetos sacros,* con una numeración en romanos concreta y tiene en común con el conjunto en que está colocado, al menos, su adscripción religiosa y sobre esta situación se

[8] Varela Gestoso, 1998.

[9] Varela Gestoso, 1995.

[10] Comenta Varela Gestoso, 1999, pp. 349-50 con respecto a los *Sonetos sacros:* «Caso distinto es el representado por los *Sonetos sacros*, que traslucen en general un mayor alarde de erudición que las composiciones del *Heráclito*, erudición equiparable a la desplegada en las obras en prosa doctrinal más tardías, *Virtud militante* (1636), *Providencia de Dios* (1641-1642), *La caída* (1643), con las cuales algunos sonetos presentan notables semejanzas en la recreación de determinadas citas, pasajes bíblicos y de los autores de la patrística. En estos poemas el peso de la tradición de los autores clásicos latinos es menor, y mayor la presencia de escritores cristianos que trasluce una preocupación por la ortodoxia y por la erudición cristiana. […] Tanto la *inventio* como la *elocutio* de los *Sonetos sacros* tienen como fuentes pasajes bíblicos y patrísticos. En unos casos recrea fielmente la fuente (que, en ocasiones, aparece especificada en el epígrafe del soneto) […]. En otros casos nos encontramos ante motivos que se habían constituido en verdaderos tópicos de la tradición cristiana y como tales habían sido recreados hasta la saciedad por los comentaristas bíblicos, por lo que resulta especialmente complicado establecer una fuente concreta de imitación».

[11] Ver Quevedo, *Poesía moral…,* p. 31: «*Sonetos sacros* constituye, más que una secuencia al modo de *Heráclito cristiano* o *Lágrimas de un penitente*, un conjunto temática y estilísticamente homogéneo pero sin ninguna base narrativa, análogamente a *Polimnia*. […] Algunas de sus *musas* o secciones menores parecen haber sido elaboradas con el mismo criterio que en la edición de 1648, entre ellos los *Sonetos sacros*, probablemente confeccionados con textos dispuestos por González de Salas». Y explicitando más lo que el profesor Rey insinúa, el orden dispuesto en *Urania* se debe, en última instancia, a Quevedo ya que Aldrete no modificó los papeles que le llegaron de su tío, tal vez de la mano de González de Salas. Esta idea está, para la poesía amorosa, más contundentemente expuesta y justificada en Fernández Mosquera, 1999, pp. 345-46.

han de construir las expectativas de recepción de un lector coetáneo, si se quiere ser fiel a lo que se dispuso (tal vez, como creo, por el propio poeta) en el siglo XVII. Y si reconstruimos filológicamente la situación hermenéutica del texto, tendremos más posibilidades de hallar hoy el significado más exacto de los poemas.

Esto no impide que alguno de estos textos sea susceptible de interpretaciones no estrictamente religiosas. El mismo Quevedo lo favorece y facilita cuando utiliza los mismos lugares en situaciones no estrictamente doctrinales o religiosas. Se trata, desde otra perspectiva, de una característica muy definitoria de nuestro autor, que ha sido subrayada en la bibliografía ya citada y que se explica agudamente en el trabajo de Ettinghausen[12].

La mejor prueba de dicha reutilización es la individualización de un intertexto que, además de en el soneto, se repite, con mayor o menor fidelidad, en otros lugares de la obra quevediana en los que puede tener un valor religioso o político. Esa «desviación temática», como la llamaba hace años, es, por otra parte, una técnica muy querida por Quevedo y por ciertos usos conceptistas. Así lo sistematizó ya Gracián en el «Discurso XXXIII» de su *Arte de ingenio*[13], concretamente para textos sagrados: «Las autoridades que se acomodan unas veces son sagradas, y débense ajustar a cosas graves y decentes». En principio, se parte de la práctica de la *imitatio* y de la ilustración por medio de distintos lugares y *auctores,* común a toda tradición culta y humanista. Pero, en el uso de dicha *imitatio,* Quevedo puede imprimir su sello cuando se «desvía» aparentemente de la utilización tradicional de los autores o en un empleo no siempre convencional de los lugares que cita. No es, con todo, práctica muy habitual, en particular cuando escribe de materia grave. Así lo ha explicado Valentina Nider:

> En conclusión, Quevedo, traductor, glosador y exégeta del texto bíblico en sus obras doctrinales, en sus obras festivas y satírico morales utiliza la materia bíblica y litúrgica como repertorio de ejemplos y alusiones para convertirla así en un elemento más de su complejo discurso. Su actitud prudente se manifiesta en las citas, escasas y generalmente muy conocidas, como requiere Gracián, y cuyo uso agudo tiene generalmente una tradición previa. No obstante, es posible detectar una múltiple estrategia del narrador con el fin de tomar distancias del ejemplo jocoso de las mismas, intento que no impide, en la mayoría de los casos, una posterior censura (o autocensura)[14].

Aun dentro de la ortodoxia general quevediana, destaca la profesora Nider que nuestro poeta utiliza una «múltiple estrategia del

[12] Ettinghausen, 1995.
[13] Gracián, *Arte de ingenio…*, p. 316.
[14] Nider, 1999, p. 205.

narrador» para no caer en posibles heterodoxias, lo cual es una solución literaria a un problema ideológico y hermenéutico. Y, con todo, se producirá una censura y unos ataques muy virulentos por parte de sus enemigos, precisamente por traspasar ciertos límites en su búsqueda de novedad literaria, poética. Si Quevedo cae en alguna falta de respeto a la moralidad exegética se debe, no a su intención por disentir, sino a su afán por crear, a su condición de poeta[15].

Quevedo utiliza los lugares bíblicos también desde otra perspectiva menos apegada a la tradición culta; tiene que ver con la técnica sermonaria tan utilizada por él en su prosa, de ahí su tendencia a glosar y comentar fragmentos de textos sagrados, muchas veces dentro de la más estricta tradición patrística. En esa línea, sí que no suele apartarse de la exégesis ortodoxa, aunque pueda, en ocasiones, ampliar pragmáticamente los significados doctrinales, pero ese camino interpretativo es también tradicional en la exégesis bíblica, singularmente en los Padres de la Iglesia.

Cuestión un tanto diferente es el aprovechamiento de textos sagrados para agudezas o equívocos en géneros y temas ajenos al ámbito grave, como ha estudiado Valentina Nider en su artículo ya citado. Y aquí también se puede establecer una diferenciación de grado en el uso de las fuentes, de las autoridades, en Quevedo, sobre todo si el resultado quiere ser entendido como un concepto; es decir, de nuevo, un resultado más literario que ideológico.

Es ahí cuando, si se produce una utilización de la cita como elemento base para la elaboración del concepto, Quevedo se aleje de la mera glosa amplificadora y enriquezca o «desvíe» —incluso manipule— la cita original por medio de los procedimientos retóricos a los que es sometida, hacia un significado ingenioso o dotándolo de un valor pragmático y circunstancial más acusado. Lo ha teorizado ya Mercedes Blanco con otras palabras:

> Puede por tanto sostenerse la hipótesis de que lo característico de la intertextualidad ingeniosa no es la correspondencia entre dos enunciados sino la identificación del sujeto que habla o escribe con otro sujeto. Esta identificación se apoya en alguna semejanza, que puede ser muy superficial, entre las circunstancias de la enunciación presente y las que presupone el enunciado que se cita. También en los demás ejemplos de concepto por acomodación, la correspondencia se sitúa no entre la cita y su inmediato contexto verbal sino entre la cita y el contexto global de la enunciación; ello lleva consigo la identificación del sujeto que habla

[15] Es lo que he intentado demostrar en otro trabajo: Fernández Mosquera, 1998, pp. 77-78: «La ruptura del decoro que está detrás de muchas de la reconvenciones que se le hacen a Quevedo es precisamente una consecuencia de su actitud literaria y pragmática en estos textos».

con el sujeto implicado en la cita y una distribución de papeles a los demás actores conforme con esta primera identificación[16].

Sin embargo, este proceso es gradual y raramente –tal vez casi nunca, para no caer en la heterodoxia de la que le acusaban– Quevedo llega a la modificación final. Sí, por contra, siempre se produce un proceso de literaturización del texto base que es, a mi juicio, lo más interesante y característico de nuestro poeta.

Dicho proceso, y no la abierta transformación ideológica, es lo que tiene lugar en el soneto elegido para este comentario. La mera comparación con la fuente bíblica –tal vez directa– podrá ilustrarnos el hábil y brillante procedimiento quevediano que va de la formalmente más simple condensación de un texto amplio en un soneto hasta la intensificación de unos valores poéticos que simplemente están anunciados en el texto original. En otro trabajo avancé la fuente –ya indicada, aunque no con precisión, en el epígrafe del soneto– sobre la que Quevedo construye el poema[17]; recuerdo aquí el texto completo de la *Vulgata* para mayor comodidad[18]:

Ecce Behemoth quem feci tecum, (v. 1)
Foenum quasi bos comedet.
Fortitudo eius in lumbis eius
Et virtus illius in umbilicis ventris eius.
Stringit caudam suam quasi cedrum;
Nervi testiculorum eius perplexi sunt.
Ossa eius velut fistulae aeris,

Cartilago illius quasi lamminae ferreae (v. 2)
Ipse principium est viarum Dei;
Qui fecit eum applicabit gladium eius;
Huic montes herbas ferunt;
Omnes bestiae agri ludent ibi.
Sub umbra dormit in secreto calami
Et in locis humentibus.
Protegunt umbrae umbram eius;
Circumdabunt eum salices torrentis.
Ecce absorbebit fluvium et non mirabitur,
Et habet fiduciam quod influat Iordanis in os eius[19].

Sternutatio eius splendor ignis,
Et oculi eius ut palpebrae diluculi.
De ore eius lampades procedunt,
Sicut taedae ignis accensae.

[16] Blanco, 1988, p. 108.
[17] Fernández Mosquera, 1994.
[18] Subrayo aquellos versículos que tienen una relación más directa con el poema y remito entre paréntesis al verso concreto del soneto.
[19] *Job*, 40, 10-18. Corresponden a los versos 3-4.

De naribus eius procedit fumus,
Sicut ollae succensae atque ferventis.
Halitus eius prunas ardere facit,
Et flamma de ore eius egreditur[20]. (vv. 5-8).

Fervescere faciet quasi ollam profundum mare,
Et ponet quasi cum unguenta bulliunt.
Post eum lucebit semita; (v. 9)
Aestimabit abyssum quasi senescentem. (vv. 10-11)
Non est super terram potestas quae comparetur ei, (v. 12)
Qui factus est ut nullum timeret.
Omne sublime videt:
Ipse est rex super universos filios superbiae[21] (vv. 13-14)

Lo primero que llama la atención es el proceso de condensación que los textos bíblicos procedentes del *Libro de Job* sufren al ser trasvasados a un género estrófico tan delimitado formalmente como el soneto. Se requiere, de este modo, la transformación de un estilo basado en la amplificación presente en el texto sagrado a un estilo condensado, epigramático, como exige el soneto. Se produce, pues, una *abreviatio*. No siempre será esta la técnica que usa Quevedo frente a sus fuentes, pero, en este caso, parece obligada por la exigencia formal de la forma estrófica elegida.

Sin embargo, la gran habilidad quevediana estriba en no perder ni un ápice de la fuerza descriptiva del monstruo ni tampoco la conclusión final de los capítulos bíblicos. La maestría de Quevedo se fundamenta en la elección de los distintos versículos claves, suficientemente caracterizadores, y a partir de ellos, en la creación de conceptos (si se le quiere llamar así) que buscan la eficacia descriptiva, la agudeza, y como buen barroco, la *meraviglia*. Contamos excepcionalmente, por si fuera poco clara dicha elección, con un comentario explícito del propio autor sobre este procedimiento. Es, además de una prueba de la consabida intertextualidad quevediana y ejemplo de asunción de otros valores, una clara muestra de cómo Quevedo acude a sus fuentes y elige lo más pertinente para sus propósitos:

> Temiendo aun en tanta majestad el contagio desta nación que describe y dibuja Job, cap. 39, en Behemoth y Leviatán: «Ecce Behemoth» («Veis a Behemoth»). *No me detendré en todo el capítulo por no hacer comentario ni discurso.* Repararé en el verso 13 y en el 18 que retratan en este monstruo el pueblo hebreo: «Ossa eius velut fistule eris, cartilago illius quasi lamine ferrae» («Sus huesos como cañones de metal, sus ternillas como láminas de hierro»). No es, Señor, de otra suerte su dureza. Los huesos destos pérfidos son cañones de batir; sus medulas son balas; sus ternillas, láminas de hierro. Éstos no son hombres, sino má-

[20] *Job,* 41, 9-12.
[21] *Job,* 41, 22-25.

> quinas de guerra. Con la carne arrebatan la batería sobre que se fabrican. Prosigue Job: «Ecce absorbebit fluvium, et non mirabitur, et habet fiduciam quod influat Iordanis in os eius» («Veisle que se sorberá el río y no se admirará, y tiene esperanza que ha de agotar el Jordán en su boca»).
>
> Aquí, Señor, declara la pretensión de este pueblo anatematizado por el río que se sorbe, y no se admira su sed insaciable de usuras y riquezas. Por el Jordán que espera agotar, declara que su negocio es agotar el baptismo, que yo así lo entiendo literalmente en la palabra «cerrar en su boca el Jordán», río donde Cristo baptizó y fue baptizado, aguas que fueron solar del baptismo, de donde prueba su nobleza y limpieza, en la ley de gracia, nuestra alma[22].

La elección viene explicada por un recurso común en todo comentario, muy cercano también a la técnica sermonaria: «No me detendré en todo el capítulo por no hacer comentario ni discurso». Quevedo selecciona y abrevia, pero con menos dice tanto, cuando no dice más. Es, por otra parte, ilustrativo que sea consciente de no acudir a géneros diferentes, es decir, «por no hacer comentario ni discurso», ni comentario bíblico, ni discurso sermonario cercano a lo que Quevedo denomina «tratado»[23]. Si en el memorial no es el momento adecuado, tampoco parece el soneto el mejor lugar. Y, sin embargo, el soneto recoge más elementos del texto sagrado porque, en principio, se plantea como un casi comentario o paráfrasis del texto bíblico; no se trata de una ilustración más, de una autoridad añadida a la confutación del memorial. En el soneto, el pasaje bíblico y los versos parafraseados de Quevedo tienen valor por sí mismos; en el memorial, no son más que un elemento de la argumentación.

Es ya esa una diferencia acusada en el empleo de la fuente y de ello se puede extraer una aparente paradoja: allí en dónde tiene espacio ilimitado para explayarse con la paráfrasis o la amplificación, recurre a menos cantidad de texto; en el soneto, constreñido por el propio formato estrófico, recoge más versículos bíblicos, aunque los somete a un proceso de *abreviatio* más llamativo. Ello se debe a la distinta función que la fuente tiene en los dos casos: ilustra la proposición argumentativa en el memorial y como elemento protagonista de la exposición en el caso del soneto.

De hecho, en la *Execración* se fija solamente en los versículos 10, 13, 18 de *Job,* 40, como por otra parte precisa abiertamente («Repararé en el verso 13 y en el 18»), que viene a resultar solamente el primer cuarteto del poema. En el memorial, el poeta recoge en exclusiva aquellos versículos que retratan la bestia, Behemoth, una descripción suficiente para identificar el horror del

[22] Quevedo, *Execración,* pp. 97-98.

[23] He analizado la conexión entre estos distintos géneros y la actitud de Quevedo en mi trabajo, ya citado, Fernández Mosquera, 1998.

monstruo con el pueblo judío y, finalmente, relacionarlo con el Jordán, río del bautismo y purificación que sorbe la nación hebrea como el propio Behemoth, según el escritor. Tiene, en consecuencia, un valor comparativo y pragmático.

Dicha descripción se amplia en el soneto, reescribiendo, además de los anteriores, los versículos 9-12 y 22-25 de *Job*, 41 para mezclar rasgos de Behemoth y Leviatán. El resultado casi será el mismo porque aquí recurrirá directamente al versículo 25 («Ipse est rex super universos filios superbiae») para anatematizar al conjunto de los «hijos de soberbia llenos» que, en una interpretación más clásica, serían los ángeles caídos por su soberbia y su rey, Satán, no tanto el pueblo judío. Como ya comenté en su momento, tampoco es descabellado atribuir a algunas naciones, por su arrogancia, la encarnación alegórica de la Bestia y no faltan lugares bíblicos que así lo ilustran, particularmente algún sueño del profeta Daniel[24].

Tiene lugar, por tanto, una diferenciación subrayable entre el significado del soneto frente al memorial: el soneto es susceptible de entenderse simplemente como la descripción de la bestia, el retrato de Satán sin más, especialmente en el contexto dispositivo de los *Sonetos sacros;* el memorial aplica dicho símbolo al pueblo judío. Sin duda, el valor pragmático y circunstancial, el carácter deliberativo, la intención de provocar una reacción determinada en el receptor inmediato de la *Execración,* explican en gran manera ese cambio de actitud por parte de la voz enunciadora, esa diferente interpretación de un mismo paso bíblico. Quevedo, incluso dentro de la ortodoxia, utiliza las fuentes sagradas tan legítima como arteramente para su propósito ideológico.

El soneto, pues, tiene como principal objetivo la descripción de un animal simbólico, que es entendido normalmente como el hipopótamo[25]. Apunta Ignacio Arellano:

> San Isidoro, en sus *Etimologías,* VIII, 11, 27, anota que es palabra hebrea cuya traducción latina es precisamente «animal» debido a que se precipitó desde el excelso cielo sobre la tierra y por sus merecimientos se convirtió en una bestia bruta. Se le llama también «Leviatán», es decir, 'serpiente de agua'. En la Biblia *behemot,* plural del hebreo *behêmâh* 'bestia', se usa para designar cuadrúpedos de toda especie. Para Santo Tomás es el elefante; Sánchez cree que es el toro, y Barzilai apuesta por el mamut antediluviano. Bochart lo identifica, y parece lo más probable,

[24] Ver *Daniel,* 7, 2-9.

[25] No habría que desdeñar, por otro lado, alguna interpretación no exactamente tradicional y que he encontrado en exégesis bíblicas no siempre ortodoxas las cuales identifican a Behemoth con un tipo de dinosaurio. Cierto que para nuestro interés importa poco el animal de referencia teniendo en cuenta el contexto y el valor simbólico que tendrá en la ulterior intelección de la Biblia y consecuentemente del soneto.

con el hipopótamo. En todo caso, el valor simbólico (que tampoco es fijo y unánime) aceptado por Quevedo en este texto es corriente en los Padres de la Iglesia: Behemot es Satán, como piensa también San Isidoro[26].

Esta es la tradición exegética de la que parte la descripción quevediana. Veamos, ahora, cómo vierte en el poema dicha información: el procedimiento es fundamentalmente de índole elocutiva, estilística. Quevedo admiraba el estilo del *Libro de Job;* tenemos seguridad[27] de ello gracias a su comentario en *La constancia y paciencia*… y en un apartado que dedica específicamente al estilo:

> Este libro (llamémosle así) es en cierto género un poema dramático, una gravísima tragedia, en que hablan personas dignas della, todos reyes y príncipes; el lenguaje y locución digna de coturno[28]; magnífica y decorosamente grande[29].

Pues bien, elocutivamente, lo que más llama la atención en el soneto es la figura de la *evidentia* que procede directamente del «Ecce Behemoth» bíblico. La recurrencia anafórica de *No ves* en tres de las estrofas que conforman el soneto es elemento clave para la interpretación del mismo. La *evidentia* ('poner ante los ojos') es elemento esencial para la descripción. Quevedo demuestra su interés por la figura, entre otros lugares, con las anotaciones que realiza en su ejemplar de la *Retórica* de Aristóteles[30], pero también será protagonista de nuevo el recurso y el *Libro de Job,* justo el capítulo

[26] Arellano, 1999, p. 33.

[27] Tal vez el término «seguridad» sea un poco atrevido porque dado el uso directo de las fuentes y la habitual reescritura quevediana dicha seguridad se podría poner en cuarentena, al menos con respecto a *La constancia y paciencia*… ya que es deudora, en muchos casos directamente, de sus fuentes, como ha demostrado Del Piero, 1968. Sin embargo, si no fueran propias estas palabras al menos están asumidas por nuestro poeta.

[28] Entiéndase, 'digna de calzar coturno', es decir, «Usar un estilo alto y sublime, especialmente en la poesía», según el DRAE.

[29] Quevedo, *La constancia*…, p. 1482.

[30] Aristóteles, *Retórica,* 3, 11, 1411b 25 y 3, 11, 1411b 31-32. Anota Quevedo en los lugares citados de Aristóteles: «Representazion / es poner delante de los ojos de tal manera / las cosas que se bea lo que se oie» (ver López Grigera, 1998, pp. 129 y 166). Este trabajo de la profesora López Grigera es, por su parte, imprescindible para analizar la relación del poeta con la retórica y la importancia que tiene en las ideas y en la práctica literaria de Quevedo. Además de fijarse en Aristóteles, Quevedo cita a Antonio Lulio en los *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León*, véase ahora la edición de esta obra a cargo de Rivers, 1998, p. 55, a cuyas notas me remito desde ahora. Se trata de una cita significativa porque Lulio es un exponente preclaro de la influencia de Hermógenes y la retórica bizantina en España, la cual otorga gran importancia a la *evidentia* dentro de los tipos de estilo y las fórmulas para lograrla. Lo anota Rivers en la obra señalada y Antonio Azaustre, con más datos, en su próxima edición de este prólogo de Quevedo, referencias que, como siempre, tanto le agradezco.

anterior, en la descripción del caballo, como ha analizado recientemente Martinengo[31]. Puede resultar curioso, y es cuando menos sintomático, que nuestro autor elija unos pasos bíblicos tan cercanos para ejecutar con maestría este color retórico en dos géneros bien distintos que, por otro lado, lo llevan a utilizar otros recursos generales diferentes: la *abreviatio* en el soneto, la *amplificatio* en el texto en prosa.

La *evidentia,* por lo tanto, elemento esencial de la descripción vívida (no en vano la denominan ἐνάργεια los retóricos bizantinos como Antonio Lulio) cobra mayor protagonismo en el texto porque está enfatizada por la negación. Sin duda, la pregunta con la partícula negativa es un refuerzo afectivo que cobra mayor relevancia al repetirse recurrentemente y en posición anafórica en tres ocasiones, las mismas que las estrofas interrogativas que describen las acciones malignas de la bestia. Sólo en el segundo cuarteto se produce un pequeño desplazamiento de la posición inicial («¿Por dientes *no le ves* blandir cuchillas») que, como toda estructura tripartita, recupera la ley retórica del segundo miembro no exactamente equivalente al primero y tercero.

Esta fórmula para la *evidentia* (*No ves, ves*) es bien querida por Quevedo quien la utiliza en múltiples ocasiones. Lo hace en poemas morales[32], amorosos[33], encomiásticos[34], satíricos[35], pero lo más

[31] Martinengo, 2000. El, como siempre, magnífico trabajo del profesor Martinengo sirve para insertar este soneto dentro de lo que él llama la «poética de la evidencia». A sus páginas me remito para el asentamiento teórico de la figura, su importancia en la poética quevediana y su ilustración teórica.

[32] Ver *PO,* núm. 88, vv. 1-8: «¿*Ves,* con el oro, áspero y pesado, / del poderoso Licas el vestido? / ¿*Ves* el sol por sus dedos repartido, / y en círculos su fuego encarcelado? / ¿*Ves* de inmortales cedros fabricado / techo? ¿*Ves* en los jaspes detenido / el peso del palacio, ennoblecido / con las telas que a Tiro han desangrado?»; y *PO,* núm. 123.

[33] Ver *PO,* núm. 345, vv. 1-8: «¿*No ves*, piramidal y sin sosiego, / en esta vela arder inquieta llama, / y cuán pequeño soplo la derrama / en cadáver de luz, en humo ciego? / ¿*No ves*, sonoro y animoso, el fuego / arder voraz en una y otra rama, / a quien, ya poderoso, el soplo inflama / que a la centella dio la muerte luego?»; *PO,* núm. 399, vv. 49-54: «¿*Ves* que de incienso y árabes olores / preciosa nube esconde tu figura? / ¿*Ves* ante ti esparcidas estas flores, / que ojos fueron del prado, y su hermosura? / ¿*No ves* estos pavones, cuyas galas / desdoblan un verano en las dos alas?».

[34] Ver *PO,* núm. 272, vv. 1-4: «¿*Ves* las cenizas que en tan breve asiento / ligera tierra a detener alcanza? / Pues alas fueron, con que la esperanza / voló en el español atrevimiento».

[35] Ver, *PO,* núm. 639, vv. 1-9: «¿Por qué mi musa descompuesta y bronca / despiertas, Polo, del antiguo sueño, / en cuyos brazos, descuidada, ronca? / ¿*No ves* que el lauro le trocó en beleño, / y que deja el velar para las grullas, / y ya es letargo el que antes era ceño? / *Pues si lo ves*, ¿por qué, gruñendo, aúllas? / Que, si despierta y deja la modorra, / imposible será que te escabullas. / *Mira* que ya mi pluma volar horra / puede, y que, libre, te dará tal zurra, / que no la cubra pelo, seda o borra».

significativo es que la emplee para la descripción de algunas fieras como el león:

> ¿*Ves* la greña que viste, por muceta,
> erizada, y la sima en donde embosca
> armas por dientes? ¿Que la cola enrosca,
> y en cada uña alista una saeta?
>
> ¿Que el bramido le sirve de trompeta,
> y que la zarpa desanuda tosca?[36]

y, en dos ocasiones, el toro:

> ¿*Ves* gemir sus afrentas al vencido
> toro, y que tiene, ausente y afrentado,
> menos pacido el soto que escarbado,
> y de sus celos todo el monte herido?
>
> ¿*Vesle* ensayar venganzas con bramido,
> y en el viento gastar ímpetu armado ?
> ¿*Ves* que sabe sentir ser desdeñado,
> y que su vaca tenga otro marido?[37]
>
> ¿*Ves* con el polvo de la lid sangrienta
> crecer el suelo y acortarse el día
> en la celosa y dura valentía
> de aquellos toros que el amor violenta?
>
> ¿*No ves* la sangre que el manchado alienta:
> el humo que de la ancha frente envía
> el toro negro, y la tenaz porfía
> en que el amante corazón ostenta?[38]

No es casual dicha utilización. Dos son las razones –de índole técnica se podría decir– que aconsejan la utilización de la *evidentia* en la descripción de las fieras. En primer lugar, era práctica habitual que en los ejercicios retóricos o ejercitaciones, los tan conocidos *Progymnasmata*[39], se propusiese la descripción de fieras o animales enfurecidos o bravos como el caballo o el toro. En segundo lugar, la *evidentia*, por su propia 'energía', es particularmente efectiva a la hora de pintar muy al vivo las características y las acciones de los animales enfurecidos. Se notará que los textos transcritos contienen elementos comunes en la descripción de las

[36] *PO*, núm. 67, vv. 1-6.
[37] *PO*, núm. 344, vv. 1-8.
[38] *PO*, núm. 497, vv. 1-8.
[39] Remito a los siempre eruditos trabajos de la profesora López Grigera sobre la influencia de la retórica en Quevedo –más particularmente la de raíz bizantina– y la importancia que la hispanista otorga a los *Progymnasmata*; véase, a título de ejemplo, su obra ya citada López Grigera, 1998.

fieras: los dientes[40], la boca (*infierno* y *sima*)[41], la vinculación con armas blancas (*cuchillas* y *saeta*), etc.

Otro de los elementos relevantes en la construcción elocutiva del soneto es la disposición sintáctica de las frases que lo conforman o, dicho retóricamente, su *compositio*. También en ello se repite una constante dentro de la tradición estilística quevediana como es el fenómeno más general del paralelismo[42], en estructuras binarias o ternarias y que puede tener reflejos más concretos en el *isocolon* o *parison*.

Las tres primeras estrofas del soneto tienen, en general, una estructura binaria que está marcada por una partícula de relativo, posesivo o no (*cuya, que*). El primer cuarteto se puede ordenar de esta forma:

> (1) ¿No ves a Behemoth, cuyas (A) costillas
> son láminas finísimas de acero,
> cuya (B) boca el Jordán presume entero
> con un sorbo enjugar fondo y orillas?

Quevedo describe al protagonista Behemoth por medio de un breve período de dos miembros, las costillas (A) y su boca (B), partición que reproduce dos versículos diferentes y alejados entre sí del texto bíblico, como se puede ver en la anterior transcripción. Dicha selección entra dentro de la otra operación también señalada de la *abreviatio* o condensación del texto fuente.

De nuevo, el segundo cuarteto, se divide en dos partes separadas por el relativo *que:*

> (A) ¿Por dientes no le ves blandir cuchillas (A_1),
> morder hambriento (A_2) y quebrantar guerrero (A_3),
> *que* (B) tiene por (B_1) garganta y (B_2) tragadero
> del infierno las puertas amarillas?

Pero el primer miembro (A) del período es, a su vez, tripartito, con *isocolon* claramente señalado: A_1-*blandir cuchillas*, A_2-*morder hambriento* y A_3-*quebrantar guerrero*. De la misma forma, (B) se desdobla en dos miembros: B_1-*garganta* y B_2-*tragadero (del infierno)*. Por otra parte, se notará, ya en el ámbito de la propiedad léxica, la adecuación de los términos. No es casual que el autor relacione

[40] Ver *PO*, núm. 159, v. 5: «Por dientes no le ves blandir cuchillas».

[41] Ver *PO*, núm. 159, vv. 7-8: «que tiene por garganta y tragadero / del infierno las puertas amarillas».

[42] Baste citar la monografía de Azaustre Galiana, 1996; referido a la poesía puede verse Fernández Mosquera, 1999, pp. 179 y ss., especialmente los apartados dedicados a las figuras de dicción y concretamente el *isocolon*, pp. 220 y ss.

blandir[43] con *cuchillas,* en perfecta armonía con la metáfora de los dientes. En la misma línea está la relación de *morder* con *hambriento* y de *quebrantar* con *guerrero.* Dicha relación léxica y conceptual se extiende a la amplificación redundante del segundo miembro (B) cuando equipara *garganta* y *tragadero,* palabra esta que *Autoridades* recuerda que es 'esófago' o «agujero que traga o sorbe alguna cosa como agua». La insistente presencia de estos términos, todos relacionados directamente con la acción fiera de atacar con la boca, genera un concepto por acumulación[44]. El carácter alusivo y evocador del concepto resulta evidente; su lectura posterior simbólica, imprescindible. Sin embargo, el primer paso de esta descripción es la pintura física de la bestia que dará pie y facilitará, secundariamente, otros procesos hermenéuticos. Su exactitud léxica tampoco exige un concepto en el que los diferentes miembros estén vinculados por alusión alejada sino que se relaciona directamente por su propio significado primario: es el caso de *garganta* y *tragadero,* por ejemplo.

El primer terceto repite la estructura binaria, esta vez por medio de la conjunción copulativa:

> (A) ¿No ves arder la tierra que pasea,
> *y* (B) que como a caduco tiene en menos
> el abismo que en torno le rodea?

Y de nuevo sirve para la caracterización de la bestia tomada directamente de las fuentes. Pero es curioso que la bravura de la bestia sea descrita como temeridad ya que parece comportarse como *caduco*[45], es decir, como un inconsciente —sin potencias ni sentidos— que desprecia los abismos que le rodean. Hace arder la senda por la que camina y desprecia el peligro de las aguas.

El último terceto recoge conclusivamente toda la descripción anterior basada en la *evidentia.* Será ahora cuando se transcienda

[43] *Blandir:* «Mover la espada, vara, pica o lanza, con un movimiento trémulo, asiéndola de uno de sus dos extremos» (*Aut*).

[44] Así fue entendido la construcción de este concepto por Roig Miranda, 1989, p. 300: «Le concepto peut s'enfermer dans l'espace d'une strophe. [...] Dans ce deuxième quatrain, le concepto se construit dans sept mots; "dientes" (v. 5), "morder" et "hambriento" (v. 6), entraînent "garganta" (v. 7); cette goge bisémique suggère "tragadero" (v. 7); l'idée de trou suggère "puertas" (v. 8); et ces portes conduisent à l'"infierno" (v. 8). Le résultat synthétique es une vision fantastique; on pense, dans le tableau du Gréco, *El sueño de Felipe II* (appelé aussi, plus justement, *La Glorificación del Santo Nombre*) à la bouche de l'enfer, à droite, immense gueule ouverte de monstre, dont les dents semblent prêtes à mordre».

[45] Quevedo traduce *senescentem* por *caduco* en el sentido que *Autoridades* da a *caducar:* «Hacer y decir cosas y acciones fuera de juicio y propósito originado de la larga edad, falta de los sentidos y vicio de las potencias» y concretamente *caduco:* «Decrépito y muy anciano: como la persona que con la edad va perdiendo parte de los sentidos y potencias» (*Aut*).

su presencia y actividad física para subrayar su posición ideológica: toda su fuerza es un veneno y veneno para todos; su figura anuncia la interpretación simbólica que se da a Behemoth, la bestia que, por su fuerza, es el rey que se pelea con Dios; es el rey de los soberbios, de los ángeles rebelados, es por tanto el diablo, rey de los ángeles sublevados y caídos. La sintaxis de estilo ha cambiado en este último terceto. Su fuerza concluyente estriba en la yuxtaposición de los versos.

Más significativa resulta la operación que el poeta realiza ahora con respecto a su fuente. Hasta este momento era clara su actitud condensadora con respecto al texto bíblico. Pero llegado el momento de la conclusión, al autor le interesa subrayar —¿recristianizando el mito del ángel caído?— la figura del demonio. Por ello repite la palabra *rey* en posición anafórica en los dos últimos versos y recalca que la bestia es rey, el rey que se enfrenta a Dios. En *Job*, 41, 25, se dice simplemente *Ipse est rex super universos filios superbiae;* Quevedo recarga el *Ipse* repitiendo el término *rey* en clara amplificación efectista en la finalización del soneto.

En cuanto a la elocución, este soneto se asienta sobre la *evidentia* porque ya aparece en la fuente, es la figura adecuada para la descripción, la más efectiva para 'poner delante de los ojos' animales fieros, la aconsejada por la retórica y una de las preferidas por Quevedo en situaciones y temas similares. Este protagonismo de la *evidentia* se acompaña de otros recursos muy característicos de nuestro poeta: de una parte, la elaboración del concepto por acumulación; de otra, su característica *compositio,* casi siempre binaria o al menos paralelística, con ejemplos claros de *isocola.*

Nos resta señalar, por último, la construcción argumentativa del soneto[46]. El propio uso de la *evidentia* interrogativa en tres de las cuatro estrofas anuncia claramente cuál es la intención argumentativa del poeta. La estructura señalada ya por los elementos elocutivos es claramente de 3 + 1. Se trata de tres *interrogationes*[47], con función descriptiva, como corresponde a la *evidentia* que las acompaña y con una función apelativa, marcada por la persona y el modo del verbo. Ese *tú* referencial al que se dirige el yo poético aleccionador es el destinatario del poema, destinatario general, objeto no definido de las enseñanzas morales o religiosas, el cual, a diferencia de otros casos, carece de nombre (no se convierte, por lo tanto, en personaje, no es Clito o Lisi) e incluso no aparece con su pronombre; ello implica que se trata de un destinatario general,

[46] Últimamente, el profesor Pozuelo, 1999a y 1999b, ha escrito unas páginas imprescindibles sobre estos aspectos de la estructura y argumentación del soneto desde una apropiada perspectiva retórica.

[47] Tres que funcionan como una sola por lo que se podría considerar una *interrogatio* expandida de la misma forma que la *evidentia*, que son tres, pero podría ser considerada una general.

necesario para la interlocución, imprescindible para dar fuerza a la exposición del yo enunciador, pero uno de los destinatarios menos marcados del proceso dialógico de este tipo de poemas quevedianos.

La consideración de la estructura 3 + 1 puede realizarse sobre la base de la argumentación lógica[48] o sobre la situación formal de las estrofas. Y puede ser también combinación de ambas, argumento y forma, que es el mejor grado de composición del soneto. Aquí estamos ante un ejemplo en que argumento y estilo conducen a una misma estructura y desembocan en un final redondo. Porque si atendemos a las estrofas, parece claro que las tres *interrogationes* se diferencian claramente del terceto final conclusivo; pero si afinamos más nuestro análisis, se comprueba que en el propio último terceto se produce una gradación que desemboca en el último verso. De tal forma que la estructura sería 3 + 1 [2 + 1], en donde el terceto final también demuestra la progresión hacia un verso último definitivamente concluyente.

Sea pues por la estructura argumentativa, por la elocución más estilística, por la *compositio* del soneto, todo va dirigido al último verso, a la identificación de la bestia, que se enfrenta a Dios y que es rey de los soberbios, de los ángeles rebeldes. El soneto progresa desde la descripción más física hacia la interpretación alegórica con la transición señalada en el último terceto y dirigida hacia el último verso.

Quevedo parte de *Job*, 40-41 y, por medio de la *abreviatio*, condensa en un soneto aquellos rasgos que más efectivamente describen a Behemoth; parte también estilísticamente de una figura (la *evidentia*) que ya le venía dada —si no impuesta— por la fuente bíblica (*Ecce Behemoth*) y construye sobre ella su soneto. Lo hace añadiéndole una *interrogatio* recurrente, marcada por la anáfora, y negativa (*No ves*) para enriquecer el texto afectivamente. Para ello también utiliza el destinatario que es la referencia obligada para que funcione la *evidentia* y la *interrogatio*. Pero, al tratarse de una descripción, no pretende ser particularmente aleccionador, por ello el destinatario no tiene nombre ni siquiera pronombre. Lo que le interesa al poeta es reescribir la descripción de Behemoth y confirmar que es el diablo *rey de los hijos de soberbia llenos* (v. 14). El soneto queda ahí; otras obras, como hemos visto, van más allá

[48] Roig Miranda, 1989, p. 276, ha analizado la estructura del soneto quevediano sobre esta base de la argumentación temática y lógica. La estructura de este soneto ocupa el tercer lugar en el conjunto de los sonetos quevedianos con 134 ejemplos. Ver Roig Miranda, 1989, p. 278: «Quatrains + premier tercet / deuxième tercet (III): Ce modèle où la coupure se trouve après le premier tercet était fréquent chez les poètes dela Pléiade et Quevedo l'utilise assez largement. Il permet de détacher et mettre davantage en relief le dernier tercet».

para utilizar el texto bíblico en lugares con una función más circunstancial que la mera exégesis bíblica.

Bibliografía

a) Textos

Gracián, B., *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*, ed. E. Blanco, Madrid, Cátedra, 1998.
Quevedo y Villegas, F. de, *La caída para levantarse,* ed. V. Nider, Pisa, Giardini, 1994.
Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983.
Quevedo y Villegas, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
Quevedo y Villegas, F., *Execración contra los judíos,* ed. F. Cabo y S. Fernández Mosquera, Barcelona, Crítica, 1993.
Quevedo y Villegas, F., *La constancia y paciencia del santo Job,* en *Obras en prosa. Obras completas,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1986, vol. II.
Quevedo y Villegas, F., *Las tres musas últimas castellanas,* ed. F. B. Pedraza Jiménez y M. Prieto Santiago, Madrid, M. I. Ayuntamiento de Villanueva de los Infantes y la Excma. Diputación Provincial de Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, Edaf, 1999.
Quevedo y Villegas, F., *Poesía moral (Polimnia),* ed. A. Rey Álvarez, Madrid, Támesis, 1999.

b) Textos críticos

Arellano, I., y L. Schwartz, (eds.), Quevedo y Villegas, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* Barcelona, Crítica, 1998.
Arellano Ayuso, I., «Los animales en la poesía de Quevedo», en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo. Actas del seminario celebrado en la Casa de Velázquez (Madrid), 8 y 9 de febrero de 1999,* ed. I. Arellano y J. Canavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999, pp. 13-50.
Aut, Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1963, 3 vols.
Azaustre Galiana, A., *Paralelismo y sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo,* Santiago, Universidade de Santiago, 1996.
Blanco, M., «Ingenio y autoridad en la cita conceptista», en *La recepción del texto literario,* ed. J. P. Etienvre y L. Romero, Zaragoza, Casa de Velázquez-Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1988, pp. 105-15.
Carreira, A., «La poesía de Quevedo: intento de aproximación», en *Actas del V Congreso de la AISO,* ed. C. Strosetzki, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2001, pp. 275-86.
Davis, E. B., *The Religious poetry of Francisco de Quevedo,* Yale, UMI Dissertation Services, 1975.
Del Piero, R. A., «Las fuentes del Job de Quevedo», *Boletín de Filología* (Santiago de Chile), 20, 1968, pp. 17-134.
DRAE, *Diccionario de la Real Academia de la Lengua,* Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
Ettinghausen, H., «Ideología intergenérica: la obra circunstancial de Quevedo», en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniver-*

sarios, ed. S. Fernández Mosquera, Santiago, Universidad-Consorcio de Santiago de Compostela, 1995, pp. 225-60.
Fernández Mosquera, S., «El sermón, el tratado, el memorial: la escritura interesada de Quevedo», *La Perinola,* 2, 1998, pp. 63-86.
Fernández Mosquera, S., «La hora de la reescritura en Quevedo», *Criticón,* 79, 2000, pp. 65-86.
Fernández Mosquera, S., «Reescritura, intertextualidad y desviación temática en Quevedo», *Edad de Oro,* 13, 1994, pp. 47-63.
Fernández Mosquera, S., *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y sentido,* Madrid, Gredos, 1999.
Guillén, C., «Quevedo y el concepto retórico de literatura», en *Homenaje a Quevedo. Academia literaria renacentista*, ed. V. G. de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 485-506; también como «Quevedo y los géneros literarios», en *Quevedo in Perspective,* Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 1-16; recogido más tarde con el título inicial, «Quevedo y el concepto retórico de literatura», en *El primer Siglo de Oro,* Barcelona, Crítica, 1988, pp. 234-67.
López Grigera, L., *Anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles,* Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998.
Martín Pérez, M., *Quevedo. Aproximación a su religiosidad,* Burgos, Ediciones Aldecoa, 1980.
Martinengo, A., «La descripción del caballo (*Job,* 39, 19-25) y la noción de *evidentia* en la poética quevediana», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 215-28.
Nider, V., (ed.), Quevedo y Villegas, F. de, *La caída para levantarse,* Pisa, Giardini, 1994.
Nider, V., «Sobre algunos pasajes bíblicos en la agudeza de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 195-207.
Pozuelo Yvancos, J. M., «Formas de la invención en la poesía de Quevedo (sobre "Con acorde concento…")», en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo. Actas del seminario celebrado en la Casa de Velázquez (Madrid), 8 y 9 de febrero de 1999,* ed. I. Arellano y J. Canavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999a, pp. 119-31.
Pozuelo Yvancos, J. M., «La construcción retórica del soneto quevediano», *La Perinola,* 3, 1999b, pp. 249-67.
Rivers, E. L., *Quevedo y su poética dedicada a Olivares,* Pamplona, Eunsa, 1998.
Roig Miranda, M., *Les Sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution,* Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989.
Schwartz Lerner, L., *Quevedo: discurso y representación,* Pamplona, Eunsa, 1987.
Varela Gestoso, M. I., «*Heráclito cristiano* y *Lágrimas de un penitente:* el problema textual», *Rilce,* 11, 2, 1995, pp. 293-315.
Varela Gestoso, M. I., «*Declamación de Jesucristo a su eterno Padre en el huerto* y unos sonetos de Quevedo: intertextualidad prosa-poesía», en *Actas del IV Congreso internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996),* ed. M. C. García de Enterría y A. Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. II, pp. 1611-19.
Varela Gestoso, M. I., «Algunas fuentes de la *inventio* en la poesía religiosa de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 337-54.

Bibliografía sobre el comentario de textos de Quevedo

Celsa Carmen García Valdés
GRISO-Universidad de Navarra

1. General

AAVV., *Comentarios lingüísticos de textos,* Valladolid, Universidad de Valladolid, 1979.
AAVV., *El análisis textual*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997.
AAVV., *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, 1973.
AAVV., *El comentario de textos 2*, Madrid, Castalia, 1974.
AAVV., *El comentario de textos 3*, Madrid, Castalia, 1979.
AAVV., *El comentario de textos 4. La poesía medieval*, Madrid, Castalia, 1988.
AAVV., *Problèmes de l'analyse textuelle*, Montréal, Didier, 1971.
Agosti, E., *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi,* Milano, Pizzoli, 1972.
Alonso Girgado, L., *Comentario de textos poéticos del siglo XX*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1993.
Alonso, A., *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1960.
Alonso, D., *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1976.
Antas, D., *Auxiliar para el comentario de textos literarios*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.
Ariza, M., (ed.), *Problemas y métodos en el análisis de textos. In Memoriam Antonio Aranda*, Sevilla, Universidad, 1992.
Ariza, M., J. Garrido, y G. Torres, *Comentario lingüístico y literario de textos españoles*, Madrid, Alhambra, 1988.
Barthes, R., *El placer del texto*, Madrid, Siglo XXI, 1974.
Bobes Naves, Mª del C., *Comentario de textos literarios*, Madrid, Cupsa Editorial-Universidad de Oviedo, 1978.
Bousoño, C., *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1970.
Castagnino, R. H., *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, Buenos Aires, Nova, 1973.
Castelli, E., *El texto literario*, Buenos Aires, Castañeda, 1978.
Cohen, J., *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970.
Cohen, J., *El lenguaje de la poesía*, Madrid, Gredos, 1982.

Crespillo, M., (ed.), *Comentario de textos literarios*, Málaga, Anejo IX de *Analecta Malacitana*, 1997.
Díez Borque, J. M., *Comentario de textos literarios (métodos y práctica)*, Madrid, Playor, 1977.
Díez Borque, J. M., (ed.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985.
Díez, M., L. de Tomás y F. Morales, *Metodología del comentario de textos*, Madrid, Peñagrande, 1980.
Domínguez Caparrós, J., *Introducción al comentario de textos*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.
Domínguez Rey, A., *El signo poético*, Madrid, Playor, 1987.
Ezquerro, M., E. Golluscio de Montoya, y M. Ramond, *Manuel d'Analyse Textuelle. Textes espagnoles et hispano-américains*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990.
García Posada, M., *El comentario de textos literarios*, Madrid, Anaya, 1982.
Girón Alconchel, J. L., *Introducción a la explicación lingüística de textos. Metodología y práctica de comentarios lingüísticos*, Madrid, Edinumen, 1981.
González Muela, J., *Gramática de la poesía*, Barcelona, Cupsa, 1976.
Jakobson, R., *Ensayos de poética*, México, FCE, 1986.
Kayser, W., *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1968.
Kovacchi, O., *El comentario gramatical (Teoría y práctica)*, Madrid, Arco Libros, 1990-1992, 2 vols.
Lafont, R. y P. Gardes-Madry, *Introduction a l'analyse textuelle*, Paris, Larousse, 1976.
Lázaro Carreter, F., *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1976.
Lázaro Carreter, F., *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990.
Le Guern, M., *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1976.
Levin, S. R., *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 1974.
López-Casanova, A., *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Colegio de España, 1994.
Marcos Marín, F., *El comentario lingüístico. Metodología y práctica*, Madrid, Cátedra, 1977.
Martínez García, J. A., *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, Universidad, 1975.
Molino, J. y J. Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*, Paris, PUF, 1988, 2 vols.
Paraíso, I., *El comentario de textos poéticos*, Madrid, Júcar, 1988.
Pozuelo Yvancos, J. M., *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.
Quilis, A., *El comentario fonético y fonológico de textos*, Madrid, Arco Libros, 1985.
Reis, C., *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1981.
Reis, C., *Comentario de textos. Fundamentos teóricos y análisis literario*, Salamanca, Colegio de España, 1995.
Rico Verdú, J., (ed.), *Comentario de textos literarios*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1980.
Romera Castillo, J., *Pluralismo crítico actual en el comentario de textos literarios*, Granada, Universidad, 1976.
Segre, C., *Avviamento all'analisi del texto literario*, Torino, Einaudi, 1985.
Slama-Cazacu, T., *Lenguaje y contexto (El problema del lenguaje en la concepción de la expresión y de la interpretación por las organizaciones del contexto)*, Barcelona, Grijalbo, 1970.

Sobejano, G., *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1956.
Talens, J., V. Hernández, J. Romera, y A. Tordera, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1983.
Valera Jácome, B. y Á. Cardona Castro, *Poetología. Teoría y técnica de análisis de textos poéticos*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989.
Vianu, T., *Los problemas de la metáfora*, Buenos Aires, Eudeba, 1971.

2. Comentarios sobre textos de Quevedo

Alarcos García, E., *El dinero en las obras de Quevedo*, Valladolid, Universidad, 1942.
Alarcos García, E., «El poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado», *Mediterráneo*, 4, 1946, pp. 25-63.
Alarcos García, E., «Quevedo y la parodia idiomática», *Archivum*, 5, 1955, pp. 3-38.
Alatorre, A., «Quevedo: de la "silva" al "ovillejo"», en L. López Grigera y A. Redondo, (eds.), *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 19-31.
Alonso, D., «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo y Villegas», en *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 494-580.
Álvarez Barrientos, J., «Dafne y Apolo en un comentario de Garcilaso y Quevedo», *Revista de Literatura*, 92, 1984, pp. 57-72.
Arellano Ayuso, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.
Arellano Ayuso, I. «En torno a la anotación filológica de textos áureos y un ejemplo quevediano: el romance "Hagamos cuenta con pago", *Criticón*, 31, 1985, pp. 5-43.
Arellano Ayuso, I., «La poesía burlesca áurea, ejercicio de lectura conceptista y apostillas al romance "Boda de negros" de Quevedo», *Revista de Filología Románica*, Universidad Complutense de Madrid, 5, 1987-88, pp. 259-76.
Arellano Ayuso, I., «La jácara inicial de Pero Vázquez de Escamilla, de Quevedo», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano y J. Cañedo, Madrid, Castalia, 1991, pp. 13-45.
Arellano Ayuso, I., «Quevedo: lectura e interpretación (Hacia la anotación de la poesía quevediana)», en *Estudios sobre Quevedo*, coord. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad, 1995, pp. 133-60.
Arellano Ayuso, I., «Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo», *La Perinola*, 1, 1997, pp. 15-38.
Arellano Ayuso, I., *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid, Arco Libros, 1998.
Arellano Ayuso, I. y J. Canavaggio, (eds.), *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1999.
Asensio, E., «Reloj de arena y amor en una poesía de Quevedo», *Homenaje a López Estrada, Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 7, II, 1987, pp. 17-32.
Azaustre Galiana, A., «La invención de conceptos burlescos en las sátiras literarias de Quevedo», *La Perinola*, 3, 1999, pp. 23-58.
Blanco Aguinaga, C., «"Cerrar podrá mis ojos": tradición y originalidad», *Filología*, 8, 1962, 57-78.

Burshatin, I., «El Cid de Quevedo: "esclavo de su vientre y de su lengua"», *Filología*, 23, 1988, pp. 29-52.
Busquets, L., «Prosodia y eufonía en la poesía de Quevedo», *Quaderni Ibero-Americani*, 63-64, 1988, pp. 257-83.
Candelas, M. Á., «Las silvas de Quevedo», en *Estudios sobre Quevedo*, coord. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad, 1995, pp. 161-85.
Carreira, A., «La décima de Góngora al Conde de Saldaña. Comentario de texto y reflexiones sobre la enseñanza de la literatura en el Bachillerato», *RILCE*, 9, 1993, pp. 170-93.
Carreira, A., y L. Schwartz, *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, Málaga, Universidad, 1997.
Carreira, A., «El conceptismo en las jácaras de Quevedo: "Estábase el Padre Esquerra"», *La Perinola*, 4, 2000, pp. 91-106.
Chevalier, M. «Cuentecillos y chistes tradicionales en la obra de Quevedo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 25, 1976, pp. 17-44.
Chevalier, M., *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
Consiglio, C., «El "Poema a Lisi" y su petrarquismo», *Mediterráneo*, 13-15, 1946, pp. 76-93.
Crosby, J. O., *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.
Domínguez Caparrós, J., «No me aflige morir, no he rehusado», en *Introducción al comentario de textos*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, pp. 109-18.
Egido, A., «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: "Amor constante más allá de la muerte"», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 216-40.
Fernández Mosquera, S., «Reescritura, intertextualidad y desviación temática en Quevedo», *Edad de Oro*, 13, 1994, pp. 47-63.
García Valdés, C. C., «Texto e interpretación de Quevedo: algunos opúsculos festivos», en Arellano, I. y Canavaggio, J. (eds.), *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo*, ed. I. Arellano y J. Canavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999, pp. 85-106.
Green, O. H., *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza, Librería General, 1955.
Guerrero Salazar, S., «El lenguaje del hampa en boca de los dioses: comentario léxico de un fragmento de *La hora de todos y la Fortuna con seso*», *La Perinola*, 4, 2000, pp. 447-66.
Gullón, G., «En torno a un soneto de Quevedo», *Explicación de textos literarios*, 3.1, 1974, pp. 5-31.
Krabbenhoft, K., *El precio de la cortesía. Retórica e innovación en Quevedo y Gracián*, Salamanca, Universidad, 1993.
Lázaro Carreter, F., «Quevedo entre el amor y la muerte. Comentario de un soneto», *Papeles de Son Armadans*, 1, 1956, pp. 145-60.
Lázaro Carreter, F., «Quevedo: la invención por la palabra», en *Homenaje a Quevedo*, ed. V. García de Concha, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 9-24.
López Grigera, L., «La silva "El pincel" de Quevedo», en *Homenaje al Instituto de Filología y Literatura Hispánicas Doctor Amado Alonso en su cincuentenario 1923-1973*, Buenos Aires, Losada, 1975, pp. 221-42.
Lida, R., *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1981.

Llano Gago, M. T., *La obra de Quevedo. Algunos recursos humorísticos*, Salamanca, Universidad, 1984.
Martinengo, A., *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura*, Pamplona, Eunsa, 1992.
Matinengo, A., «Ensayo de comentario a una poesía heroica de Quevedo», en *Quevedo a nueva luz*, ed. A. Carreira y L. Schwartz, Málaga, Universidad, 1997, pp. 251-57.
Maurer, C., «Interpretación de la "Epístola satírica y censoria" de Quevedo», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, ed. L. López Grigera y A. Redondo, Madrid, Gredos, 1988, pp. 91-105.
Molho, M., «Una cosmogonía antisemita: "Érase un hombre a una nariz pegado"», en *Quevedo in perspective*, ed. J. Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 57-79.
Molho, M., «Sobre un soneto de Quevedo: "Cerrar podrá mis ojos"», *Compás de Letras. En torno al yo*, 1, 1992, pp. 124-40.
Morreale, M., «Un poema mariano de Quevedo (son. 176) leído con criterios tradicionales», en *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter,* Madrid, Cátedra, 1983, vol. II, pp. 355-64.
Navarro de Kelley, E., *La poesía metafísica de Quevedo*, Madrid, Guadarrama, 1973.
Olivares, J., «"Soy un fue, y un será, y un es cansado": Text and Context», *Hispanic Review*, 63, 3, 1995, pp. 387-410.
Olivares, J., *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1995.
Oliver, J. M., *Comentarios a la poesía de Quevedo*, Madrid, Sena, 1984.
Plata Parga, F., *Ocho poemas satíricos de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1997.
Pozuelo Yvancos, J. Mª., *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad, 1979.
Pozuelo Yvancos, J. Mª., «Formas de la invención en la poesía de Quevedo (sobre "Con acorde acento...")», en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo*, ed. I. Arellano y J. Canavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999, pp. 119-31.
Rey, A., «Vida retirada y reflexión sobre la muerte en ocho sonetos de Quevedo», *La Perinola*, 1, 1997, pp. 189-211.
Roig Miranda, M., «La utilización de un texto bíblico por Quevedo», *Edad de Oro*, 13, 1994, pp. 141-50.
Roncero López, V., *Historia y política en la obra de Quevedo*, Madrid, Editorial Pliegos, 1991.
Roncero López, V., *El Humanismo de Quevedo: Filología e Historia*, Pamplona, Eunsa, 2000.
Schwartz, L., *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1983.
Schwartz, L., *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, Eunsa, 1986.
Schwartz, L., «Hermenéutica filológica y crítica literaria: a propósito de un soneto amoroso de Quevedo (486)», *Glosa*, 4, 1993, pp. 167-87.
Snell, A. Mª., «El lenguaje de los *bailes* en Quevedo», *Edad de Oro*, 13, 1994, pp. 171-79.
Sobejano, G., «"En los claustros del alma...". Apuntaciones sobre la lengua poética de Quevedo», *Sprache und Geschichte, Festschrift für Harri Meyer*, Munich, 1971, pp. 460-92.
Sobejano, G., (ed.), *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1978.

Sobejano, G., «"Himno a las estrellas": la imaginación nocturna de Quevedo», en *Quevedo in perspective*, ed. J. Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 35-56.
Torres Nebrera, G., «Análisis comparativo de un texto de Garcilaso y otro de Quevedo», en *Comentario lingüístico y literario de textos españoles*, Madrid, Alhambra, 1981, pp. 189-210.
Urquiza, J. I., «Aproximación a un soneto satírico de F. de Quevedo», en *Quevedo en su centenario*, Cáceres, Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, 1980, pp. 151-70.
Vaíllo, C., «El mundo al revés en la poesía satírica de Quevedo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 380, 1982, pp. 364-93.

3. Ediciones de la obra de Quevedo desde 1970 (orden Cronológico)

Poesía original completa, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1971; reed. de 1963. Con reed. en 1981, 1990.
Sueños y discursos, ed. F. C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1972.
Poemas escogidos, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1972.
Obras completas. Obras en prosa, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1974.
Poemas satíricos y burlescos, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Ocnos, 1974.
La hora de todos, ed. L. López Grigera, Madrid, Castalia, 1975.
Discurso de todos los diablos, o Infierno emendado, ed. J. Wahl, Bochum, Ruhruniversität, 1975.
Poesía amorosa y metafísica de Quevedo, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1976.
La vida del buscón llamado don Pablos, ed. B. W. Ife, Oxford, Pergamos Press, 1977.
El Buscón, ed. D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1980.
Antología poética, ed. J. M. Pozuelo, Barcelona, Bruguera, 1981.
Cien poemas, ed. J. M. Balcells, Barcelona, Plaza y Janés, 1981.
Obras festivas, ed. P. Jauralde, Madrid, Castalia, 1981.
Obra poética, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
Poesía varia, ed. J. O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1982.
La vida del buscón llamado don Pablos, ed. F. Lázaro Carreter, Estella, Salvat, 1982.
Historia de la vida del buscón llamado don Pablos, ed. A. Gargano, Barcelona, Planeta, 1982.
Historia de la vida del Buscón, ed. A. Rey Hazas, Madrid, SGEL, 1983.
La vida del Buscón, ed. D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1983.
Vida del buscón llamado don Pablos, ed. J. A. Benito Lobo, Madrid, Akal, 1983.
Virtud militante. Contra las quatro pestes del mundo, inuidia, ingratitud, soberbia, auarizia, ed. A. Rey, Satiago de Compostela, Universidad, 1985.
El Buscón, ed. Á. Basanta, Madrid, Castalia, 1986.
Defensa de Epicuro, ed. E. Acosta Méndez, Madrid, Tecnos, 1986.
La hora de todos y la Fortuna con seso, ed. J. Bourg, P. Dupont y P. Geneste, Madrid, Cátedra, 1987.
Grandes anales de quince días, ed. V. Roncero, Madrid, Universidad Complutense, 1988.

Historia de la vida del buscón, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños, ed. E. Cros, Madrid, Taurus, 1988.
El buscón, ed. J. Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1988.
El buscón, ed. C. Vaíllo, Barcelona, Ediciones B, 1988.
Poesía selecta, ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, PPU, 1989.
Antología poética, ed. P. Jauralde, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
Quevedo esencial, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Taurus, 1990.
Los sueños, ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.
El buscón, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Bruño, 1991.
Poesía moral (Polimmia), ed. A. Rey, Madrid, Tamesis, 1992; 2ª ed. revisada y ampliada, 1999.
Sueños y Discursos, ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, 2 vols.
La vida del Buscón, ed. F. Cabo Aseguinolaza, estudio preliminar de F. Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica, 1993.
Prosa festiva completa, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
El Rómulo, ed. C. Isasi, Bilbao, Universidad de Deusto, 1993.
La caída para levantarse, ed. V. Nider, Pisa, Giardini Editori, 1994.
Cinco silvas, ed. C. Rocha de Sigler, Salamanca, Universidad, 1994.
Execración contra los judíos, ed. F. Cabo Aseguinolaza y S. Fernández Mosquera, Barcelona, Crítica, 1996.
Historia de la vida del Buscón, ed. I. Arellano, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas, ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
El chitón de las tarabillas, ed. M. Urí Martín, Madrid, Castalia, 1998.
Los sueños, ed. I. Arellano y M. C. Pinillos, Madrid, Espasa Calpe, 1998.
El Buscón, ed. P. Jauralde, Madrid, Alianza, 1998.
Antología poética, ed. J. M. Pozuelo Yvancos, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
Las tres Musas últimas castellanas Segunda cumbre del Parnaso español, ed. facsímil al cuidado de F. B. Pedraza y M. Prieto, Madrid, Universidad de Castilla La Mancha-Edaf, 1999.
Obra poética, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1999, 3 vols.
Historia de la vida del Buscón, ed. V. Roncero López, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
Discurso de las privanzas, ed. E. M. Díaz Martínez, Pamplona, Eunsa, 2000.
Mundo caduco, ed. J. Biurrun Lizarzu, Pamplona, Eunsa, 2000.
Musa Clío, ed. I. Arellano y V. Roncero, Pamplona, Eunsa, 2001.
El Buscón, ed. M. Rodríguez Cáceres, Madrid, Octaedro, 2001.

Lectura del soneto «Lo que me quita en fuego me da en nieve» de Quevedo: entre tradición y contextos

Antonio Gargano
Universidad de Nápoles «Federico II»

1. Texto, tradición y convención

> ¡Qué hastío de contrarios! Hay uno sobre todo que con mayor o menor reiteración invade una gran parte (una enorme parte) de la poesía de Quevedo. Se trata de la pareja *fuego-nieve*[1].

Precisamente uno de esos sonetos que más se acoge a tan trillada antítesis, con los reparos apenas recordados del maestro Alonso, es el objeto de las siguientes notas, a las que harán de guía algunas breves consideraciones sobre la relación entre convención (o tradición) literaria y significado del texto, que tomo prestadas de las páginas de dos admirados estudiosos.

Con plausible paradoja, hace algunos años Francisco Rico confiaba a un capítulo final sobre «La tradición y el poema», una declaración de método según la cual «la literatura se escribe menos en la página que en la tradición y sólo en los márgenes de la tradición adquiere sentido cabal»[2].

Más recientemente, en los preliminares que sirven de introducción a sus ocho agudas y cultas lecturas de otros tantos poemas amorosos de Quevedo, Mercedes Blanco inserta, entre otras muchas, una consideración sobre el sistema metafórico utilizado y sobre la errónea opinión que éste corre el riesgo de generar en el *lector apresurado*, a quien ese mismo sistema «suele aparecer [...] más uniforme y pálidamente convencional de lo que realmente es». Un escollo, el del convencionalismo, que, causa frecuente del nau-

[1] Alonso, 1989, p. 422.
[2] Ver Rico, 1990, p. 296, en el capítulo «A falta de epílogo».

fragio de mucha poesía salida de la pluma de «ciertos autores secundarios», es siempre evitado por los «mayores poetas barrocos», en los que el sistema, aun conservando su marcado carácter convencional, «recobra [...] gracias a la práctica de su combinación polifónica con otros sistemas simbólicos, gran parte de su complejidad originaria». Sin embargo, dado que el concepto de convención es absolutamente inseparable del de tradición, no es de maravillar que, en las mismas páginas introductorias, a la anterior reivindicación de autenticidad, se le acompañe con la siguiente declaración: «rastreando las implícitas referencias a otros textos, el denso pensamiento que [los poemas amorosos de Quevedo] ponen en juego se despliega, en su lógica, en su riqueza, y también en sus tensiones y ambigüedades». Un propósito que, sin ser rechazado en absoluto, no obsta para que la autora denuncie con letras de molde los riesgos de una «concepción de la literatura» que, al menos cuando queda reducida a la exasperante «búsqueda de antecedentes paralelos», termina por descomponer «el texto en fragmentos y hace[r] de cada uno de estos fragmentos el eslabón de una cadena virtualmente infinita», con el ulterior efecto final de revelarse «incompatible con la finalidad del comentario, que se propone entender el texto como un organismo unificado por la voluntad de significar algo»[3].

Es al hilo de estas observaciones, pues, que ahora me pregunto sobre el peso que merece asignarse a la «búsqueda de antecedentes paralelos» y a la «voluntad de significar», respectivamente, en el comentario de un soneto de Quevedo como «Lo que me quita en fuego me da en nieve», cuyo exuberante convencionalismo parece sugerir, a primera vista, que el espacio que cumple otorgar a la interpretación (el significado del texto) queda harto reducido, en beneficio del otro, reclamado por la investigación sobre las fuentes (las constantes intertextuales). Naturalmente, no cabe sino acudir al mismo comentario al que me apresto, contando, más que nunca, con la advertencia que a Rico, en el mencionado capítulo, le fue inspirada por el breve análisis de un soneto quevediano, de sobra más conocido y denso de significados: «El sistema interno del texto se nos escapa si no se ve dentro del sistema de la historia de la literatura»[4].

[3] Todas las citas pertenecen a Blanco, 1998, pp. 16-17.

[4] Rico, 1990, p. 280. El soneto comentado por Rico, 1990, p. 276: «una de las cumbres de la lírica quevedesca» es «Cerrar podrá mis ojos...». Un concepto análogo se lee al principio del libro de Smith, 1987, p. 1: «In an age when poetry is erudition, to write is to inscribe oneself in a tradition of canonic texts».

2. El motivo de la mano que cubre

Es en la «serie de sonetos netamente epigramáticos», en los que «es un dato curioso que Quevedo recurra al mismo nombre convencional»[5] de Aminta, donde encontramos nuestro poema, cuyo texto tomo de la *editio maior* de José Manuel Blecua:

Lo que me quita en fuego, me da en nieve
la mano que tus ojos me recata;
y no es menos rigor con el que mata,
ni menos llamas su blancura mueve.

La vista frescos los incendios bebe,
y, volcán, por las venas los dilata;
con miedo atento a la blancura trata
el pecho amante, que la siente aleve.

Si de tus ojos el ardor tirano
le pasas por tu mano por templarle,
es gran piedad del corazón humano;

mas no de ti, que puede, al ocultarle,
pues es de nieve, derretir tu mano,
si ya tu mano no pretende helarle[6].

Los escasos comentarios que el soneto ha recibido por parte de la crítica, la mayoría de ellos limitados —con la sola excepción de Oliver— a breves y aisladas anotaciones[7], suelen circunscribir el tema al simple «contraste entre el fuego y la nieve» —para utilizar palabras de Fucilla[8]—, descuidando casi por completo la *narratio* de la que, en el género epigramático, brota la *argutia*[9]. En efecto, es a la escena anecdótica, puntualmente apuntada por el epígrafe: «A Aminta, que se cubrió los ojos con la mano», a la que es necesario hacer remontar la concentrada tradición en la que se inscribe de lleno nuestro soneto.

[5] Blanco, 1998, p. 41.

[6] Quevedo, *Obra poética*, vol. I, p. 495. He tenido en cuenta también las ediciones y sus acotaciones, además del mismo Blecua (*Poesía original completa*, pp. 344-45), de J. O. Crosby, en Quevedo, *Poesía varia*, 1981, pp. 221-22, y, sobre todo de Arellano y Schwartz, en *Un Heráclito cristiano...*, p. 137.

[7] Ver Oliver, 1984, pp. 185-207; Profeti, 1984, pp. 23-28; Gareth Walters, 1985, pp. 59-60; Fernández Mosquera, 1999, p. 118, donde la breve nota sobre el soneto se coloca en el más amplio análisis de la antítesis *fuego / agua* (pp. 109-26).

[8] Ver Fucilla, 1960, p. 202.

[9] Sobre la teoría del epigrama, en el contexto de la poética conceptista, ver Blanco, 1992, pp. 157-200; de la misma estudiosa, ver también el análisis del soneto de Quevedo «Bastábale al clavel verse vencido», como soneto epigramático, en Blanco, 1998, pp. 39-48.

Del motivo de la mano (y del velo) que cubre, se ha dicho que «sembra trattarsi di una invenzione tutta petrarchesca»[10]; y, de hecho, aun desatendiendo el otro agente encubridor, es al menos en tres ocasiones, a lo largo de todo el *Canzoniere*, que Francesco se queja del gesto con el que la amada interpone la mano para esconder la cara y los ojos, privándolo de esta manera del «sommo dilecto». Así, tras haberlo insinuado en los versos finales de un soneto dedicado a Orso dell'Anguillara, y después de haberlo retomado brevemente en algunos versos de una de las tres canciones, llamadas «de los ojos», Petrarca vuelve más por extenso sobre el motivo, dedicándole un soneto entero, donde –por otra parte– el gesto antes protector de Laura, además de recibir una distinta justificación, ve mudar el efecto que engendra, desde el «torto» de antaño en el actual «novo dilecto»:

In quel bel viso ch'i' sospiro et bramo,
fermi eran li occhi desiosi e 'ntensi,
quando Amor porse, quasi a dir «che pensi?»,
quella honorata man che second'amo.

Il cor, preso ivi como pesce a l'amo,
onde a ben far per vivo exempio viensi,
al ver non volse li occupati sensi,
o come novo augello al visco in ramo.

Ma la vista, privata del suo obiecto,
quasi sognando si facea far via,
senza la qual è 'l suo bene imperfecto.

L'alma tra l'una e l'altra gloria mia
qual celeste non so novo dilecto
et qual strania dolcezza si sentia[11].

Cumplido el propósito de desviar a Francesco de sus quimeras, interrumpiendo su actitud contemplativa, el gesto de la mano, al que quizá no le sea ajena una intención reprobatoria, se convierte, sin embargo, en ocasión para el amante de una doble y concomitante contemplación, en la que, gracias a la activación de la facultad imaginativa, al sujeto contemplativo se le hacen presentes ambos objetos amados, de los cuales el que cubre es inmediatamente perceptible por el sentido externo de la vista, mientras que el escondido se manifiesta en el sentido interior como imagen. Es, por tanto, la realizada posibilidad de contemplar ambos, «l'una e l'altra gloria», la que provoca en el alma de Francesco un placer nunca

[10] Balduino, 1994-1995, p. 310.

[11] Petrarca, *Canzoniere*, pp. 1022-23. Los otros dos textos, que presentan el mismo motivo, son el soneto «Orso, e' non furon mai fiumi né stagni», pp. 212-14, y la canción «Gentil mia donna, i' veggio», pp. 370-79.

antes experimentado y una sensación de inusitada dulzura. No por casualidad al adjetivo *novo*, referido a *dilecto*, se le acompaña de una segunda cualidad: *celeste*, significando el carácter sobrenatural de un placer presentado como absolutamente disconforme con las ordinarias leyes de la Naturaleza[12], según las cuales, «è possibile contemplare il fantasma nell'immaginazione (*cogitare*) o la forma dell'oggetto nel senso, ma mai entrambi nello stesso tempo»[13]. De seguro destinado a resultar menos fecundo, o incluso incomprensible, si se le desvincula de la fisio-psicología fantasmática que constituye su indispensable sustrato teórico, el soneto de Petrarca toca y subvierte el núcleo doctrinal que domina la entera concepción medieval del amor, dado que entre *visio* y *cogitatio*, entre la visión de la criatura real y la contemplación espiritual de la imagen, el episodio brillantemente narrado en el soneto establece una relación de extraordinaria coexistencia y simultaneidad, en lugar de la más común y dolorosa discrepancia[14].

El motivo de la mano que cubre no consiguió, por lo que sé, una inmediata fortuna entre los poetas que siguieron las huellas de Petrarca, tanto es así que volvemos a dar con él, de forma aislada, sólo a principios del Cuatrocientos, en un soneto del jurista pistoyese Buonaccorso da Montemagno il Giovane, en donde, por lo demás, ocupa meramente un par de versos, desprovisto ya de aquel contenido doctrinal que le había prestado su inventor. Me limitaré a reproducir el cuarteto en el que aparece el motivo de nuestro interés:

> Piangeva il partir mio, dolente invano,
> da' be' vostri occhi e da l'altera iddea,
> e 'l viso el qual talor tôr mi solea
> la vostra bella e mia nimica mano[15].

Mejor suerte, sin duda alguna, sonrió a la combinación que, dejando aparte el motivo de la ocultación, juntó la referencia a las dos partes del cuerpo femenino: cara (u ojos) y mano, con una de las más explayadas antítesis del *Canzoniere* petrarquista, la del *fuoco* y de la *neve,* con todas sus variantes isotópicas, en particular con la imagen del fuego amoroso que nace del hielo o de la nieve, como en el exordio del soneto: «D'un bel chiaro polito e vivo ghiaccio / move la fiamma che m'incede e strugge». En la práctica,

[12] El adjetivo *celeste*, que en el *Canzoniere* tiene 15 ocurrencias, parece referirse siempre a lo divino, como tal, o a la naturaleza angélica de Laura, nunca al sujeto del poeta, con la única excepción de nuestro soneto.

[13] Agamben, 1977, p. 98.

[14] Sobre la temática, aquí apenas rozada, además del volumen citado en la nota anterior, es imprescindible –sobre todo para el ámbito español– el libro de Serés, 1996.

[15] Montemagno, *Le Rime…,* pp. 36-47.

terminaron por concentrarse en un único artificio tres figuras, dado que la pareja de elementos físicos, a través de la doble metáfora por ellos favorecida, dio lugar a la antítesis ya mencionada, y ésta, a su vez, se puso al servicio del efecto hiperbólico al que remiten los textos que me apresto a considerar.

En las rimas dedicadas *A Safira* del senés Filenio Gallo (nombre artístico de Filippo Galli), que se remontan probablemente a las últimas décadas del Cuatrocientos, se lee el soneto «Quella distinta man candida e molle», en cuya irónica interrogación final se enfatizan los efectos que el «bel viso» de la amada llegaría a producir en el poeta si se le presentara como en los versos precedentes se dice de la «man candida», de la que el verso 9 asegura —con la consabida, y aquí sobreentendida, antítesis— que «non è fuoco minor, benché non fumi». También en este caso me limitaré a citar únicamente los versos en los que la mano y la cara de ella son comparados con la llama de amor que ambos son capaces de encender:

> Tu che comprendi, ormai muta costumi,
> ché se tempri con man l'acesa voglia,
> che farai se mi porgi il tuo bel viso?[16]

De nuevo una interrogación con análogo efecto hiperbólico en beneficio del «celeste viso», esta vez abre un madrigal del mayor practicante quinientista del género, el florentino Giovan Battista Strozzi il Vecchio, cuya vasta producción madrigalesca se sitúa en el período a caballo entre las dos mitades del siglo, entre las fechas extremas de 1539 y de 1570:

> Hor se tal m'arde, e 'nfiamma
> La fresca neve della bianca mano;
> Che farà poi la fiamma,
> E 'l foco del celeste viso umano?[17]

Mientras que, en otro madrigal del mismo autor, la duda inicial sobre la verdadera naturaleza de los dardos del Amor, se resuelve en la segunda parte con la confesión de la adquirida conciencia de la virtud de la «cándida mano», que con asombro del poeta no resulta ser inferior al «bel viso» en suscitar un ardor amoroso igualmente inextinguible:

> Neve o marmo, ch'io subito cascai,
> m'avventò Amore? O folgorante face?

[16] Gallo, *Rime*, p. 324.
[17] Strozzi il Vecchio, *Madrigali*..., p. 72, que reimprime la antigua edición del Sermartelli (Florencia, 1593).

Che l'anima si sface
e arde sì da non si spegner mai.
Ben sapev'io de' tuoi stellanti rai,
bel viso almo seren, ma non già della
gentil candida mano:
qual di lontano or tutto ardene anch'ella[18].

Es, sin embargo, a un epígono de la lírica petrarquista del área veneciana a quien se le debe, probablemente, la recuperación del motivo de la mano que cubre, y su injerto en la trama, a la vez metafórica y antitética, que arrancaba de la pareja de partes femeninas. En las *Rime* de Luigi Groto, en efecto, numerosas veces reeditadas a partir de 1584, pero con dedicatoria fechada en 1577, se encuentra también el madrigal que Fucilla señaló como el más inmediato precedente de Quevedo:

Son i begli occhi tuoi
di duo soli lucenti sfere calde,
son le tue man dapoi
d'una neve bianchissima due falde.
E però ti consiglio,
per far muro a tuoi occhi,
acciò che io non t'adocchi,
non oppor più le man dinanzi al ciglio;
levale e credi a me se non le levi,
quei soli struggeran coteste nevi[19].

donde al pasar lista de los factores presentes en los textos hasta aquí recordados, falta solamente el efecto hiperbólico, que resulta ausente, para dejar sitio a la *argutia* final de la mano-nieve derretida por los ardientes rayos de los ojos-soles, a la que en verdad prepara todo el poema. Algo parecido, por lo demás, sugiere el madrigal de Gutierre de Cetina, en el que, sin embargo, el motivo de la mano que cubre resulta brillantemente desarrollado sin necesidad de recurrir a la antítesis habitual, dado que el poeta explotó sólo una de las dos potenciales metáforas, la que asimila los ojos al sol, sacando partido —con respecto a este último— del insostenible *resplandor* más que del ardor intenso del que se beneficiaron los textos italianos:

[18] Strozzi, *Madrigali inediti,* p. 84, donde el lector hallará el amplio estudio introductor «Giovan Battista Strozzi, il Manierismo e il Madrigale del '500: strutture ideologiche e strutture formali», pp. VII-CXLVIII.

[19] Groto, Cieco d'Hadria, *Rime,* p. 82. Ver Fucilla, 1960, pp. 202-203. Interesantes consideraciones sobre la presencia de Groto en la poesía de Quevedo, pueden leerse en Martinengo, 1983, pp. 130 y ss.

Cubrir los bellos ojos
con la mano que ya me tiene muerto,
cautela fue por cierto,
que ansí doblar pensastes mis enojos.
Pero de tal cautela
harto mayor ha sido el bien que el daño,
que el resplandor extraño
del sol se puede ver mientras se cela.
Así que aunque pensastes
cubrir vuestra beldad, única, inmensa,
yo os perdono la ofensa,
pues, cubiertos, mejor verlos dejastes[20].

3. Del «concettino» al concepto

Como conclusión de su breve análisis del soneto de Quevedo, refiriéndose a la anotación de Fucilla, Maria Grazia Profeti observaba que

> Certo in Groto manca il controllo di scrittura di Quevedo, e non solo perché il gioco ritmico del madrigale spiazza nell'alternanza del verso lungo / corto i possibili parallelismi, ma perché il concettino –con momento protasico esposto nei vv. 1-2 *vs*. 3-4– si esaurisce nell'unica battuta fulminante del verso finale[21].

Con el empleo de un término tan peculiar de una estética fácilmente reconocible, es indudable que la estudiosa entendía aludir a la etiqueta de gusto prebarroco con la que ya la antigua crítica –con Tiraboschi como antesignario– había caracterizado la poesía del epígono quinientista de Petrarca; mientras que a la forma del diminutivo se le confiaba implícitamente la idea, según la cual en el madrigal se dejaba atisbar la estética del conceptismo, que, en cambio, encontraría su plena realización en el soneto. En suma, del modelo italiano a su imitación española: del *concettino* al *concepto,* estaría dado medir la no pequeña distancia que separa los presagios de una estética todavía *in nuce* de sus resultados más maduros.

En efecto, lo que, ya en una primera lectura, sobresale del soneto de Quevedo, respecto a su más directo modelo –el madrigal de Groto–, y cuanto más en comparación con toda la reducida tradición textual, que aquí hemos reconstruido provisionalmente,

[20] Cetina, *Sonetos y madrigales*..., p. 134. Para una valoración de los madrigales de Cetina, ver López Bueno, 1978, pp. 240-49. Sobre las complejas relaciones del soneto de Garcilaso, «Con ansia estrema de mirar qué tiene», con el de Petrarca aquí considerado, permítaseme remitir a mi ensayo en Gargano, 1988, pp. 46-48.

[21] Profeti, 1984, p. 28.

es una ambigüedad más compleja, a la que contribuyen de consuno tanto la mayor intensidad con la que en el soneto se despliega la antítesis original, como la sustancial identidad a la que los términos de la antítesis se ven reconducidos en el desarrollo del poema. Me explicaré mejor recurriendo a la máxima autoridad teórica en la materia.

En el más célebre tratado español sobre la estética del concepto, a la que poco antes me he referido, su autor cita un breve texto poético:

> Hipócrita Mongibelo,
> *Nieve ostentas, fuego escondes;*
> ¿Qué harán los humanos pechos,
> Pues saben fingir los montes?

donde el anónimo «ingenioso moderno» carea en el famoso volcán el magma cubierto por las nieves y la simulación en los hombres de comportamientos y sentimientos ejemplares. El texto poético mencionado es aducido entre los ejemplos que enriquecen el *Discurso VIII*, a su vez dedicado a *las ponderaciones de contrariedad*, a propósito de las cuales, al principio del capítulo, Gracián declara que «unir a fuerza de discurso dos contradictorios extremos, extremo arguye de sutileza»[22].

En el exordio del soneto quevediano, a la habitual antítesis que se desprende de la doble metáfora: *ojos* = *fuego* y *mano* = *nieve*, se añade la nueva pareja de términos verbales en contraste: *quita* y *da* (v. 1), cuya acción, sin embargo, —obrando en total simultaneidad— parece solventarse en absoluta paridad. Pero son los versos que inmediatamente siguen los que transforman una paridad hasta ahora sólo cuantitativa en una homologación fundamentalmente cualitativa, dado que en ellos se contiene la declaración del idéntico efecto que producen en el amante los «dos contradictorios extremos». Así, las dos lítotes que introducen las respectivas comparaciones: *no… menos*, *ni menos* (vv. 3 y 4), más que atenuar, pretenden acentuar hiperbólicamente lo contrario, y nos inducen a poner un signo de igualdad entre los elementos que, en un principio, se presentaban como opuestos. En efecto, en el verso 3, la aproximación, aun cuando parece ceñirse —con mayor adherencia a la lógica de los opuestos— al simple efecto destructivo (*mata*), termina en realidad por extenderse hasta la identidad, si consideramos la modalidad con la que la muerte simbólica del amante se determina. El *rigor* que la causa debe entenderse, sin duda alguna, con el sentido de 'aspereza o crueldad' de la dama, como en tantos otros lugares de la poesía amorosa de Quevedo; pero, en el con-

[22] Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, I, pp. 107 y 105, respectivamente.

texto del cuarteto, es improbable que el término no sea también tomado como latinismo, con el significado de 'frío o hielo', acepción, a su vez, documentada en la poesía amorosa, por ejemplo —precisamente en pareja antitética con *llamas*— en el primero de los *Idilios* con los que se cierra *Canta sola a Lisi:* «halagaré sus llamas y rigores» (v. 20)[23]. Pero, en virtud de la comparación en la que resulta engarzado, el *rigor*, es decir, el 'cruel hielo' —con la fusión de ambas acepciones—, es una cualidad que el texto acaba asignando a los ojos no menos que a la mano, con la que habitualmente se relaciona en el código petrarquista de la época; como, por lo demás, en el verso siguiente, las *llamas* (v. 4), a través de la otra comparación paralela, se convierten en atributo tanto de la mano como de los ojos, de los que en el mismo código son un símbolo corriente.

Antes de pasar a las otras partes del soneto, trataré de resumir, precisando algunos aspectos. He hablado, al principio, de soneto epigramático. Es oportuno, ahora, precisar que la anécdota ya puntualmente revelada por el título, se desarrolla en el primer cuarteto (y en el segundo, como veremos), donde —sin embargo— más que en paños de pura narración, se nos presenta a manera de comentario ingenioso. Así, pues, una vez retomado el caso expuesto en el título, y habiéndolo nuevamente esbozado con claridad en el verso 2: *la mano que tus ojos me recata,* el resto del cuarteto se compromete a reelaborarlo sutilmente, recurriendo en el caso específico a esa forma particular de agudeza, que —como ya he indicado— el tratado de Gracián clasifica con la denominación de «ponderación de contrariedad» o, también, «reparo de contradicción», y de la que suministra la siguiente definición: «consiste [...] en levantar oposición entre los dos extremos del concepto, entre el sujeto y sus adyacentes, causas, efectos, circunstancias, etc., que es rigurosamente dificultar»[24]. En efecto, como el análisis ha mostrado hasta ahora, no solamente uno, sino tres son nada menos los conceptos que el cuarteto pone en juego, ya que un primer «reparo de contradicción» —de naturaleza antitética— es aquel que, a través de la metáfora convencional, asocia dos opuestos predicados de Aminta de igual seducción: el níveo candor de la mano y el ardiente fuego de los ojos; mientras que los dos restantes —de tipo oximorónico— se aplican a cada uno de los términos de la precedente antítesis, considerados individualmente, dando así lugar a oposiciones, no ya entre sujeto y adyacentes o atributos descriptivos, sino más bien entre adyacentes del mismo sujeto: uno, entre la

[23] Quevedo, *Obra poética,* vol. I, pp. 554-55, donde, sin embargo, el poema aparece separado de los tres idilios finales de *Canta sola a Lisi*. Sobre la cuestión, aquí marginal, ver la nota complementaria de Arellano y Schwartz, 1998, pp. 857-58, en la que se hallará también la bibliografía pertinente.

[24] Gracián, *Agudeza,* I, p. 106.

naturaleza nívea de la mano y las *llamas* que de ella salen; otro, entre el carácter ardiente de la mirada y el *rigor*, con el que ella mata. En conclusión, a partir de la manida antítesis ostentada en la superficie, el cuarteto inicial, con su entramado estilístico y retórico («a fuerza de discurso», según la expresión de Gracián), plantea una doble y extrema sutileza que, con el artificio de «unir [...] dos contradictorios extremos», acaba poniendo al lector en la tesitura de titubear entre dos imágenes de Aminta, igualmente paradójicas: la de sus inflamadores ojos de hielo, y la de su nívea mano de fuego.

La duda, en realidad, incluso antes de darse en el lector, aparece como reacción del amante hacia el gesto de Aminta en la anécdota narrada por el soneto, cuyo segundo cuarteto, con inversión de la perspectiva, «pasa bruscamente —ha señalado Oliver— de la proximidad de los rasgos físicos de la joven a la interioridad psíquica del poeta en que causan los efectos»[25]. En efecto, no sólo a la «interioridad psíquica» hacen referencia estos versos, sino a los sentidos externos, representados por la *vista*, como a los interiores, designados —como es habitual— con *pecho* o corazón, que es «donde el mal se siente», con perífrasis garcilasiana. Entre unos y otros, si no ya un conflicto, el gesto de Aminta es causa por lo menos de una disonancia, ya que los primeros se dejan dócilmente seducir por el encanto de la mano, mientras que los segundos —temerosos y, por ello, prudentes— sospechan su traición. Pero, una vez más, es el comentario ingenioso con el que se manifiesta la circunstancia anecdótica, el que rescata al texto del más trillado convencionalismo, y aquí más que en ningún otro lugar del soneto.

En este sentido, los versos 5-6 son realmente los más densos del poema, por la concentración de los diversos sistemas simbólicos que en ellos se encierra, y que por tanto los hace meritorios de una posterior profundización, aquí entregada a las breves consideraciones del apartado final. Por el momento, me limitaré a observar que el conjunto de contrariedades avanzadas en el primer cuarteto desemboca en la expresión oximorónica del segundo: *frescos los incendios* (v. 5), que, al referirse al ardor de la nieve a la que la mano está asimilada, implica —sobreentendiéndola— la idea de paso del estado sólido al líquido y, consecuentemente, sugiere la imagen de la nieve derretida por efecto del calor. Tal idea, o imagen, a su vez, está en el origen de la sinestesia con que la percepción visual se transforma en absorción oral. De aquí, también, la activación de un nuevo y espléndido concepto en el que, con la ayuda de la catacresis, los ojos-boca del amante son identificados con el cráter de un volcán, el cual es inéditamente representado en

[25] Oliver, 1984, p. 192.

el momento de impregnarse con la nieve que lo recubre, para luego extenderla y transformarla en el magma de sus cavidades subterráneas; como el amante, en cuyas *venas* la imagen interiorizada de la mano-nieve genera el fuego de la pasión ardiente. Por otra parte, en la siguiente pareja de versos, la actitud defensiva del *pecho amante* (v. 8) es fuente de una doble contrariedad, radicada en la oposición entre la blancura de la mano y la sospecha de que ella sea *aleve* (v. 8). Por un lado, en efecto, la blancura, siendo símbolo de pureza e inocencia, no puede dejar de contrastar con el atributo de falsedad, inherente a la sospecha de traición; por otro, en fin, dado que la blancura remite a la nívea naturaleza de la mano, esa traición sólo puede concretizarse en una explosión del fuego que la mano oculta, cubriéndolo. *Monte aleve*, por lo demás, es la expresión usada como aposición del Etna en una de las dos únicas ocurrencias del adjetivo en la poesía amorosa de Quevedo[26]; y la perífrasis sirve para indicar, sin duda, el contraste entre la engañosa cumbre nevada y la estallante presencia del fuego en su interior.

Hasta ahora me he esforzado por mostrar cómo, en los cuartetos, la «ponderación de contrariedad» preside la elaboración ingeniosa de la circunstancia anecdótica, por sí misma más bien convencional e insignificante, de la que el soneto toma el arranque. Ahora bien, al proponer una organización sistemática de los más de cuarenta conceptos clasificados por Gracián, Mercedes Blanco ha incluido la «ponderación de contrariedad» entre los casos particulares del grupo por ella reunido bajo el título de «Pondération. La pointe comme énigme resolue», cuyo común denominador estaría constituido por el hecho de que, en este tipo de conceptos:

> L'*agudeza* opère en deux étapes. D'abord elle énonce la relation entre x et l'un des termes associés y, (ou bien entre termes associés y_1 et y_2) et, en l'énonçant, elle affecte d'un indice énigmatique, d'un point d'interrogation[27].

Si esto es así, podríamos hipotetizar que la huella enigmática o interrogativa de la que, en nuestro soneto, estarían afectadas las agudezas por unión de «contradictorios extremos», encuentra un concreto testimonio dentro del texto en la actitud dubitativa del amante; una incertidumbre a la que de hecho corresponde la discordancia entre el seducido sentido de la vista y el sentimiento del corazón aterrorizado. En suma, es como si, a la elaboración ingeniosa de los cuartetos, se le hubieran asociado preguntas del tipo:

[26] Aprovecho el útil trabajo de Fernández Mosquera y Azaustre Galiana, 1993. El sintagma «monte aleve» aparece en el soneto «Ostentas de prodigios coronado», para el cual ver, más abajo, el último apartado de estas notas.

[27] Blanco, 1992, pp. 258-59.

¿qué significa el gesto de Aminta? ¿Con qué intención lo realiza? ¿Conviene rendirse al deseo de los sentidos, encendidos por la presencia de una mano en su candor benévola y, por ello, tanto más seductora; o es mejor retraerse, obedeciendo a las razones de un corazón ya experimentado en el ardor de la pasión destructiva?

La definición de ponderación de contrariedad, que he citado poco antes directamente de Gracián, continúa y termina con la siguiente instrucción: «Pondérase la repugnancia, y luego pasa el discurso a darle una sutil y adecuada solución»[28]. Una vez, por tanto, «pondera[da] la repugnancia» en los cuartetos, sobre los cuales no hace falta insistir más, los tercetos se encargan de exhibir la «solución», en la que la sutileza del discurso consiste en la formulación de una doble hipótesis, sobre la cual se articula el período único de los seis versos finales, escandidos por unidades sintácticas con el valor de progresiva y recíproca denegación. Se suceden así: el período hipotético (vv. 9-11), donde el poeta supone en Aminta una intención benévola, que aseguraría al gesto una intención piadosa, con la nieve de la mano que mitiga, sin apagarlo, el ardor de la mirada, de otro modo tirana y destructiva; la adversativa (vv. 12-13) que, al integrar la apódosis precedente (v. 11), evalúa el reflejo cruel para quien lo hace, del gesto caritativo para quien lo recibe; la *correctio* final (v. 14) con la que, denegando toda la hipótesis anterior (vv. 9-13), el poeta hace terminar el soneto bajo el signo del desdén de Aminta, materializado en su paralizante mirada de hielo.

4. «Las hazañas del fuego y de la nieve»

Seguramente sea en los tercetos que acabamos de comentar donde aparecen con mayor evidencia los límites de nuestro soneto, respecto a otros del mismo género de Quevedo. Limitaciones que —quede bien claro— no deben achacarse en absoluto al carácter convencional de la antítesis, de la que arranca y se nutre el soneto, porque —si así fuera— no nos explicaríamos cómo de temas o motivos igualmente convencionales broten, en la poesía de Quevedo, auténticas joyas del gusto barroco[29]. Ocurre que, una vez

[28] Gracián, *Agudeza*, I, p. 106.

[29] De los siete sonetos dedicados a Aminta, con la única excepción del núm. 308, Moore, 1977, p. 9, ha escrito que ellos «are trivial and commonplace». Sobre la «desigualdad efectiva» de la poesía amorosa de Quevedo, ver las observaciones, últimas en el tiempo, de Carreira, 2000, pp. 181-82, donde el análisis de una docena de poemas eróticos, entre los menos leídos, permite al estudioso «sorprender al poeta en plena gestación, luchando aún con los tópicos petrarquistas cuya renovación se le resiste». Para una concisa y muy útil reseña de los estudios más significativos sobre la poesía amorosa de Quevedo, ver ahora el *Prólogo* de Arellano y Schwartz a la antología citada de la poesía de Quevedo, pp. LXI-LXVII.

llevada a cabo la trama ingeniosa en el segundo cuarteto, el resto del poema, pese al sutil juego de hipótesis mutuamente excluyentes, está muy lejos de exhibir esa densidad conceptual que excita la fantasía y la inteligencia de los lectores, cuando gozan de los mejores productos de la poesía quevediana. Y, bien mirado, incluso en los cuartetos, donde la ponderación de contrariedad logra generar la densa red de conceptos, que nos hemos esforzado en reconstruir; estos —los conceptos— sólo en una moderada medida dan lugar a la compleja interacción de los diversos sistemas simbólicos que está en el origen de la gran poesía barroca. En resumen, podríamos decir que, en nuestro soneto, sólo en parte se ve realizado el principio estético según el cual, a partir del sistema metafórico convencional, el poeta procede «a la práctica de su combinación polifónica con otros sistemas simbólicos», para retomar las palabras de Blanco, a las que ya he recurrido al principio de estas páginas. Y, sin embargo, esto no siempre es cierto en nuestro soneto, puesto que a ello hacen excepción los versos del segundo cuarteto, especialmente los primeros, sobre los cuales había dicho que volvería, con ánimo de conectarlos con otros textos, no de la tradición —esta vez—, sino de la poesía amorosa del mismo Quevedo, en la que el autor acude a la metáfora del volcán en un restringido pero significativo número de composiciones.

Digamos en seguida, pues, que en muchas de las poesías implicadas la metáfora es asumida por la analogía que establece entre el fuego que el volcán encierra en sus cavidades subterráneas y la ardiente pasión que el amante suele ocultar y reprimir dentro de él, como ocurre en la identificación final con el Vesubio, en el soneto «Salamandra frondosa y bien poblada»:

> … yo en el corazón, y tú en las cuevas
> callamos los volcanes florecidos.

o también en la octava del *Idilio* «¡Oh vos, troncos, anciana compañía», donde la triple invocación a los volcanes (Vesubio, Mimante, Etna) desemboca en la invitación que el amante les dirige en el dístico final:

> todos con tantas llamas como penas
> mirad vuestros volcanes en mis venas[30].

En ambos, en el término final *volcanes* se realiza «l'intégration dans une seule figure des prédicats topiques de l'amant»[31]; mientras que, en el primer texto citado, se logra una más densa ambi-

[30] Los textos de los dos poemas en Quevedo, *Obra poética*, vol. I, pp. 493 y 554-55, respectivamente.
[31] Blanco, 1997, p. 127.

güedad, gracias a la conexión entre el sustantivo y el participio con valor adjetival, que «recoge la perspectiva doble de superlatividad en el fuego […] y delicadeza del sentimiento»[32], o bien —con explicación más audaz y sugerente— representa «la mise en scène d'une ardeur destructive, éruptive que lasse intacte la splendeur immaculée, la fraîcheur florale de l'objet du désir»[33].

De todas formas, es en la clausura interior a la que es obligado el violento y persistente deseo en la que hacen hincapié los versos de las dos composiciones; mientras que aquellos, a los que ahora me referiré, pertenecientes a otra pareja de textos, pretenden justificar los distintos signos externos con los que se manifiesta la pasión secreta, siempre asociada metafóricamente al volcán. Así, de nuevo en un último terceto, el que cierra el soneto «Arder sin voz de estrépito doliente», el poeta levanta su voz contra la severa pretensión de Floris que querría que el «corazón sensible y animado» de su amante arda, disolviéndose en «muda ceniza», cuando incluso los troncos sin vida de los árboles gimen y se lamentan, emitiendo un «estrépito doliente» desde las llamas que les consumen:

> Del volcán que en mis venas se derrama,
> diga su ardor el llanto que fulmino[34]

donde el fuego encerrado en las venas se revela en el exterior, rebosando en las líquidas gotas de llanto que, sin embargo, conservan, gracias al verbo empleado (*fulmino*), el ímpetu y la violencia del elemento del que se originan. También de una protesta, dirigida a Lisi esta vez, y de la queja contra la maravilla que suscita en ella la airada reacción de celos, procede la identificación del poeta-amante con el volcán. En efecto, en el primer terceto del soneto, después de haber recordado —reproduciéndolo con palabras— el espectáculo del cruento combate de los feroces toros «que el amor violenta», le pregunta entre el enojo y el estupor:

> Pues si lo ves, ¡oh Lisi!, ¿por qué admiras
> que, cuando Amor enjuga mis entrañas
> y mis venas, volcán, reviente en iras?[35]

donde el fuego del amor celoso, una vez que haya secado los humores internos, prorrumpe con una manifestación de cólera, no menos furiosa que una erupción volcánica.

[32] Pozuelo Yvancos, 1979, p. 171.
[33] Blanco, 1997, p. 128.
[34] Quevedo, *Obra poética*, vol. I, p. 504.
[35] Quevedo, *Obra poética*, vol. I, pp. 672-73; se trata del soneto «¿Ves con el polvo de la lid sangrienta».

Sin embargo, Quevedo logra los resultados poéticos más interesantes cuando, al recurrir a la metáfora del volcán, aprovecha el peculiar contraste entre la cumbre nevada y el fuego interior, como –por lo demás– ocurre en el cuarteto de nuestro soneto, pero también en otras dos composiciones del mismo género métrico, donde la metáfora se ajusta, de manera diríamos complementaria: a la amada en el soneto dedicado a Flora, «Hermosísimo invierno de mi vida», y al amante en el precioso «Ostentas, de prodigios coronado», que es también el único de la serie que desarrolla la metáfora a lo largo de todo el texto, ya que –como señala el epígrafe– el poeta «compara con el Etna las propiedades de su amor». En el primero, el mismo terceto que reconoce en Flora el rigor de los perennes fríos de la Escitia, propone también su identificación con el volcán siciliano:

> Eres Scitia de l'alma que te adora,
> cuando la vista, que te mira, inflama;
> Etna que ardientes nieves atesora[36].

En el que el oxímoron del último verso, innegablemente «serves –como ha observado Gareth Walters– to incapsulate the dominant and contrasting images thus far in the sonnet: winter (ice, snow) from the first quatrain and the sun from the second»[37]; pero, por lo que nos concierne, ella remite, a través de la contrastante composición del volcán, a la conjunción de la seductora blancura física de Flora –y de su correspondiente temperamental: el frío desdén– con el fuego estelar que emana de sus ojos y con el ardor que suscita en los del amante, en cuanto «esfera de luz… / que tiene por estrella al dios de Delo» (vv. 7-8). Con el verbo (*atesora*), que sugiere la idea de gemas preciosas (los ojos-fuego) escondidas y ocultas, como en el volcán la nieve de la cumbre disimula el fuego de las cavernas.

No cabe duda, en cualquier caso, que el texto que más cumplidamente desarrolla el contraste es el soneto que reserva la metáfora del volcán para el amante. A la identificación que figura sólo en el penúltimo verso («soy Encélado vivo y Etna amante»), sirven de dilatado preludio las estrofas anteriores con la descripción de los prodigios que hacen del volcán un «hermoso monstro sin segundo» (v. 11). De ésas, me limitaré a reproducir los primeros versos, que son los que más nos interesan, remitiendo, para el comentario de la composición a las páginas que le dedican Pozuelo, Olivares y, sobre todo, Blanco[38]:

[36] Quevedo, *Obra poética,* vol. I, pp. 507-508.
[37] Walters, 1985, p. 89.
[38] Pozuelo Yvancos, 1979, pp. 276-77; Olivares, 1995, pp. 25-28; Blanco, 1998, pp. 56-63 y 1997, pp. 122-28.

Ostentas, de prodigios coronado,
sepulcro fulminante, monte aleve,
las hazañas del fuego y de la nieve,
y el incendio en los yelos hospedado.
Arde el hibierno en llamas erizado,
y el fuego lluvia y granizo bebe[39];

Ahora bien, a más de la metáfora central, que —como es obvio— comparte con toda la serie de las composiciones aquí reseñadas al vuelo, es con los versos apenas citados con los que el segundo cuarteto de nuestro soneto parece presentar los mayores puntos de contacto. Así, en la expresión oximorónica *frescos los incendio*s se concentra la más amplia secuencia de asociaciones de contrarios que ocupa cuatro de los seis versos citados, y que contribuye en gran medida a representar la naturaleza monstruosa del volcán,

> qui exibe les pouvoirs hyperboliques du froid, les horreurs de l'hiver, et les pouvoirs hyperboliques du feu, les puissances infernales de la chaleur[40].

Por otro lado, volvemos a encontrar, con un uso figurado análogo —aunque no idéntico—, el verbo *beber*, referido a la boca de fuego del volcán, que absorbe las precipitaciones atmosféricas (*lluvia* y *granizo*), como —en nuestro soneto— la vista-boca del amante-volcán dejaba penetrar la imagen de la blanca mano, a su vez convertida en nieve derretida por el calor. Por último, reaparece el adjetivo *aleve* que, en ambos textos, parece aludir a la insidia de un candor en la superficie, del que están listas para estallar las llamas que incendian.

Ya al final del recorrido, sólo nos falta remarcar brevemente los diversos matices con los que la metáfora del volcán se utiliza en el soneto que hemos elegido para nuestro comentario; una labor que la inserción del soneto en el contexto de las composiciones amorosas quevedianas con la misma imagen hace extremadamente más ágil y rápida. En otro lugar presentadas por separado: como símbolo de la amada, en «Hermosísimo invierno», y del amante, en «Ostenta», las dos posibles aplicaciones a las que se presta la metáfora del volcán nevado parecen en cambio conjugarse en el cuarteto de nuestro soneto, donde los dos primeros versos vuelven a proponerla de manera explícita, en relación al poeta-ausente, mientras en los últimos dos —como se recordará— es el adjetivo *aleve*, referido a la blancura de la mano femenina, el que sugiere la adaptación a la propia Aminta. Dos volcanes, pues, simétricamente representados, si se tiene en cuenta la otra disparidad, que se pro-

[39] Quevedo, *Obra poética*, vol. I, pp. 487-88.
[40] Blanco, 1997, p. 125.

duce en la primera pareja de versos. Aquí, en efecto, a diferencia de lo que ocurre en las otras composiciones de la serie, donde el volcán está retomado sobre todo en función de su violenta fuerza eruptiva, tanto más vehemente por ser representada en inconciliable discrepancia con la fría blancura del exterior; aquí –decía– es el proceso inverso el que se evoca, con la nieve del exterior que una vez absorbida por el volcán, se ve transformada en la materia fogosa que se expande por sus cavidades internas. En todo ello no es difícil reconocer, traducido a los términos de una improbable sucesión de fenómenos volcánicos, el proceso amoroso que está en la base de tanta literatura del mismo género: la visión del objeto amado y la consiguiente formación de la imagen interior que, activando a su alrededor la *immoderata cogitatio* del sujeto, está en el origen de los *spirti infiammati* desde los *stilnovistas* en adelante. La tradición, convertida por el abuso en mera convención, intenta renacer de sus propias cenizas, gracias al rescate –no siempre resolutivo, en verdad– que le suministra la elaboración ingeniosa, la cual –por su lógica equívoca, y contra el positivismo científico contemporáneo– replantea

> l'ancien cosmos analogique; celui-ci qui fondait logiquement la validité de l'esprit métaphorique reposant sur les similitudes et les correspondances entre tous les ordres de la réalité, de la pierre à l'homme et de l'homme aux astres[41].

[41] Rousset, 1988, p. 67.

Bibliografía

Agamben, G., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale,* Torino, Einaudi, 1977.

Alonso, D., «*Poesía española» y otros estudios,* en *Obras completas,* Madrid, Gredos, 1989, vol. IX.

Balduino, A., «La ballata XI», *Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze Lettere ed Arti,* 107, 1994-1995, pp. 301-16.

Blanco, M., *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe,* Paris, Honoré Champion, 1992.

Blanco, M., «Mythe et hyperbole dans la poésie amoureuse de Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo,* ed. M. L. Ortega, Paris, ENS Éditions, 1997, pp. 113-29.

Blanco, M., *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo,* Madrid, Arco Libros, 1998.

Carreira, A., «Quevedo en fárfara: calas por la periferia de la poesía amorosa», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche,* 3, 2000, pp. 175-95.

Cetina, G. de, *Sonetos y madrigales completos,* ed. B. López Bueno, Madrid, Cátedra, 1981.

Fernández Mosquera, S., y A. Azaustre Galiana, *Índices de la poesía de Quevedo,* Barcelona, Universidad de Santiago de Compostela-PPU, 1993.

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

Fucilla, J. G., *Estudios sobre el petrarquismo en España,* Madrid, Revista de Filología Española-Anejo LXXII, 1960.

Gallo, F., *Rime,* ed. M. A. Grignani, Florencia, Olschki, 1973.

Gargano, A., «"Medusa e l'error mio…". La genealogia petrarchesca del sonetto XXII», en *Fonti, miti, topoi. Cinque studi su Garcilaso,* Napoli, Liguori, 1988, pp. 27-54.

Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio,* ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, 2 vols.

Groto, L., Cieco d'Hadria, *Rime,* Venecia, Appresso Fabio e Agostino Zoppini, 1584.

López Bueno, B., *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español,* Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1978.

Martinengo, A., *La astrología en la obra de Quevedo,* Madrid, Alhambra, 1983.

Montemagno, B., *Le Rime dei due Buonaccorso da Montemagno,* ed. R. Spongano, Bolonia, Pàtron, 1970.

Moore, R., *Toward a Chronology of Quevedo's Poetry,* Fredericton, York Press, 1977.

Oliver, J. M., *Comentarios a la poesía de Quevedo,* Madrid, Sena, 1984.

Petrarca, F., *Canzoniere,* ed. M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

Pozuelo Yvancos, J. M., *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo,* Murcia, Universidad de Murcia, 1979.

Profeti, M. G., *Quevedo: la scrittura e il corpo,* Roma, Bulzoni, 1984.

Olivares, J., *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo,* Madrid, Siglo Veintiuno, 1995.

Quevedo y Villegas, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969.

Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía varia,* ed. J. O. Crosby, Cátedra, Madrid 1981.
Quevedo y Villegas, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
Rico, F., «A falta de epílogo» en *Breve biblioteca de autores españoles,* Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 269-300.
Rousset, J., *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVIIè siècle,* Paris, José Corti, 1988.
Serés, G., *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro,* Barcelona, Crítica, 1996.
Smith, P. J., *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric,* London, The Modern Humanities Research Ass., 1987.
Strozzi il Vecchio, G. G., *Madrigali,* ed. L. Sorrento, Estrasburgo, Heitz («Bibliotheca Romanica»), 1909.
Strozzi, *Madrigali inediti,* ed. M. Ariani, Urbino, Argalía, 1975.
Walters, D. G., *Francisco de Quevedo Love Poet,* Cardiff, University of Wales Press, 1985.

Comentario al soneto quevedesco «Admírase de que Flora, siendo toda fuego y luz, sea toda hielo» (con una nota sobre la antigua Escitia)

Teresa Jiménez Calvente y Ángel Gómez Moreno
Universidad de Alcalá y Universidad Complutense

A Antón Alvar.

Hermosísimo invierno de mi vida,
sin estivo calor constante yelo,
a cuya nieve da cortés el cielo
púrpura en tiernas flores encendida;

esa esfera de luz enriquecida,
que tiene por estrella al dios de Delo,
¿cómo en la elemental guerra del suelo
reina de sus contrarios defendida?

Eres Scitia de l'alma que te adora;
cuando la vista que te mira inflama,
Etna que ardientes nieves atesora.

Si lo frágil perdonas a la fama,
eres al vidro parecida, Flora,
que siendo yelo es hijo de la llama[1].

A la manera de Pedro de Luján, las páginas que siguen son el resultado de un ameno coloquio matrimonial a lo largo de dos fines de semana, libres ambos firmantes de aquellas obligaciones académicas que calificamos de *regulares;* sólo por ello, el presente trabajo debería considerarse como una especie de divertimento, como el fruto de eso que hemos dado en llamar *el descanso del guerrero.* Como quiera que haya visto la luz, esperamos que el re-

[1] Quevedo, *Parnaso español,* p. 210.

sultado final de nuestra modesta empresa erudita resulte de interés para quienes decidan agasajarnos por unos instantes con el regalo de su lectura.

En su selección, ha pesado sobre todo el hecho de que, en las varias ediciones del poema, no se hayan superado algunos de sus más simples escollos y, en especial, que el nombre de Escitia haya despistado a algunos estudiosos, con lo que se trastorna el manifiesto juego de contrarios, técnica que en el siglo XV dio vida a una etiqueta literaria: la de los *opósitos* (recuérdese, sin ir más lejos, el testimonio que de esta etiqueta nos da el Marqués de Santillana en su *Prohemio e carta* al referirse a una «cançión de oppósitos» de Jordi de San Jordi). Si en alguno de tales casos, el topónimo se ha asociado incluso con el nombre de una serpiente de bellos colores (y silenciamos la fuente, pues se trata de una benemérita antología que es digna de elogios más que de reproches), en otras (merecedoras también de piropos y no de varapalos) se oscurece la alusión al situar el punto y coma tras el segundo verso del primer terceto, con lo que se pierde por completo el sentido del poema. Así las cosas, y aun cuando nos sentíamos verdaderamente subyugados por otras composiciones, hemos puesto todo nuestro empeño en dilucidar ciertas alusiones oscuras de este soneto y, sobre todo, en despejar el escollo señalado; ya puestos, hemos dado voluntariamente en el vicio de tomar el texto como pretexto para ofrecer, antes de nada, un breve excurso sobre Escitia y sus habitantes.

Por ello, nos adentraremos en el texto justamente a través de la apostilla al título de nuestro trabajo. Para ello, en primer término conviene recordar que el de los escitas fue considerado desde el mundo clásico hasta el final del Medievo (con un rebufo literario que se percibe siglos más tarde, como aquí vemos) como un pueblo disciplinado que vivía en plena armonía; por ello, la organización social de los escitas se describe con frecuencia con rasgos utópicos que percibimos ya en Horacio, *Carmen,* III, vv. 9-24:

Campestres melius Scythae,
quorum plaustra vagas rite trahunt domos,
vivunt et rigidi Getae,
immetata quibus iugera liberas
fruges et Cererem ferunt,
nec cultura placet longior annua,
defunctumque laboribus
aequali recreat sorte vicarius.
Illic matre carentibus,
privignis mulier temperat innocens,
nec dotata regit virum
coniunx nec nitido fidit adultero.
Dos est magna parentium

virtus et metuens alterius viri
certo foedere castitas;
et peccare nefas aut pretium est mori.

Esta vida ejemplar de los escitas se constituyó en una referencia culta que llegó hasta la leyenda de Alejandro Magno, fundamentalmente a través de Quinto Curcio (de esa fuente precisa parte el trabajo de López Estrada[2]; por ello, nuestras líneas, en su cata a mayor profundidad, hacen las veces de complemento del trabajo de ese respetado maestro de filólogos). Dicha estampa de los escitas no debe considerarse de forma aislada, ya que la idea de que existían civilizaciones de vida armónica en las tierras en que Europa deja de serlo propiamente y da en Asia resultó común a lo largo de la Edad Media, cuyo imaginario fue alimentado por ciertas creencias populares y por unas cuantas fuentes cultas; entre estas últimas, se encuentran las que acabamos de citar y otras que aún saldrán a relucir en lo que resta de este trabajo. A ese respecto, basta recordar cierta afirmación de María Jesús Lacarra y Juan Manuel Cacho Blecua:

> La confrontación entre los virtuosos pueblos del Este y los valores occidentales era una idea atractiva, ampliamente desarrollada desde las homilías y los textos religiosos, como la *Historia Orientalis* de Jacques de Vitry. Junto a la presencia de razas monstruosas, ciertos pobladores del Este habían sido idealizados en el papel de nobles salvajes. El tema había gozado de gran popularidad gracias al legendario encuentro entre Alejandro y los gimnosofistas y escitas, y se continuaba, en su vertiente cristiana, con la utopía religiosa del reino del Preste Juan[3].

Por supuesto, nada parecido busquemos en Ovidio, pues el frío Ponto, en el que tantos trabajos hubo de pasar, caía, precisamente, al comienzo de la región de Escitia; para ello, como ha venido señalando la erudición filológica desde hace siglos (con un magnífico compendio en un delicioso trabajo de Antonio Alvar Ezquerra[4]), el de Sulmona tomó lo que le interesaba de la descripción que Virgilio ofrecía en *Georgicon*, III, vv. 349-83. Aquí, el paisaje dibujado es un perfecto desierto de hielo permanente, en el que la única bondad del conjunto descrito es la que resulta del carácter indómito y morigerado de sus gentes. Idéntica descripción ofrecen Hipócrates y otras tantas autoridades que los estudiosos han ido señalando al comentar ese pasaje de la obra virgiliana; después del gran poeta latino, ya no extrañará que otros tantos autores repitan el que se transformó en un verdadero lugar común, que cuenta

[2] López Estrada, 1980, pp. 189-203.
[3] Lacarra y Cacho Blecua, 1990, p. 41.
[4] Alvar Ezquerra, 1997, pp. 47-48.

con un jalón inmediatamente posterior en Dión Crisóstomo o de Prusa (siglo II).

De todos modos, la literatura antigua ofrece otros tantos testimonios que revelan la creencia generalizada de que los pueblos que habitaban las tierras frías situadas hacia Oriente y Septentrión lo formaban hombres de espíritu belicoso y libre (lo que supone el haz y el envés claramente diferenciados de esta leyenda, que comporta una dimensión positiva frente a otra negativa en esa estampa de los escitas), una idea que cruza la literatura occidental desde César o Tácito hasta al menos Olao Magno, en su *Historia de gentibus septentrionalibus* (Roma, 1555). De entre todas esas lejanas tierras y gentes, el lector del tardío Medievo y temprano Renacimiento continuó con el paradigma de la fría Escitia y de los crueles e indómitos escitas. Como ejemplo, basta consultar una de las principales vulgatas, la *Epithetorum opus absolutissimum* (aunque existen múltiples ediciones previas, manejamos la edición veneciana de 1590) de Ravisio Textor, donde se dibuja a los escitas como el pueblo más cruel que imaginarse quepa, cuyas gentes fabricaban venenos con sangre de víbora y bebían en las calaveras de sus enemigos; además, se nos dice que sus virtudes militares resultaban en gran medida de su resistencia al frío extremo.

Ese carácter belicoso de los escitas y su ignorancia de las leyes de la civilización se ponen de relieve también en los varios calepinos, como el célebre de Pedro de Salas, ampliado por Pedro del Campo y Lago, en que se remite al texto ovidiano y se concluye:

> Región muy extendida del Septentrión, dividida en europea y asiática, de infinita gente para la guerra sólo provechosa, bárbara, sin cultura, ni aun de los campos, sin casas, ni habitación, indómitos, cuyo nombre oyeron los romanos mas no midieron con ellos las armas[5].

Aparte, contamos con una larga lista de testimonios en los cancioneros castellanos del siglo XV o en la alta poesía del siglo XVI e inicios de la centuria siguiente, con documentos rotundos en el Marqués de Santillana o, por acercarnos a la época de Quevedo, en Góngora o en Lope de Vega, por no citar más que una breve aunque representativa nómina dentro de los límites cronológicos indicados. De seguir la ruta hasta nuestros días, es preciso señalar que la erudición histórico-filológica moderna ha prestado especial atención a Escitia, con monografías que cuentan con una adecuada síntesis en *The Oxford Classical Dictionary;* aparte, los escitas han merecido documentales televisivos como uno de extraordinario interés que *National Geographic* dedicó a sus enterramientos, en los que el cuerpo de los guerreros se acompañaba por lo común del

[5] Salas, *Compendium Latino-Hispanum,* p. 915.

de sus caballos (su fama como jinetes perduró a lo largo de los siglos), de donde se extraían no pocas lecciones sobre su modo de vida. Por lo demás, conviene añadir dos fichas de importancia: la primera es que los autores griegos primitivos, como Hesíodo o Heródoto, atribuyeron a los escitas el descubrimiento del hierro y el bronce; la segunda, que los principales lexicógrafos del siglo XV (con Nebrija y su *Dictionarium hispano-latinum* y Alfonso de Palencia y su *Universal vocabulario* al frente de todos) traducen o glosan, y sin titubeos, Escitia por *Tartaria* y escita por *tártaro*, lo que obligaría a prestar atención adicional a un par de nombres que obsesionaron a Europa desde el Concilio de Lyón de 1245 y, muy particularmente, a los europeos del siglo XIV; no obstante, detenemos aquí nuestra revisión por cuanto contamos con las palabras que López Estrada ha dedicado al asunto en su prólogo a la *Embajada a Tamorlán* de Ruy González de Clavijo[6] y porque tenemos además un formidable trabajo, de lectura obligatoria por diversas razones, de Albert-Guillem Hauf i Valls[7], particularmente por haber apoyado con documentos precisos la asociación de los *tártaros* con los demonios escapados del Tártaro.

Hora es ya, no obstante, de volver los ojos sobre el resto del poema una vez dilucidada la referencia a Escitia, que, al fin y al cabo, no es sino una de las muchas metáforas geográficas que se cuelan en el poemario amoroso de Quevedo; en esta composición, una segunda alusión de esa misma índole, esta vez al ardiente Etna, permite apuntalar el soneto, construido como está con la citada técnica de opuestos. Y no es la primera ocasión en que el poeta compara su amor con este volcán, cuyo nombre se usó en el pasado con frecuencia de una forma genérica o por antonomasia, al igual que con «Alpes» o «Alpe» podía aludirse a una montaña de gran altura. Leamos, por ejemplo, un soneto especialmente cercano en todos los órdenes al que nos ocupa, aunque también se perciben ciertas marcas que distinguen por completo uno de otro: «Compara con el Etna las propriedades de su amor»:

Ostentas, de prodigios coronado,
sepulcro fulminante, monte aleve,
las hazañas del fuego y de la nieve
y el incendio en los yelos hospedados.

Arde el hibierno en llamas erizado,
y el fuego lluvias y granizos bebe;
truena, si gimes; si respiras, llueve
en cenizas tu cuerpo derramado.

[6] González de Clavijo, *Embajada a Tamorlán*, pp. 17 y ss.
[7] Hauf i Valls, 1997.

Si yo no fuera a tanto mal nacido,
no tuvieras, ¡oh Etna!, semejante:
fueras hermoso monstro sin segundo.

Mas como en alta nieve ardo encendido,
soy Encélado vivo y Etna amante,
y ardiente imitación de ti en el mundo[8].

Quevedo apela otras veces a esa autocomparación con un volcán particular o con los volcanes en general, bien se compendien en la alusión al Etna o se enumeren varios de ellos a la manera del Idilio «¡Oh vos, troncos, anciana compañía!»[9] (aunque ahí los dos compañeros de viaje, que tampoco tienen nota en las ediciones al uso, no sean más que uno solo, pues tanto Flegra, esto es los *Campi Phlegrei*, como Puzol, vale decir *Puteoli*, remiten al Vesubio, que aparece en otros poemas quevedescos), en que también sus ojos emulan a los ríos más caudalosos, Nilo, Tajo, Janto y Peneo, en línea con la *flumenofilia* petrarquista. Con todo ello, nuestro poeta retoma una imagen especialmente grata a la lírica de todos los tiempos, en que el amante se abrasa por una pasión por lo general no correspondida; en este sentido, la actitud fría de la amada, siempre desdeñosa (al hacer gala de esa *saevitia dominae* a la que aluden los poetas clásicos), sirve de contrapunto al incendio amoroso del amante, lo que da en la aludida contraposición de elementos, que fue compartida por las escuelas poéticas trovadoresca y petrarquista (para la primera sobran los ejemplos en la poesía castellana del siglo XV; para la continuidad de la segunda en el petrarquismo quinientista, basta recordar que el procedimiento fue comúnmente empleado por un Bembo subyugado por los *opposita*)[10]. La imagen no sólo podía venir por la vía de la imitación del gran poeta florentino sino que también encontró sustento en toda la lírica y poesía amorosa grecolatina, tan admirada e imitada en aquellos momentos.

Ya el pobre Catulo definía su pasión como una enfermedad que le abrasaba las entrañas en un conocido poema, el *Carmen*, 51, que no es sino la traducción de una célebre composición de Safo, claro reflejo del motivo en la literatura griega clásica; también Horacio se quemaba por amor (aunque éste no hace sino parodiar ese tipo de manifestaciones en un poema cargado de una profunda ironía[11]). De ahí en adelante, la poesía occidental está cuajada de tales incendios amorosos. Lo que resulta, por tanto, llamativo en este poema de Quevedo es que la dama, su querida Flora, sea al mismo tiempo fuego (Etna) y hielo (Escitia), ya que,

[8] *PO*, núm. 293, p. 336.
[9] *PO*, núm. 390, p. 408.
[10] Es suficientemente elocuente el título del libro de Foster, 1969.
[11] Horacio, *Carmen*, I, 13.

como se ha señalado, lo más común es que esos *opposita* se apliquen, respectivamente, a cada miembro de la pareja; así, en la canción «Nueva filosofía de amor contraria a la que se lee en las escuelas» (también un poema de tono irónico), Quevedo señala, al hablar de su querida Inarda: «pues Inarda, en mi dulce desconsuelo / fuego produjo, siendo toda yelo»[12]. Sin embargo, este modo de hacer poesía aparece también en su magistral *deffinitio amoris* del «Soneto amoroso difiniendo el Amor», donde caracteriza ese sentimiento con el binomio «es hielo abrasador, es fuego helado»[13]; ahí, justamente, se revela la deuda que Quevedo adquiere con respecto a los cancioneros castellanos del Medievo y, particularmente, con Jorge Manrique en sus coplas *Otras suyas diziendo qué cosa es amor*, como han señalado Juan Casas Rigall[14] y recoge Ángel Gómez Moreno en su reciente edición del poeta[15].

Completamente nuevo es, eso sí, el desarrollo irónico de esa paradoja, cuya carga recae especialmente sobre el primer miembro, la fría Escitia; de hecho, la comparación tradicional de la amada con el sol, las estrellas y otros astros permite su vinculación a la luz y el calor (la luna, como sabe todo lector de Federico García Lorca, está en el origen de asociaciones sensoriales y emocionales mucho más complejas y de signo diverso). La frialdad de la amada, no obstante, es la de sus sentimientos, que permiten igualarla en otras ocasiones al hielo o la nieve[16], a la fría piedra[17] o al brillo metálico de las estrellas[18]. La metáfora, en Quevedo, se da desde el primer verso, con empleo del factor sorpresa y de la técnica engaño / desengaño: el adjetivo superlativo, una vez considerado el conjunto del poema, corresponde a un aserto real dada la innegable belleza de la amada, a diferencia de otros momentos paródicos como la burla de las galas de la coima por parte de su proxeneta y otros rufianes en el cervantino *Entremés del rufián viudo llamado Trampagos*, técnica a la que también apela en el *Quijote* de 1615, como pusiera de relieve Alicia de Colombí-Monguió[19], aunque al mismo tiempo comporta una poderosa ironía que no se interpreta

[12] *PO,* núm. 387, p. 402.
[13] *PO,* núm. 375, p. 389.
[14] Casas Rigall, 1995, p. 66.
[15] Manrique, *Poesía completa,* pp. 95-98.
[16] Como en la cancioncilla cántabra para rabel, igualmente irónica, que dice: «Eres como la nieve, morena mía: / no lo digo por blanca, sino por fría».
[17] Basta con la dureza marmórea y la frialdad nívea de la amada garcilasiana en la *Égloga I,* donde encontramos el encuentro tradicional de opuestos: «¡Oh más dura que mármol a mis quejas / y al encendido fuego en que me quemo / más helada que nieve, Galatea!», en que el nombre denota otro tipo de blancura, un motivo que rastrea Bienvenido Morros en su edición de Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa,* pp. 123 y 459.
[18] Con expresiones rotundas entre los escritores románticos y en el gran poeta granadino arriba citado.
[19] Colombí-Monguió, 1983.

debidamente hasta que penetramos en el soneto; y es así porque el *invierno de mi vida* (v. 1) es, por lo común, la vejez (en una serie de metáforas que hermanan estaciones y edades de la vida y que se muestran lexicalizadas en no pocas ocasiones, como en las propias *Sonatas* de Valle Inclán), aunque, como resulta evidente, dicha metáfora sea aquí de signo bien distinto. En este sentido, el superlativo proparoxítono inicial avisa ya del talante irónico de los versos que le siguen.

Al final, ya lo estamos viendo, el artificio poético en su conjunto sobrepasa, con mucho, los tradicionales opósitos o contrarios de la poesía trovadoresca. Al tiempo, Quevedo no desaprovecha la ocasión para el galanteo y, en el tercer y cuarto verso del primer cuarteto, suma una nueva metáfora de larga tradición: la alusión al invierno da en otra a la nieve que no es más que la piel blanca de la amada; por ello, no extraña que, en una primavera imposible en el paisaje descrito, naturaleza (si es que no alguna deidad) le añada a Flora el color púrpura de las flores. Baste decir que, por un instante, nuestro poeta ha recalado en una tradición literaria que, en Occidente, lleva al menos desde los viejos trovadores o desde Chrétien de Troyes[20] hasta llegar a Góngora[21], con quien Quevedo, como tantas veces, entra en perfecta comunión (de hecho, si en el poema gongorino es el alba la encargada de deshojar rosas de color púrpura sobre lirios blancos o azucenas, en el soneto de Quevedo es el cielo, como un caballero galante y *cortés*, el que pone ese mismo color por medio de una ofrenda floral).

Por el camino, se nos ha quedado el Cervantes del primer libro de *La Galatea*, sobre el que enseguida volveremos, con la descrip-

[20] En su *Perceval*, en el preciso momento en que la sangre de la oca herida que tiñe la nieve le despierta al caballero el recuerdo de su amada Blancaflor. El encuentro, a última hora, de un interesantísimo documento que recoge el motivo obliga a citar a Henry Rey-Flaud, 1980, quien lo rastrea en la literatura clásica y medieval, culta y folklórica (el ejemplo de Blancanieves es de todos conocido). Acaso los versos 4171-4215 del *Perceval* están detrás de este nuevo testimonio del *Libro de los linajes más principales de España* de Diego Hernández de Mendoza, texto tardomedieval del que Miguel Ángel Ladero, 2001, p. 268, recoge varios capítulos. El que aquí interesa (y hay otros tantos materiales de importancia, como el capítulo relativo a los Mendoza, en que recoge la leyenda del Cid bastardo, nacido en un parto gemelar, a la que ya atendió Samuel Armistead) es el capítulo CXXXIV, sobre los Manrique: «Dizen que uno de quien ovo comiençó este linaje de los Manriques que un día se salió a por solazar al campo a caça, y en el tiempo el campo estaba neuado, y derramándose la sangre de la caça sobre la nieve dio de sí gran hermosura, y este caballero siendo pagado de la gran belleza que el campo daba de sí fue ençendido en gran deseo si pudiese alcançar por mujer persona que fuese de tan gran belleza y hermosura [...] luego otro día siguiente, al çebar de las aves, el demonio le apareçió en forma de una doncella la más hermosa y bella que ser pudo, semejante en blancura a la nieve y en lo colorado a la sangre».

[21] Con su célebre binomio «púrpura nevada o nieve rosa» en la descripción que de la ninfa nos ofrece en su *Fábula de Polifemo y Galatea* (v. 108).

ción que de la belleza de la pastora nos hace Elicio en unos versos verdaderamente bellos que merecerían mayor tiempo del que disponemos:

> La blanca nieve y colorada rosa,
> qu'el verano no gasta, ni el invierno;
> el sol de dos luzeros, do reposa
> el blando amor, y a do estará in eterno;
> la voz, qual la de Orfeo poderosa
> de suspender las furias del infierno;
> y otras cosas que vi, quedando ciego,
> yesca me han hecho al invisible fuego[22].

La maestría de Quevedo para modificar los tópicos se aprecia precisamente desde el propio nombre de la amada, Flora, que evoca la primavera y trae al instante un sinfín de asociaciones eróticas por vía de la poesía mediolatina y renacentista cuando no de las artes plásticas europeas del Trecento en adelante. Lo llamativo del caso es que las connotaciones de ese nombre choquen bruscamente con el verso inicial del poema (que acabamos de considerar), que desvela, ya de entrada, el patrón de la composición y que prepara para sus metáforas contrapuestas, en que el calor y el frío sirven para trazar una precisa descripción de la amada, por sus virtudes físicas y —desde la óptica del varón— sus defectos e imperfecciones emocionales. De ese modo, el primer cuarteto recuerda la gélida indiferencia de Flora y, además, su belleza, que queda simplemente esbozada gracias a su sutil mención de la nieve y la púrpura de las flores. Nos hallamos, claro está, ante una *descriptio pulchritudinis puellae*, con elementos tópicos codificados desde los poetas clásicos (hay pinceladas semejantes a las presentes en Virgilio[23]), que pasa a las *artes poetriae,* como el *Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme, para desembocar en los trovadores o en el *Canzoniere* de Petrarca[24]. Quevedo recuerda que Dios o natura han concedido a su amada tan bello entrecruce de colores, rojo y blanco, lo que lleva a retomar la relación Flora-flores y permite insistir una vez más en el campo léxico del fuego con el adjetivo *encendida* (v. 4). Su descripción elogiosa se desliza hasta el segundo cuarteto con dos hermosas metáforas que inciden, precisamente, en la idea de la luz, pues la cara de la amada aparece resplandeciente y *tiene por estrella al dios de Delo* (v. 6). Ambos aspectos (el brillo de su rostro y, posiblemente, el de sus ojos en unión con el dorado de su pelo) configuran una amada

[22] Cervantes, *La Galatea,* p. 11.
[23] Virgilio, *Aeneidos*, XII, vv. 68-69.
[24] Antonio Alvar lleva tiempo reuniendo materiales para el que ha de ser un trabajo de especial belleza sobre este asunto.

que no se aparta ni un ápice de los cánones consagrados por siglos de tradición. Con todo, esa mención a Apolo, evoca un nuevo matiz: la amada es comparable a una diosa, intangible y remota, que irradia luz como si de una imagen de la Virgen se tratara. Estamos, por tanto, ante una amada que se ofrece como diosa del universo, con lo que se sobrepasa con creces la hipérbole sacrílega de los trovadores por vía de una sublimación que parte de Dante y cuaja en el neoplatonismo del siglo XVI[25].

En su poema, Quevedo continúa con el juego de la asociación de elementos dispares, y casi diríamos imposibles, que se hace más palpable aún en los dos versos finales de este segundo cuarteto, en los que, como en otras ocasiones, saca a relucir unos principios filosóficos básicos para exponer lo que resulta ser una rotunda paradoja. Este uso *sui generis* de la terminología filosófica aplicada a los asuntos del amor se observa también en «Nueva filosofía de amor contraria a la que se lee en las escuelas», citada atrás, donde abunda en el desarrollo irónico de esas contradicciones con una supuesta base científica; en definitiva, ahí se nos ofrece un remedo del Ovidio *magister amoris* del *Ars amatoria*:

> Quien nueva sciencia y arte
> quiere saber, aprenderá la mía
> nueva filosofía,
> que no puede aprenderse en otra parte.
> En mi pecho, el Amor que me lastima,
> lee dolor la cátedra prima[26].

Flora sale reina de esa lucha entre los elementos básicos (de ahí la *elemental guerra*), ese par de contrarios que son el fuego y el hielo, cuyo enfrentamiento permanente es uno de los fundamentos del mundo y de la vida; la otra clave, como repetía machaconamente el hilemorfismo, era la búsqueda desesperada y fértil de la forma por parte de la materia. Una vez más, Quevedo vuelve sobre esa definición del hombre (y en este caso desarrolla el símil en relación con el poeta enamorado) como un ser integrado por todos los elementos en su madrigal «Amante sin reposo»:

> Yo sólo, que nací para tormentos
> estoy en todos estos elementos:
> la boca tengo en aire suspirando,
> el cuerpo en tierra está peregrinando,
> los ojos tengo en agua noche y día,
> y en fuego el corazón y la alma mía[27].

[25] Por no salir del texto recién citado, *La Galatea* cervantina nos sirve una vez más de rotundo *terminus ad quem*.

[26] *PO*, núm. 387, vv. 1-6.

[27] *PO*, núm. 406, vv. 5-10.

Flora, la reina de las contraposiciones imposibles, es más fuerte si cabe gracias a que esos elementos contrarios la defienden porque, en definitiva, son inherentes a ella y porque en ella conviven en singular armonía. El poema insiste en esas mismas ideas en los dos tercetos, aunque, según se ha puesto de manifiesto arriba, Quevedo pasa ahora del lenguaje de la Filosofía al propio de la erudición geográfica, con la evocación de lugares lejanos y míticos: la Escitia y el Etna. Ésta era una técnica que dominaban con maestría los poetas de antaño, verdaderos especialistas en rememorar lugares y parajes remotos, para dar un toque exótico y erudito a sus obras, y que Petrarca recuperó para la poesía occidental. A este respecto, no está de más recordar que ese interés por la geografía exótica (y en ella se incluye no sólo la de lugares apartados, y por ello mágicos, sino también la geografía del mundo antiguo) se había convertido en una verdadera moda desde las medianías del Trecento. Reparemos, por ejemplo, en el amplio catálogo elaborado por Boccaccio, al que siguieron otros muchos humanistas y eruditos preocupados por una disciplina en auge dentro de un mundo que ensanchaba sus fronteras. No contento con lo hecho hasta ese punto, Quevedo aún tiene un momento para ostentar su técnica básica en el segundo miembro del primer terceto, constituido por los versos 10 y 11; ahí, precisamente tilda de Etna a la amada por su capacidad de quemar la vista del amante cuando la contempla, en un neoplatonismo a todas luces excesivo[28]. La ignición depende, según se indica, de las ardientes nieves, oxímoron que, como bien sabemos a estas alturas, es mucho más que eso: en esencia, podría incluso hacer las veces de clave, presentador o lema para toda la composición.

Al final, un símil abunda en el mismo universo semántico en el que se ha movido a lo largo de todo el soneto. Aquí, se alude al parecido de la amada con el cristal, no por lo perecedero o frágil de la fama de Flora, según apunta (ya que, de acuerdo con los tópicos líricos al uso, su belleza y sus muchos méritos habrían de darle fama inmarcesible, en una de las hipérboles poéticas más conocidas), sino porque, al igual que la amada, el vidrio es el fruto de una formidable paradoja: a pesar de su frialdad (aquí interesadamente extrema, por lo que apostilla con el *siendo yelo* del verso 14, con una metáfora que trasciende la mera apariencia), nace del encuentro de la piedra (de la que deriva su fría condición) con el fuego, que le infunde la vida y le permite adquirir forma. Así, de manera tácita, el segundo terceto nos permite volver por la senda hollada al cierre de los cuartetos, con un guiño en el que se percibe una nueva muestra de aristotelismo básico y socarrón.

[28] Y nos bastan, por lo que no vamos más lejos, las reflexiones de Domingo Ynduráin al verso de San Juan «y máteme tu vista y hermosura», en su monumental edición de la *Poesía,* 1983, pp. 71-77.

Como hemos ido comprobando, el artificio poético ideado por Quevedo funde en una sola dos modalidades de discurso gemelas y contrarias al mismo tiempo: la tradicional *oratio* epidíctica o panegírica y, junto a ella y en perfecta simbiosis, la invectiva, resultante de la inversión de ese subgénero retórico primario. En efecto, Quevedo embute en una misma composición el elogio o *laus* y la burla o *vituperatio,* todo ello con suma habilidad y gracia; de ese modo, el poema hace las veces de piropo y burla, en consonancia con los gustos literarios quevedescos. Claro está que, cuando estos dos universos semánticos confluyen, es prácticamente inevitable el triunfo de uno sobre otro; por ello, procede reconocer que, desde la rúbrica, las burlas acaban imponiéndose a las veras y que, en este poema como en tantos otros de Quevedo, la preeminencia les corresponde a la ironía, a la parodia, a la sátira y, en definitiva, a una finísima comicidad característica de este autor. Puestos a buscar el espacio más adecuado para nuestra composición en las antologías de Quevedo, creemos que, con mayor justicia, debería ir junto a otros poemas cómicos y no con los amatorios, entre los que tradicionalmente se incluye; a decir verdad, lógico parece que, de aquí en adelante, considerada su importancia en todos los órdenes (en especial, su calidad y abundancia), este y otros poemas de la misma índole se integren en la sección de híbridos que cabría etiquetar de *amoroso-burlescos, amoroso-satíricos, cómico-amorosos* o de alguna manera semejante.

Bibliografía

Alonso, D., *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1985, 3 vols.
Alvar Ezquerra, A., *Exilio y elegía latina entre la Antigüedad y el Renacimiento,* Huelva, Universidad de Huelva, 1997.
Casas Rigall, J., *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero,* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995.
Catulo, C. V., *Carmina,* ed. R. A. B. Mynors, Oxford, Oxford University Press, 1958.
Colombí-Monguió, A. de, «Los "ojos de perlas" de Dulcinea (*Quijote*, II, 10 y 11). El antipetrarquismo de Sancho (y de otros)», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 32, 1983, pp. 389-402.
Cervantes Saavedra, M. de, *La Galatea,* ed. R. Schevill y A. Bonilla, Madrid, Imprenta Bernardo Rodríguez, 1914.
Foster, L., *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism,* Cambridge, Cambrige University Press, 1969.
Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa,* ed. B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
González de Clavijo, R., *Embajada a Tamorlán,* ed. F. López Estrada, Madrid, Castalia, 1999.
Hauf i Valls, A.-C., «Texto y contexto de *La Flor de las Historias de Oriente:* un programa de colaboración cristiano-mongólica», en *IV Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón: Juan Fernández de Heredia y su época (Zaragoza-Caspe, 29-30 de noviembre y 1 de diciembre de 1995),* ed. A. Egido y J. M. Enguita, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997, pp. 111-54.
Horacio Flaco, Q., *Q. Horati Flacci opera,* ed. E. C. Wickham y H. W. Garrod, Oxford, Oxford University Press, 1963.
Horacio Flaco, Q., *Odas y Épodos,* ed. M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1990.
Lacarra, M. J., y J. M. Cacho Blecua, *Lo imaginario en la conquista de América,* Zaragoza, Comisión Aragonesa Quinto Centenario, 1990.
Ladero Quesada, M. A., «"No curemos de linaje ni hazañas viejas...". Diego de Mendoza y su visión hidalga de Castilla en tiempo de los Reyes Católicos», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 198, 2001, pp. 205-314.
López Estrada, F., «Prehumanismo del siglo XV: La *Letra* de los escitas a Alejandro. Del cancionero de Herberay des Essarts y las formulaciones utópicas en la Edad Media», en *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller,* ed. J. R. Jones, Newark, Juan de la Cuesta, 1980, pp. 189-203.
Manrique, J., *Poesía completa,* ed. Á. Gómez Moreno, Madrid, Alianza, 2000.
PO, Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
Quevedo y Villegas, F. de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas,* ed. J. González de Salas, Madrid, Pedro Coello, 1648.
Rey-Flaud, H., «Le sang sur la neige», *Littérature,* 37, 1980, pp. 15-24.
Salas, P. de, *Compendium Hispano-Latinum*, Madrid, Tipografía Real, 1805.
San Juan de la Cruz, *Poesías,* ed. D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1983.
The Oxford Classical Dictionary, Oxford, Clarendon Press, 1970.

Virgilio Marón, P., *Opera,* ed. R. A. B. Mynors, Oxford, Oxford University Press, 1969.

«Desterrado Scipión a una rústica casería suya, recuerda consigo la gloria de sus hechos y de su posteridad»

Alessandro Martinengo
Università di Pisa

Faltar pudo a Scipión Roma opulenta,
mas a Roma Scipión faltar no pudo;
sea blasón de su invidia que mi escudo,
que del mundo triunfó, cede a su afrenta.

Si el mérito africano la amedrenta,
de hazañas y laureles me desnudo;
muera en destierro en este baño rudo,
y Roma de mi ultraje esté contenta.

Que no escarmiente alguno en mí quisiera,
viendo la ofensa que me da por pago,
porque no falte quien servirla quiera.

Nadie llore mi ruina ni mi estrago,
pues será a mi ceniza, cuando muera,
epitafio Anibal, urna Cartago[1].

En la nota que acompaña este famoso soneto en la *editio princeps* de *El Parnaso español*[2] González de Salas, tras haber señalado su principal modelo en la *Epístola LXXXVI* de Séneca el filósofo a Lucilio, ponía de relieve su íntimo enlace –ideal y formal– con otro soneto del poeta, escrito con ocasión de la muerte del duque de Osuna, y que empieza: «Faltar pudo su patria al grande Osuna»[3]. Decía entre otras cosas el amigo y editor de don Francisco:

[1] Quevedo, *Obra poética,* núm. 234, p. 431.
[2] Quevedo, *Parnaso español…*, p. 30.
[3] Quevedo, *Obra poética,* núm. 223, p. 425.

> A este Soneto dio el argumento, i mucha parte de su locucion, la ilustre *Epistola LXXXVI* de nuestro Lucio Seneca, escrita a Lucilio, desde la misma Casa de el Campo de Publio Cornelio Scipion, junto a Linterno [*sic*], ciudad de Campania [...] La memoria [...] de la quexa de Scipion aqui contenida, me advirtio de haber careado con ella nuestro Poeta la de otro valeroso Capitan, en todo bien semejante. Quien cotexare con este el Soneto XIII arriba referido, A la immortal memoria de don Pedro Giron, Duque de Ossuna, sentirá luego la consonancia, i a ambos, Exemplos dos sensibles de las Patrias ingratas[4].

En efecto los dos poemas no sólo ostentan un *incipit* semejante (prescindiendo de la diferencia de nombres y circunstancias relacionados con los respectivos destinatarios) —caracterizado, en el primer verso, por la fórmula sintáctica: infinitivo + verbo principal + giro en dativo[5] y, en el ámbito del primer dístico, por un quiasmo de particular eficacia (especialmente perfecto en el núm. 234)— sino que su entera estructura se ha concebido según una análoga *dispositio*.

Las dos fórmulas incipitales paralelas le sirven a Quevedo para rememorar dos casos históricos, también paralelos, aunque lejanos en el tiempo, en que se vieron sacrificados a la más cruda y despiadada razón de estado los méritos y la vida misma de dos varones ilustres, cuyas hazañas bélicas habían redundado en defensa y gloria de sus respectivas patrias. También notaremos, siguiendo en el examen comparativo, cómo el poeta desarrolla, en progresión, el tema de la envidia, que suele ensañarse contra los varones eminentes[6], el de la ingratitud de las patrias[7], y finalmente el tema de la reivindicación —ante el juicio de la posteridad— de los méritos políticos y morales que los contemporáneos no habían acatado[8]. Sólo se apartan uno de otro los dos poemas, en su respectiva *dispositio*, al subrayarse, por un lado, en el número 234, el cariz casi religioso del amor de Escipión a Roma (vv. 9-11) y, por otro, en el final del número 223, el elevarse a *planctus* cósmico (no exento de amaneramiento) del dolor de los soldados por la muerte de Osuna:

[4] Quevedo, *Parnaso español...*, p. 30.

[5] Siles, 1982, p. 3.

[6] Ver los versos 3-4 de nuestro soneto y también Quevedo, *Obra poética*, núm. 223, vv. 5-6: «Lloraron sus invidias una a una / con las proprias naciones las extrañas».

[7] Ver los versos 5-8 de nuestro soneto y también Quevedo, *Obra poética*, núm. 223, vv. 3-4: «diéronle muerte y cárcel las Españas, / de quien él hizo esclava la Fortuna».

[8] Ver los versos 12-14 de nuestro soneto y también Quevedo, *Obra poética*, núm. 223, vv. 7-8: «su tumba son de Flandres las campañas, / y su epitafio la sangrienta luna».

En sus exequias encendió el Vesubio
Parténope, y Trinacria al Mongibelo;
el llanto militar creció en diluvio.

Diole el mejor lugar Marte en su cielo;
la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio
murmuran con dolor su desconsuelo.

En el artículo al que nos referíamos antes se argumentaba el fin de «oposición política» inherente al soneto número 223, afirmando su conexión con el pensamiento de Tácito, tan importante —se recordaba— en la génesis y el desarrollo de la teoría y la praxis políticas del siglo XVII. El crítico citaba al propósito la orgullosa y estoica respuesta del Germano Boyacalo al capitán romano que, amparándose en una «crudísima formulación de la razón de estado», los estaba expulsando, a él y a los suyos, de sus tierras nativas: «deesse nobis terra ubi vivamus; in qua moriamur non potest»[9]; y reconocía justamente en esta sentencia referida por Tácito el germen de la idea desarrollada por Quevedo en el soneto y al propio tiempo el modelo de la estructura formal de su *incipit* («deesse nobis [...] non potest» / «faltar pudo [...] al grande Osuna»)[10].

Ahora bien, si en lugar de fijarnos en el comienzo del soneto a Osuna, como legítimamente hacía Siles desde su punto de vista, nos fijamos en el del número 234, nos llamará la atención el que una idéntica estructura formal se encuentre en el texto de la *Epístola LXXXVI*, principal punto de partida de Quevedo, en este caso, según se viene indicando a partir del primer editor. No deberemos sin embargo echar mano de las ediciones senequianas corrientes hoy en día (ni de las traducciones que dependen de ellas), sino remontarnos a las ediciones que don Francisco tenía al alcance de la mano, que eran esencialmente dos: la que publicó Erasmo en Lyón en 1555 y los *Opera quae extant omnia*, publicados por primera vez en París en 1607, cuyo texto se basaba en el de Lipsio y de cuyas anotaciones, debidas a los más ilustres comentaristas de la época, nuestro escritor demuestra saber muy bien aprovecharse[11].

Vamos a considerar el asunto más de cerca. Una traducción moderna del pasaje que interesa, la que ofrece Crosby en su comentario del número 234[12], reza por ejemplo así:

> Mostró él [Escipión] moderación y sentido del deber [...] Considero este rasgo suyo como aún más admirable después de retirarse él de su

[9] Tácito, *Annales,* XIII, 56, 9-10.
[10] Siles, 1982, p. 3.
[11] Ettinghausen, 1972, pp. 137-39.
[12] Quevedo, *Poesía varia,* p. 143.

> patria [...]; ya que había una alternativa: *que Escipión permaneciera en Roma, o que Roma permaneciera libre.*

El fragmento que he subrayado supone evidentemente la lección (que se encuentra, para citar sólo una, en la edición oxoniense de las *Epistulae Morales*, 1965): «Aut Scipio Romae *esse* debebat, aut Roma in libertate» (también aquí, y más abajo, el subrayado es mío). Al contrario, el texto de Lipsio nos ofrece una lectura mucho más pertinente al argumento de estas páginas: «Aut Scipio Romae *deesse* debebat, aut Romae libertas»[13] (el aparato registra las variantes de los códices principales que, sin eliminar nunca el quiasmo que retomará Quevedo, afectan en ciertos casos a su segundo miembro: *aut Roma in libertate, aut Romae libertati,* etc.). Ni habrá que olvidar, hablando más en general, cómo dentro del denso retoricismo que vertebra la *Epístola LXXXVI* se nos ofrece un poco más abajo otro quiasmo del mismo sentido que el anterior:

> eo perducta res erat, ut aut libertas Scipioni, aut Scipio libertati faceret iniuriam. Neutrum fas erat[14].

Circunstancia que debió de aumentar el impacto emotivo recibido por don Francisco y dejar en su memoria una huella profunda y duradera, según siguen atestiguando sus obras tardías.

Si volvemos ahora al parentesco general entre nuestros dos sonetos, destacando de manera especial la paradoja que supone el hecho que un análogo andamiaje expresivo haya sido utilizado en ocasiones distintas y con el propósito de exaltar —aunque dentro de una perspectiva ideológica común—, a dos personalidades tan distintas, nos parece útil dedicar unas consideraciones al procedimiento expresivo en sí, al que se podría definir como una técnica de refundición múltiple de un hipotexto dado, y aventurar además unas hipótesis acerca de la precedencia de un soneto respecto al otro.

El profesor Crosby ya se había planteado el problema en otro trabajo suyo[15]: el ejemplo de reutilización expresiva de un mismo texto (o hipotexto) que en aquella ocasión primariamente le interesaba era la inclusión en el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el Enamorado* de unas octavas de las que Quevedo se serviría más tarde incorporándolas a una sátira dirigida contra su enemigo literario Francisco Morovelli. Desde luego, abundando en su argumentación, aducía Crosby dos ejemplos más de la técnica aludida, cada uno de los cuales ostenta

[13] Séneca, *Annaei Senecae,* p. 373.
[14] Séneca, *Annaei Senecae,* p. 373.
[15] Crosby, 1967, pp. 43-46 especialmente.

sin embargo –hacía notar– un tipo de intervención distinto, para no decir opuesto. El primer ejemplo era el soneto número 271 («Si los trofeos al túmulo debidos»[16]), del que existen dos versiones, la anterior compuesta *in mortem* de Bernardino de Mendoza, en 1604, la segunda *in mortem* de Luis Carrillo y Sotomayor, en 1610, mediando entre las dos «un mínimo de modificaciones»; el otro caso considerado era justamente el de nuestra pareja de sonetos, a propósito de los cuales así se expresaba el ilustre quevedista norteamericano:

> La primera versión se dedicó a Scipión el Africano, y empieza con los versos «Faltar pudo a Scipión Roma opulenta…». Andando el tiempo, el propio Quevedo, por motivos del todo ajenos a sus sentimientos originales, hizo en este poema tantas enmiendas y modificaciones que acabó por crear lo que resulta de hecho un nuevo soneto, dedicado al Duque de Osuna, y en el que no se conserva otro recuerdo del primitivo que los dos versos iniciales: «Faltar pudo su patria al grande Osuna, / pero no a su defensa sus hazañas»[17].

Dejando por ahora de lado otros numerosos ejemplos que vendrían al caso, y que podrán ser el tema de un futuro trabajo (citaré tan sólo uno, concerniente una vez más al mismo don Luis Carrillo, al que Quevedo –quizá pretendiendo homenajearlo así de una manera más refinada– dedicó *in mortem* otra refundición, la canción «Mira ligera nave»[18], cuya primera redacción iba dedicada a un desconocido don Juan), confesaré que me deja perplejo la seguridad apodíctica con la que Crosby afirma la anterioridad del soneto dedicado a Escipión respecto al dedicado a Osuna, es decir del número 234 respecto al número 223: una seguridad que por supuesto, dado el prestigio del investigador, ha contagiado a otros, según parece desprenderse por ejemplo del comentario que de ambos sonetos se incluye en un inteligente artículo dedicado a la Musa *Clío*[19].

Yo me atrevería a sostener la tesis exactamente contraria (es decir la anterioridad del número 223 respecto al número 234), aún siendo perfectamente consciente del tremendo riesgo que supone enfrascarse en problemas de cronología poética quevediana. Digamos pues, más prudentemente, que me atrevo a proponer, más que una tesis, una hipótesis, basándome en dos clases bien distintas, aunque convergentes, de consideraciones: las estilísticas y las histórico críticas.

[16] Quevedo, *Obra poética,* núm. 271, p. 463.
[17] Crosby, 1967, p. 45.
[18] Quevedo *Obra poética,* núm. 279, pp. 470-75.
[19] Vega Madroñero, 1999, pp. 357-58.

Desde el punto de vista estilístico, me parece evidente que el poema dedicado a Escipión Africano se caracteriza, respecto al gemelo, por una elaboración formal más refinada y acabada, como sólo puede resultar de una revisión meditada. Nótese el quiasmo perfectamente calibrado del dístico inicial, mientras que cojea un poco el quiasmo del dístico correspondiente del número 223:

> Faltar pudo su patria al grande Osuna,
> pero no a su defensa sus hazañas;

nótese además la bimembración perfecta del verso final, de *pointe,* en el número 234:

> epitafio Anibal, urna Cartago;

con el que habrá que comparar el dístico paralelístico (vv. 7-8) del número 223:

> su tumba son de Flandres las campañas,
> y su epitafio la sangrienta luna,

admirable por cierto, y justamente por eso merecedor de un comentario borgiano[20], pero no concebido como cláusula conclusiva del poema, y cuyo efecto por tanto se diluye a través de unos tercetos, al fin y al cabo, bastante ripiosos.

Y nótese finalmente cómo el sintagma *el mérito africano* (v. 5) anticipa eficazmente, condensándolo, el binomio del verso siguiente *hazañas y laureles* (v. 6), mientras que en el número 223 el mismo concepto se expresa de una manera más débil y difusa («sus hazañas», v. 2; «de quien él hizo esclava la Fortuna», v. 4).

Desde el punto de vista histórico crítico, llama la atención la afinidad ideológica y conceptual (e incluso formal, en la medida en que la prosa puede compararse con el verso) del número 234 con algunos fragmentos de dos obras doctrinales tardías del propio don Francisco, precisamente *Las cuatro fantasmas de la vida* (que se escribió en 1635, fue añadida por el editor Dupont al texto de *Virtud militante* en la edición de 1651, pero que hay que considerar a todos los efectos como obra independiente[21]) y la *Vida de Marco Bruto*, que se publicó en 1644: una afinidad conceptual y formal que parece apuntar hacia una redacción (o, si se quiere, una reelaboración) del soneto más próxima a los años indicados y por tanto bastante posterior a la época en que ocurrió la muerte de Osuna (1624).

[20] Martinengo, 1993, p. 646.
[21] Rey, 1985, p. 27.

Naturalmente, el motivo de derivación senequiana se ajusta a la que constituye, en cada una de las dos prosas doctrinales, la preocupación quevediana del momento. Puesto que la referencia al filósofo de Córdoba se incorpora, en el primer caso, al discurso acerca del «Desprecio», tercera *fantasma* de la vida, la argumentación gira alrededor de dicho concepto, al tiempo que se evocan otros temas conexos —y bien conocidos de nosotros—, sobre todo el del mérito eminente y de su natural consecuencia, la envidia:

> Scipión se vió mayor acreedor a Roma de lo que Roma podía satisfacerle. Temió sus méritos, y que sus hazañas le granjeaban más invidia de la que podía vencer el que venció las furias de Anibal. Despreciose a sí, y despreció la ciudad. Juzgó por más conveniente que Scipión faltase a Roma, que obligar a que Roma faltase a Scipión. Retirose pobremente a unos baños, que sobrándoles horror para cárcel, le servían de palacio[22].

Se percibe el perfil de la argumentación senequiana, se notan las mismas figuras retóricas aprovechadas en el soneto número 234 (añadiré que la frase, también quiástica: «más invidia de la que podía vencer el que venció las furias de Anibal», contiene un claro eco del sintagma latino «ille Carthaginis horror»[23]); y no sólo alude también Quevedo a la reivindicación —ante el tribunal de la posteridad— de los méritos morales y políticos que no supieron acatar los contemporáneos, sino que además le confiere al tema un especialísimo matiz: la posteridad la identifica ahora, simbólicamente, con la figura de Séneca, autor de la epístola laudatoria:

> Y cuando [Escipión] se desapareció a la admiración del mundo y al rencor de la invidia, donde pobremente murió en tan voluntario desprecio, entonces empezó su adoración no en menos sublime afecto que en el del grande Séneca[24].

Palabras que sirven de introducción al fragmento traducido al castellano, que don Francisco saca del *incipit* de la misma epístola:

> Esto te escribo estando mal convalecido, en la misma quinta de Scipión Africano, habiendo adorado las cenizas y aras que yo creo es sepulcro de varón tan grande. Persuádome que su alma volvió al cielo, de donde descendió, no porque gobernó grandes ejércitos [...], sino por su admirable moderación, más admirable en haber dejado la patria que cuando la libró[25].

[22] Quevedo, *Obras en prosa*..., p. 1306.
[23] Séneca, *Annaei Senecae*, p. 373.
[24] Quevedo, *Obras en prosa*..., p. 1306.
[25] Quevedo, *Obras en prosa*..., p. 1306.

La traducción puede calificarse de literal, prueba indudable de insólito respeto, puesto que la técnica quevediana de traducir a los clásicos se configura normalmente como una paráfrasis retoricista (y a una suerte de paráfrasis somete don Francisco este mismo *incipit* en *Providencia de Dios*[26]), dicho de otro modo, se inserta «dentro de la *imitatio*, en los ejercicios de *copia verborum* para enriquecimiento del escritor»[27]. Aunque, apurando más, sí ha intervenido don Francisco en el texto, y eso a través de una omisión, esto es suprimiendo, en la última cláusula del fragmento del original correspondiente al reproducido arriba, la palabra *pietatemque*: «sed ob egregiam moderationem pietatemque, magis in illo admirabilem, cum reliquit patriam, etc.»[28].

El vocablo (y el concepto) omitido en la «tercera fantasma» lo recuperará Quevedo, años más tarde, en la *Vida de Marco Bruto* al escribir (subrayo yo):

> No pudo Roma sufrir las grandes hazañas y las *santas* costumbres de Scipión. Conociolo él y, *religioso*, dixo: «Más quiero que con el destierro falte Roma a Scipión, que no que Scipión falte a Roma en el destierro»[29].

Desde luego el ejemplo de Escipión se le ocurre aquí a nuestro escritor —en contraposición al de Casio— para ilustrar la que he llamado, en otro trabajo, su teoría política concerniente a las eminencias: según ésta, las repúblicas se mantienen, e incluso prosperan, si son gobernadas por las medianías, puesto que cualquier exceso de comportamiento, cualquier presencia eminente en el escenario público —en el bien como en el mal— son mortales enemigos del buen gobierno[30]. A este propósito, y a mayor abundamiento, se le ocurre a Quevedo recordar la antigua costumbre del ostracismo, dentro de la cual enmarca la decisión de Escipión, en este caso voluntaria, de abandonar a Roma:

> El Ostracismo tuvo por virtud el desterrar la virtud en eminente grado. Era el destierro canonización, causábale el exceso del mérito, no temían la bondad, sino el séquito que merecía[31].

Si mi hipótesis acerca de la anterioridad del soneto a Osuna respecto al número 234 resultase provista de algún fundamento, alguien podría extrañar la circunstancia de utilizar el escritor un

[26] Quevedo, *Obras en prosa*..., p. 1415.
[27] Plata, 2000, p. 395 (Las palabras copiadas son de López Grigera). Ver la demás literatura crítica ahí citada.
[28] Séneca, *Annaei Senecae*, p. 373.
[29] Quevedo, *De la vida de Marco*..., fols. 32v-33r.
[30] Martinengo, 1998, pp. 39-40.
[31] Quevedo, *De la vida de Marco*..., fol. 32v.

mismo texto (o, digamos, un texto en dos versiones gemelas) primero para encarecer un acontecimiento de la historia contemporánea, más tarde para ilustrar otro distinto y perteneciente a la historia antigua: nos encontraríamos en efecto, aparentemente, frente a una sorprendente transgresión del tradicional principio de autoridad, el cual reconocía en la historia la *magistra vitae* e indicaba consecuentemente en los acontecimientos de la Antigüedad el modelo de los más recientes.

Pero ya Krabbenhoft había invertido el punto de vista habitual, afirmando que «el mayor éxito de Quevedo consiste [...] en alterar la relación que tradicionalmente existe entre "texto" autoritario y "discurso" respetuoso, haciendo que la autoridad antigua se humille ante la autoridad de la edad moderna»[32]. El investigador se refería a la *Vida de Marco Bruto* en general; para ser más concretos, podríamos pensar en la argumentación que desarrolla don Francisco en la «Cuestión política», una especie de extenso codicilo que añade a la obra apenas citada. Como se recordará, ahí se plantea el escritor, imitando el estilo de las antiguas controversias, la pregunta de lo que hubiera hecho Julio César si hubiese descubierto anticipadamente la conjuración de Bruto y Casio; y, a manera de contestación, inserta una relación documental muy detallada sobre el cauteloso comportamiento del Rey Fernando el Católico hacia el Gran Capitán en momentos en que estaba dudando de la lealtad de éste. La conclusión que saca Quevedo consiste en afirmar —subvertiendo los tradicionales cánones de valoración— el estatuto autoritativo del ejemplo histórico moderno frente al antiguo:

> No ha sido digressión lo que dispone con exemplo moderno la inteligencia de la qüestión propuesta en Iulio César, a que deciende más tratable el dicurso[33].

Aplicando el mismo criterio al caso de los dos sonetos que comentamos, podríamos concluir sugiriendo que el hado del duque de Osuna le ha servido de modelo a Quevedo para ilustrar ejemplarmente el hado de Escipión Africano.

[32] Krabbenhoft, 1993, pp. 23-24.
[33] Quevedo, *De la vida de Marco...*, fol. 110r.

Bibliografía

Crosby, J. O., «Creación y revisión de una sátira contra Francisco Morovelli», en *En torno a la poesía de Quevedo,* Madrid, Castalia, 1967, pp. 43-55.

Ettinghausen, H., *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement,* Oxford, Oxford University Press, 1972.

Krabbenhoft, K., *El precio de la cortesía. Retórica e innovación en Quevedo y Gracián. Un estudio de la «Vida de Marco Bruto» y del «Oráculo Manual y Arte de Prudencia»,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993.

Martinengo, A., «Il blasone del Duca di Osuna e il blasone dei Turchi (saggio di un commento alla poesia di Quevedo)», en *El Girador. Studi di Letterature iberiche e iberoamericane offerti a Giuseppe Bellini,* Roma, Bulzoni, 1993, vol. II, pp. 641-48.

Martinengo, A., *El «Marco Bruto» de Quevedo. Una unidad en dinámica transformación,* Bern, Peter Lang, 1998.

Plata, F., «Hallazgo de las "Controversias de Séneca" y de otros textos en prosa inéditos de Quevedo», en *Estudios de Filología y Retórica en Homenaje a Luisa López Grigera,* Bilbao, Universidad de Deusto, 2000, pp. 387-410.

Quevedo y Villegas, F. de, *De la Vida de Marco Bruto. Escriuiola por el Texto de Plutarco, ponderada con Discursos…,* Madrid, D. Díaz de la Carrera, 1644.

Quevedo y Villegas, F. de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas,* ed. J. A. González de Salas, Madrid, Pedro Coello, 1648.

Quevedo y Villegas, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969.

Quevedo y Villegas, F. de, *Obras en prosa. Obras completas,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1958.

Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía varia,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Catédra, 1981.

Rey, A., «Introducción» en Quevedo y Villegas, F. de, *Virtud Militante contra las quatro Pestes del Mundo, Inuidia, Ingratitud, Soberbia, Avarizia,* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1985.

Séneca, L. A., *L. Annaei Senecae Philosophi et M. Annaei Senecae Rhetoris quae extant Opera. Ad veterum exemplarium fidem nunc recens castigata… ac illustrata…,* Parisiis, apud Hadrianum Perier, 1607.

Siles, J., «Para una fuente de Quevedo: Tácito, *Annales,* XIII, 56, 9-10», *Ínsula*, 425, 1982, p. 3.

Vega Madroñero, Mª. de la F., «La Musa *Clío:* temas y tradición poética», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 355-71.

La Fénix

Valentina Nider
Università di Trento

Ave del yermo, que sola
haces la pájara vida,
a quien, una, libró Dios
de las malas compañías;

que ni habladores te cansan,
ni pesados te visitan,
ni entremetidos te hallan,
ni embestidores te atisban;

tú, a quien ha dado la aurora
una celda y una ermita,
y sólo saben tu nido
las coplas y las mentiras;

tú, linaje de ti propria,
descendiente de ti misma,
abreviado matrimonio,
marido y esposa en cifra,

mayorazgo del Oriente,
primogénita del día,
tálamo y túmulo junto,
en donde eres madre y hija;

tú, que engalanas y hartas,
bebiendo aljófar, las tripas,
y a puras perlas que sorbes,
tienes una sed muy rica;

avechucho de matices,
hecho de todas las Indias,

La Perinola, 6, 2002.

pues las plumas de tus alas
son las venas de sus minas;

tú, que vuelas con zafiros;
tú, que con rubíes picas,
guardajoyas de las llamas,
donde naciste tan linda;

tú, que a puras muertes vives
(los médicos te lo invidian),
donde en cuna y sepultura
el fuego te resucita;

parto de oloroso incendio,
hija de fértil ceniza,
descendiente de quemados,
nobleza que arroja chispas;

tú, que vives en el mundo
tres suegras en retahíla,
y, medula de un gusano,
esa máquina fabricas;

tú, que del cuarto elemento
la sucesión autorizas;
estrella de pluma, vuelas;
pájaro de luz, caminas;

tú, que te tiñes las canas
con las centellas que atizas,
y sabes el pasadizo
desde vieja para niña;

suegra y yerno en una pieza,
invención que escandaliza,
la cosa y cosa del aire,
y la eterna hermafrodita;

ave de pocos amigos,
más sola y más escondida
que clérigo que no presta
y mercader que no fía;

ave duende, nunca visto,
melancólica estantigua,
que, como el ánima sola,
ni cantas, lloras, ni chillas;

ramillete perdurable,
pues que nunca te marchitas,

y eres el ave corvillo
del miércoles de ceniza:

ansí de cansarte dejen
similitudes prolijas,
que de lisonja en lisonja
te apodan y te fatigan,

que, para ayuda de fénix,
si hubiere lugar, recibas,
por únicas y por solas,
mi firmeza y mi desdicha.

No te acrecentarán gasto,
que el dolor las vivifica,
y al examen de mi fuego
ha seis años que te imitan.

Si no, cantaré de plano
lo que la razón me dicta,
y los nombres de las Pascuas
te diré por las esquinas.

Sabrán que la Inquisición
de los años te castiga,
y que todo tu abolorio
se remata en chamusquinas.

Quevedo remitió este romance a don Juan de la Sal, Obispo de Bona, en una carta fechada a 7 junio de 1624 juntamente con una epístola dedicatoria y otros tres romances[1], también dedicados a animales fabulosos: el basilisco, el unicornio y el pelícano, ave más conocida a través de la literatura emblemática y de la retórica sagrada que de la realidad. El propósito de Quevedo es censurar la frecuencia, que raya el abuso, de las menciones a estos animales en obras de la época:

> Esas dos aves tan introducidas en todo género de escritores, y esos dos animales soñados, que andan emboscándose las unas y los otros en los púlpitos y libros, y de concepto en concepto, invío a vueseñoría para que divierta alguna ociosidad de las siestas. Enfadarme con mentiras tan autorizadas, crédito es, y algo tienen de severo estas burlas[2].

[1] Cito por la edición de Blecua, Quevedo, *Obra poética*, vol. II, pp. 328-31, quien reúne en el núm. 700 los cinco textos, reproduciendo la versión del *Parnaso español* (1648) y, en la nota, la del pliego de la Biblioteca Nacional de Madrid (74-36). Otra versión, no mencionada por Blecua, es publicada por Pellicer de Salas y Tobar, *El fénix...*, fols. 128-30, y editada críticamente por Cuevas, 1983.

[2] Quevedo, *Epistolario*, pp. 123-25.

De esta manera, Quevedo toma posición en una polémica que divide, a lo largo del siglo XVII, a predicadores y comentaristas de la Escritura de los científicos y naturalistas acerca de la utilización de lugares comunes fundados en fábulas y supersticiones. Por lo que se refiere al fénix, todos ponían reparos a su existencia, advirtiendo al lector que se trataba de un ave fabulosa, aunque los primeros seguían aprovechando el tópico para aplicarlo a misterios como la resurrección de Jesús o la castidad de la Virgen, según la tradición de los Padres de la Iglesia y de los bestiarios medievales.

Ecos de esta controversia se advierten también en la prosa y poesía de la época, no obstante la amplia utilización en la literatura profana de un mito al que habían aludido clásicos ilustres y modernos, desde Claudiano a Góngora, pasando, para limitarnos tan sólo a la lírica en castellano, por Garcilaso, Herrera y muchos otros. Los argumentos de los detractores se centran sobre todo en su utilización como símil en la poesía amorosa, censurando su falta de verosimilitud y atacando así el código literario petrarquista y sobre todo a Góngora y sus seguidores[3]. No faltan tampoco casos en los que de la polémica literaria se pasa a la crítica de la superstición, como hace Baltasar Gracián[4] quien, remitiendo a Boccalini, observa que los poetas, mencionando en sus obras animales fabulosos, autorizan así el ilícito comercio que algunos buhoneros hacen de partes y remedios supuestamente sacados del cuerpo de dichos animales[5].

Quevedo dedica a la polémica una sección entera de una de sus últimas obras en prosa, *La constancia y paciencia del Santo Job*, demostrando todos sus conocimientos y erudición sobre el origen, el aspecto, la vida y la muerte del fénix y aludiendo al modelo iconográfico más difundido en la época que muestra el ave entre las llamas iluminada por el sol perpendicularmente[6].

En este pasaje Quevedo se declara escéptico con respecto a la existencia del fénix, tan celebrado por los poetas, «ave que se oye y no se ve, y de quien no han tenido noticia los escritores en el

[3] Por lo que se refiere al tema del fénix en la poesía amorosa ver el clásico Guillou Varga, 1986. Ya en el *Quijote*, II, cap. 38, p. 944, la Dueña Dolorida censura a los poetas que prometen a sus amadas cosas imposibles de mantener, entre ellas el fénix.

[4] Ver Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. I, cap. XVIII, p. 193 y *Ragguagli di Parnaso*..., II, p. 282.

[5] García Arranz, 1996, p. 346, cita a algunos científicos del XVII quienes rechazaron la existencia del fénix y su utilización como *exemplum*, tales como Thomas Browne y Georg Kaspar Kirchmaier, este último particularmente interesante para nosotros ya que trata también del basilisco, del unicornio, de Behemoth-Leviatán, etc. Conrieri, en prensa, cita opiniones parecidas defendidas por los italianos Lorenzo Magalotti y Daniello Bartoli. Egido, 2000, reúne muchos datos acerca del tema del fénix en Lope y en otros autores del Siglo de Oro.

[6] Sobre este pasaje y sus fuentes, remito a la bibliografía citada en Nider, 2000.

Oriente que poseemos»[7]; rechaza también la opinión de los que, con San Ambrosio y San Jerónimo y Tertuliano, de acuerdo con una larga tradición exegética, concedían autoridad a la doble interpretación de la palabra *phoenix*, en *Job,* 29, 18 como palmera y como ave mítica, afirmando que «autorizar que hay fénix con decir que se lee en la Sagrada Escritura, no tiene fundamento en el texto ni en la Vulgata ni en los Setenta»[8] y concluye admitiéndolo polémicamente en tanto que «ficción moral» para ilustrar la historia bíblica de Job.

Aunque aquí y en otros lugares se burla del fénix, Quevedo lo menciona frecuentemente y participa en la edición de la obra más conocida y erudita sobre el tema, escribiendo una «Censura»[9] para el *Fénix y su historia natural* de José de Pellicer, donde se incluye también el presente romance.

Por lo que se refiere a la poesía, Ignacio Arellano[10], recientemente, ha destacado en Quevedo el aprovechamiento del tópico 1) en su poesía amorosa de raigambre petrarquista, donde la amada es única como el ave fabulosa y el amante se convierte en un fénix renaciendo en las llamas de su pasión. El fénix aparece citado frecuentemente junto con otros mitos o tópicos ígneos (Ícaro, la salamandra, la mariposa que muere por acercarse demasiado a la llamas, la descripción de una joya que representa un fénix[11]); 2) en su poesía heroica y fúnebre, donde se alude a la resurrección del fénix entre las llamas para realzar a Mucio Scévola o a Roma después del incendio provocado por Nerón, o a ilustres contemporáneos como Paravicino[12]. También se utiliza el tópico en poemas cortesanos de tipo encomiástico[13]; 3) en la poesía moral, por ejemplo en *El escarmiento*[14], considerado uno de los últimos poemas quevedianos, donde se le cita en tanto que comida exquisita, para describir por antífrasis su sobrio tenor de vida; 4) en la poesía burlesca, donde aparece como metáfora lexicalizada destacando las características de unicidad[15] y cíclica resurrección, por

[7] *Obras en prosa,* p. 1527. Ver, por ejemplo, Fray Gaspar de San Agustín, *Conquistas...*, p. 112: «De pocos años a esta parte han conseguido el trato abierto con los tártaros [...], lo cual consiguieron mediante una embajada que el año de 1678 enviaron a la Corte de Pekín con Benito Pereira Faria, que llevó al Emperador tártaro de la China un hermoso león, traído de Africa para este efecto. Cosa que estimaron por casi divina; porque tenían por fabuloso y nunca visto a los leones, como entre nosotros el fénix, la salamandra, pelícano y otras ficciones de menor probabilidad».

[8] *Obras en prosa,* p. 1528.

[9] *Obras en prosa,* p. 1926.

[10] Arellano, 1999.

[11] Quevedo, *Obra poética,* núms. 200, 302, 305, 308, 449, 450.

[12] Quevedo, *Obra poética,* núms. 137, 218, 261.

[13] Quevedo, *Obra poética,* núm. 221.

[14] Quevedo, *Obra poética,* núm. 12.

[15] Quevedo, *Obra poética,* núm. 677.

ejemplo para aludir a las pelucas con las que el pelo de los muertos vuelve a la vida[16].

Sin embargo, el mismo estudioso califica el conjunto de los cuatro romances burlescos del que nos ocupamos de «macrotextos dedicados a animales», verdadero «bestiario» fabuloso, en el que estos últimos pasan a ser el tema principal del poema y no solamente una mera alusión culta. En estos textos las características y la simbología de los animales se convierten en elementos de burla sistemática, sufriendo una erosión «por medio de la reducción costumbrista constante [que] contribuye a su *meiosis* satírica»[17]. Se refiere aquí Arellano al rebajamiento satírico que se realiza a través de la mención de tipos sociales de la época, frecuente en la poesía satírica de Quevedo, es decir contaminando el código alto del léxico preciosista y culto con las referencias a la vida cotidiana y prosaica. Estas características destaca también Cuevas en la introducción a su edición citada de este texto, que constituye el único trabajo crítico enteramente dedicado al romance quevediano. De este tipo son, por ejemplo, las menciones a los *habladores* (v. 5), *pesados* (v. 6), *entremetidos* (v. 7) y a los *embestidores* (v. 8); o a *los médicos* (v. 34), *el clérigo* (v. 59) y *el mercader* (v. 60). También se pueden conectar con la sátira contra los viejos los versos en que se alude a la costumbre de teñirse las canas (vv. 49-50). Con todo, como se verá, el tipo satírico al que se refiere más frecuentemente aquí Quevedo es el de la mujer, destacando sobre todo sus distintos papeles en las relaciones de parentesco y sus características de ser inasequible.

A esta técnica satírica remite la apóstrofe burlesca y la estructura, fragmentada en breves definiciones formuladas como locuciones apelativas, que vertebran toda la primera parte del poema (vv. 1-67) gracias también a las repeticiones anafóricas del sustantivo *ave* (vv. 1, 57, 61 y también *avechucho,* v. 25) y del vocativo *tú* (vv. 9, 13, 21, 29, 30, 33, 41, 45, 49)[18].

No obstante, este rebajamiento costumbrista parece ser sólo uno de los elementos —quizás el más ostentado y superficial— que Quevedo utiliza para elaborar su compleja «sátira de errores comunes»; de la misma manera no se puede dejar de notar que en el romance no hace siquiera alusión al motivo, por él reiterado cuatro veces en la epístola en verso dirigida al Obispo de la Sal, de la existencia exclusivamente literaria de estos animales que nunca nadie ha probado en la mesa:

[16] Quevedo, *Obra poética,* núm. 742.
[17] Arellano, 1999, p. 37.
[18] Para otros géneros de tono grotesco relacionados con la estructura anafórica ver también Periñán, 1979, p. 89.

Esas aves os envío,
presente que no os ofenda
la limpieza de ministro
o templanza de la mesa.

Ociosa volatería,
perezosa diligencia
aves que la lengua dice,
pero que nunca las prueba;

bien sé que desmiento a muchos,
que muy crédulos las cuentan,
mas si ellos citan a Plinio,
yo citaré a las despensas.

Si las afirman los libros,
las contradicen las muelas[19].

Esta degradación disacratoria está presente tan sólo en el poema dedicado al pelícano, mientras que no se hace mención de ella, lo repetimos, en los otros tres poemas, lo cual constituye una señal importante sobre las ambiciones de estos textos, en los que Quevedo echa mano de su erudición y de un repertorio de temas y motivos frecuentes en su obra para construir un discurso que conlleva también cierta ambigüedad e ironía en el tratamiento de un tema satírico ya tópico.

Nuestro propósito es subrayar las complejas relaciones textuales que se ponen en juego en el texto de Quevedo, entre ellas las que remiten a distintos géneros tradicionalmente relacionados con este mito: el poema mitológico, la poesía amorosa y el enigma.

Quevedo en su poesía, como hemos visto siguiendo a Arellano, de acuerdo con la interpretación más lexicalizada y divulgada por la emblemática y la oratoria sagrada, subraya en el fénix sobre todo su unicidad y su calidad de mito ígneo y de resurrección que desde la antigüedad sugería que se le mencionara como muestra de *coincidentia oppositorum*, a través de antítesis (como vida y muerte, vejez e infancia, muerte y resurrección, padre e hijo —o madre e hija—, sepulcro y nido), por él frecuentemente utilizadas, por otra parte, a partir de los mismos títulos de sus obras, como, por ejemplo, la *Cuna y sepultura,* la *Caída para levantarse,* etc.

En este poema, tanto como en el apartado dedicado al fénix en *La constancia y paciencia del Santo Job,* se aprovechan y amplifican sobre todo estas imágenes aunque se hace referencia también a otros detalles, como había de esperarse en una parodia literaria que no podía, por estos años, no tener en cuenta el intento de recuperación de la fábula que suponía la boga del poema mitológico.

[19] Quevedo, *Obra poética,* núm. 700, vv. 5-18.

Esto sobre todo porque, diversamente de los demás animales de los que se ocupa Quevedo en este «micro bestiario», el tema del fénix había tenido una gran difusión no solamente como imagen literaria y emblemática en los más variados géneros, sino también como recuperación de una entera fábula tal y como se había ido definiendo en Claudiano, en su *Idilium phoenix* y en el poema *De ave phoenice*, atribuido a Lactancio. Sabido es el aprecio de Góngora por el primero, que se convierte en uno de sus modelos, y ambos constituyen las principales fuentes de la ambiciosa *Fábula de la fénix* del Conde de Villamediana (1616), una referencia ineludible para todo poeta posterior[20].

A través de estas fuentes, por una parte, se había ido depurando un mito fundamentalmente estático, a pesar del viaje cumplido por el fénix hacia el país, variamente identificado, donde debía tener lugar su muerte y regeneración, por otra, teniendo la fábula escaso interés dramático, debido a la proverbial soledad y unicidad del ave, los elementos descriptivos habían adquirido la mayor importancia. En el barroco, por ejemplo en Villamediana, se mantienen y se amplifican los elementos más acordes con el gusto por la descripción de la naturaleza y la poética de la maravilla: Tesauro, en su *Cannocchiale aristotelico*, cita el fénix como un ejemplo, con el volcán y el buey marino, del «mirabile per natura»[21]. De esta manera se atribuye una especial relevancia al *locus amoenus* donde nace el ave de Fenicia o a la descripción de la misma, con su despliegue de matices y colores distintos, y, asimismo, se insiste en la enumeración de las aves que componen su cortejo después de la resurrección[22].

[20] Ver Conde de Villamediana, *Poesía*, pp. 387-409 (en las notas se hace puntual referencia a distintos pasajes de estos y otros autores); para el lector español es especialmente útil *De ave phoenice* (edición del poema de Lactancio y antología y traducciones de textos sobre el fénix de Claudiano, Ovidio, Plinio, Tácito, Clemente Alejandrino, San Ambrosio, Juan Pierio Valeriano, Horapolo, etc.), edición por la que cito los clásicos mencionados.

[21] Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico,* p. 448, y ver Woods, 1978, pp. 41-82: «The uses of descriptions».

[22] El poema de Villamediana es una buena muestra de estas tendencias. M. T. Ruestes en su introducción lo divide en 17 segmentos: 1) Descripción del lugar paradisíaco, hábitat del Fénix (vv. 1-52); 2) Presentación del ave (vv. 53-66); 3) Inmersión y libación (vv. 67-72); 4) Búsqueda de un árbol donde posarse (vv. 73-82); 5) Encomio de la voz del fénix (vv. 83-110); 6) Caracterización del fénix como ave solar. Canto de las horas (vv. 111-22); 7) La vejez (vv. 123-48); 8) Llegada del fénix al mundo de los humanos (vv. 149-97); 9) Construcción de su nido / sepulcro (vv. 198-223); 10) Rito funerario de la cremación. Muerte regeneradora (vv. 224-81); 11) Alimentación celestial del fénix (vv. 282-91); 12) El viaje a Egipto (292-415); 13) Descripción del cuerpo del fénix (vv. 422-77); 14) Llegada a Egipto (vv. 478-517); 15) Comprobación de la identidad del nuevo fénix (vv. 518-24); 16) Alabanza de la inmortalidad y destino del ave fénix (vv. 525-61); 17) El fénix como símbolo de resurrección (vv. 562-69).

Pellicer en su silva y aún más en la prosa de sus veinte y dos «exercitaciones», «diatribes» o capítulos que componen su mencionado *El fénix y su historia natural*, publicado en 1630, sigue a Góngora en la *Soledad I* y a Villamediana, ilustrando hasta los más nimios detalles del mito, desde el mismo nombre y sexo, hasta su aspecto y peculiaridades (comida, vuelo, nido, edad, muerte, resurrección, sepulcro). Este libro, que representa un hito en la historia del tema, contiene también una completa antología de textos en varios idiomas y de varias épocas, entre ellos, como hemos visto, este mismo romance, el poema de Villamediana, y un fragmento burlesco de Anastasio Pantaleón de Ribera[23].

Quevedo procede a una fuerte selección de los elementos relacionados con el mito, algunos de los cuales retoma varias veces a lo largo del poema. Elimina por ejemplo la mención a la selva edénica donde vive el fénix, la búsqueda del árbol donde se ha de posar, el viaje a Egipto y el cortejo de las aves, los detalles simbólicos sobre la composición del nido y sobre la cremación.

Como en los demás poemas suyos dedicados al fénix, don Francisco parece interesado sobre todo por su unicidad y su soledad[24] y por la identidad que caracteriza la generación, el linaje y la distintas edades del fénix[25], terminando con su emblemática muerte y resurrección en las llamas[26]. Sin embargo, la descripción del cuerpo[27] y de algunas costumbres como su nutrición[28], su ascendencia solar[29], rasgos no mencionados en otros poemas suyos, revelan la voluntad de enfrentarse con el código erudito de la fábula mitológica y con la poesía cultista de tema amoroso, como ha destacado Cuevas[30]. Este rebajamiento burlesco puede notarse, por ejemplo, en su descripción del rocío, el alimento del fénix, donde emplea las metáforas lexicalizadas *aljófar* y *perlas* (vv. 22-23), muy utilizadas en la época en el retrato de la dama, entremezcladas con términos del lenguaje vulgar como *tripas* y *hartas* (vv. 21-22).

De la misma constelación semántica, por él tantas veces puesta en ridículo, Quevedo saca los elementos con los que compone su

[23] Con respecto a la obra de Quevedo, cuya intención paródica es evidente, sería importante averiguar la fecha de la redacción de la silva de Pellicer, compuesta quizás en años anteriores a la publicación para ser leída en una academia (y publicada ya en 1627 según Cossío, 1952, p. 480). El mismo Cossío, 1952, pp. 485-86, cita también al Padre Villar y su poema en tercetos *La fénix* contenido en el cancionero zaragozano publicado por Blecua (*Cancionero de 1628*, p. 238).

[24] Versos 1-12; 57-60; 63-64.

[25] Versos 13-20; 41-42 y 53-54; 65-69; 49-52.

[26] Versos 31-40; 85-88.

[27] Versos 25-30.

[28] Versos 21-24.

[29] Versos 17-18; 45-48.

[30] Sigue a Cuevas en su reciente estudio Romojaro Montero, 1998, pp. 187-89.

retrato del fénix. Así, el plumaje irisado del ave comprende todos los colores de las piedras preciosas que se encuentran en las minas de las Indias, sus alas azules se parangonan a los zafiros y su pico al rubí, de acuerdo con las descripciones alegadas por las fuentes[31]. A este propósito puede recordarse que, como en otros muchos textos suyos, en su *Aguja de navegar cultos,* una sección del *Libro de todas las cosas y otras muchas más,* compuesta por estos años, Quevedo censura toda «la platería de los cultos» citando por ejemplo «los llorares de perlas y aljófar» entre «los anocheceres y amaneceres», y «los rubíes para jetas y hocicos» entre «las facciones de las mujeres»[32].

A propósito de la muerte del fénix en las llamas, Quevedo alude a las maderas aromáticas con las que él mismo compone el fuego (*incendio oloroso* v. 37), y acepta además la tradición, retomada por Lactancio, Plinio, San Ambrosio, etc., acerca del nacimiento de un gusano de las cenizas del que se forma después el fénix[33]. Éste es identificado tradicionalmente con el ave solar, de origen oriental (vv. 9, 17-18), característica realzada por Quevedo también a través del hipálage en los versos 47-48 así como a través de la alusión a su capacidad de perpetuar el fuego (vv. 45-46).

El fénix era tenido como ave muy melodiosa cuando cantaba las horas y asimismo se creía que entonaba un himno fúnebre antes de morirse, rasgos de los que Quevedo hace mención en *La constancia y paciencia del Santo Job,* donde recuerda como «con la voz agonizante pida al sol disposición para que recién nacida gorjee»[34]. No obstante, en este romance –después de una serie de versos donde se enfatizan hiperbólicamente su soledad y su escondida y retirada vida– acude al refrán «un ánima sola ni canta

[31] Versos 25-30. Ver *De ave Phoenice*, p. 94, vv. 133-34, para las plumas irisiadas: «alarum pennas insignit desuper iris, / pingere ceu nubem desuper acta solet»; sin embargo, para el pico, vv. 135-36: «albicat insignis mixto uiridante zmaragdo / et puro cornu gemmea cuspis hiat». En la *Constancia y paciencia del santo Job,* p. 1528, se reiteran algunos detalles de la descripción: «compite a las estrellas la hermosura y la duración; que el sol hace gasto a su alimento, de su resplandor más puro; que la aurora suda para que beba; que digiere tesoros su estómago; que en sus alas vuelan sin peso el oro y la plata; que su pico está cruento con el rubí; que gasta en su vestido todas sus joyas el Oriente». Sobre su nutrición, Villamediana, *La fábula del fénix,* vv. 284-91: «por material presiente / para su nutrimento / producción de elemento, / y cuanto cría el magno continente / solo de humor celeste logra el aura, / que entre dubios crepúsculos restaura, / o las líquidas perlas en centellas / que exhalan de sus rayos las estrellas». En la nota correspondiente Ruestes remite al *De ave phoenice*, vv. 111-16 y Claudiano, *Idilium phoenix,* vv. 14-16, mientras que Anglada en *De ave phoenice*, cita a Cicerón, *Tusculanas*, I, 43 y a Sexto Empírico, *Adu. Math.*, IX, 73.

[32] Quevedo, *Prosa festiva completa,* p. 440.

[33] Versos, 43-44. Para otra referencia al gusano como origen de tan magnífico y elegante animal, tema metamórfico muy del gusto barroco, casi un *memento mori* al revés, ver Gracián, *El Criticón,* p. 601.

[34] *Obras en prosa,* p. 128.

ni llora»[35] al que añade el climax *ni chilla* (v. 64) para expresar lo inadecuado del fénix que no puede considerarse siquiera un *duende* (v. 61) o una *melancólica estantigua* (v. 62), es decir un fruto de la excitada imaginación de los melancólicos, ya que se los tenía como seres de sonido estridente.

Si, por una parte, la boga del poema mitológico debió de ser un aliciente más para el tratamiento paródico del tema —y el metro es el más utilizado para los poemas de este tipo— por otra, también es verdad que el apóstrofe dirigida al ave mítica, a la que el yo poético imagina enviar su *firmeza* y su *desdicha* vivificadas por las llamas del dolor (vv. 74-80), parangonándose así al fénix, remite al esquema bipartito (apóstrofe a la naturaleza / invocación-petición de ayuda de parte del poeta amante) utilizado en la lírica amorosa de raigambre petrarquista. También el dato incluido en la petición, donde *firmeza* y *desdicha* llevan ardiendo *seis años* (v. 80), puede relacionarse con esta tradición literaria, y el mismo Quevedo, en su *Canta sola a Lisi* hace alusión al mismo lapso temporal en el primero de los sonetos-aniversario de su cancionero[36].

A esta estructura se superpone, en la primera parte, la serie de definiciones y apodos que compone la apóstrofe, y en la segunda, la amenaza por parte del yo poético de abandonar la perspectiva literaria y abrazar la racional y escéptica a la que ya había aludido, es decir declarando abiertamente la mortalidad e inexistencia del ave, refiriéndose además a una imagen infamante como la de los *quemados,* ya evocados (v. 39), a través de la mención de las *chamusquinas* (v. 88) y de la *Inquisición* (v. 85):

> si no, cantaré de plano
> lo que la razón me dicta,
> y los nombres de las Pascuas
> te diré por las esquinas[37].

[35] Correas, *Vocabulario de refranes,* p. 212 (también recuerda las variantes «alma sola» y «persona sola»). A propósito del canto del fénix, Lactancio, *De ave phoenice* (v. 45), afirma que no se puede comparar con la voz del fénix la del ruiseñor ni la del cisne, y que su canto guarda relación con su muerte. Según Claudiano, el fénix entona un canto de súplica al sol en petición del fuego ardiente que le infundirá vigor para empezar una nueva vida (*Idilium phoenix*, vv. 45-47). Villamediana, *La fábula del Fénix*, vv. 83-85, sin embargo tilda el ave de: «orbe canoro / émulo del castalio coro / y del tracio instrumento»; parangonándolo después también a Siringa y Alfesibeo, Filomena y Arión (vv. 228-29): «en dolorosa voz débil acento, / se eterna confiada en su agonía».

[36] Sobre los sonetos aniversario ver Fernández Mosquera, 1999, p. 35: «su colocación en el *Canta sola a Lisi* no es casual y obedece a cierta lógica numérica. El primero de ellos hace el número XX del ciclo, "Si fuere que, después, al postrer día" (XX, 275, 461) y marca el sexto año de enamoramiento: "Atrás se queda, Lisi el sexto año"».

[37] Versos 81-84. *Cantar de plano:* «Es decir, confesar uno todo lo que se le pregunta y sabe» (*Aut*) y *decir el nombre de las Pascuas:* «Es decir a alguno palabras injuriosas o sensibles» (*Aut*). Ver Alemán, *Segunda parte de la vida de*

De esta manera, el mismo yo poético que en la primera parte formula el discurso satírico, acumulando definiciones burlescas en su apóstrofe al fénix, en la segunda, aludiendo, sin la menor intención irónica, a su *firmeza* y a su *desdicha* obliga a reconsiderar las precedentes referencias al fénix y a su dudosa existencia en tanto que metáforas de su pasión amorosa. De todo ello se infiere un esquema enunciativo en que lo serio y lo burlesco se entremezclan sabiamente atribuyendo al fénix tres papeles fundamentales en el código de la poesía amorosa: el de confidente, el de la amada, el de *alter ego* del poeta / amante. Por lo que se refiere al primero, el fénix, mítico pero *nunca visto* (v. 61), que se conoce tan sólo por *las coplas y las mentiras* (v. 12) es *ex abrupto* legitimado como improbable destinatario de las penas amorosas que desde hace años fatigan el corazón de su detractor; por lo que atañe al segundo, el tono burlesco se convierte para el poeta / amante en una manera para exorcizar su propio dolor, casi deseando que a la escasa consistencia del confidente corresponda una parecida irrealidad de la inasequible amada, por eso mismo evocada quizás también con las alusiones al *duende* y a la *melancólica estantigua*. Por último, la insistencia en la soledad del ave parece corresponderse con la proyección del deseo del desengañado yo poético que anhela emular un ser tan absolutamente solitario y único, como para admitir las calificaciones, según distintas y encontradas perspectivas, de hermafrodita y de ejemplo de castidad.

La relevancia que adquiere en el poema el problema de la identidad en sus variadas perspectivas contribuye al hecho de que, a pesar del título y del *incipit, ave del yermo* (v. 1) que dejan constancia del tema del poema, Quevedo, para realzar las misteriosas propiedades del fénix, formule muchas de las definiciones como *impossibilia* o aporías haciendo explícita referencia al enigma. De este género retoma también la fórmula característica (*la cosa y cosa,* v. 55) por él utilizada en otros poemas, entremezclándola, en este caso, con otra frase hecha, «cosa de aire», que apunta, una vez más, a la inconsistencia del objeto aludido[38].

Guzmán de Alfarache, vol. II, p. 68: «Yo procuraba ser limpio en los vestidos y se me daba poco por tener manchadas las costumbres, y así me ponían de lodo con sus lenguas. Últimamente, por activa o por pasiva, ya me decían el nombre de las Pascuas» y Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, vv. 265-72: «Pues tales los hombres son: / cuando nos han menester, / somos su vida, su ser, / su alma, su corazón; / pero pasadas las ascuas, / las tías somos judías, / y en vez de llamarnos tías, / anda el nombre de las Pascuas». Ver también Quevedo, *Obra poética,* núm. 763, vv. 235-36: «y los nombres de las Pascuas / le dijo todos de plano».

[38] «¿Qué cosa y cosa? Cuando se proponen enigmas por diversión se pregunta qué es cosa y cosa, como si se dijera ¿qué significa la cosa propuesta?» (*Aut*). Ver Quevedo, *Obra poética,* núm. 711, vv. 29-32: «Si más única que el fénix / queréis ser en mi pasión, / dadme y queredme, que es cosa / que no se ha visto hasta hoy» y núm. 431, vv. 37-38; 755, v. 97 y 803, v. 62. «*Es un poco de aire.* No es cosa de

Gracián, en la *Agudeza y arte de ingenio*, dedica un capítulo a la tratación «De la agudeza enigmática» definiendo así los enigmas: «fórmanse por una dificultosa pregunta y por las contrariedades del sujeto, que ocasionan la dificultad y artificiosamente lo escurecen, para que le cueste al discurso el descubrirlo»[39]. Tesauro, en el apartado dedicado a las metáforas de oposición, tras citar un poema sobre el fénix cuya estructura consta de una serie de antítesis, como ejemplo de descripción enigmática, pasa a tratar del enigma, «oratione ingegnosa, composta di piú termini disparati», destacando tres características principales: «unità nella diversità, chiarezza nella oscurità, inganno nella espettatione». Por lo que se refiere al primer punto Tesauro explica que el enigma se ha de componer por distintas metáforas, como un barbarismo se forma de diferentes idiomas y un monstruo reúne miembros de distinta naturaleza (y vuelve a aludir al ejemplo del fénix). La importancia del segundo estriba en la dificultad y oscuridad de la adivinanza, a las que se corresponde la claridad y evidencia de la solución. El interés de la tercera y última característica se centra en el extraordinario deleite que conlleva para el lector una solución totalmente inesperada y muy diferente de sus expectativas. Éste se ve así obligado a descartar las soluciones que se había imaginado, para aceptar, como única y perfectamente correspondiente a los requisitos puestos en juego, la que le ofrece el autor[40].

De todos estos rasgos parece muy consciente Quevedo, en la digresión de *La constancia y paciencia del Santo Job,* al acabar la enumeración de las paradójicas peculiaridades del fénix con estas palabras: «oída se propone enigma y viva se muestra tropelía. De mal se le hace al entendimiento conceder a la naturaleza tantos misterios en un pájaro, y a la razón tantas contrariedades en paz»[41].

---

consideración» (Covarrubias); ver, sobre todo, núm. 620, vv. 49-54, que ofrece también otros puntos de contacto con nuestro romance: «Hijos somos de Adán en este suelo; / la Nada es nuestro abuelo, / y salístele vos tan parecida, / que apenas fuisteis algo en esta vida; / de ser sombra os defiende, no el donaire, / sino la voz, y aqueso es cosa de aire». Es curioso que Quevedo no aproveche aquí la antítesis «cosa de aire» / «cosa de fuego», por él utilizada en otros lugares como núm. 754, vv. 70-71: «Pedir cuarenta abanicos / por cosa de aire lo precian: / de aire son, pero de fuego / serán si a mí me los llevan» y núm. 827, vv. 19-20: «cosa de aire, / pero la tuya, de fuego».

[39] Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. II, XL, p. 105.

[40] Tesauro, *Il cannocchiale*, pp. 458-59.

[41] *Obras en prosa,* p. 1528. Gracián, *Agudeza,* p. 235, en el «Discurso XXII», «De la agudeza paradoja» nota que «también fueron paradojas invenciones de la fénix». Quevedo utiliza el esquema del enigma donde el ser misterioso se presenta a sí mismo en primera persona en distintos poemas (ver Quevedo, *Obra poética,* núms. 629, 796, 808) y conoce también las reglas del enigma visual, ver *Providencia de Dios*, *Obras en prosa*, p. 1599: «los enigmas, con lo que dellos se oye y se ve, encubren lo que son; y solo puede acertarlos quien no dice que son lo que mues-

El fénix, mito de metamorfosis, reuniendo en sí características antitéticas, se convierte en el enigma por excelencia, siendo el rasgo más reiterado a este propósito por predicadores y poetas, la oposición fundamental entre muerte y vida que se resuelve en su cíclica resurrección. Quevedo se refiere a la inmortalidad en sus versos con fórmulas como la de *ramillete perdurable* (v. 65), metáfora que remite indirectamente a las más utilizadas «músico ramillete» o «ramillete cantor» con las que él alude al ruiseñor o al jilguero[42] o con otras relacionadas con el tema ya en los clásicos, como la *cuna* y la *sepultura* (vv. 34-35)[43], y *tálamo y túmulo* (v. 19)[44]. En este último sintagma la paronomasia refuerza una antítesis que se refiere también a las relaciones sexuales[45] y, como en la precedente, a las distintas edades del hombre, recurrentes en los enigmas así como las relaciones de parentesco y lo escatológico[46]. Tesauro en el lugar citado, a propósito de la solución, explica:

> All'uditore cagiona maraviglioso diletto, quando conosce il suo inganno & applaude all'ingegno dell'Autore. Il che principalmente sperimenti negli Enigmi ridicoli che fan vergognare le honeste orecchie,

---

tra su pintura, sino cosa muy diferente: como si para hacer un enigma de la aguja de coser se pintase un cíclope con un ojo en la frente todo armado de acero. Quien dijese que era Polifemo un hombre de armas tuerto sería ridículo». Para sus relaciones con el género de los problemas ver Cuartero Sancho, 1990.

[42] Según Fucilla, 1962, p. 285, las metáforas citadas serían «originales» de Quevedo quien las utiliza en sus imitaciones del *Adone*. El poema de Marino fue publicado en 1623, aunque, como recuerda Asensio, 1983, p. 40, algunos cantos ya estaban acabados en 1616-1617 y Quevedo pudo leerlos en Nápoles durante su estancia, ver Marino, *Adone,* c. VII, s. 30-37. Para el jilguero, ver Quevedo, *Obra poética,* núm. 12, v. 76: «ramillete músico»; núm. 202, v. 46: «músico ramillete»; 206, v. 8: «cantor ramillete»; 279, vv. 52-53: «un pintado jilguero / más ramillete que ave parecía»; para el ruiseñor, ver núm. 208, v. 4: «ramillete cantor».

[43] Villamediana, *La fábula del Fénix,* v. 219: «y en flamante sepulcro, cuna ardiente» y v. 422: «ave que tuvo en el sepulcro nido».

[44] Ver Quevedo, *Obra poética,* núm. 771, vv. 149-52: «y en sepulcro vivo, / por tálamo, zampa / estos dos amargos / de una vez la Parca». Ver también la comedia de Claramonte *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto* y Gracián, *El Criticón,* p. 114: «Quien no te conoce, ¡oh vivir!, te estime; pero un desengañado tomará antes haber sido trasladado de la cuna a la urna, del tálamo al túmulo».

[45] Ver por ejemplo, Quevedo, *Obra poética,* núm. 755, vv. 93-100: «Una flor, que no se sabe, / ni se topa, aunque se busque; / que creyéndola se traga, / y, en no habiéndola, se zurce; / aquella cosa y cosa / que las doncellitas pulen, / flor duende, que hace rüido / y sin ser vista se hunde», donde encontramos otro ejemplo de «duende» utilizado como adjetivo, y núm. 803, vv. 61-62: «Por más que el testón matices / no saldrás de cosa y cosa». En el *Sueño de la muerte,* p. 327, el narrador, comentando el aspecto de la muerte afirma: «Yo me quedé como hombre que le preguntan qué es cosa y cosa, viendo tan extraño ajuar y tan desparatada compostura. No me espantó; suspendiome, y no sin risa, porque bien mirado era figura donosa. Preguntele quién era y díjome: —La muerte».

[46] Según Arellano, 1984, p. 224, la tradición folklórica ha privilegiado los enigmas burlescos así que «no se puede hablar de parodia» en el caso de este género (remite a Quevedo, *Obra poética,* núms. 629, 796 y 808).

rappresentando alcun' obietto inhonesto: ma poiche tu dici quel che è; conoscendosi esser cosa honesta; chi mal ne giudicò si confonde; et si vergogna di essersi vergognato: & da quel disinganno nasce il diletto.

La muerte y los tabúes sexuales son frecuentemente aludidos a través de perífrasis enigmáticas y de enigma Quevedo tilda en sus versos las relaciones no acordes con la moral corriente[47]. En esta perspectiva conviene recordar que desde la antigüedad las definiciones que remitían a la autogeneración del fénix y a su consecuente endogámico linaje, tendían a estructurarse como un enigma; así por ejemplo en un texto que constituye una de las primeras síntesis del mito clásico, el poema *De ave Phoenice* de Lactancio, donde la autogeneración en la muerte, el hijo que genera el padre, son vistos cristianamente como garantía de castidad y se entremezclan con el tema de la resurrección y del *cupio dissolvi:*

At fortunatam sortis finisque volucrem,
Cui de se nasci praestitit ipse deus!
Femina sit vel masculus seu sit forte neutrum
Felix, quae Veneris foedera nulla colit:
Mors illi Venus est, sola est in morte voluptas:
Ut posit nasci, appetit ante mori.
Ipsa sibi proles, suus est pater et suus heres,
Nutrix ipsa sui, semper alumna sibi.
Est eadem sed non eadem, quae est ipsa nec ipsa est,
Aeternam vitam mortis adepta bono (vv. 161-70)[48].

En estas o parecidas definiciones puede haberse inspirado Quevedo para componer los vv. 13-20 y es justamente la defini-

[47] La boda entre viejos es calificada de enigma por Quevedo en el «Epitalamio en las bodas de una viejísima viuda, con cien ducados de dote, y un beodo soldadísimo de Flandes, con calva original» (Quevedo, *Obra poética,* núm. 625, vv. 4-8): «A éste, que funeral ha de ser presto, / con pie siniestro asiste, / unión de enigma y casamiento en chiste». Para las edades del hombre puede recordarse el enigma de Edipo, quizás el más famoso de todos los tiempos, citado también por Gracián, quien reproduce también un soneto / definición de los celos de Garcilaso, «Dentro de mi alma fue de mí engendrado»; ver vv. 7-8: «¡Oh, crudo nieto, que das vida al padre, / y matas al abuelo!», que representa un buen ejemplo de la función de las relaciones de parentesco en los enigmas. Para lo escatológico, ver Quevedo, *Gracias y desgracias del ojo del culo,* en *Prosa festiva completa,* p. 368: «Los nombres del pedo son varios: cuál dice soltó un preso haciendo al culo alcalde; otros le llaman cuesco, derivado de la enigma».

[48] «¡Oh ave de suerte y fin venturoso, a la que un dios concedió personalmente nacer por sí misma! Ya sea hembra o macho o ni lo uno ni lo otro, es feliz sin honrar los pactos de Venus. La Muerte es su Venus. Su placer está solo en la muerte. Para poder nacer, desea antes morir. Es ella su propia descendencia, su padre y su heredero. Es siempre su nodriza y su pupila. En verdad, es ella, pero no la misma que es la misma y no ella misma alcanzó la vida eternal por el bien de la muerte». Cito el texto latino y la traducción por Anglada en *De ave phoenice,* p. 96.

ción del fénix como *linaje de ti propia* (v. 13), o (siguiendo la interpretación que considera al ave mítica como femenina, como en Claudiano) *madre y hija* (v. 20), (o «madre y heredera de sí propia») que citan el autor del *Estebanillo González*, Vélez de Guevara y Gabriel de la Vega en sus críticas del tópico[49]. Las definiciones de Quevedo amplifican y caricaturizan estas alusiones, ya tópicas, refiriéndolas a más lejanas y más conflictivas relaciones de parentesco, como las que se dan entre yerno y suegra, recurrentes en su poesía burlesca, donde entre otras muchas cosas se tacha a la suegra de inmortal[50].

De esta manera Quevedo vuelve sobre el importante tema de la insegura naturaleza sexual del fénix a la que alude también explícitamente (vv. 15-16 y v. 56). El término *hermafrodita* es un *hápax* en la poesía de Quevedo, y, significativamente, el término masculino aparece en el «Ejemplo hermafrodito: romance latín» de *La culta latiniparla,* una serie de definiciones en las que se van acumulando cultismos sintácticos y léxicos al estilo gongorino que pueden interpretarse como una posible alusión enigmática al fénix o a otros seres fabulosos:

> Y después que el aprendiz de culto se ha dado por vencido, y dicho que es la piedra filosofal, o el fénix o la aurora o el pelícano, o la carantamaula, es un romance a la boca de una mujer en toda cultedad[51].

[49] Para las referencias bibliográficas a los distintos pasajes remito a la nota complementaria dedicada a la definición del fénix como «hija e heredera de sí propia», en Vélez de Guevara, *El diablo Cojuelo*, pp. 120-21. Ver también Villamediana, *La fábula del Fénix,* vv. 198-204: «Luego formando sepultura o nido / con el hado consiente / para que muera y nazca juntamente / pájaro de sí mismo, producido / sin distinción de sexo varïado, / que siendo hijo y padre de sí mismo / es de su propia muerte procreado»; vv. 525-27: «¡Oh fortunato pájaro celeste, / progenitor ilustre de ti mismo, / no menos heredero que heredado» y vv. 533-35: «exenta de que Venus en amplejos / recíprocos juntando varios sexos / con delicias comunes te corrompa!».

[50] El fénix «vive en el mundo / tres suegras en retahíla» (vv. 41-42) y es «suegra y yerno en una pieza» (v. 53). Ver Quevedo, *Obra poética,* núm. 612, vv. 4-8: «Diez años en su suegra estuvo preso, / a doncella, y sin sueldo, condenado; / padeció so el poder de su cuñado; / tuvo un hijo no más, tonto y travieso» y núm. 682, vv. 9-12: «el que con una quijada / mató tantas mil personas / (si fue de suegra u de tía, / lo mismo hiciera una mosca)». Son numerosas las referencias a la suegra en el poema dedicado a Adán, ver núm. 699, vv. 25-44: «Tuvistes mujer sin madre, / ¡grande suerte, y de invidiar!; / gozastes mundo sin viejas, / ni suegrecita inmortal. / Si os quejáis de la serpiente / que os hizo a entrambos mascar, / cuánto es mejor la culebra / que la suegra, preguntad. / Si Eva tuviera madre, / como tuvo a Satanás, / comiérase el Paraíso, no de un pero la mitad. / Las culebras mucho saben; / mas una suegra infernal / más sabe que las culebras: / ansí lo dice el refrán».

[51] Quevedo, *Prosa festiva completa,* p. 439: «Yace cláusula de perlas / si no rima de clavel / dynasta de la belleza / que ya cataclysmo fue / un tugurio de pyropos, / ojeriza de Zalé, / poca porción que secuestra / corusca favila al bien; / pórtico donde rubrica / al múrice Tyrio el ver, / tutelar padrón del alma / aura

Si los mismos versos pueden referirse tanto a alguna maravilla de la naturaleza («la piedra filosofal, o el fénix o la aurora o el pelícano»), como a algo ridículo («la carantamaula»), o al retrato cultista de la dama, es porque el estilo culto convierte una cosa en otra y en ridículo también lo que no lo es.

Estas referencias a la mujer según distintos códigos, amoroso y burlesco, que quedan aquí confundidos, nos hacen volver, cerrando el círculo, a la sátira, para concluir que este romance, con su tono entre encomiástico e irónico[52], puede relacionarse con los poemas satíricos dedicados a algunos tipos mujeriles, sobre todo a los de las viejas y flacas, de las que se destaca su débil consistencia ontológica entre la vida y la muerte: «en quien la muerte dicen que está viva / y anda la vida muerte»[53], lo visible y lo invisible, lo existente y lo inexistente. Coincidencias léxicas se notan sobre todo entre «La fénix» y un grupo reducido de poemas[54] donde aparece ese tipo satírico y encontramos juntos adjetivos como «perdurable», menciones a fantasmas y estantiguas, sombras y ánimas, frases hechas como «cosa de aire» o «miércoles corvillo»[55].

Asimismo son frecuentes en estas invectivas las alusiones a otras constelaciones semánticas recurrentes también en nuestro romance, como la del yermo, que nos remite a aquel ermitaño que decide «vivir con las peñas», «por huir de una suegra»[56] o, por ejemplo, para describir un diente sobreviviente en la boca de la vieja «que la triste vida hace»[57] o «hace la santa vida»[58], o la de los parentescos improbables como el esposo de la vieja «que él es ya

---

genitiva en él». Para las posibles alusiones a un texto de Montalbán remito a las notas correspondientes de García Valdés en la edición citada.

[52] Ver por ejemplo el romance «No os espantéis, señora Notomía» (*Obra poética,* núm. 620, vv. 7-12), en el que el yo poético justifica la elección del tema (el elogio burlesco de una mujer flaca) acudiendo al ejemplo de los clásicos: «Cantó la pulga Ovidio, honor romano, / y la mosca Luciano; / de las ranas Homero; yo confieso / que ellos cantaron cosas de más peso: / yo escribiré con pluma más delgada / materia más sutil y delicada».

[53] Quevedo, *Obra poética,* núm. 625, vv. 142-43.

[54] Quevedo, *Obra poética,* núms. 620, 625, 708, 748.

[55] Para «perdurable», Quevedo, *Obra poética,* núm. 708, v. 11 y 748, v. 15; para fantasmas, estantiguas (núms. 708, v. 5; 748, v. 116 y 625, v. 64), ánimas y sombras (núms. 620, v. 53 y 708, v. 63). Para la «cosa de aire» ver núm. 620, v. 54 y el «miércoles corvillo» («*Corvillo,* se llama vulgarmente el miércoles de ceniza» *Aut*), ver núms. 748, v. 80; 620, v. 16 y 625, v. 106. Arellano, 1984, p. 394, advierte que «Quevedo usa el término muy a menudo para aludir a la flacura de una persona (carencia de carne)» y remite a Quevedo, *Obra poética,* núms. 530, v. 11; 620, v. 16; 625, v. 106; 770, vv. 85-86.

[56] Quevedo, *Obra poética,* núm. 705, vv. 16 y 14.

[57] Quevedo, *Obra poética,* núm. 708, v. 73.

[58] Quevedo, *Obra poética,* núm. 729, v. 60.

abuelo y puede ser su nieto»[59], mientras que ésta, por su parte, es «parienta muy cercana al primer nada»[60].

[59] Quevedo, *Obra poética,* núm. 625, v. 122.
[60] Quevedo, *Obra poética,* núm. 625, v. 146.

Bibliografía

AA. VV., *De ave phoenice. El mito del ave Fénix,* ed. A. Anglada Anfruns, Barcelona, Bosch, 1984.
Alemán, M., *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache. Atalaya de la vida humana,* ed. J. M. Micó, Madrid, Cátedra, 1987.
Arellano, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1984.
Arellano, I., «Los animales en la poesía de Quevedo», en *Rostros y máscaras,* ed. I. Arellano y J. Canavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999, pp. 13-50.
Asensio, E., «Un Quevedo incógnito: las "Silvas"», *Edad de Oro,* 2, 1983, pp. 13-48.
Aut, Diccionario de autoridades, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.
Boccalini, T., *Ragguagli di Parnaso e scritti minori,* ed. L. Firpo, Bari, Laterza, 1948, 2 vols.
Cancionero de 1628, ed. J. M. Blecua, Madrid, 1945.
Cervantes Saavedra, M. de, *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha,* ed. F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols.
Conrieri, D., «Apparizioni della Fenice in età barocca», en *Phénix: Mythes et Signes,* Bern, Peter Lang (en prensa).
Correas, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales,* ed. L. Combet, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Iberoamericanes de l'Université de Bordeaux, 1967.
Cossío, J. M. de, *Fábulas mitológicas en España,* Madrid, Espasa Calpe, 1952.
Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española,* Barcelona, Alta Fulla, 1989.
Cuartero Sancho, P., «Las colecciones de problemas en el Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique,* 92, 1990, pp. 213-35.
Cuevas, C., «Quevedo y la sátira de errores comunes», *Edad de Oro,* 2, 1983, pp. 67-82.
Egido, A., «De la Fénix al Fénix. En el nombre de Lope», en *«Otro Lope no ha de haber…», Atti del Convegno internazionale su Lope de Vega (10-13 Febbraio 1999),* ed. M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2000, pp. 11-49.
Fernández Mosquera, S., *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»,* Madrid, Gredos, 1999.
Fucilla, J., «Riflessi dell'Adone de G. B. Marino nelle poesie di Quevedo», en *Romania. Scritti offerti a Francesco Piccolo,* Napoli, Casa Editrice Armanni, 1962, pp. 279-87.
García Arranz, J. J., *Ornitología emblemática,* Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.
Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio,* ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, 2 vols.
Gracián, B., *El Criticón,* ed. S. Alonso, Madrid, Cátedra, 1986.
Guillou Varga, S., *Mythes, mythographies et poésie lyrique,* Paris, Didier Erudition, 1986.
Marino, G. B., *Adone,* ed. G. Pozzi, Milano, Mondadori, 1976.
Nider, V., «Modelos iconográficos y espaciales en el *Job* de Quevedo», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 229-49.
Pellicer de Salas y Tobar, J., *El fénix y su historia natural,* Madrid, Imprenta del Reyno, 1630.
Periñán, B., *Poeta ludens,* Pisa, Giardini, 1979.

Quevedo y Villegas, F. de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas,* ed. J. González de Salas, Madrid, Pedro Coello, 1648.
Quevedo y Villegas, F. de, *Epistolario completo,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Instituto editorial Reus, 1946.
Quevedo y Villegas, F. de, *Obras en prosa. Obras completas,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932, vol. I.
Quevedo y Villegas, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1970.
Quevedo y Villegas, F. de, *Prosa festiva completa,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
Quevedo y Villegas, F. de, *Los sueños,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1998.
Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades,* Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.
Romojaro Montero, R., *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega y Quevedo,* Barcelona, Anthropos, 1998.
San Agustín, Fray G. de, *Conquistas de las Islas Filipinas,* ed. M. Merino, Madrid, CSIC, 1975.
Tesauro, E., *Il cannocchiale aristotelico,* ed. A. Buck, Berlin-Zürich, Verlag Gehlen-Bad Homburg v. d. h., 1968.
Vega Carpio, L. de, *Fuente Ovejuna,* ed. D. McGrady, Barcelona, Crítica, 1993.
Vélez de Guevara, L., *El diablo Cojuelo,* ed. R. Valdés, y B. Periñán, Barcelona, Crítica, 1999.
Villamediana, Conde de, *Poesía,* ed. M. T. Ruestes, Barcelona, Planeta, 1992.
Woods, M. J., *The poet and the natural world in the Age of Góngora,* Oxford, University Press, 1978.

Espectador del naufragio. «Muestra en oportuna alegoría la seguridad del estado pobre y el riesgo del poderoso»

Carmen Peraita
Villanova University, Pennsylvania

¿Ves esa choza pobre que, en la orilla,
con bien unidas pajas, burla al Noto?
¿Ves el horrendo y líquido alboroto,
donde agoniza poderosa quilla?

¿No ves la turba ronca y amarilla
desconfiar de la arte y del piloto,
a quien, si el parasismo acuerda el voto,
la muerte los semblantes amancilla?

Pues eso ves en mí, que, retirado
a la serena paz de mi cabaña,
más quiero verme pobre que anegado.

Y miro, libre, naufragar la saña
del poder cauteloso, que, engañado,
tormenta vive cuando alegre engaña[1].

[1] El soneto ha sido comentado por Arellano y Schwartz en *Poesía selecta,* pp. 116-17; ver también la edición de Alfonso Rey, Quevedo, *Poesía moral,* p. 258 y la *Antología poética* de Quevedo preparada por Pozuelo Yvancos, pp. 167-68. Está claro que el soneto elogia la vida retirada, pero el clasificarlo sólo dentro de esta significación no ayuda a apreciar la riqueza de connotaciones que entraña el pensamiento quevediano aquí. Cito los poemas quevedianos por el primer verso y siguiendo la numeración de Blecua, *Poesía original completa*. Sigo de cerca en este comentario la reflexión sobre la «metafórica» de la navegación y el naufragio de Blumenberg, 1995.

1. Navegaciones y naufragios: introducción

Este soneto se construye sobre metáforas de la navegación, que Quevedo retoma en varios poemas. Tiene semejanzas temáticas con el «Sermón estoico de censura moral»:

> Clito, desde la orilla
> navega con la vista el Oceano:
> óyele ronco, atiéndele tirano,
> y no dejes la choza por la quilla;
> pues son las almas que respira Tracia
> y las iras del Noto,
> muerte en el Ponto, música en el soto[2].

El mar, navegar, la tempestad, el naufragio, son lugares comunes predilectos en la denominada poesía moral quevediana, y aparecen metaforizados en contextos de variada índole, con significados y valores notablemente diversos: expresa las tribulaciones del ser humano, la fugacidad del tiempo, describe el cabello de la amada...[3].

Ciertos elementos, determinadas imágenes se repiten. Navegar significa tradicionalmente infringir leyes de la naturaleza, violentar la *terra inviolata*. Por ende, navegar era exponerse a innecesarios peligros. La muerte en el mar impedía además el entierro ritual del náufrago. Representaba la imposibilidad de que el cuerpo muerto recibiera las honras fúnebres requeridas por las creencias religiosas; de ahí que se califique a la navegación de impía[4]. En la Edad de Oro los hombres no conocían la navegación, observa Ovidio:

[2] *PO,* núm. 145, vv. 80-86. Ver Rey, 1987, y Candelas Colodrón, 1997, pp. 161-66; a partir de aquí abrevio el título de este poema a *Sermón*. Entre los poemas quevedianos que recurren a metáforas de la navegación destacan los sonetos *PO,* núm. 107: «La voluntad de Dios por grillos tienes»; núm. 134: «¡Malhaya aquel humano que primero!»; núm. 89: «Creces, y con desprecio, disfrazada»; núm. 112: «Tirano de Adria el Euro, acompañada»; y las silvas núm. 136, vv. 7-21: «Al que cavaba una mina» y núm. 138: «Exhortación a una nave nueva al entrar en el agua»; para esta silva —cuyo título abrevio a *A una nave*— ver el citado estudio de Candelas Colodrón, 1997, pp. 138-44 y Sigler, 1994, pp. 223-49.

[3] *PO,* 449, vv. 1-4: «En crespa tempestad del oro undoso, / nada golfos de luz ardiente y pura / mi corazón, sediento de hermosura, / si el cabello deslazas generoso».

[4] Horacio, *Oda,* I, 3, vv. 23-24: «En vano la divinidad providente separó las tierras poniendo el Océano en medio, si, a pesar de todo, *barcas impías* atraviesan los mares que no debieron tocar»; esta oda es una fuente clásica de la invectiva contra la navegación, Horacio, *Oda,* I, 3, vv. 9-11: «Madera de roble y triple lámina de bronce en torno al pecho tenía aquel hombre que por primera vez entregó a una barquilla frágil al salvaje piélago». Para el tema del mar y la navegación en la poesía quevediana, ver Schwartz, 1984; Martinengo, 1985, y Maurer, 1985.

Nao ni galera entonces no se vía
ir por el mar, ni nadie entre mortales
otras que sus riberas conocía[5].

Virgilio profetiza el final de la navegación en la venidera Edad de Oro:

Luego, ya cuando tu edad más madura un hombre te haga,
hasta el piloto la mar dejará y ni el pino flotante
comerciará porque toda comarca dará toda cosa[6].

La navegación es condenada porque representa habitualmente una transgresión del orden universal, de los límites del macrocosmos impuestos por los dioses, al traspasar el navegante los confines geográficos naturales delimitados por la «ley de arena», por la orilla del mar, y colapsar la distancia natural entre las tierras:

Éste, con velas cóncavas, con remos,
(¡oh muerte!, ¡oh mercancía!),
unió climas extremos;
y, rotos de la tierra
los sagrados confines,
nos enseñó, con máquinas tan fieras,
a juntar las riberas;
y de un leño, que el céfiro se sorbe,
fabricó pasadizo a todo el orbe[7].

Acciones similares —en cuanto a transgresión del orden inviolable del macrocosmos— referidas a los elementos del fuego y el aire, aparecen en la mitología con el robo realizado por Prometeo, «príncipe sabio», y con Dédalo, que «osó vestir las plumas»[8].

La condena del navegar es un tópico de prolífica tradición en el mundo grecolatino; pero hay una tradición cristiana que también influye marcadamente en el tratamiento quevediano de la navegación[9]. La iconografía cristiana demoniza al mar, en tanto que esfera de lo imprevisible, donde es difícil para uno mismo encontrar un camino; es el espacio donde se manifiesta el mal,

[5] *Las metamorfosis,* I, 94-96, p. 7.
[6] *Églogas,* IV, vv. 37-39.
[7] *Sermón,* vv. 65-73.
[8] El hombre, en *Sermón,* vv. 50-60: «osó vestir las plumas; osó tratar, ardiente, / las líquidas veredas; hizo ultraje / al gobierno de Eolo; / desvaneció su presunción Apolo, / y en teatro de espumas, / su vuelo desatado, / yace el nombre y el cuerpo justiciado, / y navegan sus plumas. / Tal has de padecer, Clito, si subes / a competir lugares con las nubes»; el tema está en Horacio, *Odas,* I, 3, 25-40 y Hesiodo, *Trabajos y días.*
[9] El trabajo citado de Martinengo resalta el influjo de esta segunda tradición en el emblemático soneto, *PO,* núm. 134: «¡Malhaya aquel humano que primero».

donde se representan las apariciones del demonio. El *Apocalipsis* (21, 1) afirma que en el advenimiento mesiánico «ya no habrá mar». El místico madrileño Gregorio López (1542-1596) –«primer anacoreta de las Indias» y a quien una difusa leyenda identifica con el príncipe Carlos– explica:

> *Y ya no hay mar;* esto es, no hay tribulación ni alteración como ahora, que es el mundo una mar alterada, porque los malos son como mar alterada, que hierve y no puede descansar[10].

Además de ser metáfora de las tribulaciones humanas, el mar ejemplifica la obediencia de las «criaturas insensibles», de la naturaleza, a las leyes divinas, que el hombre con frecuencia no acata. Para Luis de Granada el mar es argumento que el Creador trae «para confundir la desobediencia y desacato de los hombres, vista la obediencia de las criaturas insensibles»[11]; caracteriza el mar como elemento que se somete diligentemente al Hacedor. Explica que la omnipotencia del Creador se refleja en la obediencia de las aguas, ya que las grandes ondas no anegan las isletas que se encuentran en medio de golfos y abismos, puestas ahí providencialmente para ayudar al navegante. Cita unos versículos de Job que menciona los confines impuestos por Dios al mar:

> ¿Quién encerró el mar con doble puerta,
> cuando del seno materno salía borbotando;
> cuando le puse una nube por vestido
> y del nubarrón hice sus pañales;
> cuando le tracé sus linderos
> y coloqué puertas y cerrojos?
> ¡Llegarás hasta aquí, no más allá –le dije–,
> aquí se romperá el orgullo de tus olas![12].

Posiblemente, este pasaje inspira la imagen quevediana de una voluntad superior («La voluntad de Dios por grillos tienes») que impone al mar límites, «grillos», la «ley de arena».

En varios de sus poemas Quevedo exhorta a no cruzar las barreras naturales y subraya el carácter antinatural de la navegación:

> Agradécele a Dios, con retirarte,
> que aprisionó los golfos y el tridente
> para que no saliesen a buscarte;
> no seas quien le obligue, inobediente,

[10] *Declaración del Apocalipsis*, p. 273. Escrito hacia 1586, el texto se publica en 1678 (Antonio Francisco de Zafra, a costa de Gabriel de León).

[11] «Del elemento del agua», *Introducción del símbolo de la fe* (cap. VIII, p. 84); citado por Maurer.

[12] *Job*, 38, 8-11. Traducción de la Biblia de Jerusalén.

a que nos encarcele en sus extremos,
porque, pues no nos buscan, los dejemos[13].

El mar constituye una separación entre las tierras distantes, sus moradores y sus riquezas. Navegar es no respetar los confines naturales, conectar lo que está separado, fabricar «pasadizo a todo el orbe»[14].

La navegación, además, contraviene los preceptos de la actividad humana: es síntoma de insatisfacción con la propia existencia. El deseo de arriesgarse a navegar, de unir lo que está naturalmente separado, articula la idea del hombre insatisfecho con lo que posee y dominado por la ambición y la desmesura, una aspiración de ganancias rápidas, la visión de la opulencia:

> van vencidos de la cudicia a robar oro y a inquietar los pueblos apartados, a quien Dios puso como defensa a nuestra ambición mares en medio y montañas ásperas[15].

Se asocia a cierta presunción de los seres humanos que, descontentos con los límites de lo poseído, ambicionan ir más allá de tales confines. En cierto modo, navegar —abandonar la tierra propia— apunta a una suerte de crítica cultural: «lo que impulsa al hombre a alta mar es también la transgresión de los límites de sus necesidades naturales»[16]. En los *Trabajos y días* Hesiodo condena a su hermano Perses que —cansado del tedio de las labores agrícolas— abandona el trabajo de la tierra y navega en busca de mejor vida. Los hombres navegan en la primavera —observa Hesiodo— por el provecho de la ganancia, pero las navegaciones son peligrosas y no pueden evitar el infortunio. En su ignorancia, el ser humano acomete dichas expediciones porque el dinero «es la vida para los desgraciados mortales. Y es terrible morir en medio del oleaje»[17].

[13] *PO,* núm. 138, vv. 55-60.

[14] *PO,* núm. 145, v. 73.

[15] *Sueño del infierno,* p. 201; *PO,* núm. 75, vv. 2-4: «no pudo el Potosí guardar la plata, / ni el mar, que ondoso y próvido le aleja»; *PO,* núm. 145, vv. 13-16: «las llanuras que borra el Oceano […] los sabe la codicia del tirano»; a la avaricia ciega núm. 145, vv. 23-29: «ni en los golfos del mar, ni en las riberas / el callado nadar el pez de plata, / les puede defender del apetito; / y el orbe, que infinito / a la navegación nos parecía, / es ya corto distrito / para las diligencias de la gula».

[16] Blumenberg, 1995, p. 40.

[17] Hesiodo, *Trabajos…,* p. 686. El pasaje aparece en un comentario a «la navegación de primavera». Ver Hesiodo, *Trabajos…,* pp. 684-88: «Yo no la apruebo, pues no es grata a mi corazón; hay que cogerla en su momento y difícilmente se puede esquivar la desgracia. Pero ahora también los hombres la practican por su falta de sentido común». Para el comentario a este pasaje, ver Blumenberg, 1995, p. 38. Para el tema del dinero en Quevedo, ver Alarcos García, 1942 y Geisler, 1981.

En el marco de semejante crítica cultural se encuentra una significativa conexión entre dos elementos caracterizados por la liquidez: el agua y el dinero. Hesiodo destaca que la liquidez del dinero implica la posibilidad de un intercambio de todo con todo. De la separación de los pueblos —ordenada de acuerdo con las leyes divinas y con los elementos de la naturaleza como obstáculo natural—, el dinero, «instrumento de mediación absoluta de todo con todo hace de la separación de los pueblos, considerada natural, la vía no trazada de su unión»[18]. El dinero, la liquidez de la riqueza es lo que permite la cooperación entre extraños, borrar «del mar las señas duras»[19], colapsar la distancia natural que para evitar los peligros y preservarse a sí mismos los seres humanos deben guardar con respecto al mundo natural. Los peligros marinos y el castigo se abaten sobre quien se embarca, porque no refrena su ambición, la codicia del oro. En una suerte de geografía moral, codicia de ganancias, dinero, usura, mar, tempestad y naufragio aparecen inextricablemente ligados. La navegación es síntoma de «mecánica codicia diligente / al robo de Oriente destinada, / y al despojo precioso de Occidente»[20], de quien carece de imperio sobre sí mismo, de la «administración de su república interior»:

> ¿Qué codicia te da reino inconstante,
> siendo mejor ser árbol que madero,
> [...]
> Mira que a cuantas olas hoy te entregas
> les das sobre ti imperio si navegas[21].

2. El espectador del naufragio y la distancia de la reflexión: contextos

La condena de la navegación se reviste en el soneto de una segunda dimensión, también de raigambre clásica: el naufragio como «escenario» y el espectador reflexivo, imperturbable, que en la distancia de la orilla observa la aflicción ajena. La representación del peligro en el mar contrasta con la paz en casa, la seguridad del puerto, y en cierto modo —y en especial en Quevedo—, el dominio de las pasiones. La voz enunciativa del soneto preconiza (o simplemente señala) una vida —en la «ley de arena», la orilla física, y la «orilla existencial» de la ambición— que permita mirar libre el naufragio del *poder*, que se anega en la tempestad *engañando* y *engañado*. La exhortación moral se realiza aquí de forma indirecta (atenuada, incluso) mediante la antítesis, presentada de forma vi-

[18] Blumenberg, 1995, p. 16.
[19] *PO*, 145, v. 209.
[20] *PO*, núm. 145, vv. 88-90.
[21] *PO*, 138, vv. 13-18.

sual, de los escenarios de la tierra firme y del naufragio. El poema concluye con una imagen de aniquilación contemplada con libertad (de ánimo) por el sujeto poético.

Hans Blumenberg ha indagado las implicaciones filosóficas de la recepción de la metáfora del espectador del naufragio en la distancia de la tierra firme; examina metaforizaciones de la paradoja, que los seres humanos, que viven en la tierra, gustan en su imaginación, de representar su condición general en el mundo en términos de una travesía marítima[22]. La metáfora de la vida como navegación, con puerto y orillas extrañas, golfos, piélagos y anclajes, pilotos, timones, velas, tempestades, vientos y calma, proporciona una suerte de bosquejo o esquema de un todo, que encierra numerosas condiciones y posibilidades. Constituye un paradigma, un modelo abierto a múltiples actualizaciones, a las variadas formas en que los seres humanos imaginan su relación con el mundo de la vida; y una actualización frecuente es la del espectador que desde la tierra firme observa la calamidad de quienes están naufragando.

La fuente clásica más conocida es, sin duda, el «Proemio» («Elogio de la filosofía») al libro II de *De rerum natura* de Lucrecio:

> Revolviendo los vientos las llanuras
> del mar, es deleitable desde tierra
> contemplar el trabajo grande de otro;
> no porque dé contento y alegría
> ver a otro trabajando, mas es grato
> considerar los males que no tienes[23].

En el Renacimiento, con el proyecto de autoafirmación del hombre y los riesgos que ello entraña, la metáfora evoluciona hacia direcciones diversas. En «De lo útil y de lo honesto» (Libro III, cap. 1), Montaigne comenta los versos de Lucrecio, y medita sobre la libertad que proporciona la distancia con respecto al poder. Uno sobrevive en virtud de su capacidad para la distancia, gracias quizá a una cualidad considerada «inútil»: la habilidad de ser espectador[24].

En una dimensión más existencial, el punto de partida es que uno siempre está ya embarcado, y no hay posibilidad de abstenerse, no hay salida sino ser salvado o hundirse[25]. En palabras de Pascal —para quien no existe ya orilla segura desde la que el espectador pueda contemplar con calma la calamidad ajena en el

[22] Blumenberg, 1995, p. 14.
[23] Lucrecio, *De la naturaleza…*, 1983, p. 139.
[24] Blumenberg, 1995, p. 26.
[25] Blumenberg, 1995, p. 91.

mar– vivir es encontrarse en alta mar, sin tierra ni puerto a la vista: el ser humano no tiene siquiera poder de decidir si embarcarse o no en un viaje peligroso[26].

Una metáfora que expresa asimismo una imposibilidad de permanecer en el puerto y soslayar los peligros del naufragio, pero articulada en un contexto bien distinto –de transgresión del decoro de las barreras sociales–, aparece en *El perro del hortelano* de Lope de Vega. Enamorada de su secretario Teodoro –un hombre que es su inferior socialmente–, Diana observa:

> Yo quiero a un hombre bien, más se me acuerda
> que *yo soy mar* y que es *humilde barco,*
> y que es *contra razón que el mar se pierda.*
> *En gran peligro, amor, el alma embarco*[27].

3. Los escenarios teatrales de la mirada: aspectos formales

En la función de las metaforizaciones de la existencia hay una afinidad básica entre los temas de navegar y el del teatro[28]. El soneto quevediano se configura sobre una experiencia de carácter visual y una dimensión escénica de ver: ver en la distancia, en la orilla, ver en el mar, ver el naufragio de otros, ver en uno mismo, verse a sí mismo, quererse ver y mirar libre los peligros ajenos. El poema registra el recorrido de una mirada que está guiada por interrogaciones retóricas, seguidas de la confirmación de la voz enunciativa a un testigo presencial (a quien no se identifica), espectador del acontecimiento del naufragio y destinatario implícito del mensaje poético. Las tres interrogaciones y la afirmación confirmadora que estructuran el soneto se centran todas en el ámbito de una experiencia de ver (las preguntas se inician con la repetición del mismo predicado en segunda persona, en los tres casos colocado al comienzo del verso, *¿Ves*), y enuncian lo que se espera –según indicación de la voz enunciativa–, vea el espectador / receptor[29]. La topografía de la mirada se complementa con sensaciones auditivas –presentes con frecuencia en la poética marina–, expresadas en forma de sinestesia, de ver ruidos (*¿Ves […] el alboroto?,* v. 3 y *¿Ves* la turba *ronca?,* v. 5).

Se suceden varios escenarios (que construyen el entramado del poema) hacia donde el espectador / receptor debe dirigir la mirada. La voz enunciativa pregunta / indica al tú / espectador primero que vea el escenario de la orilla (la choza pobre que burla al viento). La mirada es guiada después a un escenario de confusión

[26] Blumenberg, 1995, p. 28.
[27] Lope de Vega, *El perro del hortelano,* vv. 2127-31.
[28] Blumenberg, 1995, p. 77.
[29] El carácter formal de una reiterada anáfora del verbo (*¿Ves…*) aparece en otros varios poemas quevedianos.

y congoja —al *horrendo, líquido alboroto* (v. 3)—, donde observa la quilla que *agoniza* (v. 4) y la turba que *desconfía* (v. 6), la agonía violenta (e impía) de un grupo de gentes. En tercer lugar, la mirada es guiada a un escenario mediado, el del hablante o enunciador poético, interpelador del poema. Coincidiendo con la estructura formal del soneto, donde los tercetos suelen introducir una confirmación, éste es el escenario de una respuesta / ratificación *(¿Ves?, ¿ves?, pues eso ves en mí)*, donde no hay ya preguntas. Se produce una suerte de desdoblamiento de la perspectiva, abriéndose a una interioridad (*ves en mí […] quiero verme*): cómo prefiere verse a sí mismo el hablante poético. Realiza un acto de reivindicación de lo que podemos denominar su propio escenario existencial: el distanciamiento de la orilla en la serena paz de la cabaña, en la pobreza que es amparo de los peligros de la confusión. Y a partir de ahí, definido un lugar seguro desde el cual contemplar la congoja ajena, desde donde mirar anegarse al engañado poder cauteloso, se presenta el escenario final, *Y miro, libre, naufragar* (v. 12).

4. Primer cuarteto

La experiencia visual de la primera interpelación llama implícitamente la atención sobre una condición. Sinécdoque de una forma de vida caracterizada por una pobreza de bienes, la *choza pobre […] con bien unidas pajas burla al Noto* (vv. 1-2). El material humilde de las pajas, que están «bien unidas», denota armonía y la choza (personificada) burla al viento. La choza denota un fundamento existencial; su morador, que vive en la orilla —es decir, apartado— ha dominado la pasión que empuja a otros a navegar. La segunda aparición del predicado (*¿Ves el horrendo y líquido alboroto?,* v. 3, una combinación de consonantes líquidas) señala hacia la dirección opuesta de la orilla (y por ello, de la armonía y seguridad). El adjetivo *líquido* aparece con frecuencia en la poesía quevediana referido al mar: *líquidas veredas*[30], *líquida muerte* bebe gente osada[31], incluso a un río: «El rey de ríos, líquido monarca»[32]. A la experiencia visual del comienzo se añade el elemento auditivo de *alboroto* (v. 3), cuyo aspecto de desorden y confusión contrasta con *bien unidas pajas* (v. 2), la *armonía* de la choza.

La quilla es sinécdoque de barco y en simetría con la choza, está también personificada: agonizar (*agoniza poderosa quilla,* v. 5) construye una imagen de vida corporal. Hay una doble contraposición en la que resuena un eco paradójico. La robustez de la fábrica del barco contrasta con la fragilidad de las pajas que, no

[30] *PO,* núm. 145, v. 52.
[31] *PO,* núm. 112, v. 8.
[32] *PO,* núm. 291, v. 47.

obstante, están *bien unidas* (v. 2): la choza *burla al Noto* (v. 2) mientras que la *poderosa quilla* agoniza. Especulando se podría considerar aquí connotaciones más abstractas con una alegoría del poder político. Las pajas *per se* no son *poderosas* (al contrario de la quilla) pero están *bien unidas;* ello posibilita que la choza burle al Noto y sea, a la postre, un lugar más seguro que el barco, construido con materiales poderosos, pero que naufraga.

5. Segundo cuarteto

El segundo cuarteto repite la misma interrogación retórica pero con negación del predicado, en carácter de atenuación o litotes (*¿No ves la turba…?,* v. 5)[33]. La interrogación abarca aquí la estrofa completa. Recorre los cuatro versos, en contraste con las dos de la primera estrofa, que se extienden cada una sólo a lo largo de dos versos. La pregunta, dispuesta en antítesis, está marcada además, por una aliteración, una suerte de paronomasia de *amarilla* (v. 5) con *amancilla* (v. 8): los dos vocablos están dispuestos simétricamente al final del primer y del último verso del cuarteto (al igual que orilla y quilla en el primer cuarteto).

El escenario presentado al final del primer cuarteto —el líquido alboroto donde *agoniza poderosa quilla* (v. 4)— se retoma al comienzo de esta segunda estrofa. La voz enunciativa guía la mirada hacia *la turba ronca y amarilla* (v. 5) de los náufragos. Se añade cierto *pathos* al introducirse la dimensión humana; *turba* indica un grupo de gentes nada armonioso. Ya no es sólo un objeto inanimado (aunque personificado) —el barco que agoniza—, sino seres humanos que sufren en confusión la violencia del mar. El estruendo de la tempestad y de seres humanos en peligro de naufragar es también un tópico habitual[34]. El mar parece inseparable, en la imaginación poética quevediana, de la sensación de ruido; *ronco* se aplica con frecuencia al mar y la navegación[35]; *¿No ves la turba ronca* (v. 5) contiene una sinestesia: ronco implica una sensación auditiva, no visual. Se prolonga así la sinestesia del cuarteto anterior *¿Ves* el […] líquido *alboroto* (v. 3). Otra sensación auditiva

[33] Pozuelo Yvancos en Quevedo, *Antología poética,* p. 167, ve en el cuarteto «una alegoría del tópico de la comparación del gobierno del Estado con el de una nave», lugar común que aparece en Horacio, y que es frecuente en el Siglo de Oro, e incluso pervive hoy en día ocasionalmente en el discurso político. La alegoría sugiere, quizá, clasificaciones demasiado unívocas para un poema que concluye con imágenes generales y abstractas como éste.

[34] Fray Luis de León, «Canción de la vida solitaria», vv. 68-70: «al cielo suena / confusa vocería, / y la mar enriquecen a porfía»; Virgilio, *Eneida,* I, vv. 87-88: «comienza en esto un gran clamor de gente / y un espantoso rechinar de gúmenas».

[35] *PO,* núms. 112, v. 7: «gime el mar *ronco* temerosamente»; 138, vv. 23-24: «¿Por qué truecas las aves en pilotos / y el canto de ellas en sus *roncos votos?*»; 183, vv. 1-2: «Con la voz del enojo de Dios *suena / ronca y rota la nube*».

trasmitida a través de la vista se expresa en la metáfora de la lectura *escucho con mis ojos a los muertos*[36], la sinestesia quizá más famosa de la poesía quevediana. La sinestesia se complementa con una segunda referencia visual: turba *amarilla* (v. 5). Amarillo es un color de la muerte. Además es el color del oro, el color de la riqueza. De ahí, sería el color de la codicia, pasión que empuja al hombre a embarcarse, atravesar mares, naufragar:

> ¡Malhaya el que, forzado del dinero,
> el nunca arado mar surcó, de suerte
> que en sepultura natural convierte
> el imperio cerúleo, húmedo y fiero!
> ¡Malhaya el que por ver doradas cunas,
> do nace al mundo Febo radïante,
> del ganado de Próteo es el sustento![37]

Pero además del oro, asimismo la paja es amarilla:

> La amarillez del oro está en la paja
> con más salud, y, pobres, nos previene,
> desde la choza alegre, la mortaja[38].

A quien, si el parasismo acuerda el voto (v. 7): la conjunción *si* refuerza el carácter condicional de la promesa. La *turba […] amarilla* (v. 5) en el peligro, el momento de *parasismo* (v. 7), se acuerda de los santos, sólo piensa en ellos por el peligro inminente de morir. El náufrago que en un momento de desesperación hace un voto que afirma cumplirá si es salvado de la muerte impía en el mar, es un tema que está ya en Horacio:

> No es propio de ti, si el mástil cruje en las tormentas provocadas por el Ábrego, descender a las infelices súplicas, y quedar comprometido con ofrecimientos, para evitar que las mercancías de Chipre y de Tiro añadan riquezas al mar avaro[39].

En el Renacimiento lo desarrolla Erasmo, quien en uno de sus coloquios más famosos –*El naufragio* (*Naufragium*, 1523)– ironiza sobre las supersticiones y promesas extravagantes hechas a los santos en el momento de peligro marítimo. También Quevedo recurre a dicho lugar común en varias ocasiones, generalmente

[36] *PO,* núm. 131, v. 4.
[37] *PO,* núm. 134, vv. 5-11.
[38] *PO,* núm. 72, vv. 12-14.
[39] Horacio, *Odas,* III, 29.

con intención moralizadora y a veces no exenta de ironía sobre la futilidad del escarmiento[40].

La muerte los semblantes amancilla (v. 8)[41]; la destrucción del semblante —lugar privilegiado de la expresión del ánimo, sólo los humanos tienen semblante— intensifica la imagen de violencia aniquiladora de esta forma de morir, y la exasperación de quien muere sufriendo tal ferocidad. Es lo opuesto a morir en paz. La muerte destruye no sólo la vida del cuerpo —el ámbito físico—, sino también los afectos interiores que animan el rostro.

6. Primer terceto

Comienza asimismo con una indicación visual dirigida al espectador / destinatario, repitiendo el mismo predicado que las dos estrofas anteriores. Pero algo cambia. No hay pregunta, sino una afirmación anticipadora (*Pues eso ves en mí* (v. 9), el demostrativo *eso* recoge lo expresado), mediante la cual la voz enunciativa presenta una reivindicación existencial de sí misma. La mirada debe centrarse en el enunciador y la caracterización ejemplificadora de su existencia que va a expresarse en los versos siguientes. Aparece por primera vez en el poema un verbo en primera persona —*quiero* (v. 11)— y hay varias referencias centradas en el yo: *mí* (v. 9), *mi cabaña* (v. 10), *verme* (v. 11).

Que retirado / a la serena paz de mi cabaña (vv. 9-10) prolonga —con carácter inverso— contraposiciones de la estrofa anterior: es antitético a la turba *ronca* (v. 5) y la muerte que *amancilla semblantes* (v. 8). Se trata de un retiro de la desmesura, del apartamiento del tráfago de la vida, del dominio de la ambición, y se disfruta en el desierto o en la orilla existenciales. *Cabaña* (v. 10) enlaza con la idea de medianía presentada al comienzo con *choza* (v. 1). La posición en encabalgamiento de *retirado a* (vv. 9-10) subraya la imagen de apartamiento. Quevedo menciona con frecuencia el retiro en convencional conjunción con la paz y la idea de comunicación[42]. En ambos poemas se manifiesta el retiro —orilla o desierto—

[40] *PO, Sermón,* vv. 100-104: «por fuerza piadoso, / a cuantos *votos* dedicaba gritos, / previno en la bonanza / otros tantos delitos, / con la esperanza contra la esperanza»; Quevedo, *Un Heráclito...,* «Salmo XX», v. 9: «¡Qué me enseñó de *votos* la tormenta!» (ver la edición de Arellano y Schwartz). Ver también *Sueño del infierno,* p. 233: «¿Qué tempestad no llena de promesas los santos y qué bonanza tras ella no los torna a desnudar con olvido?».

[41] *Semblante:* «La representación exterior en el rostro de algún interior afecto del ánimo. Covarrubias dice que es del Latino *Similitudo,* que vale semejanza, porque lo es de lo que se siente en el corazón» (*Aut*); añade en otra entrada: «Metaphoricamente vale la apariencia, y representación del estado de las cosas, sobre el qual formamos el concepto de ellas» (*Aut*).

[42] *PO,* núm. 131, vv. 1 y 3: «Retirado en la paz destos desiertos / [...] vivo en conversación con los difuntos».

como forma de comunicación con los demás o consigo mismo, quizá la forma de conversar verdadera[43].

Pues eso ves en mí […] más quiero verme pobre que anegado (v. 9 y 11); en el marco del escenario de la interioridad *(ves en mí),* y a través de la afirmación desiderativa, el enunciador se presenta ahora como espectador de sí mismo (lo que implica distancia, perspectiva ante su propia vida). Lo que el espectador poético debe ver es una imagen interior del enunciador —cómo desea verse a sí mismo— que se desdobla ahora en espectador, no ya sólo de ajenos naufragios sino también de su propia existencia. Se manifiesta la elección existencial en una disyuntiva extrema entre pobreza y anegación y ahogo, destrucción. La exhortación moral se expresa de forma indirecta, y vuelta hacia uno mismo, más que dirigida a los demás.

7. Segundo terceto

La estrofa empieza con otro verbo de visión, en primera persona: *Y miro, libre, naufragar la saña / del poder cauteloso* (vv. 12-13). El tema es recurrente en el pensamiento quevediano: la pobreza material —no estar divertido en ambiciones mundanas— es dimensión indispensable de una vida de virtud, que conduce a una gratificación eterna. El vínculo entre pobreza y libertad —virtudes que integran aquí la justificación de la elección existencial— es un lugar común de la vida espiritual, moral y religiosa de la Europa moderna. Hay posiblemente, además, un eco del ideal del sabio neoestoico, de la ataraxia y domesticación clásica de las pasiones. El observar libre, no perturbado, desde la perspectiva el naufragio detalla una determinada relación del sujeto poético —la afirmación de su forma de vida— con la realidad, con el hecho de conseguir una tierra firme e inamovible (la orilla) desde la que contemplar el mundo[44]. Los adjetivos *libre* (v. 12) y *engañado* (v. 13), referidos al yo y al poder, reflejan una clara antítesis. La saña —el carácter de «enojo con exterior demostración»—, pasión que es vicio del *poder cauteloso* (v. 13), aparece referida al mar en varios poemas quevedianos[45]. Se aplica también a otros elementos de la naturaleza —tempestades y vientos[46]— y a dimensiones de los vicios. La imagen de ruido implícita en saña, ahora en relación a la furia de un elemento natural, prolonga la sensación auditiva, ruido de elementos naturales (líquido *alboroto,* v. 3) y ruido humano (turba *ronca,* v. 5).

[43] Séneca, *Cartas morales,* p. 168: «Al retirarte no debes procurar que los hombres hablen de ti, sino que seas tú quien hable contigo mismo».

[44] Blumenberg, 1995, p. 37.

[45] *PO,* núm. 107, v. 7: «a tu *saña* tu cárcel maravilla»; *PO,* núm. 32, vv. 3-4: «la ley de arena que defiende el suelo / receló inobediencia de tal *saña*».

[46] *PO,* núm. 249, v. 5: «Del viento desprecié *sonoras sañas*».

La *poderosa quilla* (v. 4) agoniza y ahora, la saña del *poder cauteloso* (v. 13) naufraga; el poder se manifiesta aquí, irónicamente, en una instancia de aniquilación. No se especifica de qué tipo de poder se trata, sino que aparece de forma general, abstracta, caracterizado por su acto de engaño (*cauteloso* es fingido, disimulado)[47]. La simetría en la repetición del *engañado poder* (con valor de pasivo) que *engaña* (forma activa) expresa una doble consideración moral, continuando la simbología de la navegación: por un lado, una falta de ética del poder, que engaña; por otra, una retribución del poder que cuando cree (alegre) engañar, es engañado y se anega (*engañado / tormenta vive cuando alegre engaña*, vv. 13-14). *Engañado* y *engaña* forman aquí un políptoton, es decir, una derivación muy expresiva[48]. La tormenta —elemento natural destructivo bien temido de quien navega— adquiere una dimensión metafórica en los mares desordenados de la vida, como es el engaño impelido por la ambición. Sería un correlato de pasiones que afligen el alma. Pero, ¿de qué tipo concreto de engaño se trata? ¿Engaño de sí mismo por la codicia? ¿Engaño ajeno mediante la usura o la tiranía? Es sintomático que *engaña* sea la palabra que concluye el soneto.

7. Conclusiones

Si bien el sentido general del mensaje poético es claro, patente el valor de la observación desde la distancia del mal ajeno —en la perspectiva que proporciona la vida retirada—, la dimensión abstracta y general del terceto (de términos como *poder* y *engañar*) concede cierta libertad en la lectura de alusiones y contextos del soneto. Puede haber, entre otras, una referencia al poder de la riqueza líquida, del usurero, o quizá del poder del tirano. En la poesía quevediana con frecuencia el mar es un marco de referencia para metáforas de la usura. En contraste con los vientos —el Euro y el Ponto—, con «los golfos más severos»[49], con el propio mar y sus navegantes, que tienen todos su momento de estar ociosos («ocio goza el bajel, ocio el piloto»[50]), la usura es negación del ocio; ni «el despojo»[51] ni la codicia están jamás en calma, la usura «no tiene paz; no sabe hallar hartura»[52]. Si es cierta la datación

[47] *Cauteloso:* «las más de las veces se toma por astuto, fingido y disimulado, que cubre su malicia para engañar sin ser conocido» (*Aut*).

[48] Lausberg indica que con la oposición entre la igualdad de la palabra y la diversidad de la función sintáctica se logra un efecto muy vivo.

[49] *PO,* núm. 66, v. 7.

[50] *PO,* núm. 66, v. 8.

[51] *PO,* núm. 66, v. 10.

[52] *PO,* núm. 66, v. 12. También núm. 115, «Si enriquecer pretendes con la usura», trata tangencialmente de la relación entre acumulación de riquezas y peligros de la navegación.

del poema propuesta (entre 1640 y 1645)[53], podría verse también una alusión al poder del conde duque de Olivares, que estaría supuestamente «naufragando». No sería descabellado leer en el soneto, por otra parte, una meditación desde la distancia ante los naufragios existenciales del propio poeta, quien en esas fechas se encontraba encarcelado en San Marcos, azotado por tempestades y amenazas de «anegarse»; lo que contemplaría es su propio pasado; habría llegado a ser espectador, «aprender a amar la sabiduría de la condición alejada de la vida»[54]; ¿o quizá se trate, simplemente, de una reflexión ante lo que Quevedo percibe como el notable espectáculo del naufragio del estado, del ocaso de la monarquía hispana?

[53] Roig Miranda, 1989, p. 451.
[54] Blumenberg, 1995, p. 77.

Bibliografía

Alarcos García, E., *El dinero en las obras de Quevedo,* Valladolid, Universidad, 1942.

Aut, Diccionario de autoridades, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.

Blumenberg, H., *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia,* tr. J. Vigil, Madrid, Visor, 1995.

Candelas Colodrón, M. Á., *Las silvas de Quevedo,* Vigo, Universidad, 1997.

Geisler, E., *Geld bei Quevedo,* Frankfurt, Peter Lang, 1981.

Granada, Fray L. de, *Introducción del símbolo de la fe,* ed. J. M. Balcells, Barcelona, Bruguera, 1984.

Hesiodo, *Trabajos y días*, ed. y tr. A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1978.

Horacio Flaco, Q., *Odas,* tr. V. C. López, Madrid, Alianza, 1985.

Lausberg, H., *Manual de retórica literaria,* tr. J. Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1966.

León, Fray L. de, *Poesía completa*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Gredos, 1990.

López, G., *Declaración del Apocalipsis,* ed. A. Huerga, Madrid, FUE, 1999.

Lucrecio, *De la naturaleza de las cosas*, tr. Abate Marchena, intr. A. García Calvo, Madrid, Cátedra, 1983.

Martinengo, A., «Biblia *vs.* Omero: il tema del mare e della navigazione nella poesia morale di Quevedo», *Studi ispanici,* 3, 1985, pp. 73-95.

Maurer, C., «Don Francisco de Quevedo: Al mar. "La voluntad de Dios por grillos tienes"», *Hispanic Journal,* 3, 1985, pp. 45-58.

Ovidio Nasón, P., *Las metamorfosis, traducción en tercetos y octavas del licenciado Pedro Sánchez de Viana,* ed. J. F. Alcina, Barcelona, Planeta, 1990.

PO, Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

Quevedo y Villegas, F. de, *Antología poética,* ed. J. M. Pozuelo Yvancos, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía moral (Polimnia),* ed. A. Rey, Madrid, Támesis, 1992.

Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía selecta,* ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, PPU, 1989.

Quevedo y Villegas, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.

Rey, A., «Tradición y originalidad en el *Sermón estoico de censura moral*», *Edad de Oro*, 6, 1987, pp. 235-51.

Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades,* Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.

Roig Miranda, M., *Les sonnets de Quevedo. Variation, constance, évolution*, Nancy, Presses Universitaires, 1989.

Schwartz, L., «Quevedo junto a Góngora: recepción de un motivo clásico», en *Homenaje a Ana María Barrenechea,* ed. L. Schwartz e I. Lerner, Madrid, Castalia, 1984, pp. 313-25.

Séneca, L. A., *Cartas morales a Lucilio* (LXVIII), tr. J. Bofill y Ferro, Barcelona, Planeta, 1985.

Sigler, C., *Cinco silvas,* Salamanca, Universidad, 1994.

Vega, L. de, *El perro del hortelano,* ed. A. Carreño, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
Virgilio Marón, P., *Bucólicas,* ed. V. Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1996.
Virgilio Marón, P., *Églogas,* ed. M. Fernández-Galiano, V. Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1997.
Virgilio Marón, P., *Eneida,* tr. G. Hernández de Velasco (1555), ed. V. Bejarano, Barcelona, Planeta, 1982.

En el huerto con Quevedo. «Boda y acompañamiento del campo» y «Matraca de las flores y la hortaliza»

Blanca Periñán
Universidad de Pisa

1. Boda y acompañamiento del campo.

Don Repollo y doña Berza,
de una sangre y de una casta,
si no caballeros pardos,
verdes fidalgos de España,

casáronse, y a la boda
de personas tan honradas
que sustentan ellos solos
a lo mejor de Vizcaya,

de los solares del campo
vino la nobleza y gala:
que no todos los solares
han de ser de la Montaña.

Vana y hermosa, a la fiesta
vino doña Calabaza:
que su merced no pudiera
ser hermosa sin ser vana.

La Lechuga, que se viste
sin aseo y con fanfarria,
presumida, sin ser fea,
de frescona y de bizarra.

La Cebolla, a lo viudo,
vino con sus tocas blancas

La Perinola, 6, 2002.

y sus entresuelos verdes:
que, sin verdura, no hay canas.

Para ser dama muy dulce
vino la Lima gallarda
al principio: que no es bueno
ningún postre de las damas.

La Naranja, a lo ministro,
llegó muy tiesa y cerrada,
con su apariencia muy lisa
y su condición muy agria.

A lo rico y lo tramposo,
en su erizo, la Castaña:
que la han de sacar la hacienda
todos por punta de lanza.

La Granada, deshonesta,
a lo moza cortesana,
desembozo en la hermosura,
descaramiento en la gracia.

Doña Mostaza, menuda,
muy briosa y atufada:
que toda chica persona
es gente de gran mostaza.

A lo alindado, la Guinda,
muy agria cuando muchacha;
pero ya entrada en edad,
más tratable, dulce y blanda.

La Cereza, a lo hermosura,
recién venida, muy cara,
pero, con el tiempo, todos
se le atreven por barata.

Doña Alcachofa, compuesta
a imitación de las flacas:
basquiñas y más basquiñas,
carne poca y muchas faldas.

La Berenjena, mostrando
su calavera morada, porque
no llegó en el tiempo
del socorro de las calvas.

Don Melón, que es el retrato
de todos los que se casan:

Dios te la depare buena,
que la vista al gusto engaña.

Don Cohombro, desvaído,
largo de verde esperanza,
muy puesto en ser gentilhombre,
siendo cargado de espaldas.

Don Pepino, muy picado
de amor de doña Ensalada,
gran compadre de dotores,
pensando en unas tercianas.

Don Durazno, a lo invidioso,
mostrando agradable cara,
descubriendo con el trato
malas y duras entrañas.

Persona de muy buen gusto,
don Limón, de quien espanta
lo sazonado y panzudo:
que no hay discreto con panza.

De blanco, morado y verde,
corta crin y cola larga,
don Rábano, pareciendo
moro de juego de cañas.

Todo fanfarrones bríos,
todo picantes bravatas
llegó el señor don Pimiento,
vestidito de botarga.

Don Nabo, que, viento en popa,
navega con tal bonanza,
que viene a mandar el mundo
de gorrón de Salamanca.

Mas baste, por si el letor
objeciones desenvaina:
que no hay boda sin malicias,
ni desposados sin tachas.

2. Matraca de las flores y la hortaliza.

Antiyer se dieron vaya
las flores y las legumbres,
sobre: «Váyanse a las ollas»,
sobre: «Píntense de embuste».

Oyendo estaban la grita
unos Cipreses lugubres,
con calzones marineros,
que hasta el tobillo los cubre;

un Manzano, muy preciado
de haber dado pesadumbre
a todo el género humano,
y pobládole de cruces;

en cuclillas un Romero,
mata de buenas costumbres,
la beata de los campos,
muy preciado de virtudes;

una Cambronera armada,
que no hay viento que no punce,
diciplina de los aires
de tanto punzón estuche;

una Cornicabra triste,
árbol que sombreros cubren,
y con más pullas que flores,
siempre verde donde sufren.

Descalzábanse de risa
oyendo lo que se arguyen
sendas plantas con juanetes:
un Roble y un Acebuche.

Una fuente boquimuelle
a carcajadas los hunde:
si el agua tiene asadura,
por la boca la descubre.

Por oír lo que se dicen,
aun los vientos no rebullen;
y con el dedo en la boca,
no hay urraca que no escuche.

Como más desvergonzado,
aunque el Cohombro lo gruñe,
la matraca empezó el Berro,
el bello del agua dulce:

«Salgan diez y salgan ciento,
flores moradas y azules,
y cuantas en las mejillas
las verdes coplas embuten;

que mi flor las desafía
en ensaladas comunes,
pues andan más a mi flor
que a cuantas mayo produce».

El Hígado de las flores,
que por tantos labios cunde,
el cardenal de los tiestos,
sangre que al verano bulle,

encarado en un Pepino,
le dijo: «Nunca madures,
Galalón de la ensalada,
cizaña de las saludes,

landre de las hortalizas;
San Roque mismo te juzgue
por verde sepulturero
y auctor de los ataúdes».

La Berenjena, que es sana
cuando las corozas tunde
y en granizo de hechiceras
los pícaros la introducen,

dijo: «Canalla olorosa
y verduleros perfumes
embusteros de narices,
gente al estómago inútil:

un jigote de claveles
¿qué cristiano se le engulle?
Pues mil jazmines guisados
¿qué caldo harán en el buche?

Un ramillete de Nabos
no hay flor de que no se burle,
si le acompañan con hojas
de los sándalos de Rute».

Respondió por los claveles,
viendo cómo los aturden
la Rosa, estrella del campo
que brilla encarnadas luces:

«Chusma de los bodegones,
que no hay brodio que no esculque;
canalla de los guisados,
que huesos y carne suple;

picarones, que en los caldos
mostráis villanas costumbres;
mosqueteros de las ollas
que dais al pueblo que rumie».

El Ajo, con un regüeldo,
la dijo que no le hurgue,
que, armado de miga en sebo,
no hay hambre que no perfume.

Una flor, que no se sabe,
ni se topa, aunque se busque;
que creyéndola, se traga
y, en no habiéndola, se zurce;

aquella flor cosa y cosa
que las doncellitas pulen,
flor duende, que hace rüido
y sin ser vista se hunde

quiso hablar; mas las Acelgas,
cargadas de pesadumbres,
dijeron que se juntase
con la flor de los tahúres.

La Azucena carilarga,
que en zancos verdes se sube
y, dueña de los jardines,
de tocas blancas se cubre,

dijo ansí a las hopalandas
que en las ollazas zabulle
el licenciado Repollo,
doctor *in utroque jure:*

«Viles vecinos del caldo,
que pupilajes consumen;
arboleda de los brodios
y plumajes de la mugre…»

Mas la Berza, su consorte,
que de Lampazos presume
y hortaliza es con enaguas,
mucho ruido y poco fuste,

y el Hongo, que con sombrero
de verdulera se encubre,
más preciado de capelo
que el monseñor más ilustre,

con una jeta de un palmo,
hecho apodo de las ubres,
y más pliegues y más asco
que zaragüelles monsiures;

y el Rábano, ganapán
de fuerzas indisolubles,
pues lleva la Corte en peso,
contera de pan y azumbre,

apellidando tabernas,
no hay turbión que no conjuren,
y la sopa en los conventos
por parienta los acude.

Las flores, amedrentadas,
en ramilletes se sumen;
gritando «¡Aquí de narices!»,
sayones y escribas mullen.

Y para la batalla
que quieren darse,
aperciben sus flores
tías y madres.

Aperciban los nabos
la puntería
a las alcamadres
y güetastías.

3. En el huerto con quevedo

Transcribimos los dos textos siguiendo la edición de José Manuel Blecua. El primero lleva el número 683 de su edición[1] y se fecha en torno a 1620 por haber aparecido en la *Primavera*[2]. Crosby le atribuye la misma fecha[3]. Otras ediciones que contienen este poema son: Astrana Marín, *Obras en verso*[4], quien ofrece la versión publicada en *Parnaso español*[5]. La «Matraca de las flores y la hortaliza» es el número 755 de la edición de Blecua[6] donde no se da ninguna fecha más que su aparición en *Parnaso español*[7].

[1] Quevedo, *Obra poética,* vol. II, núm. 683, pp. 249-59.
[2] *Primavera,* p. 66.
[3] Crosby, 1967, p. 164.
[4] Quevedo, *Obras en verso,* pp. 319-21.
[5] Llamada A en la edición de Blecua.
[6] Quevedo, *Obra poética,* vol. III, pp. 26-30.
[7] Quevedo, *Parnaso español,* pp. 604-606. Aparece también en *Obras en verso,* pp. 413-15.

Se presentan estos dos poemas juntos para su comentario por ofrecer aspectos que permiten un *excursus* sobre peculiaridades del arte de Quevedo que revisten un interés, menor sin duda respecto a la producción moral, satírica o amorosa del poeta, pero esclarecedores de la dinámica creadora de su escritura.

Se trata de dos «juguetes», poesías de pura diversión, que caen de lleno dentro de aquel espacio literario, tan requerido en el siglo XVII y tan poco apreciado entre nuestros contemporáneos, que tiene su función primaria en la autorreferencialidad, es decir, textos cuyo único mensaje es el de remitir a la enunciación misma como fuente de comicidad y placer estético, en una culminación de la potenciación del nivel del *delectare* a través de la sorpresa y de la maravilla gracias a la poética de la ingeniosidad y de la agudeza. Las ocasiones en las que se producían y disfrutaban aquellos textos risibles eran tantas en aquel siglo, desde las reuniones en academias y justas, a festividades múltiples que a lo largo del año señalaban los encuentros literarios; las piezas más gustadas se transcribían en cartapacios particulares y se difundían en colecciones impresas seguramente demandadas por un público amplio. Disfrutar descifrando las agudezas ingeniosas del autor, en la complicidad activa que exigía a su destinatario, era sencillamente la meta de aquella producción burlesca; a veces, dentro de las aparentes simplicidades, podía ir escondida una suave sátira, casi siempre referida a tipos sociales hipercriticados o a topos literarios evidentes, en un juego de intertextualidad teatralizada; el distinto grado de intencionalidad en los ataques convencía a autores y usuarios de que la hipertrofia del discurso estaba legitimada por un *prodesse* subyacente.

Buena parte de los mecanismos compositivos de los textos burlescos tienen que ver con la operación subvertidora y carnavalesca de invertir el orden de la creación, privando de dignidad a los seres humanos y concediendo racionalidad y alma a lo puramente objetual a través de una rica *ars combinatoria* de extremada libertad semántica y lingüística. La «poética de las correspondencias» según la cual el sistema analógico supone la identidad del microcosmos con el macrocosmos, permite que todo sea relacionable con todo, tanto lo real como lo abstracto, o por semejanza o por desemejanza, total o parcial, con tal que se eche un puente lingüístico entre lo comparado, permitido gracias a la justificación según operaciones de lógica ingeniosa, las descritas por Gracián en su famoso tratado de la *Agudeza*. Ello lleva consigo el desbordamiento total de las fronteras entre los *realia* y la fantasmagoría: el disparate lógico no es un error en el terreno literario, sino más bien es el escape y la vía maestra hacia la más desbordante fantasía.

Conceder alma y vida a objetos es más disparatado que hacer hablar y razonar a los animales: las fábulas esópicas habían acos-

tumbrado, a lo largo de la imperecedera tradición clásica, a considerar natural su simbología; la literatura está llena de animales parlantes y filósofos, protagonistas de la llamada epopeya animalesca, a partir de la cual existió una zoología psicológica que del *Phisiologus* griego pasó a los *Bestiarios* medievales en los que prevaleció el sentido ascético-edificante en aquel tipo de narraciones. Aunque menos conocido, también procede de lejanos siglos el diálogo entre objetos inmóviles y estáticos por naturaleza como los del mundo vegetal: la literatura medieval también había practicado abundantemente la *res jocosa* mezclada con el método alegórico gracias al cual, a partir de la *Psycomachia* de Prudencio, batallas y matrimonios entre las flores eran portadores de una clara simbología de todos conocida: la pureza de la rosa había llevado al triunfo de un larguísimo *Roman* de enorme difusión por toda la Romania, y la forma poética de la disputa o contraste, o debate, de tradición escolástica, había generado célebres composiciones en las que se oponían, de manera rigurosamente dialéctica y retórica, diversas flores para que un juez decidiera el triunfo o superioridad de la una sobre la otra: recuérdese, por citar un solo ejemplo famoso, la *Disputatio rosa cum violae* de Bonvesin de la Riva[8]. Crear, pues, entre flores y hortalizas situaciones descriptivo-narrativas animadas conduce, en la escritura conceptista, a formas de hilaridad y ludismo extremoso, siempre en diálogo más o menos exhibido con otros códigos literarios precedentes.

La *Boda* y la *Matraca* que proponemos son composiciones que caen dentro de este último género. Quevedo, como siempre, apoya su *ars inventiva* en su vivísima imaginación y en elementos que remiten a una tradición para jugar sobre ellos. Dentro de su producción lírica son conocidísimos y abundantes los textos con interlocutores ridículos, es decir risibles[9], que confirman el «estilo dinámico» de su escritura según una famosa definición propuesta por Mas y Nolting[10]. Por eso escribe estas dos «fantasmagorías»[11], una sobre boda entre vegetales en la que apunta a las bodas entre pastores, con la descripción de un cortejo nupcial, que es, como siempre, «ejercicio gratuito de invención grotesca con el que da rienda suelta a su invención creativa»[12]; el lector u oidor no podía dejar de recordar situaciones literarias arcádicas, o el desfile de portadores de dones en la *Soledad primera* así como escenas de la poesía popular folklórica como las descripciones disparatadas de

[8] Contini, 1972, I, 2, pp. 671-81.
[9] Quevedo, *Obra poética,* núms. 629, 687, 735, 755, 758, 763, 796.
[10] Mas, 1957, p. 223 y Nolting, 1974, p. 255.
[11] Extiendo a ellas la definición que daba al *Buscón* Lázaro Carreter, 1966, p. 95.
[12] Iffland, 1978, p. 153.

festejos tales como la *Boda de Marina y Pingarrón*[13] y otras muchas bodas de su propia pluma[14]. Y en la *Matraca* decide reescribir una *altercatio* entre las flores y las hortalizas. En ambas ocasiones veremos funcionar mecanismos típicos de la comicidad grotesca, con invariantes y variaciones peculiares del idiolecto estilístico-retórico de don Francisco.

En uno y otro caso elige el esquema arquitectónico-narrativo de la yuxtaposición de elementos homólogos o microunidades de sentido; en los dos textos pinta un hilo mínimo de ficción narrativa, acogiendo, para el *Romance,* el esquema genérico de la «visión» con contenidos acumulativos que se generan uno por uno independientemente, según la conocida práctica retórica amplificatoria, con el único denominador común de la justificación paralógica de las ingeniosidades conceptuales debidas a la supresión de los clasemas semánticamente propios y de la predicación «impertinente» concedida a los objetos poéticos[15]. Para la *Matraca* elabora de modo más articulado una estructura binaria opositiva.

En el *Romance* los novios, presentados en las cuartetas iniciales, aparecen burlescamente precedidos del satírico *don*. Repollo y Col, masculino uno, femenino la otra, las verduras más vulgares por su pobreza, son de *una* misma sangre (v. 2): es decir de la misma especie; por resbalamiento metafórico la sangre apunta al sinonímico *casta,* que conlleva la casi automática alusión a la nobleza del Norte: Vizcaya (v. 8), de donde se hacía proceder la inventada hidalguía; la justificación argumentativa se basa en la dilogía antanaclasis *solar,* que en su acepción de «nobleza solariega» tiene coherencia con uno de los valores de la isotopía, y en la de «suelo de la huerta» (donde se crían las coles) hace funcionar el nivel sintagmático literal: las coles permiten quitar el hambre *(sustentar)* a gran parte de pueblos del norte; como siempre, se añade ulterior corroboración nombrando a la montaña, en la doble acepción de Vizcaya y terreno opuesto a llanura.

Tal *incipit* prepara la entrada del resto del romance, que es la descripción lúdica de un cortejo de once verduras-dama (por ser de género femenino) y ocho verduras-galán (de género masculino). Cada unidad presenta en los dos primeros versos la agudeza que se descifra —o se complica— en los dos siguientes. Las bases de las invenciones ingeniosas pueden ser tanto verbales como icónicas, vale decir que surgen o de aspectos de la cristalización lingüística o de aspectos de la morfología exterior del objeto verdura; como en toda su escritura, Quevedo observa la realidad plásticamente y cada situación es para él «pretexto para devanar su

[13] Periñán, 1979, pp. 64-65.
[14] Quevedo, *Obra poética,* núms. 504, 518, 574, 872.
[15] Arellano, 1987-1988, y Schwartz, 1984, pp. 21 y 25.

prodigiosa madeja verbal»[16]: lo importante es que el paralogismo permita justificar las correlaciones. Son divertidas y cómicas tanto las unas como las otras. Observemos algunas. El iconismo, es decir, la semejanza visual entre dos entidades, le permite decir de la Cebolla, por ejemplo, que sus capas, una debajo de la otra, la hacen ser ingeniosamente una viuda con las tocas blancas; pero además la correlación, una vez establecida, se trabaja ulteriormente añadiendo un segundo dato: al igual que en las damas de ese estado social, su parte más interna es de «rabo *verde»,* con la conocida alusividad del adjetivo a la sensualidad erótica, sobre todo en personas de edad. La morfología exterior de la Alcachofa, con una hoja encima de la otra, permite igualmente la identificación con la mujer flaca, *basquiñas y más basquiñas* (v. 55), y carne ninguna. El lugar del paralogismo permite la entrada velada de puntas de sátira a tipos característicos altamente ridiculizados en la época: la Naranja, por ejemplo, en su condición de externa lisura, lleva por dentro los rigores por lo agrio de su esencia, igualándose en ello a los jueces; la Berenjena, tan lisa y morada, es idéntica a una calva, por no haber podido disfrutar de los copetes, que todo lo esconden, en la hipocresía de la moda contemporánea: el breve espacio de esa anotación es aprovechado por don Francisco para reformular una de sus burlas preferidas, contra los calvos.

Las agudezas de base exclusivamente verbal, aunque menos frecuentes, también están presentes en este texto: don Nabo (vv. 89 y ss.) genera en su propio nombre la alusión a la navegación erótica; don Pepino, en su predicado dilógico, (es *picado,* vv. 69-70, en las ensaladas), permite indicar al mismo tiempo su condición de enfadado y testarudo.

La *dispositio* yuxtapositiva es fundamentalmente una forma abierta que permitía la inclusión de indefinido número de microunidades semánticas con extrema facilidad; la difusión de este romance *Bodas del campo* está documentada por una rica transmisión textual, que en algunas versiones o altera el orden o incluye otras unidades-verdura (por ejemplo, en la versión atribuida a Góngora aparecen en el cortejo la Chabacana, la Breva, la Uva). El yo narrante o sujeto ficcional se expresa en un registro de base exclusivamente exegemática, sin pasar a formas dialogadas, sin invocaciones al narratario; esa voz neutra presenta la siguiente prueba conclusiva, de efecto inesperado y sorprendente: tras el cortejo descrito, en la *dispositio* lúdica, el Nabo ha sido presentado al final para permitir el más impensado de los *explicit:* en cuanto verdura claramente fálica, la voz narrante argumenta que, hablando de bodas no se deben nombrar ciertas cosas, y ahí se queda

[16] Cabañas, 1991, p. 292, remarcando las palabras de Lázaro Carreter, 1966, pp. 93 y ss.

todo; la ristra se trunca y el texto-cortejo se desvanece dejando al lector-oidor sorprendido y divertido, en un doble guiño que alude, por una parte al lector malicioso, siempre objetor crítico, y por otro a las malicias de los banquetes nupciales y sus procacidades. De manera inesperada, y un tanto disparatada, el poema queda semánticamente anulado: persiste exclusivamente el desciframiento agudo y satisfactorio que el lector ha ido realizando a lo largo del texto.

En cuanto a la *Matraca,* diremos que la forma en este otro poema no es puramente narrativa sino exegemática y dialogada a la vez, mixta por lo tanto, como se decía en la época, con paso de la tercera persona a la primera y con uso en algún momento de discurso indirecto. Justificación narrativa es la presentación de una disputa violenta, en la línea de muchos precedentes literarios cancioneriles y aprovechando el mecanismo que las acciones verbales del echar pullas y motejar generaban en la comicidad teatral entremesil. Se trataba de escenificar la estructura retórica del *vituperium* que acaba en batalla. La *altercatio* anunciada, que podía ponerse en relación intertextual con la batalla de Carnal y Cuaresma, será un debate entre las flores, que insultan a las hortalizas, y las pullas de éstas, en respuesta por sobrepujamiento. La escena inicial es estática: es la presentación de la *quaestio* o motivo del debate, colocado en una juguetona versión del *locus amoenus* clásico, obviamente transgredido por la animización de todos los elementos: aguas, fuentes, aire y personajes-vegetales, todo el cosmos participa y se ríe, como el propio lector, en el divertido altercado, en una de las más eficaces descripciones ingeniosas de hilaridad del universo; el narrador lúdico va pintando la escena en común diversión con los testigos presenciales. La morfología de algunos árboles o especies permiten a don Francisco espléndidas identificaciones ingeniosas y sorprendentes isotopías; por ejemplo, los cipreses, por tener el tronco corto al elevarse su copa pocos centímetros del suelo, le permiten la correspondencia con un dato del clasema humano: los pantalones marineros que cubren poca pierna; el romero —que crece bajo y como inclinado— está en cuclillas y es, en semejanza conceptuosa, *la beata de los campos* (v. 15) y por estar como ella arrodillado en postura sumisa también es *mata de buenas costumbres* (v. 14); son plantas *con juanetes* (v. 27) el roble y el acebuche —por sus nudosidades abultadas— y expresan la comicidad de la escena a que asisten *descalzándose de risa* (v. 25). La participación de los demás elementos de la naturaleza es total —y totalmente aguda—: la fuente, somatizada, deja entrever su asadura por la boca; las aves, en señal de silencio, «se llevan el dedo a la boca» (v. 35)…

Tras la hiperbólica comicidad anunciada, se inicia la dramatización de la escena; flores y hortalizas toman voz convirtiéndose

en sujetos animados. Como en el género *disputatio,* el diálogo se construye en estructura binaria sobre el paralelismo y la antítesis opositiva de los bloques temáticos que van a ser dos (indicaremos H = hortalizas y F = flores). Cada uno formado por microsecuencias temáticas contrapuestas en las que los dialogantes usarán en su defensa pruebas basadas en los *loci* (materia, forma, efecto, ocasión), las *proprietates* (cantidad, cualidad) alabando las propias y vituperando las del contrincante (*minutio*), se sacarán consecuencias etc., y como cierre la *conclusio.* Quevedo puede volver a servirse con facilidad de su esquema yuxtapositivo de microunidades que presentan alternadamente a los protagonistas según la misma técnica de segmentos con agudeza, o verbal o icónica, seguidos de su justificación ingeniosa funcionante en isotopía sobre las dos entidades puestas en correlación. Estructuralmente la *altercatio* no lleva la distribución alternativa de las estrofas de manera totalmente simétrica. Los cuatro segmentos que la componen se suceden así:

Primero	H	2cuartetas	F	2cuartetas.
Segundo	H	3cuartetas	F	2cuartetas interrumpidas.
Tercero	H	1cuarteta	F	3cuartetas.
Cuarto	H	1cuarteta	F	3cuartetas.

con prevalencia numérica, intencional como se verá, del espacio concedido a F (10 estrofas contra 7 de H).

Las Hortalizas ponen como pruebas argumentativas a su favor fundamentalmente su cualidad de proveer a la alimentación del género humano disminuyendo al adversario por la inutilidad de la belleza, superflua e hipócrita a la vez; en el fondo está la afirmación del principio carnavalesco del cuerpo y sus exigencias primarias; las Flores por su parte desprecian la vulgaridad de las verduras propia de las ollas más escuálidas.

Las pullas iniciales van a cargo del Berro, presentado como *bello del agua dulce* (v. 40) por nacer entre piedras en los manantiales y riberas y ser especialidad apreciada en las mesas refinadas. Sus palabras son las primeras injurias y Quevedo las introduce en diálogo intertextual fácilmente reconocible aludiendo a los retos típicos del romancero fronterizo y épico: *Salgan diez y salgan ciento* (v. 41)… Por el frente de las Flores responde el Clavel, no nombrado sino aludido en series lúdicas de cualidades peculiares de esa flor, tan abusada en las descripciones de la belleza poética mujeril; se encara contra el Pepino, que por su indigestión lleva a los mortales a la tumba. En el segundo segmento las Hortalizas atacan a todas las Flores en general, acusadas de inutilidad en divertidas alusiones a concretizaciones gastronómicas distorsionadas de lo bueno en la naturaleza. La Rosa, la bella por antonoma-

sia, transgrediendo su proverbial finura, las contrasta ahora con frases que no acaban de ser pronunciadas al quedar interrumpidas por la réplica agitada de los contrincantes. Contraatacará el Ajo (segmento tercero), con la obvia vulgaridad de su regüeldo. En este momento textual, Quevedo hace entrar en la lid a una flor muy especial a cuya descripción, particularmente ingeniosa, dedica el mayor número de cuartetas y una técnica alusiva completamente distinta, que es la de la adivinanza o acertijo: es *la flor cosicosa* (v. 97). El desciframiento ingenioso a que nos conduce don Francisco lleva a la maliciosa identificación de la flor misteriosa con la flor de la virginidad, según las posibilidades que le ofrecía otra de las acepciones del lema *flor,* en uno de los momentos de mayor ludismo textual: se ve y no se ve. Si no existe, se *zurce* (se inventa de manera engañosa) (v. 96). Es *duende* (porque está y no está) (v. 99). La *pulen* las doncellas (v. 98), o mejor dicho las *doncellitas*, con el claro matiz intencionalmente negativo de ese diminutivo en manos de Quevedo. No la dejan hablar las Acelgas, que la mandan a juntarse con *la flor de los tahúres*, en otra agudeza de base nominal permitida por el lema *flor*.

La cuarta serie de improperios la lanza la dialogante Azucena contra el Repollo y es más dinámica aún: el *crescendo* litigioso ha hecho encender los ánimos y en su defensa sale la esposa Berza, acompañada del Hongo y el Rábano. Las descripciones de estos vegetales son más grotescas que en el *Romance,* con fuertes hipérboles icónicas: la Berza, por su pretensión de tener hojas es *hortaliza con enaguas* (v. 119); para el Hongo se acumulan fuertes incongruencias: además de su gran sombrero lleva una jeta tan larga, que es *apodo de las ubres* (v. 126), y *más pliegues y más asco / que zaragüelles monsiures* (vv. 127-28). La agudeza cómica que se basa el concepto sobre el Rábano también es verbal: se le define *gana / pan* (v. 129) por ser la comida de los cortesanos pobres, que engañan con él los mendrugos y vino de que se alimentan. Contra esta dinámica turbamulta, las Flores, asustadas, se apiñan y piden socorro a quienes son sus adeptos, los portadores de grandes narices, es decir los *sayones* y los *escribas* (v. 140), binomio de entre los más satirizados por la pluma del autor. Como conclusión, Quevedo vuelve a elegir la forma *ex abrupto* de anulación disparatada de la escena, y para la batalla que se acerca, la voz narrante autorial prepara el siguiente cierre. Aprovechando el consabido final estrófico rítmico en los romances que incluía segmentos líricos conclusivos, retoma el tema alusivo de la flor-virginidad para cantar que quien debe preparar sus *flores* = 'mejores armas' (v. 143) para la batalla son las *tías* y las *madres* (v. 144) = 'celestinas', cuyas flores son 'los virgos'. Y contra ellas, las Hortalizas afinarán su puntería preparando sus Nabos, *id est* 'el miembro viril' con el que centrar aquellas flores. En una creación léxica de las más geniales, gracias

a la figura *tmesis* o división de la palabra, Quevedo genera, cual graciana hidra bocal, dos neologismos ingeniosamente disparatados:

> Alca-güeta se convierte en *alca-madre*
> Madre tía se convierte en *güeta-tía*

Sublime iconismo verbal en el que se verifica la identificación de unas y otras en un único oficio o profesión: el meretricio. Y esta es la disparatada *conclusio* de la *disputatio*.

En los dos romances las difracciones mentales, en las microunidades como en el final incoherente, han producido el desconcierto generador de placer intelectual que señalara Molho[17]; la lectura nada referencialista ha confirmado una vez más que los textos de Quevedo son conjuntos de agudezas basados en el arte verbal, atomizados (como repetidamente han dicho Mas, Molho, Iffland, Chevalier, Lázaro, Arellano, Schwartz, y muchos más), genialmente trabajados sobre el lenguaje convertido en materia risible.

En la musa *Talía,* donde según González de Salas don Francisco quiso reunir los textos jocoserios definidos como «descripciones graciosas, sucesos de donaire y censuras satíricas de burlas y de veras»[18] entran coherentemente los dos romances comentados. Y no estará de más recordar aquellas otras palabras del editor del *Parnaso* que acompañan, como prólogo, a aquella Musa, cuando aclara la malicia existente en buena parte de los textos erótico burlescos, que esconden la «maligna interpretación», atribuible no al autor sino al intérprete, según la autoridad de Marcial:

> Si la agudeza resbala a maliciar otro sentido del que se ofrece literal, suya es la culpa [...] Equivocación admiten aquellas voces que diversamente significan; pero el que las pervierte ha de pecar, no el que las pudo decir en la significación más sencilla[19].

y más adelante:

> Maligna más se ha de confesar la inspección de otros equívocos, que advertidos primero del concepto en que se quieren usurpar, ya parece va instruido el oyente del sentido interior que esconden, y que denotan también supuesto que hacen a dos luces [...]. Escuche ya, pues, V. S. sus rithmos y califique sus donaires, descubriendo, como máscara, son que miente risueña la melancólica más y estoica doctrina[20].

[17] Molho, 1978, pp. 134 y ss.
[18] Quevedo, *Parnaso español,* p. 399.
[19] González de Salas en Quevedo, *Parnaso español,* p. 412.
[20] González de Salas en Quevedo, *Parnaso español,* pp. 412-14.

Magnífica lección de hermenéutica barroca que nos enseña a ser maliciosos intérpretes de las máscaras y guiños de Quevedo.

4. Anotación del «Romance»

vv. 1-12 En estas tres cuartetas del *Romance,* el locutor presenta la situación narrativa de la boda a la que seguirá la descripción del cortejo de invitados. Novio (Repollo) y novia (Berza) son de la misma especie, como testifican abundantes refranes[21]; quizás la idea de la Boda se la sugiriera a Quevedo este tipo de paremias: «Berzas y nabos, casados son los asnos; nabos y berzas, casadas son las bestias»[22]. El sustantivo *sangre* (v. 1) introduce la duplología con *casta,* sobre cuya base se desliza semánticamente la argumentación aguda que sigue: la predicación doble se expresa, primero con una proporción negada (no son *caballeros pardos,* v. 3[23]) seguida de una corrección afirmada: pero sí son *verdes* (v. 4), en cuanto hortalizas, y *fidalgos* (v. 4), predicación grotesca a través del adjetivo arcaizante que indicaba: «algunas personas que en los lugares gozan de la exención y privilegio de hidalgos, por tener algún título honorífico» (*Aut*.). En los versos 6-8 se abre otra isotopía: las dos hortalizas son alimentación pobre de las tierras del Norte, de ahí que *sustenten* a toda Vizcaya, lugar por excelencia de los *solares* (v. 9) antiguos; de esos solares proceden todos los invitados (nobleza = verduras) que se van a describir a continuación; se redondea la burla con aguda (falsa) justificación causal introducida por el *que* (v . 11) paralógico: no todos los solares son de la Montaña (= Vizcaya y sierra).

vv. 13-16 Abre el cortejo la cucurbitácea que representa simbólicamente la vanidad, la Calabaza, quizás de acuerdo con la idea registrada en *Autoridades* de que «Metafóricamente se llama así todo aquello que se echa delante para explorar y averiguar algo, y también para incitar a alguno y engañarle para que caiga en algún lazo». De todos era percibida la idea implícita de vacuidad y su identificación con la mujer, registrada en abundantes refranes[24].

vv. 17-20 El iconismo de la Lechuga, descrita en su variedad doméstica como «de hojas anchas, largas y rizadas» justifica su ser frescona: «grueso, hermoso y lucido» y su altanería, el llevar *fanfarria* (v. 18): «Vana arrogancia y baladronada del fanfarrón» (*Aut*) y ser *bizarra* (v. 20): «Vale también lucido, muy galán, espléndido y adornado» (*Aut*).

[21] Ver Correas, *Vocabulario de refranes,* refrán 3513.

[22] Ver Correas, *Vocabulario de refranes,* refrán 3512.

[23] *Caballeros pardos:* «se llama el que alcanza privilegio del Rey, no siendo noble, para excusarse de pechar como los que son del estado llano [...]. Pudo llamarse así por estar vestido de pardo» (*Aut*).

[24] Ver Correas, *Vocabulario de refranes,* refrán 14636: «Moza galana, calabaza vana».

vv. 21-24 En muchas de las predicaciones se juega con la fórmula adverbial «*a lo*… más adjetivo» pero transgrediendo siempre la expresión correcta castellana para producir manipulaciones léxicas burlescas. La Cebolla va *a lo viudo* (v. 21) por corresponder las capas del bulbo con las tocas blancas del uso vestuario de la época, pero con una pincelada satírica añadida: las famosas tocas de las viudas las cubrían de arriba abajo pero no acaban de esconder el verdadero talante, erótico, de la mujer, de hipócrita maldad, de ahí los *entresuelos verdes* (v. 23) que, en perfecta isotopía, remiten al valor de verde tantas veces registrado en el refranero.

vv. 25-28 La Lima, especie de limón aunque «más pequeña y redonda, y el dulce más sabroso, pero el agrio muy fuerte» (*Aut*) no aparece como postre en los banquetes puesto que, por su condición femenina, es desconfiadamente áspera.

vv. 33-36 Sobre otro modismo adverbial, Quevedo entra en combinaciones sintagmáticas, distintas respecto a la expresión fraseológica cristalizada, para aludir ingeniosamente a las propiedades de la Castaña: a partir del iconismo de su condición exterior (estar en baya con espinas, que es el erizo) está *a lo rico y lo trampuso* (v. 33), siendo necesario sacarle la heredad-sustancia *por punta de lanza* (v. 36): «Frase adverbial con que se pondera que alguna cosa se lleva con todo el esfuerzo y rigor posible» (*Aut*), y al mismo tiempo con algún instrumento de punta (posible alusión erótica).

vv. 37-40 La Granada era el fruto que indicaba por excelencia la sensualidad, sobre todo por estar abierta y mostrar por la raja en su madurez el fruto llamativo interior, de ahí que la dama esté *a lo moza cortesana* (v. 38), con impertinencia semántica del *descaramiento* (v. 40): «descaro, desahogo, atrevimiento, insolencia» (*Aut*) y *desembozo* (v. 39): «metafóricamente se toma por libertad o despejo»(*Aut*).

vv. 41-44 Aquí juega Quevedo con la pareja antitética de lo chico que contiene virtudes —o defectos— grandes, de juanruiciana memoria: la Mostaza, antonomasia de la pequeñez, le ofrece pie para jugar sobre la variación morfológica del mismo lema, atribuyéndole el *amostazarse:* «enfadarse, enojarse o picarse de suerte que la cólera se exalte y haga extremos de notable sentimiento» (*Aut*) y el predicado *atufada* (v. 42): «El que se ha enojado subiéndosele el tufo a las narices» (*Aut*), redondeando con el juego fraseológico usado como argumentación: ser *de gran mostaza* (v. 44).

vv. 45-55 La diferencia entre Guinda y Cereza queda resaltada en el romance igual que en algunos refranes[25]; de la guinda además se dice que «tiene un sabor agridulce, muy suave y delicioso» (*Aut*). Por eso en el texto la Guinda es, de joven, agria, y en la madurez tratable, y además, a lo *alindado* (v. 45): «curioso, aseado, pulido, hermoso» (*Aut*). Respecto a la Cereza, Quevedo explicita el juego antitético cara / barata alusivo a la mujer en general.

vv. 53-56 La divertida agudeza de la Alcachofa es icónica. Precedida del adjetivo *compuesta* (v. 53): «Vale también afeitarse y acicalarse la cara con drogas y afeites» (*Aut*); la proporción ingeniosa se da en la identificación hoja = *basquiña,* que es «saya que traen las mujeres desde la cintura al suelo, con sus pliegues, que hechos en la parte superior forman la cintura, y por la parte inferior tiene mucho vuelo. Pónese encima de los guardapiés y demás ropa…» (*Aut*); de ahí la isotopía total con la flaca, otro de los topos frecuentes quevedianos.

vv. 57-60 Esta cuarteta debe formar parte del cortejo femenino y precede por lo tanto a la serie de los galanes; así interpreto y modifico el orden de los versos respecto a la edición de Blecua anteponiéndola a don Melón. La agudeza sobre la Berenjena es de base puramente icónica, apoyada en la lisura y el color violeta de la hortaliza; la ironía insertada apunta al disimulo que de la calvicie se hacía usando peluquines, abundantemente satirizado por el autor[26]. En el texto de la *Matraca* vuelve a burlarse de la misma hortaliza sirviéndose de otro tópico más conocido aún, el de ser proyectiles contra brujas camino del suplicio.

vv. 61-64 Para el Melón, proverbial emblema del matrimonio, del que no se sabe cómo saldrá hasta que no se prueba, se recurre a la cita intencional del conocido refrán «Dios te la *depare* buena»[27], con probable alusión antitética al dicho «*Deparole* Dios mujer honesta, hermosa y rica» citado en *Autoridades,* ya que aparece como indicio léxico el mismo verbo *deparar.* No deja de ser significativo el haberlo colocado abriendo el cortejo masculino.

vv. 65-68 El Cohombro, parecido pero diferente al Pepino, con el que comparte el color *verde* (v. 66), es siempre connotador de erotismo en Quevedo, y aquí va además sufragado por la siguiente

[25] Ver Correas, *Vocabulario de refranes,* refrán 11956: «La cereza hermosa y la guinda asquerosa. Que la cereza ha de estar fresca para comerse, y la guinda muy madura, que ya se vaya ablandando y rezumando, como las traídas en carga, que han perdido mucho del acedo».

[26] Ver Quevedo, *Un Heráclito,* núms. 175 y 176, donde se habla de las «guedejas *requiem*» o del «rascarse pelo ajeno».

[27] Ver Correas, *Vocabulario de refranes,* núm. 7293: «Dios te la depare buena. Dicen que un médico ignorante, que no sabía recetar, tomó de casa de un boticario muchas recetas en una alforja, y fuése por los lugares que no era conocido a curar, y a cualquier enfermedad que se ofrecía, sin distinción sacaba una receta de la alforja y dábala al enfermo, y decía: "Dios te la depare buena"».

agudeza alusiva a la forma, fálica, aunque algo torcida, en isotopía con la joroba-obstáculo para un galán: ver la descripción de *Autoridades:* «Su forma es larga y torcida». *Desvaido* (v. 65): «desairado».

vv. 69-72 Para la descripción del Pepino la invención conceptuosa es sobre la dilogía *picar* (pretender a una persona, y estar troceado para la ensalada) y por alusión al uso farmacológico en las fiebres intermitentes que reaparecen al tercer día llamadas *tercianas* (v. 72). Ver en el texto de las *Matracas* otras proporciones ingeniosas a la misma hortaliza, así como los siguientes lugares: «y a los pepinos y a mí /nos achacaban las muertes»[28]; «por inducir las tercianas /a poder de mal ejemplo»[29].

vv. 73-76 La predicación del Durazno interpreta el contraste entre el aspecto exterior del fruto y su aspereza, tal y como aparece descrito en los léxicos: ver *Autoridades:* «su figura es casi redonda, la cáscara vellosa, el tamaño de una manzana común, el color blanco y encarnado a trechos, y en algunas partes mezclado de ambos, y una como hendedura que lo cruza blandamente por un lado, empezando desde el pezón hasta la punta inferior en que remata»; de su sabor se dice «ser ya muy agradable al gusto en fuerza del injerto y la cultura». La dureza de las entrañas remite a la conocida dificultad con que se desprende la pulpa del cuesco.

vv. 77-80 Del Limón panzudo se predica esta única agudeza icónica menos divertida.

vv. 81-84 La descripción lúdica del Rábano, ligado al juego de cañas, se genera del parecido visual con la librea de mil colores que vestían los jugadores de esa otra fiesta que, con la de toros, era la más popular en la época áurea. Véase cómo la describe *Autoridades:* «Juego o fiesta de caballo, que introdujeron en España los Moros, el cual se suele ejecutar por la nobleza en ocasiones de alguna celebridad. Fórmase de diferentes cuadrillas, que ordinariamente son ocho, y cada una consta de cuatro, seis u ocho Caballeros […]; van montados en sillas de jineta y cada cuadrilla del color que le ha tocado por suerte». Los lacayos entraban con ricas libreas y las acémilas ricamente enjaezadas; de ahí que los tres colores —granate, blanco y verde— del pellejo, pulpa y hojas de la hortaliza, hiperbolizados en la visión de don Francisco, le sugieran tan grotesca incongruencia semántica del *moro* (v. 84).

vv. 85-88 La cualidad picante de esta hortaliza permite el salto al clasema de la persona humana colérica para la que funciona la isotopía de *bravatas* y *fanfarronadas,* así como la correspondencia cromática con la *botarga* (v. 88) que «vulgarmente se llama hoy un vestido ridículo, que sirve de disfraz, y es todo de una pieza, […] está hecho de varios colores casados en contrario, para causar risa

[28] Quevedo, *Un Heráclito…,* núm. 284, vv. 43-44.
[29] Quevedo, *Poesía original…,* núm. 735, vv. 53-54.

a los circunstantes» (*Aut*), es disémico respecto al color cambiante del pimiento al madurar.

vv. 89-92 Por ser parecido al rábano, el Nabo lo sigue en el cortejo, pero su posición está especialmente pensada: debido a su archiconocida forma fálica, su alusividad es fuerte; la justificación divertida del autor-locutor hace que después de nombrada sea vitanda y que lleve consigo el cierre brusco del texto entero; la posible dilogía en la voz *navegar* leída como creación léxica sobre el lema *nabo* > *nabegar* indicando penetración sexual le permite la analogía con el dilógico *gorrón de Salamanca* (v. 92), no evocador del valor usual de criado de estudiante que se mete a comer gratis donde puede, sino directamente de la acepción registrada en *Autoridades:* «el hombre perdido y vicioso, que trata con las *gorronas* y mujeres de mal vivir». Las malicias en las bodas aluden a las bromas convivales en los banquetes nupciales.

5. Anotación de la «Matraca».

v. 1 El adverbio con que la voz narrante da inicio al texto es un lexema de origen intelectual que remite a textos medievales románicos de canto lírico, tanto serios como burlescos; *darse vaya* (v. 1) indicaba «zumba, matraca, vejamen compuesto de palabras picantes y dichas con intención, y a fin de que otro se corra y avergüence», sinónimo de *matraca:* «burla y chasco que se da a uno, zahiriéndole y reprehendiéndole alguna cosa que ha hecho» (*Aut*). Se hacía por diversión entre amigos. La injuria de las flores es gritarle a las hortalizas que se vayan a las viles ollas, su lugar natural, y la de éstas que son engaño para el género humano, pintadas como van *de embuste* (v. 4); el insulto se retoma más adelante en el verso 67 *embusteros de narices* y en el juego final de llamada a los sujetos con gran apéndice nasal, los *sayones* y *escribas* (v. 140). A esta pelea anunciada asisten como testigos objetos del mundo vegetal y la naturaleza toda, que participa en la escena muerta de risa.

vv. 5-8 Los Cipreses están presentados de modo burlesco ya en la distorsión del acento –*lugubres*– en el clásico atributo, en la posición teatralizada de la rima, que resulta icónico de la transgresión semántica que sigue: llevar calcetines y pantalones cortos por empezar (la copa del árbol y el indumento) muy bajo.

vv. 9-12 *Manzano:* la agudeza supone alusión cultural al árbol simbólico del pecado original y por metonimia de materia a las *cruces* (v. 12), como valor metafórico de pena y trabajo para todo el género humano.

vv. 13-16 El Romero aparece pintado como arbusto bajo que no se levanta del suelo, como si estuviera en cuclillas, en ingeniosa proporción con quien lo está por antonomasia = las beatas.

vv. 17-20 La Cambronera es una especie de zarza usada en el cercado de las propiedades, muy espinosa, por eso «hiere a los aires» cuando le pasan cerca, por eso es *disciplina* «instrumento de que se usa para el ejercicio de los azotes» (*Aut*); una tercera predicación por sinécdoque la iguala con el *estuche* (v. 20): «caja pequeña donde se traen las herramientas de tijeras, *punzón,* cuchillo y otras piezas»; el punzón era instrumento de labor «para hacer ojetes o bodoques» (*Aut*), y contextualmente espina del arbusto.

vv. 21-24 El nombre vulgar de la Cornicabra permite el juego dilógico, constante en Quevedo, referido al marido paciente; era «árbol pequeño, de que hay macho y hembra. El macho da fruto; de la hembra […] dos especies; la una produce su fruto rojo, semejante a las lantejas, y otra en los principios es verde, y después de maduro, negro y tamaño como una haba». Es probable la alusión a esos aspectos en la expresión *siempreverde,* en sintonía con las *pullas:* «dicho obsceno o sucio» (*Aut*).

vv. 25-28 Divertida evocación de las deformidades en las ramas y troncos de las plantas, como juanetes, que legitima la creación léxica del *descalzábanse de risa* (v. 25).

vv. 29-32 Fuente *boquimuelle:* normalmente el adjetivo es predicado propio de un caballo «demasiadamente blando de boca, que siente mucho el freno y le lastima» pero «traslaticiamente se toma por el que habla fácilmente lo que no sabe; o el que sin dificultad concede cuanto se le pide» (*Aut*); Quevedo llega lúdicamente a esta predicación impropia partiendo del «murmurar» constante dicho de las fuentes, usando de hipérbole ingeniosa encarecedora. Poco claro resulta el sentido de la asadura vista por la boca, a no ser que se esté jugando con el sentido de asadura como derivado de *asa,* en germanía 'orejas'.

vv. 33-36 De los vientos inermes se expresa la no-acción con verbo impropio *rebullir;* sigue uno de los mayores disparates semánticos del texto al atribuir extremidades (dedo en la boca como señal de silencio) a un ave.

vv. 37 y ss. Empieza la matraca una hortaliza, precedida por otra que le ha quitado la vez (el Cohombro regañón), y el Berro es quien la inicia, la verdura más exquisita, siempre considerada de alto valor por su escasez; lo presenta la voz narrante como el más descarado: *bello del agua dulce* (v. 40): en esta enunciación indica el poeta al mismo tiempo la alusión aguda al Narciso presumido que se espeja en el agua de las fuentes o arroyos, lugares donde únicamente se cría el berro, y a través de la expresión *andarse a la flor del berro,* que significa «que alguno se ha hecho bribón y holgazán, no cuidando de otra cosa que de pasearse y divertirse. Díjose porque esta hierba no echa flor, y andan buscando lo que no

hay» (*Aut*). Acusa a las flores de ser perezosas más que flores. Quevedo ridiculiza esta verdura otras veces[30].

vv. 49-56 Contesta al reto el Clavel, aludido en tres identificaciones, impropias semánticamente pero de gran efecto lúdico, basadas en la isotopía del color rojo oscuro = (*hígado, cardenal, sangre*) con sus respectivas especificaciones. Las palabras del clavel injurian a otra hortaliza, el Pepino, con ofensivas alusiones a la morfología poco agraciada (*landre de las hortalizas,* v. 57), seguida de la indicación de su amargura traidora igualada al héroe épico (Galalón) y de su peligrosidad indigesta que conduce a la tumba (*verde sepulturero,* v. 59, y *auctor de los ataúdes,* v. 60). Las *verdes* coplas son los textos poéticos llenos de comparaciones florales.

vv. 61-76 Quien ahora responde es otra hortaliza, la Berenjena, presentada aquí en la *vis* más quevedesca: era la verdura que tiraban en los mercados y en las procesiones camino de la horca, *granizo de hechiceras,* verso 63 (imposible no advertir una lúdica forma de auto-intratextualidad con el *Buscón*).

La *coroza* (v. 62) es la caperuza que se ponía en la cabeza por castigo, de distintos colores y con diversos dibujos según el delito; como atestigua *Autoridades* era para «judíos, herejes, hechiceros, embusteros y casados dos veces, consentidores y alcahuetes. Es señal afrentosa e infame». Los vituperios lanzados contra las flores se basan en la hipocresía del perfume (*embusteros de narices,* v. 67) y su inutilidad respecto de la opuesta virtud de las hortalizas que es la de saciar el hambre humana; se ridiculizan aludiendo al grotesco *jigote de claveles* (v. 69) *versus* guisado de carne, o al imposible «*caldo* de jazmines». Y volviendo a retorsionar cualidades propias entrecruzadas, dirá Quevedo como argumento probante que los *ramilletes* (v. 73), no de flores sino de Nabos, sí que son proficuos, sobre todo si van acompañados del aromático sándalo, la planta parecida a la hierbabuena.

vv. 77-88 Es ahora la vez de la reina de las flores, la magnífica por excelencia, la Rosa, a la que Quevedo le apone una bonita metáfora nada grotesca esta vez, aunque sí transgresiva semánticamente (*estrella del campo / que brilla encarnadas luces,* vv. 79-80). La incoherencia grotesca resulta del contraste entre la finura de la flor y las malas palabras que escupe, los peores insultos de todo el reto: *esculcar el brodio* es «buscar y saber con diligencia y cuidado» el «caldo con algunos trozos de legumbres y sobras de la olla, que de ordinario se da a los pobres en las porterías de los monasterios y otras comunidades» (*Aut*). Haciendo retorsión del anterior argumento, acusa a las hortalizas de ser en las ollas, en lugar de la buena carne, pícaros de costumbres *villanas* (v. 86, malvadas y

[30] Ver en el *Poema heroico de Orlando,* I, vv. 413-14: «en los sobacos crían telarañas / entre las piernas espadaña y berros».

campesinas). En una última identificación divertida los llama *mosqueteros de las ollas* (v. 87) ya que, como aquellos de los corrales de comedias, dan al vulgo cosas que rumiar.

vv. 89-92 Previsiblemente, a la olorosa flor le contestará la verdura más desagradable por su hedor, el Ajo, con su acción más propia, el eructo; manipulando burlescamente la expresión «armado de *lanza en ristre*» en *miga en sebo* (v. 91), se alude risiblemente al mojeteo pobre en la mugre alimenticia.

vv. 93-101 En este segmento Quevedo cambia la técnica deformante acudiendo a la del acertijo: la flor cosicosa o flor adivinanza deduciremos, al final del tramo, que es el virgo: no se ve, si te dicen que existe te lo tragas (te lo crees), si no existe se zurce (por las madres celestinas), ya que *zurcir* «metafóricamente se toma por mentir, añadiendo unas mentiras a otras, para componer en la apariencia alguna especie, y que sea difícil averiguar la verdad» (*Aut*); es *duende* porque, como aquellas figuras fantásticas «tan aprisa se ven como se esconden» (*Aut*); las *doncellitas* se la cuidan; *hace ruido* (v. 99) en la acepción de «novedad o extrañeza, que inmuta el ánimo» (*Aut*); y, en fin, el hundirse sin ser vista es clara alusión a la penetración. Está clara la alusión a la flor de la virginidad, según una de las acepciones que registra *Autoridades* «significa también la entereza virginal» así como «purgación menstrual». Que don Francisco quiso entender este sentido expresado de modo críptico lo corrobora la contestación de la Acelga, que la manda juntarse con *la flor de los tahúres* (v. 104), otra acepción del lema: «entre los fulleros se dice la trampa y engaño que se hace en el juego» (*Aut*).

vv. 101-104 La predicación de las Acelgas parece aludir al dicho «cara de acelga amarga» «apodo que se aplica al rostro o semblante pálido, flaco, macilento y verdinegro» (*Aut*).

vv. 105-16 La Azucena da lugar siempre a agudezas más o menos serias referidas a su alto y elegante tallo; aquí está grotescamente subida en zancos verdes, y vestida de tocas blancas; sus insultos van contra la verdura que con sus hojas anchísimas—*Hopalanda* (v. 109): «falda grande y pomposa; y comúnmente se toma por la falda que traen los estudiantes arrastrando» (*Aut*)—está ya en la olla; le recuerda ser la comida de los pupilajes (¿cómo no recordar el Dómine Cabra?), lo verde (*arboleda,* v. 115) de los malos caldos y el *plumajes* (v. 116) de la mugre («en cetrería se toma por linaje de aves de caza» *Aut*), es decir el vil sustituto de la buena carne de caza en repugnantes caldos.

vv. 117-20 Se prepara a defender a su esposo doña Berza, que presume de ser otra cosa: el Lampazo: «hierba que produce las hojas como las de la calabaza, aunque mucho mayores» (*Aut*), y con ella el Hongo (vv. 121-28), presentado por agudeza icónica respecto de su gran sombrero, identificado con verdulera y mon-

señor, y su cara larga, (como en otros textos de Quevedo) y los calzones (parte inferior) llenos de pliegues y archisucios. Quevedo gustaba recrearse repitiendo metáforas básicas: recuérdese el valor metafórico denigrante introducido en los siguientes versos de la *Boda de negros* «Hubo jetas en la mesa / y en la boca de los dueños, / y hongos, por ser la boda, / de hongos según sospecho»[31].

Completa la hilera de hortalizas el Rábano identificado con el *ganapán* (v. 130), sobre cuyo término se explaya la agudeza por descomposición de las partes de la palabra: por eso la corte es *sustentada* (llevada en peso) por éste que acompaña el pan y el vino (*azumbre,* v. 132), único alimento de quien va a medrar a la corte. El concepto juega además de modo literal con el proverbio «Rábanos y queso tienen la corte en peso»[32]. Este conjunto siniestro (*turbión:* «metafóricamente se dice de cosas que vienen juntas, y violentamente, y ofenden y lastiman» *Aut*) es el que puebla las sopas bobas de los conventos.

vv. 137-40 Ante tanta amenaza las flores se unen y piden ayuda gritando con impropia expresión *Aquí de las narices* (v. 139), cómica réplica del «Aquí de justicia»[33], para llamar a quienes las tienen superlativas, que son los *sayones* y los *escribas* (v. 140), judíos en una palabra.

Las dos cuartetas finales cambian de ritmo métrico y de registro expresivo colocándose como colofón muy especial. Viéndose venir una verdadera batalla, cada bando prepara sus armas: las madres 'celestinas', y lo mismo las tías 'medianeras', preparan sus flores, que son los virgos. El mismo verbo *apercibir* (v. 143) alude a lo que deben preparar las hortalizas: los fálicos Nabos, para acertar con puntería ese mismo centro (la flor 'virgo'); *alcamadres* y *güetatías* son creaciones neológicas inventadas forzando la norma morfológica: la mitad de la palabra disociada, unida con cada una de las otras dos para indicar la mismísima función en ambas: la putería.

[31] Ver Quevedo, *Un Heráclito,* núm. 257, vv. 57-60 y Arellano, 1987-88, p. 275.

[32] Ver Correas, *Vocabulario de refranes,* núm. 20125.

[33] «Llamar o convocar a las Juntas o a otra causa» (*Aut*).

Bibliografía

Arellano Ayuso, I., «Boda de negros», *Revista de Filología Románica,* 5, 1987-1988, pp. 259-76.
Arellano Ayuso, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1984.
Asensio, E., *Itinerario del entremés,* Madrid, Gredos, 1965.
Aut, Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.
Cabañas, P., «El espectáculo verbal. Comicidad y sátira en los estremeses de Francisco de Quevedo», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español,* ed. M. V. Diago y T. Ferrer, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 291-303.
Chevalier, M., *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal,* Barcelona, Crítica, 1992.
Contini, G. F., *Poeti del Duecento,* Napoli-Firenze, Ricciardi, 1972.
Correas, G. de, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales,* CD-Rom, ed. R. Zafra, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2000.
Crosby, J. O., *En torno a la poesía de Quevedo,* Madrid, Castalia, 1967.
Iffland, J., *Quevedo and the Grotesque,* London, Tamesis, 1978, 2 vols.
Lázaro Carreter, F., *Estilo barroco y personalidad creadora,* Madrid, Anaya, 1966.
Lida, R., *Prosas de Quevedo,* Barcelona, Crítica, 1965.
Mas, A., *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo,* Paris, Hispano-Americanas, 1957.
Molho, M., *Semántica y poética (Góngora y Quevedo),* Barcelona, Crítica, 1978.
Nolting Hauff, I., *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo,* Madrid, Gredos, 1974.
Periñán, B., *Poeta ludens. Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII,* Pisa, Giardini, 1979.
Primavera y flor de los mejores romances, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1621.
Quevedo y Villegas, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969.
Quevedo y Villegas, F. de, *Obras completas. Obras en verso,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952.
Quevedo y Villegas, F. de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas,* ed. J. González de Salas, Madrid, Pedro Coello, 1648.
Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía selecta,* ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, PPU, 1989.
Quevedo y Villegas, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 2000.
Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades,* Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.
Schwartz, L., *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo,* Madrid, Taurus, 1984.
Vitale, M., *Rimatori comico realistici del Due Trecento,* Torino, Utet, 1956.

Comentario de la «Canción a una dama hermosa y borracha»

Fernando Plata
Colgate University

1. Texto

Óyeme riguroso,
ya que no me escuchaste enternecido;
no cierres el oído,
como al conjuro el áspid ponzoñoso,
y ablanda aquesa condición tan dura
a mi verdad, siquiera por ser pura.

Lo que por ti he llorado,
duras piedras moviera y duros bronces,
y sacara de gonces
al cielo en claros ejes sustentado:
sólo a ti no te mueve el llanto frío,
ni sé si por ser agua, o por ser mío.

Mas ya que a mis pasiones
no da lugar tu enojo y mi cuidado,
oye de un desdichado
las, envueltas en lágrimas, razones,
aunque dicen que yerro en escribillas,
pues gustas más de hacellas que de oíllas.

Con mi tormento lucho,
pues de ignorancia tengo el alma llena,
que de ti, mi sirena,
siempre confieso yo que sabes mucho;
si el que toma la zorra y la desuella,
siempre se dice, ha de saber más que ella.

La Perinola, 6, 2002.

No temas mala suerte,
ni en tan floridos años malograrte;
ni temas no gozarte,
ni que en agraz te ha de llevar la muerte:
que, siendo tan devota de las cubas,
no te podrá llevar si no es en uvas.

Dichosos los galanes,
que aficionados a tus partes mueren,
y los que bien te quieren,
pues hallan tal alivio a sus afanes,
y tal consuelo a sus trabajos fieros,
que te ven la mitad del año en cueros.

Si a San Martín pidieras,
como aquel pobre, triste y afligido,
de todo su vestido,
bien sé yo para mí lo que escogieras,
aunque tus mismas carnes vieras rotas,
no la capa partida, mas las botas.

Bien sé que te alegrara,
si a San Martín en tus trabajos fieros,
a ser suyos los cueros,
pidiéndole, en los cueros te dejara;
pues en Bartolomé tienes tú talle
de convertille, a puro desollalle.

En todos mis placeres
sólo contigo hiciera compañía,
pues sé que aqueste día
eres tú sóla, en todas las mujeres
que entretienen lascivos pensamientos,
la que aun aguar no sabe los contentos.

Tan linda te hizo el cielo,
que, porque no murieses cual Narciso,
con providencia quiso
que la agua aborrecieses en el suelo,
porque cansada, o con el sol ardiente,
no murieses, cual él, en otra fuente.

No tanto por los males
que los peligros traen, huyes dellos,
que los valientes cuellos
por el sufrir se hicieron inmortales:
sólo peligros tu prudencia evita,
por no andar entre cruz y agua bendita.

Con suspirar engañas
al amante que espera ser querido,
pues está persuadido
que, pues suspiras, penan tus entrañas,
siendo echar fuera el aire recogido,
porque no se avinagre lo bebido.

Permite que yo sea
el olmo desa vid, y que con lazos,
dándote mil abrazos,
tejida en laberintos mil te vea;
que en lo que toca a besos, comedido,
menos de los que das al jarro, pido.

El que peca contigo
gozando de tu cuerpo y tu belleza,
el que tu gentileza
goza en el blando lecho, sin testigo,
no pecará en la carne de algún modo
si en lo que siempre peca es cuero todo.

En las nubes airadas,
que al sol cubren la cara reluciente,
ahora esté en Oriente,
o ya pise en el mar ondas saladas,
más temes en diciembres y en los mayos,
el agua blanda que los duros rayos.

Canción, espera un poco,
mientras, juntando a un ramo de taberna
el que tengo de loco,
te doy, para la ingrata que gobierna
mi gusto y mi persona,
de pámpanos tejida una corona.

2. Vicisitudes del poema entre 1603 y 1648

La canción debió de haber gozado de bastante popularidad en época de Quevedo, ya que aparece con cierta frecuencia en cancioneros manuscritos. Entre otros, en la *Segunda parte de la guirnalda odorífera,* de 1603; en el llamado *Cancionero antequerano,* recopilado en 1627-1628; y en el también llamado *Cancionero de 1628*. Como ocurre tantas veces en el Siglo de Oro, y esto es importante tenerlo en cuenta al leer la poesía áurea, Quevedo nunca se molestó en publicar el poema. Es muy posible que su presencia en cancioneros manuscritos esté autorizada por el autor, pero también que corriera por ahí sin su permiso explícito. Quevedo, como todo buen poeta de la época y siguiendo precepto horacia-

no, corrigió y limó sus poesías a lo largo de su vida, por eso conservamos más de una versión diferente de este poema. Es posible, incluso, que la canción se haya transmitido de forma oral o cantada, porque sus estrofas aparecen en diferente orden e incluso algunas desaparecen según las distintas versiones. Jusepe Antonio González de Salas, amigo de Quevedo que publicó esta canción en la edición de *El Parnaso español* de 1648, escribió que muchos de los versos «son familiares a las orejas de todos, pues nadie habrá que no los haya oído»[1]. Así pues, para cuando la canción fue publicada, ya era reconocible como parte de la cultura de la época (nótese que dice «oído» y no «leído»). Además, el propio González de Salas no reprodujo ninguna de las versiones que circularon en la primera mitad del siglo, sino que, partiendo de varios manuscritos, decidió retocar el poema hasta hacerlo casi irreconocible, como él mismo declara de forma paladina, si bien algo abstrusa:

> Bien sé […] que hoy don Francisco no diera a la estampa poesías suyas de aquella edad [1603], sin grande renovación y enmienda […] Yo, pues tan su amigo y que tan promiscuas tuvimos las operaciones del ingenio, poco le presto, si, cuando procuro su reputación, muerto él ya, suplo lo que, aún estando vivo, en nuestra amigable comunicación recíprocamente no era extrañeza. De este cuidado y de esta piedad han siempre necesitado más largamente sus poesías más antiguas, como éstas [la canción que comento y otra] harán el crédito, fáciles tanto de cotejar con las que andan comunes, cuya diferencia mucha, porque no admire entonces, queda ahora prevenida[2].

Al leer el poema debemos tener en cuenta, pues, que se han señalado, por lo menos, tres redacciones en las que aparecen notables variantes en el texto. La primera un borrador temprano, más breve, recogido a nombre de Quevedo en la *Segunda parte de la guirnalda odorífera* de 1603. Se trataría, pues, de un poema escrito por un Quevedo joven, de unos 23 años, que se iniciaba entonces, en el Valladolid de la corte de Felipe III, en la lides poéticas, y con bastante éxito, por cierto, ya que consiguió que varios de sus poemas, entre ellos varias canciones semejantes a ésta, se publicasen en una antología muy importante de 1605, las *Flores de poetas ilustres*. Del segundo borrador, más largo, conservamos varias versiones que circularon de forma anónima, o incluso en un caso a nombre de Góngora, en cancioneros de hacia 1627-1628 y en otros posteriores (es la versión que se reproduce aquí). La tercera versión es la impresa en 1648; una refundición, como vimos, de

[1] Quevedo, *Parnaso español,* p. 457.
[2] Quevedo, *Parnaso español,* pp. 457-58.

mano de González de Salas, que modifica más de la mitad de los versos del poema.

3. Comentario del texto

El poema adopta ya en su estructura métrica la forma de una canción petrarquista; se trata de estancias de heptasílabos y endecasílabos que forman estrofas de seis versos de rima consonante, cuyo esquema es el siguiente: 7a / 11B / 7b / 11A / 11C / 11C. Esquema que sólo se modifica en la última estrofa, el envío: 7a / 11B / 7a / 11B / 7c / 11C.

Y como tal canción petrarquista, de forma inconfundible, se abre el poema. Las tres primeras estrofas constituyen el exordio o introducción. Tanto el emisor como el receptor ficcionales del poema son anónimos. El *yo* poético se dirige a su amada con el pronombre de tratamiento *tú*. La poesía petrarquista oscila entre dar a la amada el tratamiento de *vos* y *tú*. En la de Quevedo *tú* es la forma habitual, aunque alterna a veces con *vos*. *Tú* en esta canción no es, pues, un tratamiento que denote familiaridad, ni mucho menos falta de respeto, sino la forma habitual de la poesía petrarquista.

Cada estrofa está organizada de un modo similar. Los cinco primeros versos nos colocan en el universo de la poesía amorosa petrarquista, un universo poético cerrado, rico en *topoi* o lugares comunes que proceden de las *Rimas* de Petrarca. Pero el último verso supone la ruptura sorpresiva de ese código y la entrada de la burla, del «antipetrarquismo».

vv. 1-6 *Óyeme riguroso* (v. 1): el amante abre el poema con un imperativo, interpelando a la amada y buscando captar su atención; se trata de un tópico en los exordios de la lírica amorosa, del que se podrían espigar otros ejemplos en la lírica petrarquista del propio Quevedo; *no cierres el oído, / como al conjuro el áspid ponzoñoso* (vv. 3-4), el símil con el *áspid ponzoñoso* nos remite por un lado al petrarquismo, donde el áspid funciona a menudo como metáfora de la amada y su veneno se equipara con los efectos del amor; por otro, aprovecha el motivo del áspid sordo, que cierra los oídos al encantador que la conjura, motivo de raigambre bíblica, vivo también en bestiarios y en libros de emblemas de la época. La clave para entender la estrofa, que de otro modo sería una más dentro de la tópica petrarquista, está en el adjetivo *pura* (v. 6), que se usaba referido a los sustantivos *verdad* (v. 6) y «vino», como explica el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias, publicado en 1611, por las mismas fechas en que este poema fue compuesto; en el verso 6 *pura* acompaña sólo a *verdad,*

pero el contexto del poema nos permite entender la alusión al vino.

vv. 7-12 La segunda estrofa nos presenta de forma hiperbólica las lágrimas que provoca en el amante el desdén de su amada. Se trata de otro tópico petrarquista: el amante, ante la imposibilidad de satisfacer o conseguir a la amada, llora. Pero no sólo llora, sino que se deshace en lágrimas, descritas con frecuencia de forma hiperbólica, siguiendo la pauta de Petrarca, que había escrito: «valle che de' lamenti miei se' piena, / fiume che spesso del mio pianger cresci». En nuestro poema, esas lágrimas son capaces de ablandar las piedras y el bronce: *lo que por ti he llorado, / duras piedras moviera y duros bronces* (vv. 7-8); partiendo de la condición física de esos minerales, Quevedo aprovecha su lexicalización en el código poético petrarquista. Son versos que remiten al lector culto a la *Égloga primera* de Garcilaso: «Con mi llorar las piedras enternecen / su natural dureza y la quebrantan»[3]. Ese llanto hiperbólico alcanza las proporciones de río en la versión del poema pergeñada por González de Salas: «y a ti no mueve de mi llanto el río» (v. 11), empleando un lugar común que Quevedo había condenado con desparpajo y gracia en su burlesca *Pregmática que este año de 1600 se ordenó:* «que de aquí adelante no finjan [los poetas] ríos sus ojos, porque no somos servidos de beber lagañas ni agua de cataratas». El *llanto frío* (v. 11) del locutor, a pesar de trastocar la armonía cósmica hasta desgajar el cielo de sus ejes, no logra sin embargo conmover a la amada. El *frío* contrasta con la llama del amor, otro lugar común del petrarquismo que aquí no se explicita, pero es reconocible por el lector. Sólo en el último verso encontramos la agudeza: el llanto no conmueve a esta dama porque las lágrimas son *agua* (v. 12). No se dice explícitamente, pero la alusión al vino ya es cada vez más clara.

vv. 13-18 La tercera estrofa continúa en el universo del petrarquismo. El amante quiere exponer sus «razones», hacer una exposición razonada de sus agravios a la amada que no acepta sus *pasiones* (v. 13), su amor. Ésta debe escuchar *las, envueltas en lágrimas, razones* (v. 16), con hipérbaton violento que parece evocar la sensación de envoltura entre el artículo y su sustantivo. Pero es en el último verso donde, como es habitual, reside la agudeza, basada en la dilogía del sustantivo *razones* (v. 16), actualizado por la presencia de dos verbos de los que funciona como complemento directo con un significado distinto en cada caso. Y es que las *razones* son por un lado las quejas y agravios del amante, tópico que encontramos repetidamente en la poesía amorosa seria de Quevedo; pero el yo poético desespera de poner por escrito estas razones, porque la dama gusta *más de hacellas que de oíllas* (v. 18). «Hacer

[3] Garcilaso, *Égloga I*, vv. 197-98.

razones» es, como explica *Autoridades,* «corresponder a un brindis con otro brindis»; la dama, pues, prefiere hacer un brindis que escuchar las quejas del amado; esto es lo que *dicen* (v. 17) por ahí, la mala reputación que tiene esta dama, detalle que se recoge en el título del poema en su versión más temprana: «A una dama que bebía demasiado *conocidamente*».

Dejamos atrás el exordio de la canción y comienza lo que podríamos llamar la «argumentación», el cuerpo del poema. Doce estrofas en las que se nos desgranan las «razones» con las que el *yo* poético va describiendo a la dama, y que dan ocasión para ensartar conceptos que insisten en su afición desmedida al vino. Cada estrofa se organiza a modo de epigrama satírico; la sal, la agudeza de la estrofa se concentra en los dos últimos o en el último verso, que toma un giro inesperado y provoca un chiste que alude a la condición «vinosa» de la dama.

vv. 19-24 La cuarta estrofa nos presenta al amante atormentado ante la superioridad intelectual de la amada, a quien se dirige, de forma irónica, con el vocativo *mi sirena* (v. 21). *Sirena,* en la lírica amorosa, se emplea como metáfora de la amada: bien de la atracción que produce su voz, bien de la atracción sexual de la mujer en general. Pero, claro está, las sirenas también viven en el agua, lo que provoca una alusión irónica a la oposición agua-vino. La superioridad intelectual de la amada lleva al yo poético a vincularla con el refrán español «mucho sabe la zorra, pero más quien la toma» con que se encarece la astucia de una persona (*Aut*). La presencia de un refrán ya es un signo de que hemos descendido, al final de la estrofa, del estilo elevado de la poesía amorosa a un estilo humilde. Pero, además, el refrán da pie a otras alusiones burlescas, derivadas de la polisemia de la palabra *zorra;* además de su sentido recto de animal caracterizado por su astucia, actualizado por el refrán, *zorra* significa también 'borrachera', y el sintagma *desollar la zorra* del verso 23 es «dormir el que se ha emborrachado» (*Aut*).

vv. 25-30 La quinta estrofa gira en torno a la idea de gozar de la juventud. El verbo *gozar* y el sintagma *floridos años* (vv. 26-27) nos remiten al *topos* del *carpe diem* y a algunos sonetos famosos del primer Góngora; aunque aquí no se trate de la tradicional exhortación a gozar la juventud antes que la vejez y la muerte se lleven la belleza, sino más bien se constata que la dama podrá en efecto gozar, ya que no ha de morir joven. La estrofa viene justificada por un juego de palabras que habrá de aprovechar la dilogía de *en agraz* (v. 28). A la dama no la va a llevar la muerte *en agraz,* es decir, 'joven', sino que se la va a llevar *en uvas;* la uva alude al vino y se justifica porque *agraz* significa también la 'uva verde'. Además, en esos dos versos finales de la estrofa se acumulan también las

alusiones mediante otro juego de palabras, ya que la llama *devota de las cubas* (v. 29), agudeza por disociación «de-vota» / «de bota», clara referencia a la bota de vino. La agudeza viene actualizada por la presencia de *cuba,* que no es otra cosa que el recipiente para echar el mosto y hacer vino, y, por extensión, la persona «que bebe mucho vino», como explica *Autoridades.*

vv. 31-36 La sexta estrofa emplea términos gratos a la lírica amorosa: el galán que *muere* por las *partes* (v. 32) de la amada. La «muerte» es metafórica y tópica; de ella se burla también Quevedo en su *Pregmática que este año de 1600 se ordenó:* «y muera de su muerte natural [el poeta] sin echar la culpa a su dama, que hay a veces más muertes en una copla que hay en año de peste». Por otro lado, el sustantivo *partes* es dilógico, ya que significa no sólo las dotes, prendas naturales y virtudes que adornan a la dama, sino también sus genitales (tal como explica *Autoridades);* el contexto burlesco autoriza esta interpretación, ya que *en cueros* (v. 36) nos devuelve de nuevo al mundo de lo bajo y a la agudeza quevediana: los galanes ven a su dama «en cueros», es decir, 'desnuda' en su significado recto, de ahí el *alivio* (v. 34) y *consuelo* (v. 35) de los galanes; pero también 'borracha', ya que los *cueros* por antonomasia son los recipientes del vino; y por extensión se llama también así al borracho, como define *Autoridades.* La polisemia de *cueros* está actualizada por el sustantivo *partes* (v. 32) y por el contexto alusivo de la canción en su conjunto.

vv. 37-48 Las estrofas séptima y octava giran en torno a la figura de San Martín; el obispo de Tours fue un soldado romano que, estando en la Galia con el ejército, se encontró a un mendigo tiritando de frío y cortó por la mitad su capa para compartirla con él, de tal suerte que esa misma noche soñó que Cristo se le aparecía llevando la mitad de la capa. La iconografía lo representa frecuentemente en el momento de partir la capa con su espada para dársela al mendigo. A esa escena hacen referencia estas estrofas. Si la dama se dirigiera al santo, no le pediría la capa, como el pobre, sino las *botas* (v. 42). La dilogía es bastante obvia: además de su sentido recto de 'calzado', «bota» significa también el cuero o el barril donde se transporta el vino. Este segundo significado es operativo en la estrofa porque tenemos a su vez una dilogía en el nombre de San Martín, que hace referencia no sólo al santo, sino también a los famosos vinos de San Martín de Valdeiglesias, tan recordados en la literatura aurisecular.

Las agudezas en torno a San Martín continúan en la estrofa octava. Aprovechando, como en la sexta, la polisemia de *cueros,* y el sentido dilógico del nombre del santo, explorado en la estrofa séptima, se nos presenta ahora la dama ante San Martín pidiéndole no ya la capa, ni las botas, como en la estrofa anterior, sino que la deje *en los cueros* (v. 46). La polisemia es fácil de desentrañar: que

la deje 'desnuda' en vez de cubierta con la capa, y que le deje los cueros (de vino) con que se asocia tradicionalmente al santo. Pero la agudeza se hace más compleja al asociarse la figura de San Martín con la de San Bartolomé, apóstol cuyo martirio en Armenia consistió precisamente en que lo desollaran vivo, es decir, que le quitaran el «cuero» (la piel), que es lo que la dama, en su afición por los cueros (de vino) parece querer hacer con San Martín.

vv. 49-54 La novena estrofa gira en torno a la ruptura de la frase hecha «aguar los placeres». El locutor poético celebra que su dama le permite llegar lejos en sus intenciones lascivas, porque ella no sabe *aguar* (v. 54) los contentos. La ruptura de la frase hecha se debe, obviamente, a la dilogía de *aguar,* que significa también 'echar agua al vino'.

vv. 55-60 La estrofa décima juega con el mito de Narciso, cuya hermosura se compara con la de la dama. La comparación aprovecha un elemento clave de la fábula mitológica, el agua, para fines que podemos imaginar. Narciso, como es bien sabido, era un joven muy bello, de quien el adivino Tiresias había dicho que viviría hasta viejo si no se contemplaba a sí mismo. Fue objeto de la pasión de muchas doncellas, a quienes rechazó, por lo que éstas buscaron venganza. Némesis hizo que un día caluroso, después de una cacería, Narciso se inclinase a beber agua en una fuente y viese su rostro, del que se enamoró en el acto y acabó muriendo reclinado sobre su imagen. De la fábula ovidiana lo que interesa al poeta burlesco ahora es sacar partido de la referencia al agua. Por supuesto la amada, en consonancia con la convención amorosa, es hermosa, *linda* (v. 55), por lo que podría correr los mismos riesgos que Narciso, pero, gracias al cielo, la dama aborrece el agua.

vv. 61-66 La estrofa undécima caracteriza a la dama como persona prudente, que huye del mal y del peligro. Pero no por temor, sino *por no andar entre cruz y agua bendita* (v. 66); otra vez se condensa en el último verso la agudeza. Porque *andar entre cruz y agua bendita* es una frase hecha que significa 'vivir en peligro de muerte', como explica Covarrubias. Quevedo destruye la frase hecha y la toma en sentido literal por la referencia al *agua bendita,* que lógicamente la dama aborrece; y para evitar su administración, huye de los peligros.

Esta estrofa aparece modificada de forma sustancial en la versión de González de Salas, donde se lee:

> Porque la agua los quita,
> huyes de los pecados venïales;
> y también de los males,
> por no andar entre cruz y agua bendita;

y los diablos tendrás junto a ti quedos,
por no hacer el asperges con los dedos[4].

Como se ve, la estrofa original queda resumida aquí en los dos versos centrales, mientras que se apuran los dos primeros y los dos últimos para hacer sendos juegos de palabras en torno a la misma idea del rechazo que la dama siente hacia el agua bendita. Para entender los dos primeros versos hay que saber que para el perdón de los pecados veniales, según Santo Tomás, no se precisa confesión, sino que es suficiente con aplicarse agua bendita por aspersión, de ahí que la dama huya de esos pecados. El mismo efecto salvífico opera el «asperges», forma jocosa que significa 'aspersión', de agua bendita para ahuyentar al maligno.

vv. 67-72 La estrofa duodécima es una de las menos felices del poema. De hecho no todas las versiones conocidas del texto la incluyen: no aparece ni en el borrador temprano de 1603, ni en la versión refundida de 1648, por lo que incluso podríamos pensar que se tratara de una estrofa rechazada por el autor o de una interpolación de mano ajena, ya que, como vimos, la canción se había hecho muy popular. No encontramos aquí agudeza verbal en forma de dilogías u otros juegos de palabras. El sentido es obvio; expuesto de forma parafrástica es el siguiente: la amada suspira y el amante, erróneamente, piensa que suspira de penas de amores. Como es habitual, el último verso nos da la clave burlesca de la estrofa: suspira para echar fuera el aire y que no se avinagre, al contacto con el aire, el vino que ha bebido.

vv. 73-78 En la decimotercera estrofa encontramos un símbolo amoroso de larga tradición clásica: la unión del olmo y de la vid, que en la emblemática renacentista, en Alciato, por ejemplo, significaba la amistad que dura aún después de la muerte. Pero aquí, obviamente, con *vid* (v. 74) se alude también a la isotopía del vino y a la afición de la dama: el locutor poético es el olmo, y la vid la amada con la que se abraza. En *besos* (v. 77) encontramos una nueva dilogía; por un lado se entienden en su sentido recto, en el contexto amoroso simbolizado por el olmo y la vid; por otro lado, «dar un beso al jarro» es lo que hoy en día se dice vulgarmente «beber el vino a morro», cosa que el *Tesoro* de Covarrubias, considera propio de gente grosera; se alude, pues, a la afición desmedida de la dama por el vino, al mismo tiempo que se devuelve el poema al mundo de lo bajo y lo jocoso.

vv. 79-84 La estrofa decimocuarta insiste en el juego de palabras con el sustantivo *cuero* (v. 84), que en esta ocasión se contrapone a *carne* (v. 83); resumiendo la estrofa, viene a decir que holgarse con esta mujer no es pecado de la *carne,* como se

[4] Quevedo, *Parnaso español,* p. 464.

consideraría habitualmente, sino de *cuero;* la agudeza se fundamenta en la contraposición de *cuero* ('piel') y *carne* y en la alusión a los cueros de vino.

vv. 85-90 La estrofa decimoquinta aprovecha la proverbial asociación de los meses de diciembre y mayo con lluvia y tormentas, de la que hay abundantes ejemplos en el refranero español, para decir que lo que asusta a la dama en esos casos es más el agua que los rayos. La estrofa, algo desdibujada, se basa en una agudeza de exageración (porque lo normal ante una tormenta es temer los rayos), resuelta con la alusión al *agua* (v. 90), que cobra sentido en el contexto del poema. No debió gustar a González de Salas la estrofa, ya que en su refundición del poema encontramos una enteramente nueva, en la que sólo reconocemos la agudeza de exageración que articulaba la estrofa original:

> Si el cielo ves ceñudo
> y de nubes echado el papahígo,
> no el rigor enemigo
> del rayo amedrentarte jamás pudo,
> ni contra ti recelas que se fragua,
> y tiemblas sólo que te toque el agua[5].

Termina el poema con un *ritornello* o envío en el que, de forma convencional, el yo poético apostrofa directamente a la propia canción. Un zeugma dilógico nos da otra clave para entender el poema; el sustantivo *ramo* (v. 92) tiene dos significados diferentes, según vaya unido a uno u otro de los dos complementos preposicionales. En *ramo de taberna* hay una clara alusión a la afición de la dama a la bebida, por la costumbre que existía en el siglo XVII de poner un ramo verde de oliva encima de la puerta de las tabernas para indicar que allí se vendía vino. Pero *ramo* significa también 'enfermedad', concretamente la del yo poético, la locura. La locura explicaría los desvaríos de esta composición que, escrita dentro de la estructura tradicional de una canción petrarquista y utilizando, en buena medida, los tópicos y el lenguaje elevado de la lírica amorosa, sin embargo introduce, como notas que desafinan en una composición musical o como los desvaríos de un loco, entreverados con momentos de lucidez, esas pullas y chanzas a costa de la afición a la bebida de la amada. Para la amada *ingrata* (v. 94, uno de los adjetivos favoritos de la lírica amorosa) el poema se cierra con una corona, pero no de laurel, como esperaríamos, sino de *pámpanos* (v. 96), por una razón a estas alturas transparente: porque son los pimpollos de la vid.

[5] Quevedo, *Parnaso español,* p. 465.

Estamos, pues, ante un ensayo poético del joven Quevedo en el que el nivel de complejidad conceptista no es, todavía, el que alcanzará el Quevedo maduro, cuya poesía y prosa satíricas están cuajadas de conceptos y agudezas. La figura retórica dominante es la dilogía, en palabras cuya segunda significación alude al vino: *pura, razones, zorra, en agraz, San Martín, botas, aguar, cueros, besos;* la canción entera gira en torno a dos isotopías contrapuestas, la del agua y la del vino, que se pueden rastrear en el nivel léxico. VINO: *pura, hacellas* [las razones], *zorra, la desuella* [la zorra], *agraz, devota, cubas, uvas, cueros* (tres veces), *botas, desollalle, avinagre, bebido, vid, besos* [al jarro], *ramo de taberna* y *pámpanos.* AGUA: *he llorado, llanto, agua* (dos veces), *lágrimas, sirena, aguar, fuente, agua bendita, nubes, mar y agua blanda.*

Sin embargo es mayor la complejidad conceptista de lo que pudiera parecer a simple vista, sobre todo si prescindimos del título del poema y nos dejamos sorprender por la ruptura de horizontes con que experimenta Quevedo al proponernos una canción petrarquista que pronto se convierte en algo diferente: en un texto antipetrarquista. Tengamos en cuenta, además, que los títulos, que pueden mediatizar el goce y la comprensión del texto al condensar el tema del poema y dar una clave para su interpretación, no suelen ser obra del autor, sino que en muchas ocasiones los colocan los compiladores de un cancionero manuscrito o impreso. Es interesante, por cierto, repasar las metamorfosis que ha sufrido el título de este poema en sus diferentes estadios. El *Cancionero de 1603* titula «A una dama que bebía demasiado conocidamente», donde el adverbio «conocidamente» alude, como dije, a la reputación de la dama, matiz que se pierde después; el título del *Cancionero de 1628*, «A una dama hermosa y borracha», es el que, con ligeras modificaciones, mantienen otras versiones intermedias; por último, la versión impresa de 1648 titula «Celebra la pureza de una dama vinosa», forma más rebuscada, como solía serlo el estilo de González de Salas, probable autor del epígrafe, en el que el sustantivo «pureza» es irónico y debe entenderse como juego de palabras con el adjetivo «puro», que, como vimos, se solía aplicar al vino.

Bibliografía

Arellano Ayuso, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1984.
Arellano Ayuso, I., *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo,* Madrid, Arco Libros, 1998.
Arellano Ayuso, I., *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón,* Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2000.
Covarrubias Horozco, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], Madrid, Turner, 1979.
Fernández Mosquera, S., *La poesía amorosa de Quevedo,* Madrid, Gredos, 1999.
Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas,* ed. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1972.
Plata Parga, F., *Ocho poemas satíricos de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1997.
Plata Parga, F., «Nuevas versiones manuscritas de la poesía quevediana y nuevos poemas atribuidos: en torno al manuscrito BMP 108», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 285-305.
Quevedo y Villegas, F. de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas,* ed. J. González de Salas, Madrid, Pedro Coello, 1648.
Quevedo y Villegas, F. de, *Prosa festiva completa,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.

«Miré los muros de la patria mía» y la reescritura en Quevedo

María José Tobar Quintanar
Grupo «Edición crítica y anotada
de las obras completas de Quevedo»
Santiago de Compostela

El soneto quevediano «Miré los muros de la patria mía», integrado originariamente en el cancionero religioso *Heráclito cristiano* (1613), ha sido objeto de distintas interpretaciones por parte de algunos de los críticos literarios más prestigiosos de los últimos cincuenta años. Los diferentes significados que cada uno atribuye ahí a la palabra *patria* determinan sus respectivas lecturas del poema[1].

[1] Alfonso Rey, 1999, pp. 258-59, recoge los principales significados atribuidos a ese término: «según Rodríguez Rodríguez, 1979, p. 245, "'patria' no es más que una variante de 'casa', término al que sustituye para evitar repeticiones léxicas innecesarias"; para Buchanan, 1942, p. 145, *patria* es "town, city"; Blecua, 1972, p. 71, consideró que se trataba de "Madrid, que había derribado sus puertas y sus murallas", aunque posteriormente, 1977, p. 96, afirmó que "esos muros pueden ser los de cualquier población española o francesa o italiana [...] ya que no tienen una significación concreta, sino puramente literaria"; de manera parecida a Blecua se pronunció Price, 1963; según Wilson, 1977, p. 304, Quevedo se refiere "a su propio lugar —Madrid o, más que probable, a Torre de Juan Abad—" aunque "Quizá no haya razón para que no admitamos [secundariamente] el más amplio significado de 'patria' y un sentido metafórico de 'muros'"; parecida es la opinión de Maurer, 1986, p. 433: "It hardly matters to the poem's meaning whether 'patria' refers to Spain or to Quevedo's *patria chica* [...] The ambiguity of 'patria' is best left unresolved". Según Arellano y Schwartz, 1989, p. 94, *muros de la patria* constituye un "sintagma plurisignificativo", opinión que parece respaldar Fernández Mosquera, 1987, pp. 158-59. Jauralde, 1987, pp. 185-86, sugiere una alusión a "la España imperial". Las traducciones inglesas de Masefield, 1916, p. 228, y Griswold Morley, 1941, p. 228, proponen "ramparts of my native land"; la de Rivers, 1966, p. 264 "the walls of my native land" y la de Cohen, 1970, p. 269, "the walls of my fatherland". En la poesía de Quevedo *patria* ofrece varias acepciones: 'casa' —como se señaló en 33:8— 'ciudad' y 'nación'. [...] Aunque sin argumentos definitivos, me inclino por [...] *patria* como 'casa, vivienda'».

El principal propósito de este estudio no es aportar otra interpretación del soneto ni argumentar alguna de las ya expuestas —que también se hará—, sino rastrear en la obra del propio Quevedo algunas posibles huellas de la reescritura de términos e ideas presentes en el poema. Como ha ocurrido en otras ocasiones, quizás el propio autor haya abordado el mismo motivo —la sentida presencia de la muerte— de forma menos ambigua en otros lugares. La lectura de esas concordancias quevedianas podría aclarar en buena medida el sentido que el propio autor concedía a las palabras y versos de su célebre poema[2]. Recordémoslo ahora, en su última versión recogida en el *Parnaso*[3]:

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.

Salime al campo. Vi que el sol bebía
los arroyos del hielo desatados,
y del monte quejosos los ganados
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa. Vi que, amancillada,
de anciana habitación era despojos;
mi báculo, más corvo y menos fuerte.

Vencida de la edad sentí mi espada,
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.

[2] Rey, 2000, p. 317: «Interesa recordar aquí la tendencia de Quevedo a ser —según expresión de Roig-Miranda— "source de lui-même", reescribiendo toda suerte de afirmaciones, conceptos, metáforas, citas, tópicos o motivos tratados por él mismo en obras anteriores. [...] Ese hábito de repetirse a sí mismo con variaciones —auténtico *usus scribendi*— denota la existencia de una personalidad proclive a rehacer un texto a la menor oportunidad». Por su parte, Fernández Mosquera, 2000, p. 119, sostiene que «es de sospechar que Quevedo escribía simultáneamente poesía amorosa, religiosa, moral o burlesca y sería imposible que, aunque fuese por simple contacto o asociación de ideas, unas metáforas o unas palabras no se deslizasen de un género, de un poema, a otro. [...] Y de ahí a su prosa en un proceso general de entrecruzamiento de ideas y estilos que dan forma a la literatura quevediana».

[3] Para los poemas de Quevedo sigo la edición de Blecua (Quevedo, *Poesía original completa*) y su numeración. La puntuación de los poemas morales es, en cambio, la de la edición de Rey: Quevedo, *Poesía moral (Polimnia)*. Para el *Epicteto* y el *Phocílides* sigo a Blecua en su edición: Quevedo, *Obra poética*, vol. IV. Por lo que respecta a los poemas de otros autores citados en este trabajo, sigo la numeración de las ediciones manejadas, que figuran en la bibliografía final.

1. «Muros» y «patria» en la obra de quevedo

La dificultad interpretativa de la poesía de Quevedo reside, en parte, en el uso de palabras polisémicas o plurisignificativas, que adquieren sentidos distintos en función del contexto en que aparecen. Éste es el caso, por ejemplo, de la palabra *edad,* que en la poesía moral de don Francisco presenta cuatro posibles acepciones: 'vida', 'época', 'años' y 'tiempo'[4]. De forma análoga, los términos *muros* y *patria* ofrecen varias posibilidades significativas en los usos concretos que Quevedo hizo de ellos en su obra.

La palabra *muros* y su correspondiente singular *muro* tienen mayoritariamente un uso recto en la poesía quevediana[5], significando «la cerca de la ciudad o villa hecha para su seguridad y defensa» (*Covarrubias*) o «lo mismo que pared o tapia. Tómase frecuentemente por lo mismo que muralla» (*Autoridades*)[6]. Así ocurre, por ejemplo, en las alusiones a los muros de Cartago (núm. 24, v. 3), Roma (núm. 137, vv. 16, 59), Tebas (núm. 286, v. 2; núm. 291, v. 1), Troya (núm. 144, v. 18; núm. 312, v. 2) u Ostende (núm. 247, v. 3).

No faltan, sin embargo, usos metafóricos de los términos *muro* y *muros* en los versos de Quevedo, aludiendo al oro («que el oro es cárcel con blasón de muro»[7], núm. 65, v. 14), el Tajo («muro cortés, que la ciudad abarca», núm. 291, v. 49), el toreador Gaviria

[4] Rey, 1999, p. 393.

[5] Wilson, 1977, p. 304: «Los muros son realmente muros».

[6] Modernizo siempre la ortografía y puntuación del texto de *Autoridades*. Rey, 1999, p. 258, recoge estas definiciones en su nota a *muros*, añadiendo que «De acuerdo con tales definiciones, el poema podría aludir a las paredes de la casa o a los muros de una ciudad. En la poesía de Quevedo, *muros* suele designar los de una ciudad».

[7] Verso con el sentido de 'aunque el oro se jacta de ser muro o defensa —contra enfermedades o la muerte—, en realidad es cárcel en la que aprisiona a su dueño'. *Blasón:* «Muchas veces vale tanto como vanidad, jactancia, vanagloria, por lo mal que regularmente se usa de los verdaderos blasones» (*Aut*). Confróntese la misma idea expresada en estos versos del *Sermón estoico,* núm. 145, vv. 167-68, («Deja en vida los bienes, / que te tienen, y juzgas que los tienes», —'el oro como cárcel'—) y de la silva «Diste crédito a un pino», núm. 136, vv. 68-72, («Rico, dime si acaso, / en tus montones de oro / tropezará la muerte o tendrá el paso; / si añadirá a tu vida tu tesoro / un año, un mes, un día, un hora, un punto» —'el oro como muro o defensa'—). Sobre este uso de *blasón*, ver también núm. 117, vv. 9-11: «Este, en dineros ásperos cortado, / orbe pequeño, al hombre le compite / los blasones de ser mundo abreviado», donde la consideración del hombre como *mundo abreviado* recuerda versos de Aldana, *Poesías castellanas,* L, vv. 247-50, («Desta manera que aquí pinto agora, / las potencias del alma y las corpóreas / reñidas, revoltosas y azoradas, / sentí, Galanio, en *mi pequeño mundo*») o Jáuregui, *Poesía,* poema 73, vv. 11-15, («En ese *mundo abreviado* / del cuerpo y su trabazón, / es la esfera el corazón / del fuego donde ha cifrado / Dios la divina afición», datado en 1610). Las cursivas son mías. Para otras curiosas concordancias referentes a estos últimos versos de Quevedo (núm. 117, vv. 9-11), ver Tobar, 1999, p. 333.

(«él fue cuerdo, y él fue muro»[8], núm. 675, v. 80) y el cuerpo («Feroz, de tierra el débil muro escalas»[9], núm. 31, v. 5; «los muros de la tierra y mortal vida»[10], núm. 145, v. 264).

También en la prosa de Quevedo se encuentra algún empleo metafórico de términos pertenecientes a la misma familia léxica que *muros*, en concreto, de *muralla*. Se trata de un pasaje de *Providencia de Dios* (1641) sobre las defensas que la naturaleza da a bestias como el jabalí y, en este caso, el rinoceronte: «y en la abada, que se muestra *muralla* viva de cuatro pies»[11].

En cuanto al término *patria*[12], además de sus usos inequívocos como 'nación' en la poesía de Quevedo (núms. 223, v. 1; 589, v. 3 y 752, v. 96), remite a otros significados sobre los que ya no existe total consenso entre la crítica. Para aclarar este punto, conviene

[8] «El toreador», anota González de Salas; ver Blecua, 1990, p. 704 y nota.

[9] Price, 1978, p. 320: «Quevedo mira su propio cuerpo como el muro de una ciudad sitiada en "¡Cómo de entre mis manos te resbalas!"». El verso citado arriba pertenece al salmo XIX del *Heráclito cristiano*, colocado justamente después de «Miré los muros…» en la disposición de ese cancionero religioso; ver Blecua, 1978, p. 289. En una versión más temprana del poema, recogida en el ms. *Évora* (datable hacia 1613), ese verso figura como «Ya cuelgan de *mi muro* tus escalas», referidas estas últimas a la *muerte fría* (apostrofada en el verso 3) que ataca la fortaleza del cuerpo para al fin vencerlo. Ver también la misma idea en *De los remedios de cualquier fortuna,* en *Obras en prosa,* p. 1081: «[El tiempo] él da la niñez y la hurta; él da la mocedad y la roba; *él da la vejez y la escala*» (las cursivas de los textos citados siempre son mías). Ver el uso que Lope de Vega hizo del sustantivo *escalas* en el romance «Al buen ladrón» («Ángeles que estáis de guarda») de sus *Rimas sacras* (1614) en *Obras poéticas,* vv. 13-26: «Acechando está un ladrón / por los mismos agujeros, / si a la casa del tesoro / de Dios puede dar un tiento. / […] / *Por las paredes humanas*, / que hizo de Dios el dedo / en el vientre de María, / *escalas pone a su techo*. / Por la humanidad de Cristo / entra a Dios el ladrón diestro». Asimismo, Lope también usa *muro* como metáfora del cuerpo en el soneto XLII, «Llorar cuando nací, señal fue cierta», de la misma serie de *Rimas sacras* en *Obras poéticas,* vv. 7-8: «¿Qué tiene el alma por defensa y muro, / aunque de terrapleno está cubierta?».

[10] Una versión más temprana del *Sermón estoico*, la recogida en el manuscrito *Harvard* (datado hacia 1625), sólo presenta leves variantes con respecto a la incluida en *Parnaso*: «La invidia no combate / *los muros* de la tierra y de la vida, / fuerza de su salud propria batida; / sólo pretende palma / de batir los alcázares del alma», vv. 259-63. En la fuente de estos versos ya se documenta el uso metafórico del término muros: «Invidia intestinus hostis, non *carnis* quatit *muros*, non elidit septa membrorum, sed in ipsam cordis arietat arcem», San Pedro Crisólogo, *Sermo* IV; ver López Poza, 1992, pp. 213-14. Para otra traducción y glosa quevedianas de este pasaje, ver Quevedo, *Virtud militante*, p. 76.

[11] Quevedo, *Obras en prosa,* p. 1550. En el caso de *Virtud militante* y *La cuna y la sepultura* se siguen, respectivamente, las ediciones de Rey, 1985, y López Grigera, 1969. En poesía, ver estos versos de Aldana sobre los caracoles, vv. 400-402 del poema «Montano, cuyo nombre es la primera»: «crïar el agua un cuerpo tan espeso / como la concha, casi fuerte *muro* / reparador de todo caso avieso».

[12] «El lugar, ciudad o país en que se ha nacido. Es voz latina *Patria*. Metafóricamente se toma por el lugar proprio de cualquier cosa, aunque sea inmaterial», (*Aut*). Trece veces se registra esta palabra en la obra poética de don Francisco (ver Azaustre Galiana y Fernández Mosquera, 1993, p. 381).

presentar estas interesantes concordancias con la obra en prosa del mismo autor:

> Al asiento[13] de l'alma suba el oro,
> no al sepulcro del oro l'alma baje,
> ni le compita a Dios su precio el lodo[14].

Si quiere el hombre ser rico, disponga que el oro suba a la *patria* del alma, que es el cielo; estorbe que baje el alma a la *patria* del oro, que es lo profundo de la tierra[15].

San Pedro Crisólogo me dice lo que he de hacer para ser rico. Él aconseja que el oro suba a la *patria* de la alma, que es el cielo; que la alma no baje a la *patria* del oro, que es la tierra[16].

> Tú debes, como huésped[17], habitarle [el mundo, v. 1]
> y para el otro mundo disponerle;
> enemigo de l'alma, has de temerle,
> y, *patria* de tu cuerpo, tolerarle.

Si despreciar al mundo, señor don Manuel, no sólo es bueno, sino santo, ¿cómo podría ser malo ser despreciado del mundo? Como habitación[18] del cuerpo, le debemos despreciar; como enemigo del alma, le debemos vencer. De todas maneras tenemos batalla en él y con él[19].

Como se ha podido comprobar, Quevedo usa *patria* allí donde también pueden aparecer los términos *asiento* y *habitación*, que en el siglo XVII servían para designar el concepto de 'casa', lugar donde se habita o mora. Esta segunda acepción es la mayoritaria en los usos quevedianos de aquel término, aunque casi siempre se trata —como en los ejemplos presentados arriba— de un uso metafórico que ya recogía *Autoridades* en la definición de *patria*.

Así, en la poesía de Quevedo, *patria*, como uso figurado de 'casa', alude a: 1) el mundo, presentado como la casa que habitan los

[13] *Asiento:* «Se toma muchas veces por estancia, permanencia, y detención larga y continua en alguna parte» (*Aut*).

[14] Quevedo, *Obra poética,* núm. 42, vv. 9-11. González de Salas anota la fuente de este terceto: San Pedro Crisólogo, sermón 22; en concreto, «melius ergo ad sedes animae emergat aurum, quam in sepulchro hoc auri anima se demergat» (ver Rey, 1999, p. 151 y nota).

[15] Quevedo, *Las cuatro fantasmas de la vida,* en *Obras en prosa,* p. 1439.

[16] Quevedo, *De los remedios de cualquier fortuna,* en *Obras en prosa,* p. 1078.

[17] *Huésped:* «El que está alojado en una casa que no es suya, ni vive en ella de asiento sino por tiempo limitado, ahora sea en casa de un amigo, o en algún mesón o posada» (*Aut*). Ver Quevedo, *Obra poética,* núm. 70, vv. 5-8.

[18] *Habitación:* «El lugar o casa donde se mora o vive. Viene del latino *habitatio*, que significa esto mismo» (*Aut*).

[19] Quevedo, *Las cuatro fantasmas de la vida,* en *Obras en prosa,* p. 1445. Ver también *De los remedios de cualquier fortuna,* p. 1071: «Todo el mundo es una casa, las provincias son aposentos»; y p. 1076: «Eso mandará la sentencia, mas no lo consentirá el mundo, que es patria de todos».

seres humanos en tanto realidades corpóreas, en el ejemplo ya visto (núm. 70, vv. 5-8)[20]; 2) el cielo, como casa primera de Adán, antes de su expulsión del paraíso, en «saludó Adán la antigua *patria*, y todos, / después, la saludaron de mil modos» (núm. 192, vv. 703-704)[21]; y como casa del Amor, es decir, el lugar inmaterial donde este habita, en «Si tu país y *patria* son los cielos, / ¡oh Amor!» (núm. 310, vv. 1-2); 3) un nido o casa del jilguero, en «¿Qué hará el jilguero dulce cuando halle / su *patria* con tus hojas en el suelo?» (núm. 201, vv. 18-19)[22]; 4) el aire, en referencia al viento que provoca en época invernal la descarga de las nubes, en las que «habita» el granizo, en «Al mar di remos, a la *patria* fría / de los granizos, vela; fui ligero / tránsito a la soberbia y osadía»

[20] Confróntese con esta alusión al mundo en Aldana, *Poesías,* poema LX, vv. 137-39: «Yo digo, pues, que en cuanto tiene el hombre / de *habitación*, en Asia, de la tierra / no tercia cuantidad»; y con otras presentes en *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega, pp. 203-204: [habla la Fama, dirigiéndose al Mundo] «Traidor, / ¿Dios no paga a nadie derecho? / ¿No basta que le has costado / la vida, y que le has llevado / la sangre por treinta y tres / años de *casa*?»; *El peregrino en su patria*, p. 310, [dice el Regocijo, hablando con el Mundo]: «Vos sois *casa* de locura, / y un espital general / de toda mala ventura»; y pp. 311-12, [el Mundo responde] «Que yo soy *casa* en que están [los hombres] / sin saber sus pesadumbres, / ni cuándo vienen ni van».

[21] Ver además Quevedo, *Virtud militante*, p. 149: «bienes del cielo, que siempre caminan a su *patria*». El uso de *patria* en alusión al cielo era habitual en la poesía de los siglos XVI-XVII; presente, por ejemplo, en Aldana (LXII, vv. 9-10: «¡Oh *patria* amada, a ti suspira y llora / ésta en su cárcel alma peregrina»; LXV, vv. 43-48: «Mas ya, ¡merced del cielo!, me desato, / ya rompo a la esperanza lisonjera / el lazo en que me asió con doble trato. / Pienso torcer de la común carrera / que sigue el vulgo y caminar derecho / jornada de mi *patria* verdadera»; LXII, vv. 2-3: «rico de luminarias, *patrio* cielo, / casa de la verdad sin sombra o velo»), en fray Luis de León (en el poema atribuido *Del mundo y su vanidad*, que figura en la edición a cargo de Quevedo, vv. 36-40: «No hay cosa en él [el mundo, v. 26] perfecta; / en medio de la paz arde la guerra, / que al alma más quieta / en los abismos cierra, / y de su *patria* celestial destierra») o en Lope de Vega (*El peregrino en su patria*, p. 308: [hablando el Alma] «Grandes excelencias tengo, / pues en la parte inmortal/ con los ángeles convengo, / y a mi *patria* celestial / es el centro donde vengo»).

[22] Tanto este ejemplo como el referido al mundo fueron señalados por Rodríguez, 1979, p. 244. Rey también comparte esta interpretación, 1999, pp. 198-99, y presenta un texto de *Los sueños* con otro uso de *patria* como 'casa'. Confróntese ahora con estos versos del *Phocílides,* vv. 260-64: «No seas ejecutor al varón pobre, / ni cuando saques aves a algún nido / y robares su angosta *patria* y casa / al ave solitaria, no se extienda / a la vïuda madre el robo tuyo». Recordemos que la primera versión de esta obra está fechada a primeros de abril de 1609 (ver Blecua, 1981, p. 557); ver Jauralde, 1998, p. 204: «el *Heráclito cristiano* se debe de estar redactando ahora [a comienzos de 1609]». En un romance satírico sobre falsos moños, Quevedo, *Obra poética,* núm. 742, vv. 21-24, usa metafóricamente el sintagma *patrio nido* para aludir a la cabeza –la «casa» de los cabellos–: «De por vida eran un tiempo, / viviendo en mi patrio nido; / pero ya son al quitar, / pues que me pongo y me quito».

(núm. 249, vv. 9-11)[23]; 5) el alma, como casa del entendimiento o lugar donde éste tiene su asiento, en «castigar mi entendimiento, / que en discursos diferentes, / siendo su *patria* mi alma, / la quiere abrasar aleve» (núm. 422, vv. 65-68); y 6) Badajoz, como el lugar propio de los badajos, en evidente *derivatio* léxica: «pasáronse a Badajoz, / que es de badajos la *patria*» (núm. 778, vv. 93-94).

Solamente en una ocasión de las trece registradas en los *Índices de la poesía de Quevedo* es posible que este autor atribuyera a *patria* su significado recto o denotativo de 'casa', sin aludir metafóricamente a otros términos. Se trata de la silva «Diste crédito a un pino», en la que las palabras *patria* y *casa* aparecen colocadas al principio y final, respectivamente, de una serie de cinco miembros paralelísticos y anafóricos encabezados por *doy que*. Aun reconociendo la ambigüedad interpretativa de esta *patria*, que bien puede significar aquí 'país, nación', no considero descartable su referencia a la *casa* a la que el marinero codicioso llega finalmente. He aquí esos versos:

> Doy que a tu *patria* vuelvas al instante
> que el Occidente dejas saqueado,
> y que dél vas triunfante;
> doy que el mar sosegado
> debajo del precioso peso gime
> cuando sus fuerzas líquidas oprime
> la soberbia y el peso del dinero;
> doy que te sirva el viento lisonjero,
> si su furor recelas;
> doy que respete al cáñamo y las velas;
> y, porque tu camino esté más cierto
> (bien que imposible sea),
> doy que te salga a recibir el puerto
> cuando tu pobre *casa* ya se vea[24].

En otro uso de *patria* en el *Phocílides* (1609) —no registrado en los *Índices*— sí está más claro su significado de 'casa' o 'lugar propio donde se habita por tiempo indefinido':

> Hospeda al desterrado y forastero
> y sea tu casa *patria* a los extraños[25].

Como se ha podido comprobar, *patria*[26] no registra en sus otros usos en la poesía de Quevedo la acepción de 'ciudad' ni presenta

[23] Ver los versos precedentes 5 y 6: «Del viento desprecié sonoras sañas / y al encogido invierno cano ceño».

[24] Quevedo, *Obra poética*, núm. 136, vv. 54-67; versión en la segunda parte de las *Flores*, 1611.

[25] Quevedo, *Phocílides*, vv. 58-59.

mayoritariamente el significado de 'país, nación'[27]. Casi siempre Quevedo usa *patria* como 'casa', pero de manera figurada.

2. Los muros de la patria mía

De lo visto hasta aquí se pueden deducir, al menos, cuatro posibles interpretaciones de los términos *muros* y *patria* del soneto en cuestión:

– Los muros metafóricos de una «España imperial» decadente[28].

– Los muros «(ya los de la mansión, ya los del recinto amurallado)» de una casa o vivienda real[29].

– La decrepitud de un cuerpo[30]; en uso metafórico de *muros* (como en los poemas 31, v. 5 y 145, v. 264) y también de *patria* (concibiendo el cuerpo como la casa que habita el ser humano).

– Una plurisignificación de esos términos, que remiten a la vez a varias ideas[31].

Veamos, a continuación, cuál de ellas parece más plausible a la vista de otros textos quevedianos.

---

[26] Por su dificultad conceptista ha quedado fuera de este análisis su uso en el romance satírico «Enima del ojo de atrás»: «Desestímanme en mi *patria*, / como a los demás quejosos, / y hónranme los extranjeros / porque yo también los honro», núm. 796, vv. 17-20.

[27] Para Jauralde, 1987, p. 185, en cambio, «el significado 'lugar de origen' era el más frecuente en el lenguaje coloquial, en tanto el significado 'país' es mayoritario en lenguaje poético a pesar de Góngora».

[28] Jauralde, 1987, pp. 185-86.

[29] Rey, 1999, p. 259.

[30] Rodríguez, 1979, p. 244: «El poema parte de una equivalencia metafórica entre el cuerpo y una edificación» y Rodríguez, 1979, p. 245: «El poeta está describiendo una casa y, metafóricamente, un momento vital, física y psicológicamente, próximo al final definitivo». Price, 1978, pp. 321-22: refiriéndose a la *casa* del primer terceto: «una casa desmoronándose valía con frecuencia como imagen de un cuerpo gastado por la edad, o para indicar el paso del tiempo»; y Price, 1978, p. 322: «La imagen de una casa que se derrumba para un cuerpo que envejece, se encuentra también en la *Epistula,* XXX, 2, [...]; y en la *Epistula,* LVIII, 35 se repite la idea». Pozuelo Yvancos, 1999, p. 132: «La versión primitiva [del soneto; en concreto, el verso «dando obediencia al tiempo en muerte fría»] deja meridianamente claro el sentido de los muros de la patria como referido al cuerpo del poeta».

[31] Arellano y Schwartz, 1998, p. 37: «*muros de la patria:* sintagma plurisignificativo que ha dado lugar a diversas interpretaciones, como referencia a la decadencia política de España, o referencia a la patria chica de Quevedo, al cuerpo humano o al motivo barroco tradicional de las ruinas». Más recientemente, Lía Schwartz, citada en Fernández Mosquera, 2000, p. 120n., señala que «Sus vastas lecturas [las de Quevedo] y las técnicas mismas de la imitación compuesta que practicó en la redacción de su obra literaria permitirán siempre encontrar referencias a variados antecedentes». Por su parte, Wilson, 1977, p. 304, ya había señalado que «los grandes poetas a menudo usan el lenguaje de forma tal, que más de una idea acuda a la mente del lector».

Convendría empezar, siguiendo los pasos de Blecua[32], por ubicar el soneto en el sitio que Quevedo escogió para él originalmente: el cancionero religioso *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de la de David*, fechado en 1613, y más concretamente en una serie final de nueve sonetos[33], entre los que figuran «Ven ya, miedo de fuertes y de sabios», «Todo tras sí lo lleva el año breve» o «¡Cómo de entre mis manos te resbalas!», que suelen enmarcar a «Miré los muros...» en los testimonios textuales conservados[34].

Precisamente, si contrastamos este soneto con «¡Cómo de entre mis manos te resbalas!» en algunas de sus versiones más tempranas —recogidas en el manuscrito del *Cancionero de 1628* o en el de *Évora*—, además de las evidentes coincidencias temáticas en torno a la muerte destacan otras muy curiosas:

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de larga edad y de vejez cargados,
dando obediencia al tiempo en muerte fría[35]

¡Cómo de entre mis manos te resbalas!
¡Oh, cómo te deslizas, vida mía!
¡Qué mudos pasos traes, oh muerte fría,
pues con callado pie todo lo igualas!

Ya cuelgan de mi muro tus escalas
y es tu puerta mayor mi cobardía.
Por vida nueva tengo cada día:
que el Tiempo cano nace entre las alas[36].

En el primer cuarteto de ambos sonetos se presenta la misma rima (ía) por la repetición de las mismas palabras: el adjetivo *fría* (*muerte fría* en los dos poemas) y el posesivo *mía* (en los sintagmas *patria mía* y *vida mía*). Por otra parte, la metáfora del cuerpo en el poema 31, *mi muro*, bien pudiera traer *los muros de la patria mía* a la memoria de quien ha leído el soneto «Miré los muros...» inmediatamente antes o casi. Además, la conversión de *mi muro* en *de*

[32] Blecua, 1978, pp. 288-89.
[33] Ver Jauralde, 1998, p. 296.
[34] Jauralde, 1998, p. 296: «El conjunto de poemas, por tanto, se distribuye claramente en dos grupos: los de inspiración religiosa y los que merodean insistentemente en torno al tema de la muerte y la vanidad de los bienes terrenos, *incluyendo la propia presencia física, el cuerpo*». Por su parte, Blecua, 1978, p. 289, resaltó el valor significativo de la colocación del soneto entre «Ven ya, miedo de fuertes y de sabios» y «¡Cómo de entre mis manos te resbalas!» en el manuscrito del *Cancionero de 1628*: «Reléase el soneto junto con los dos anteriores y se verá la perfecta unidad de clima poético que los motiva. Nada más lejos de una intención política, imposible en 1613».
[35] Quevedo, *Obra poética*, núm. 29, vv. 1-4, mss. E, *Cancionero* de 1628.
[36] Quevedo, *Obra poética*, núm. 31, vv. 1-8, mss. E, *Cancionero* de 1628.

tierra el débil muro (variante final en *Parnaso*) persigue una finalidad análoga a la modificación de *donde no viese imagen de mi muerte* (poema 29, v. 14 en *Évora* y *Cancionero de 1628*) en *que no fuese recuerdo de la muerte* (en *Parnaso*), esto es, la búsqueda de un «verso esencialista»[37], más universal y abstracto. También llama la atención la recurrente presencia de los posesivos en estas versiones tempranas de ambos sonetos, dándose la curiosa coincidencia numérica de haber cinco de estos determinantes en cada uno[38]. Por último, la alusión a la *cobardía* —que acentúa la vivencia angustiosa de la muerte por parte del yo lírico en el poema 31, v. 6 (ms. *E*)—, al tiempo que desaparece en la versión final de ese soneto, semeja estar presente en la «*valentía* caducada» de los *muros* por la acción del tiempo, en la versión del número 29 en *Parnaso* («[muros] de la carrera de la edad cansados, / por quien caduca ya su valentía[39]», núm. 29, vv. 3-4)[40].

De estas curiosas coincidencias entre ambos sonetos, de la inexistencia de alguna alusión a los *muros* de una casa en los restantes usos de ese término en la poesía de Quevedo y del uso metafórico mayoritario de *patria* como 'casa' en sus versos, no podemos deducir, sin más, que *los muros de la patria mía* remitan al cuerpo de un yo lírico que al contemplar su decadencia física se ve a sí mismo como imagen de la muerte (o como «un vivo muerto» en palabras del propio Quevedo[41]). Antes es necesario, al menos, presentar la concepción quevediana de la muerte y el cuerpo en textos concretos que esperamos puedan arrojar cierta luz sobre el soneto en cuestión.

La estrecha vinculación, e incluso identificación, entre la muerte y el cuerpo en el ideario neoestoico de Quevedo es una constante en su obra, tanto en prosa como en verso. He aquí algunos ejemplos significativos:

> Vivir es caminar breve jornada,
> y muerte viva es, Lico, nuestra vida,
> ayer al frágil cuerpo amanecida,
> cada instante en el cuerpo sepultada[42].

[37] Jauralde, 1987, p. 179.

[38] En el poema 29: «patria mía», v. 1; «mi casa», v. 9; «mi espada», v. 11; «mi vestidura», v. 12; «mi muerte», v. 14. En el poema 31: «mis manos», v. 1; «vida mía», v. 2; «mi muro», v. 5; «mi cobardía», v. 6; «mi muerte», v. 11.

[39] Rey, 1999, p. 259, anota «fortaleza física», en consonancia con su interpretación de *patria* como 'casa' real.

[40] Repárese además en que ambos términos se encuentran en posición de rima en un cuarteto y van precedidos de un posesivo (*mi cobardía*, *su valentía*).

[41] Ver el verso 16 de la silva «¡Oh tú, que con dudosos pasos mides».

[42] Quevedo, *Obra poética*, núm. 11, vv. 1-4.

al cuerpo, sombra de muerte, tratas como a imagen de vida, y al alma eterna dejas como sombra de muerte[43].

tu principal parte es el alma, que el cuerpo se te dio para navío desta navegación en que vas sujeto a que el viento dé con él en el bajío de la muerte; [...] pues cuando tú no lo gastes con el uso, él se consumirá con su propia composición, que encierra muerte y nació della[44].

del cuerpo: todos sabemos que es polvo y ceniza, enfermedad y muerte[45].

Quien teme la muerte tiene miedo de sí propio. No es la muerte cosa forastera, con nosotros nace, y crece, y vive. La muerte de cada uno es su cuerpo; dentro de nosotros habita: no hay vena, no hay miembro, donde no resida. Bien considerado, todo nuestro cuerpo es posada[46] de la muerte.

Bien considerado, todo nuestro cuerpo es posadas de la muerte[47].

yo, habitado todo mi cuerpo de muerte, aún vivo[48].

Por lo tanto, metafóricamente el cuerpo es para Quevedo una casa habitada por la muerte.

En el soneto del *Heráclito cristiano* —recordémoslo en sentido literal— el yo lírico contempla los muros de su casa, derruidos por el paso del tiempo, y ello le recuerda (junto a otras visiones) a la muerte[49]. A la vista de los textos quevedianos presentados, ¿podría dejar de aludir Quevedo al cuerpo en un soneto dedicado a la presencia de la muerte en todo lo que se puede *poner los ojos*?[50].

La respuesta a esa pregunta quizás sea más fácil analizando otros textos quevedianos, nada infrecuentes, donde una casa alude metafóricamente al cuerpo[51].

[43] Quevedo, *La cuna y la sepultura,* en *Obras en prosa,* p. 30.

[44] Quevedo, *La cuna y la sepultura,* en *Obras en prosa,* p. 24.

[45] Quevedo, *Providencia de Dios*, en *Obras en prosa,* p. 1552.

[46] *Posada:* «La casa propria de cada uno, donde habita o mora. Lat. *Habitationis domus*, *habitaculum*» (*Aut*). Ver Quevedo, *Las cuatro fantasmas de la vida*, p. 1459.

[47] Quevedo, *Epistolario*, carta CLV, 1635, p. 355.

[48] Quevedo, *Epistolario*, carta CCLXVI, 1645, p. 484.

[49] Confróntese con la vivencia personal de la muerte en la versión más temprana del soneto: «donde no viese imagen de mi muerte» (mss. *Cancionero 1628*, *E*, *Asensio*, *3706*).

[50] Ver Quevedo, *Providencia de Dios,* en *Obras en prosa,* p. 1572: «Todo el capítulo [sobre una cita de Salomón] le pone delante de los ojos la ruina de tu cuerpo y la diminución de su hermosura y fortaleza, en metáforas doctísimas».

[51] Las fuentes de esta imagen se encuentran no sólo en la tradición bíblica —ver, entre otros textos, 2 *Corintios,* 5, 1-6; 1 *Corintios,* 3, 9-11; *Juan,* 2, 19-21; además, Rodríguez, 1979, p. 245: «la imagen del cuerpo como patria del alma se encuentra ya en San Agustín»—; también en la pagana: Séneca (que comentaremos más adelante) y Lucrecio, *De rerum natura,* III, 772-75, «quidue foras sibi uult membris exire senectis? / An metuit conclusa manere in corpore putri / et

En la versión del *Sermón estoico* recogida en el ms. *Harvard* (1625) Quevedo se refiere al cuerpo como «la casa del alma», enferma y caduca:

> Tú, Clito, pues le debes
> a la tierra ese vaso de tu vida,
> en tan poca ceniza detenida,
> y en cárceles tan frágiles y breves
> hospedas alma eterna,
> no presumas ¡oh Clito! oh, no presumas
> que *la casa del alma*, tan enferma
> y de tierra caduca,
> que en horror la aposenta y la recibe,
> viva mayor posada que ella vive (vv. 219-28)[52].

En el *Phocílides* —cuya primera versión se data en torno a 1609— y en *Epicteto* —en el soneto «Llueve, oh Dios, sobre mí persecuciones» (anterior, pues, a 1635)—, el cuerpo es un edificio, también enfermo, que hospeda y encierra el alma[53]:

> El cuerpo es *edificio* de la tierra.
> y en ella habemos de volvernos todos
> desatados en polvo, cuando el cielo,
> de tan vil *edificio* desceñidos.
> reciba el alma, que en prisión de barro
> reinó en pobre república y enferma[54].
>
> ¡Oh hazañoso espíritu hospedado
> en *edificio* enfermo, que pudieras
> animar cuerpo excelso y coronado[55]!

---

domus aetatis spatio ne fessa uetusto / obruat?»; ver también, II, 1140-50; III, 590-600; III, 735-37 y III, 584-85.

[52] Ramajo, 1995, p. 543, señaló este ejemplo, pero para él «el soneto comentado no nos exige este significado». Lope de Vega utiliza el mismo término *casa* para remitir al cuerpo en sus *Rimas sacras,* soneto XLIV, vv. 5-11: «¿Qué solicito, qué pretendo y quiero, / siendo guerra el vivir y el nacer llanto? / ¿Por qué este polvo vil estimo en tanto, / si dél tan presto dividirme espero? / Si en *casa* que se deja, nadie gasta, / pues pierde lo que en ella se reparte, / ¿qué loco engaño mi quietud contrasta?»; y en *El peregrino en su patria,* p. 287: [habla el Cuerpo, dirigiéndose al Entendimiento] «Por Dios que si pudiera / vivir sin vos y bastara / que el cielo razón nos diera, / que de la *casa* os echara / y que con vos no viviera»; *El peregrino en su patria,* p. 289: «Yo no quiero / rebelarme a la razón: / *casa* y cuerpo soy grosero».

[53] Más ejemplos referidos al ser humano como edificio en los poemas núms. 34, vv. 1-4; 99, vv. 1-4, 9-10; 132, v. 8; 230, vv. 9-11; 246, vv. 1-4; 486, v. 9. Ver, asimismo, Aldana, *Poesías,* XLIII, vv. 937-38: «(ya que aqueste mortal nuestro *edificio* / no sube más)».

[54] *Phocílides,* vv. 323-28.

[55] *Epicteto,* vv. 9-11.

En prosa, se repite la misma imagen[56]:

> Pues considera el oído que en la eminencia del *edificio del hombre* tiene su órgano compitiendo el sitio a los ojos, en la cabeza[57].
>
> Oigamos a nuestro Epicteto: «Hombres, sufrid, aguardad a Dios, hasta que Él os llame y os desate deste ministerio: entonces volved a Él; ahora padeced con ánimo igual, y vivid esta región en que os puso; porque de verdad es corto el tiempo desta *habitación*, y fácil y no pesada a los que así lo sienten»[58].

La caída de ese edificio, en consecuencia, alude figuradamente a la muerte; como sucede en:

> ¿Viste a Bellio *caer* precipitado
> en las verdes promesas de la vida,
> y en horror de suceso desdichado[59]?
>
> ¡Oh cuánto, inadvertido, el hombre yerra!
> Que en tierra teme que *caerá* la vida,
> y no ve que, en viviendo, cayó en tierra[60].

La reescritura quevediana de estos *loci* (cuerpo = casa, caer = morir) no es, sin embargo, garantía de su presencia en «Miré los muros...». Lo que resulta indudable, no obstante, es la utilización del mismo léxico y campos semánticos en aquellos textos y en el soneto.

Si en el poema visualizamos unos *muros ya desmoronados* (v. 2), en la carta CCVIII (febrero de 1641) de su *Epistolario*, Quevedo habla así de su cuerpo: «sonle auxiliares en mi favor tantas calamidades como tienen desmoronado mi cuerpo»[61], y en *La constancia y paciencia del santo Job* traduce «Desmorono y deshago los terrones con la podre»[62] el correspondiente pasaje del libro de

[56] Presente también, a veces de manera indirecta, en: *Providencia de Dios,* en Quevedo, *Obras en prosa,* p. 1549: «Mírale, hombre; y considera la armonía de aquel vivo edificio, admirando en cuán poco bulto se ven epilogados el superior e inferior orbe»; y también p. 1605 [el ambicioso]: «Fabrícase de las ruinas de los que cayeron; sin ver que es edificio de recuerdos y amenazas»; *Virtud militante,* p. 144: «En todos los soberbios tiene Satanás casa de aposento, en todos es güesped» y *Marco Bruto,* p. 930: «Los tiranos son tan malos, [...] de tal condición es su iniquidad, que la obstinación los edifica, y la enmienda los arruina».

[57] *Virtud militante,* p. 80.

[58] *Doctrina estoica,* en Quevedo, *Obras en prosa,* p. 1089.

[59] Quevedo, *Obra poética,* núm. 178, vv. 9-11.

[60] Quevedo, *Obra poética,* núm. 4, vv. 12-14. Ver Quevedo, *Obra poética,* núm. 766, vv. 67-70, presenta la metáfora mencionada: «Tú, que te das a entender / la eternidad que imaginas, / aprende de estas rüinas, / si no a vivir, a *caer*».

[61] Quevedo, *Epistolario,* p. 422.

[62] Quevedo, *La constancia,* en *Obras en prosa,* p. 1533.

Job en la versión de Los Setenta[63]. Además, la idea manifestada en la versión final del soneto a través del verbo *caduca*[64] (*por quien caduca ya su valentía,* v. 4), se suele presentar allí donde se alude al cuerpo: «[la casa del alma] de tierra caduca» (poema 145, v. 226, ms. *Harvard*), «Ninguna otra cosa caerá sino el cuerpo, de fragilidad *caduca*, sujeto a enfermedades, expuesto a los acontecimientos, descubierto a las proscripciones»[65], «Para que el cuerpo que es frágil y *caduco*, se conserve, perezca el ingenio, que es eterno»[66] o «Quien tiene cuerpo mortal y *caduco*, ¿cuál accidente extraña?»[67]. Finalmente, la personificación de los muros en el adjetivo *cansados* (v. 3) conviene mejor con su interpretación como 'cuerpo' que como 'paredes' o 'muralla'.

Todo lo dicho hasta aquí sólo es una serie de indicios más o menos razonables de la interpretación de *muros de la patria mía* como el cuerpo del yo lírico del soneto. Algunos críticos quizás piensen que el mejor argumento contra ésta se encuentra en la fuente aducida tradicionalmente para esos versos: la *Epístola* 12 de Séneca[68]. Sin embargo, como veremos a continuación, ese y otros textos senequistas no excluyen aquella interpretación, sino que la llevan pareja a la descripción de una casa en ruinas.

[63] Ver también *Guzmán de Alfarache*, citado por Rey, 1999, p. 176: «así se va despidiendo de todas las cosas a que más afición tuvieron: del gusto, del sueño, de la vista, del oído y le hacen por horas notificación de la sentencia el riñón, la ijada, la orina; el estómago se debilita, enflaquece la virtud, el calor natural falta, la muela se cae, duelen las encías, que todo esto es caer terrones y podrirse las maderas de los techos y no hay puntales que tengan la pared».

[64] Jauralde, 1987, pp. 176-77: «Es extraño que no se haya visto en este verso la predilección quevediana por esa palabra, "caduca", que hasta se halla en títulos de obras (*Mundo caduco y desvaríos de la edad*)».

[65] Quevedo, *Marco Bruto,* en *Obras en prosa,* p. 982.

[66] Quevedo, *Marco Bruto,* en *Obras en prosa,* p. 986.

[67] Quevedo, *Las cuatro fantasmas de la vida*, en *Obras en prosa,* pp. 1454-55. Estas mismas palabras se encuentran en el *Epistolario*, carta CLV, 1635, p. 350.

[68] Ver Rey, 1999, p. 259: «Es preciso tomar también en consideración el desarrollo narrativo del soneto comparado con el de su probable fuente, la *Epístola* 12 de Séneca, donde éste describe su casa de campo. Al hacerlo, cuatro hechos llaman su atención: (1) la casa en ruinas, "aedificii dilabentis"; (2) las piedras hechas polvo, "putria sunt aetatis meae saxa"; (3) los árboles que él había plantado, ya envejecidos; (4) un amigo a quien no reconoce en su decrepitud. Tras esta cuádruple visión, el autor confiesa haber contemplado en la villa su propia vejez. El personaje de Quevedo se mueve en un escenario similar. En el caso de que *patria* equivalga a 'ciudad' vería sucesivamente: (1) sus murallas; (2) un paisaje campestre; (3) la casa, envejecida; (4) un báculo y una espada deteriorados. En tal supuesto, el soneto proporcionaría una gradación perfecta de lo general a lo particular. Si *patria* equivale a 'casa', la acción transcurriría íntegramente en torno a ésta, como ocurre en Séneca: el personaje comenzaría contemplando sus muros (ya los de la mansión, ya los del recinto amurallado), saldría al campo y volvería a entrar».

En la referida *Epístola* se presenta una estrecha relación entre la muerte y la vejez del ser humano[69], reflejada ésta en la imagen inicial de la casa ruinosa[70].

Si en el soneto nos limitamos a interpretar *los muros de la patria mía* como los de una casa real, debemos de suponer que Quevedo no imitó fielmente el texto senequista, pues habría prescindido de la alusión a la propia vejez corporal de quien contempla esa casa[71].

No es raro que en la tradición moral clásica la alusión a una casa en ruinas llevara aparejada, explícitamente unas veces y otras no, una alusión figurada a la decadencia física del cuerpo humano[72]. Y así, la presencia de esa casa ruinosa en el poema moral de Quevedo conllevaría (por silepsis) esa alusión al cuerpo para los lectores cultos del siglo XVII.

En conclusión, a nuestro juicio no resultan incompatibles la interpretación de *los muros de la patria mía* como 'casa', en un uso recto del término *patria*, porque así lo avala la probable fuente senequista del soneto; y su interpretación como 'cuerpo' en su significado figurado[73], por el uso metafórico mayoritario de *patria* como 'casa' en la poesía de Quevedo, la ausencia de alguna otra alusión a los *muros* de una casa real en los versos quevedianos, los usos metafóricos de *muro* como 'cuerpo' en poemas morales —curiosamente en un soneto del *Heráclito cristiano*, «¡Cómo de entre mis manos te resbalas», con el que el poema estudiado man-

[69] Ver *Epístola*, 12, 5-6.

[70] *Epístola*, 12, 1: «quid mihi futurum est, si tam putria sunt aetatis meae saxa?». Ver Pozuelo Yvancos, 1999, p. 134: «Queda claro en "las piedras de mi misma edad" el sentido de "los muros de la patria mía"».

[71] No ocurriría así, en cambio, en la versión temprana de los mss. *E* o *Cancionero 1628*: «donde no viese imagen de *mi* muerte», v. 14.

[72] Ver, entre otros, Séneca, *Epist.* 30, 2, donde el cuerpo del viejo Basso Aufidio, que aguarda con valentía la muerte, se equipara a un edificio ruinoso: «ita in senili corpore aliquatenus inbecillitas sustineri et fulciri potest; ubi tamquam in putri aedificio omnis iunctura diducitur et, dum alia excipitur, alia discinditur, circumspiciendum est, quomodo exeas». Este y otro ejemplo fueron señalados por Price, 1978, p. 322. Quevedo alude explícitamente a esta epístola en *Providencia de Dios*, p. 1565: «Algunos pasos dio en este camino la consideración de mi Séneca en la epístola XXX a Lucilo, donde refiere que se iba a visitar a Baso Aufidio, hombre de mucha edad [...]»; y *Las cuatro fantasmas de la vida*, p. 1454: «Hame socorrido la memoria con aquella epístola en que Séneca escribió a Lucilo que para estudiar el consuelo de la enfermedad molesta y de la muerte forzosa, se fue a comunicar a Aufidio, varón incomparable, que militaba con dolencias continuas, fatigado, mas no vencido, de la poca salud». Ver ya en *La Celestina*, p. 118, esta reflexión sobre la vejez, de inspiración senequista para algunos críticos: «Que a la mi fe, la vejez no es sino mesón de enfermedades, posada de pensamientos, amiga de rencillas, congoja continua, llaga incurable, mancilla de lo pasado, pena de lo presente, cuidado triste de lo porvenir, vecina de la muerte, choza sin rama que se llueve por cada parte, cayado de mimbre que con poca carga se doblega».

[73] Rodríguez, 1979; Pozuelo Yvancos, 1999. Limitamos, pues, la plurisignificación de ese sintagma señalada por Arellano y Schwartz, 1998, p. 37.

tiene una estrecha relación léxica y temática–, la proximidad conceptual en el ideario neoestoico de Quevedo entre muerte y cuerpo, la utilización en el soneto del mismo léxico presente en los pasajes que recrean el *locus* cuerpo = casa y por la explícita alusión a la vejez corporal en la *Epístola* 12 de Séneca.

3. La patria mía

Pero si se atribuye al sintagma *los muros de la patria mía* la interpretación de 'casa' como cuerpo, Quevedo habría repetido la misma alusión en *muros* (que por sinécdoque remiten ya a la casa y se utilizaron como metáfora del cuerpo en los poemas 145, v. 264 y 31, v. 5) y *patria* (en uso figurado de su acepción como 'casa').

Esta hipótesis no nos parece muy probable; pues, aunque la marcada tendencia quevediana a eliminar reiteraciones léxicas y semánticas en las últimas versiones de sus poemas se manifiesta en este soneto[74], el sintagma referido no sufrió ninguna revisión. Entonces, ¿a qué podría estar aludiendo Quevedo con el término *patria mía*? Para intentar responder a esta pregunta, volvamos a los textos del autor.

En la concepción quevediana del cuerpo, además de su estrecha vinculación a la muerte (antes vista), aquel se presenta figuradamente ya como muralla («[El sabio] Rodeado de municiones, no está cercado. [...] Está cercado su cuerpo, que es la *cerca* más apretada que tiene el sabio»[75]), ya como casa del ser humano –entendido como su esencia– o del alma[76], encerrada y protegida al mismo tiempo por el cuerpo:

> no presumas ¡oh Clito! oh, no presumas
> que la *casa del alma*, tan enferma
> y de tierra caduca,

[74] Ms. *Asensio*, v. 3: «De larga edad y de vejez cansados», pasó a ser «de la carrera de la edad cansados» (en *Parnaso*); el adjetivo *cansada* (en posición de rima igual que *cansados*, pero en el v. 9 del citado ms.) se eliminó en la versión final; y el verbo *ver*, equivalente semántico de *poner los ojos*, también desapareció en *Parnaso* («y no hallé cosa en que poner los ojos / donde no viese imagen de mi muerte», ms. *Asensio*, vv. 13-14; «que no fuese recuerdo de la muerte», *Parnaso*, v. 14).

[75] Quevedo, *Doctrina estoica*, en *Obras en prosa*, p. 1091.

[76] Sobre la equiparación de ambos conceptos en el pensamiento de Quevedo, véanse los siguientes ejemplos: Quevedo, *Obra poética*, núm. 5, v. 10: «prendas de la alma son las prendas mías»; *La cuna y la sepultura*, p. 66: «pues es amigo de tu alma, que eres tú»; *La cuna y la sepultura*, pp. 30-31: «El alma oprimida padece, [...] y cuando llega la hora postrera, que es forzoso apartarse el uno del otro, hallas que el cuerpo te dexa y que tu mejor parte es el alma; y para pena tuya conoces entonces que *te dejaste a ti*, viviendo por lo que es mortal y ceniza»; *La cuna y la sepultura*, pp. 32-33: «que tu cuidado es tu alma, y que solas sus cosas son tuyas y las demás ajenas».

que en horror la aposenta y la recibe,
viva mayor posada que ella vive[77].

y mientras con mis armas me consumo,
menos *me hospeda* el cuerpo que me entierra[78].

Quiero hablar de mí mismo: [...] de sesenta y un años de edad [...], ya *huésped molesto al cuerpo*[79].

¿qué he podido atesorar sino muerte, y hallarme con el *cuerpo inhabitable*, a quien ya soy *güésped molesto*?[80].

A la vista de estos ejemplos, si los *muros* del soneto ya remiten figuradamente al cuerpo, *la patria mía* bien pudiera aludir al alma del yo lírico; presentándose una estructura morfológica y semántica análoga entre *la casa del alma* (*Sermón estoico*) y *los muros de la patria mía*. Recordemos, además, que en el primer cuarteto del soneto son los *muros* y no la *patria* los que reciben la prolija calificación posterior (*si un tiempo fuertes ya desmoronados, / de la carrera de la edad cansados, / por quien caduca ya su valentía,* vv. 2-4), coincidente desde el punto de vista léxico con la vinculada al cuerpo en otros textos de Quevedo —como se ha demostrado en páginas anteriores[81]—.

Ahora bien, si al inicio de este trabajo hemos comprobado que el término *patria* en la poesía de Quevedo presenta mayoritariamente la acepción de 'casa', usada en sentido figurado, y ahora estamos atribuyéndole el significado de 'alma'[82], convendría ejemplificar esa metáfora de origen bíblico (alma = casa) con otros textos quevedianos que permitan tener en consideración la interpretación propuesta[83]. He aquí algunos:

[77] *Sermón estoico,* ms. *Hv*, vv. 24-28.
[78] Quevedo, *Obra poética,* núm. 3, vv. 7-8.
[79] Quevedo, *La constancia y paciencia del santo Job,* p. 1504.
[80] Quevedo, *Epistolario,* carta CCLII, 1644, p. 470.
[81] Ya Séneca libraba al alma de sufrir la decrepitud de un cuerpo viejo. Ver *Epístola,* 26, 2: «non sentio in animo aetatis iniuriam, cum sentiam in corpore. Tantum uitia et uitiorum ministeria senuerunt. Viget animus et gaudet non multum sibi esse cum corpore».
[82] Raúl Rodríguez, 1979, p. 241, argumentó en parte la alusión al cuerpo en el soneto de Quevedo contrastándolo con el «Diálogo entre el amor y un viejo» de Rodrigo de Cota, del que señaló: «Aunque en la composición de Rodrigo de Cota la casa se refiere más al espíritu que al propio cuerpo, la imagen incide en ambas posibilidades». Wilson, 1977, p. 306, por su parte, indicó: «Quevedo, cuando escribió, pensaba de acuerdo con la cristiandad del siglo XVII». Pozuelo Yvancos, 1999, p. 132: «Ricardo Senabre en conferencia sobre este soneto interpretó "muros de la patria" como los que sostienen el alma, y por tanto los miembros del cuerpo como casa que es del alma». No olvidemos, además, la ubicación inicial del soneto en el cancionero religioso *Heráclito cristiano*.
[83] Además de en don Francisco, esa metáfora se registra, entre otros, en Arias Montano y en Lope de Vega: Arias Montano, *Comentario a los treinta...,* p. 195, vol. II: [comentando el *Salmo,* XXV, 8: «Señor, he amado la hermosura de tu casa

No salgas de mi *casa*, ni de paso
vayas mi bien; alójate en mi pecho,
ya que en tu puro y santo amor me abraso.
De ciprés son las vigas de mi techo;
de cedro lo demás; entra contento,
que es todo incorruptible el *aposento*[84].

Oigamos a San Pablo: «Desátese *la casa* desta habitación; edificación tienen de Dios» (II, *Corint*., 5). Por esto decía: «Deseo ser suelto y estar con Cristo». ¿Luego la vida es venta de que se debe desear salir; luego es prisión de que se debe procurar libertad? David lo dijo, salmo CXLI: «Saca de la cárcel mi alma»[85].

Mira cómo estas devotas almas mantienen el cuidado de su *casa* exterior con cuidado de la *interior*[86].

De nuevo, la lectura de los textos del propio autor parece sugerir en *patria*, junto a su significado recto como 'casa', una alusión figurada al alma. De esta manera, no estaríamos en este caso ante una excepción en el uso metafórico de *patria* en su acepción de 'casa', mayoritario —como hemos visto— en la poesía de Quevedo.

4. El segundo cuarteto del soneto

Tampoco el segundo cuarteto de «Miré los muros de la patria mía» ha recibido una única y concluyente interpretación por parte de la crítica[87]. Esos versos dicen así:

---

y el lugar donde reside tu gloria»] «Deus [...] proprium tamen habet locum, quo se recipit, in quo singulari et admirabili modo quiescit, id est, humanum animum», («Dios [...] tiene un lugar propio al que se retira, en el que reside de manera singular y admirable, esto es, el espíritu humano»); Lope de Vega, *El peregrino en su patria,* p. 214: [habla el Apetito] «¡Oh, qué bien, Alma acomodas / tu casa! ¿Qué dirá el Rey / cuando venga?»; Lope de Vega, *El peregrino en su patria,* p. 306: [habla el Entendimiento, dirigiéndose al Alma] «Serás una habitación / de su alta divinidad / en tan soberana unión»; Lope de Vega, *El peregrino en su patria,* p. 307: [habla el Alma] «Mi querido Entendimiento, / [...] / mi eterno Criador bendigo, / que te dio en mi casa asiento».

[84] Quevedo, *Fray Luis de León...*, núm. 198, vv. 175-80.

[85] Quevedo, *Las cuatro fantasmas de la vida,* p. 1460. Ver también *Epistolario*, carta CLV, 1635, p. 357: «Oigamos a San Pablo: "Desátese la casa desta habitación; edificación tienen de Dios" (II, *Corint*., 5)». Confróntese San Pablo, *Ad Corinthios,* 2, 5: «Scimus enim quoniam si terrestris domus nostra huius habitationis dissolvatur, quod aedificationem ex Deo habemus, domum non manufactam aeternam in caelis».

[86] Quevedo, *Introducción a la vida devota de Francisco de Sales*, p. 1768.

[87] Rey, 1999, pp. 259-60, entre otras cosas, anota: «Aunque ordinariamente el deshielo primaveral aparece asociado a la vida [...] en algún caso se vincula a sensaciones no placenteras [...]. En la época del deshielo los días aún serían fríos, lo que explica la queja del ganado hacia la sombra. Pero la evaporación sugiere lo contrario. Como no armonizan plenamente los dos fenómenos —el calor que acompaña a la evaporación y el deseo de los animales de permanecer bajo el sol— es preciso dirigir la mirada al proceso redaccional del soneto. [...] Tal vez

Ms. *Évora*	*Parnaso*
Salime al campo, y vi que el sol bebía	Salime al campo. Vi que el sol bebía
los arroyos del yelo desatados,	los arroyos del hielo desatados,
y del monte quejosos los ganados,	y del monte quejosos los ganados
porque en sus sombras dio licencia al día.	que con sombras hurtó su luz al día.

Además de las explicaciones dadas, no sólo correctas a nuestro modo de ver sino compatibles entre sí, en lo que constituiría otro ejemplo de la imitación compuesta practicada por Quevedo, se podría ofrecer alguna interpretación más, basada en otros textos del autor.

En la versión final del poema el *recuerdo de la muerte* (v. 14) está doblemente presente en este cuarteto: en el fenómeno de la evaporación (vv. 5-6) y en la aparición de las sombras que el monte proyecta al atardecer sobre los ganados (vv. 7-8).

La evaporación se registra ya en los autores clásicos vinculada a la aparición de nieblas y vapores que, remontando por el aire, oscurecen los cielos con las nubes originadas por este fenómeno[88]. No hace falta insistir en la relación que así se establecería entre la sombra sobrevenida por la evaporación y la muerte.

Pues bien, este tópico se documenta, al menos, en dos autores españoles, Aldana[89] y Quevedo:

Quevedo decidió desprenderse de tal tópico en la redacción final, convirtiendo la sombra en una sugerencia fría y melancólica, más a tono con el poema»; Maurer, 1986, p. 430: «Morning (or perhaps midday) and evening are compressed into one stanza, whose symbolism needs no explication». Diferente dimensión temporal del cuarteto había sugerido Price, 1963, p. 198: «The passing of the seasons and of daylight». Por su parte, Rodríguez, 1979, p. 247, entiende así los versos 7 y 8 en la versión de 1613: «los ganados se quejan del monte porque éste ha dado licencia al día (al sol) para que invada su sombra (y les asfixie con su ardor)»; señalando en la de *Parnaso* «una incorporación fundamental, la del atardecer, nuevo símbolo del paso del tiempo y densamente evocador de la muerte». Pozuelo Yvancos, 1999, p. 133, señala que «Es frecuente en el *tempus fugit* vincular el ciclo del día y el de la vida, lo que Quevedo hace en el segundo cuarteto. En el campo también se observa la evolución desde el cenit o centro del día, cuando el sol bebe los arroyos del hielo desatados (otra imagen de calor, que funde el hielo) hasta el ocaso cuando el monte hurta con su sombra el sol, por lo que los ganados se quejan. En ambas versiones se mantiene esta preciosa imagen pastoril, símbolo del crepúsculo que el poeta también observa en el campo, como imagen de sí mismo».

[88] Ver Lucrecio, *De rerum natura*, VI, 476-82: «Praeterea fluuiis ex omnibus et simul ipsa / surgere de terra nebulas aestumque uidemus, / quae uelut halitus hinc ita sursum expressa feruntur / suffunduntque sua caelum caligine, et altas / sufficiunt nubis paulatim conueniundo. / Vrget enim quoque signiferi super aetheris aestus / et quasi densendo subtexit caerula nimbis».

[89] Ver Fray Luis de León, *Poesía*, p. 67: «Doctíssimo Español, elegantíssimo poeta, valiente y famoso soldado» son las calificaciones atribuidas por Quevedo a este poeta en el prólogo de su edición de la poesía luisiana.

> Puede del sol pequeña fuerza ardiente
> desde la tierra alzar graves vapores
> a la región del aire allá eminente[90].

> apréndanlo en el sol que sólo se anubla y se anochece cuando alza más a sí los vapores humildes y bajos de la tierra, que, en viéndose en aquella altura, se cuajan en nubes y le desfiguran[91].

Quizás en los versos 5 y 6 del soneto Quevedo aluda, junto a otros, a este lugar común. Si así fuera, no existiría contradicción referencial con los versos 7 y 8 de la última versión, pues el yo lírico habría visto dos manifestaciones distintas de la sombra-muerte en la naturaleza a lo largo de un período indeterminado de tiempo (¿unas horas, un día?).

En las versiones más tempranas del soneto, los versos 7 y 8 continuaban desarrollando el motivo de la sequía y calor asfixiante sugerido en los dos versos anteriores, centrándolo ahora en sus efectos sobre el ganado. Las modificaciones introducidas en la versión definitiva abundan, sin embargo, en la idea de las sombras que oscurecen y enfrían el día[92].

Curiosamente, la última versión de esos versos del soneto presenta notables coincidencias léxicas y semánticas con unos versos del romance satírico «Son las torres de Joray»[93]:

> Sobre ellas, opaco, un monte
> pálido amanece y turbio
> al día, porque las sombras
> vistan su tumba de luto[94].

Aunque ahora la descripción se sitúa temporalmente en el momento del amanecer, se registran también aquí las voces *monte*, *día* y *sombras*, y, lo que es más importante, se vinculan claramente con la muerte las sombras proyectadas por el monte[95].

En definitiva, sin anular otras interpretaciones, sería posible que en la última redacción del segundo cuarteto de «Miré los muros de la patria mía», Quevedo quisiera resaltar la presencia de las

[90] Aldana, *Poesía,* LXV, vv. 118-20.

[91] Quevedo, *Marco Bruto,* en *Obras en verso,* p. 934.

[92] Ver estos versos de un soneto de las *Rimas sacras* de Lope, VI, vv. 1-2: «Si de la muerte rigurosa y fiera / principios son la sequedad y el frío».

[93] Blecua, 1990, p. 968n.: «James O. Crosby [...] sugiere que el romance podría datar de 1621, 1622 ó 1628, fechas de los destierros de don Francisco en la Torre de Juan Abad».

[94] Quevedo, *Obra poética,* núm. 766, vv. 9-12, en *Parnaso.*

[95] Además, si las sombras visten de luto la tumba de las torres, su color es el negro, el propio de la muerte. Ver la adjetivación quevediana de muerte relativa al color en Tobar, 1997, pp. 54-55: «muerte negra» (núm. 23, v. 3; núm. 144, v. 65), «negro cerco que rodea a mis ojos» (núm. 4, v. 10), «negro mar» (núm. 6, v. 8), «negra sepultura» (núm. 139, v. 32), «negra sombra» (núm. 17, v. 8).

sombras por partida doble: en la evaporación y en la proyección oscura del monte sobre los ganados.

Bibliografía

Aldana, F. de, *Poesías castellanas completas,* ed. J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.

Arellano, I. y L. Schwartz, (eds.), Quevedo y Villegas, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* Barcelona, Crítica, 1998.

Arias Montano, B., *Comentarios a los treinta y un primeros salmos de David,* ed. Mª A. Sánchez Manzano y E. Fernández Tejero, León, Universidad de León, 1999, 2 vols.

Aut., *Diccionario de Autoridades,* Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.

Azaustre Galiana, A. y J. Casas Rigall, *Introducción al análisis retórico: tropos, figuras y sintaxis del estilo,* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994.

Biblia, *Biblia Sacra iuxta Vulgatam versionem,* adiuvantibus B. Fischer Osb, I. Gribomont Osb, H.F.D. Sparks, W. Thiele, recensuit et brevi apparatu instruxit R. Weber Osb, Stuttgart, Württembergische Bibelanstalt, 1969, 2 vols.

Blecua, J. M., «Sobre un célebre soneto de Quevedo», *Ínsula,* 3, 1948, p. 3. Luego recogido en *Francisco de Quevedo,* ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 287–90.

Blecua, J. M., (ed.), Quevedo y Villegas, F. de, *Obra poética,* Madrid, Castalia, 1969-81, 4 vols.

Blecua, J. M., (ed.), Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía original completa,* Barcelona, Planeta, 1990.

Fernández Mosquera, S., «La edición anotada de la poesía de Quevedo: breve historia y perspectivas de futuro», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 107-25.

Fernández Mosquera, S., y A. Azaustre Galiana, *Índices de la poesía de Quevedo,* Barcelona, PPU, Universidad de Santiago de Compostela, 1993.

Jauralde, P., «"Miré los muros de la patria mía" y el *Heráclito cristiano*», *Edad de Oro,* 6, 1987, pp. 165-87.

Jauralde, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.

Jáuregui, J. de, *Poesía,* ed. J. Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 1993.

León, Fray L. de, *Poesía,* ed. J. F. Alcina, Madrid, Cátedra, 1994.

López Poza, S., *Francisco de Quevedo y la literatura patrística,* La Coruña, Universidad de La Coruña, 1992.

Lucrecio, *De la nature,* ed. A. Ernout, Paris, Les belles lettres, 1924.

Pozuelo Yvancos, J. M., (ed.), Quevedo y Villegas, F. de, *Antología poética,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

Price, R. M., «A Note on the Sources and Structure of "Miré los muros de la patria mía"», *Modern Language Notes,* 78, 1963, pp. 194-99; recogido luego, en versión traducida, en *Francisco de Quevedo*, ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 319-25.

Quevedo y Villegas, F. de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas,* ed. J. González de Salas, Madrid, Pedro Coello, 1648.

Quevedo y Villegas, F. de, *Epistolario completo,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Reus, 1946.

Quevedo y Villegas, F. de, (ed.), *Fray Luis de León. Obras propias y traducciones* (ed. facsímil), Salamanca, Universidad de Salamanca-Plaza & Janés, 1994.

Quevedo y Villegas, F. de, *La cuna y la sepultura,* ed. L. López Grigera, Madrid, Real Academia Española, 1969.
Quevedo y Villegas, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
Quevedo y Villegas, F. de, *Obras en prosa. Obras completas,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1988.
Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía moral (Polimnia),* ed. A. Rey, Madrid, Tamesis, 1999.
Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1990.
Quevedo y Villegas, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. I. Arellano, y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
Quevedo y Villegas, F. de, *Virtud militante contra las quatro pestes del mundo, invidia, ingratitud, soberbia, avarizia,* ed. A. Rey, Santiago de Compostela, Universidad, 1985.
Ramajo Caño, A., «Para la filiación literaria de un soneto de Quevedo ("Miré los muros de la patria mía")», *Bulletin Hispanique,* 97, 2, 1995, pp. 529-44.
Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades,* Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.
Rey, A., (ed.), Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía moral (Polimnia),* Madrid, Támesis, 1999.
Rey, A., «Las variantes de autor en la obra de Quevedo», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 309-44.
Rodríguez Rodríguez, R., «Observaciones sobre la poesía de Quevedo desde el soneto "Miré los muros de la patria mía"», *Anuario de estudios filológicos,* 2, 1979, pp. 239–49.
Rojas, F. de (y «antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. F. J. Lobera *et al.,* Barcelona, Crítica, 2000.
Séneca, *Lettres à Lucilius,* ed. F. Préchac y H. Noblot, Paris, Les belles lettres, 1959.
Tobar, Mª. J., «La imitación de la *elocutio* clásica en la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 325-36.
Tobar, Mª. J., «Los adjetivos de la poesía moral de Quevedo y los *epitheta* de Ravisio Textor», *Voz y Letra,* VIII, 2, 1997, pp. 49-64.
Vega, L. de, *El peregrino en su patria,* ed. J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973.
Vega, L. de, *Obras poéticas,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983.
Wilson, E. M., «Guillén and Quevedo on death», *Atlante,* 1, 1953, pp. 22-26; recogido luego, en versión retocada, en *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española,* Barcelona, Ariel, 1977, pp. 301-309.

El derecho a no escoger: lector y amada en el soneto «Dejad que a voces diga el bien que pierdo»

David Gareth Walters
Universidad de Exeter

Dejad que a voces diga el bien que pierdo,
si con mi llanto a lástima os provoco;
y permitidme hacer cosas de loco:
que parezco muy mal amante y cuerdo.

La red que rompo y la prisión que muerdo
y el tirano rigor que adoro y toco,
para mostrar mi pena son muy poco,
si por mi mal de lo que fui me acuerdo.

Óiganme todos: consentid siquiera
que, harto de esperar y de quejarme,
pues sin premio viví, sin juicio muera.

De gritar solamente quiero hartarme.
Sepa de mí, a lo menos, esta fiera
que he podido morir y no mudarme[1].

Este soneto apareció por primera vez en la segunda y complementaria edición de la poesía de Quevedo, *Las tres Musas últimas castellanas,* editada por su sobrino Pedro Aldrete, en 1670. De haber figurado, como la mayor parte de sus versos, en la primera edición, *El Parnaso español*, es muy probable que hubiera provocado una apostilla por parte del editor, José González de Salas, humanista y amigo del poeta. En un *idilio* que pertenece a la serie de poemas dedicados a Lisi leemos los siguientes versos:

[1] Quevedo, *Poesía original completa,* núm. 360, p. 380.

> Nunca he podido, Lisi hermosa y dura,
> después de verte, hartarme
> de padecer dolor por tu hermosura[2].

De *hartarme* (v. 12) González de Salas escribe: «Esta voz tiene aquí grande expresión del afecto». ¡Cuánto más motivo tuviera para afirmarlo del soneto con su repetición! Pero si Gónzalez de Salas no tuvo ocasión para recalcar el efecto de la palabra, Dámaso Alonso sirve de suplente cuando lo cita como un rasgo distintivo de la poética quevedesca:

> Así, de vez en cuando, contra la costumbre de su tiempo, una expresión de la lengua no poética penetra, desgarrando, en el estilo de Quevedo, y ese desgarrón es quevedesco en grado sumo[3].

Aunque Garcilaso ya había utilizado esta palabra en su *Canción segunda* todavía no se había aclimatado a la lengua poética un siglo más tarde. Así constituye un ejemplo del «desgarrón afectivo» que es un sello de su arte: «echa mano de ese verbo para expresar el gesto desmesurado, el desenfreno de su razón».

Pero un solo detalle léxico apenas puede llegar a ser la causa del impacto de un poema; a lo sumo lo consideraríamos un síntoma. De hecho su aparición en la *Canción* de Garcilaso no hace sino rizar la superficie. De igual manera la energía del soneto quevedesco se genera por otras vías. Sin embargo, empecemos por las palabras, siguiendo la práctica de lo que comúnmente se designa análisis más bien que lectura, aunque por el momento me convienen las limitaciones que implica este acercamiento conscientemente analítico.

El segundo cuarteto contiene verbos que poseen una asociación fuertemente física: *rompo, muerdo, toco* (vv. 5 y 6). Lo que los hace más sorprendentes son los sustantivos a los cuales se adjuntan. A pesar de su calidad concreta y aparentemente específica, *red* y *prisión* (v. 5) son metáforas lexicalizadas. Forman parte del repertorio de imágenes petrarquistas sobre el sufrimiento amoroso. Si en otros lugares Quevedo, igual que otros poetas renacentistas y barrocos, busca la novedad variando las imágenes, aquí lo que hace es cercarlas con sorprendentes formulaciones verbales, convirtiéndolas en objetos de una actividad violenta al parecer incompatible con el decoro petrarquista.

Pero al describirlo así el efecto se reduce a lo que hemos vislumbrado con los comentarios acerca del verbo *hartar* —o sea, se reduce a la elección semántica y por tanto no haríamos más que considerarlo como un proceso de intensificación: los verbos co-

[2] Quevedo, *Poesía original completa,* núm. 509, p. 537.
[3] Alonso, 1957, p. 545.

municanconmayorurgencia el resultado del amor pero es el amor no correspondido de siempre. De esta forma el soneto estaría destinado a la categoría de composición del Renacimiento tardío cuya razón de ser es esencialmente decorativa: vestir en ropa estridente la ideología amorosa del petrarquismo, la cual se centra en el dolor del amante frustrado.

Hay dos razones para rechazar tal conclusión. Una es propia de este soneto; la otra de aplicación metodológica general. Ésta se relaciona con la cruda división en forma y materia. Tal distinción tiene su utilidad para el análisis literario en cuanto procedimiento pedagógico, sobre todo para la *explication de texte* tan querida por los profesores de francés. Pero otra cosa es suponer que es así —y sólo así— como funciona el proceso creativo: el escritor tiene una idea o una experiencia que se convierte al lenguaje de la forma literaria. Que una definición tan neta sea inaplicable para la poesía del Renacimiento queda fácilmente demostrado por la práctica de la imitación, según la cual no es la idea la que genera las palabras, sino las palabras las que generan la idea.

En el caso del soneto de Quevedo la vehemencia de las expresiones ya citadas responde menos a la necesidad de intensificar lo trillado que a los dictados del contexto en que figuran. El poeta observa que por muy sorprendentes y violentas que sean tales imágenes son muy poco para demostrar su pena si se acuerda de lo que fue en otro tiempo. Esto, podemos suponer, sería en una época anterior al amor cuando (para adherirnos a las metáforas del segundo cuarteto) estaba libre. Además el «bien perdido» del primer verso podría interpretarse como una alusión al período de su vida en el que era inmune a los efectos graves del amor. Pero mirado otra vez ¿está definido de forma tan clara? ¿A qué se refiere el bien perdido? Si pensamos en la palabra *bien* en sí misma entonces es legítimo concebirla como sinónimo de amor. En un estudio fundamental sobre el lenguaje de la poesía cancioneril, Keith Whinnom observó que muchas palabras superficialmente inocentes poseían un valor eufemístico, así que una palabra como *bien* podía significar el acto sexual[4]. Lo que no está en duda es que en la época en que Quevedo escribía el término había adquirido una incuestionable resonancia amorosa.

Estamos por consiguiente frente a un doble significado, el uno ético, el otro erótico, lo que permitiría formular la siguiente pregunta complementaria: ¿a qué se refiere el concepto de pérdida? ¿A algo (es decir la razón) que el poeta ya no posee o algo que le falta, algo que nunca poseyó (el amor)? El soneto, pues, es desordenado y, contrario a lo que se suele creer de los supuestos beneficios de los análisis detallados, cuanto más lo miramos tanto más

[4] Whinnom, 1981, pp. 34-46.

desordenado se vuelve. Pero en cierto modo me parece bastante sencillo. La presencia de tendencias opuestas —hacia lo moral y lo amoroso respectivamente— la podemos explicar al recordar el dicho de hacer de la necesidad virtud. Así se explica también la función del verbo *hartar:* no como la intensificación del sufrimiento reglamentario sino como el lazo entre la doble preocupación —los dos temas si se quiere— del poema. La súplica del amante es provocada por un amor frustrado, no por el amor en sí mismo. Es precisamente porque está harto de esperar y de quejarse por lo que contempla con nostalgia su libertad perdida. Evidentemente, de haber tenido éxito en su búsqueda amorosa no lamentaría la condición de amante. La dimensión moral así parece nada más que conveniencia, provocada por la exasperación y los sentimientos heridos y no por una preocupación por el estado de su alma[5].

Ahora hace falta ir al grano: la fuente de la verdadera complejidad del soneto no radica en su tema sino en su destino. Dicho de otra manera, ¿a quién se dirige el poeta? El soneto contiene una abundancia de exhortaciones (*dejad, permitidme, óiganme, consentid, sepa*) de modo que su acento principal es dominado por el apóstrofe[6]. No es el tipo de apóstrofe que supone el uso de nombres de personas (la amada o un confidente) o de objetos (con frecuencia *ríos* en la poesía de Quevedo) pero no por eso hemos de considerarlo en términos de un llamamiento vago y general, una floritura retórica apropiada a lo que sobre la base de su imaginería morbosa y léxico tosco podría designarse un soneto melodramático. De hecho la mayor parte del interés, o mejor de la dinámica, del poema proviene de la incertidumbre en torno a los verbos en imperativo. La ambigüedad brota de su función semántica: los tres (vv. 1, 3 y 9) suponen el acto de pedir permiso. Tal concepto sería apropiado para alguien que se dirige a la dama. En la tradición cortés, que sobrevive en el petrarquismo renacentista, al amante se le exigía ante todo discreción, es decir compostura, mesura e, imprescindiblemente, silencio. Ahora bien, lo que el soneto que examinamos encarna más obviamente es lo contrario al papel normativo del poeta amoroso. El derecho a desahogarse que reclama inicialmente se transforma al final en un deseo de dar rienda suelta a los sentimientos ya que las palabras ceden ante los gritos.

Sería lógico pensar que un ruego de esta índole, enunciado en los verbos en imperativo, el cual busca licencia para la desobe-

[5] Mas, 1957, p. 307, evidentemente no entiende la razón fundamental de tal argumento cuando observa escépticamente: «En somme, le seul amour authentique, pour Quevedo, c'est celui qui, par esprit de pénitence, renonce à tout amour même à l'amour qui se renonce. En vérité, c'est beaucoup renoncer, et acheter bien cher l'authenticité!».

[6] Es sorprendente que Fernández Mosquera, 1999, pp. 234-43, no aluda a este soneto en la sección «Figuras de la alocución: *apostrophe*» de su reciente estudio.

diencia, estaría destinado a la amada. En efecto ¿a quién sino a ella podría estar dirigido? La única alternativa —a falta de otras pruebas— sería el mismo lector. La forma verbal —la segunda persona del plural— permite esta doble posibilidad ya que en el Siglo de Oro se empleaba como fórmula del tratamiento cortés. Pero aunque los poetas hagan uso de los lectores como un conveniente apóstrofe colectivo, en vez de los Fabios favorecidos como designación simbólica, no hay un buen motivo por el que el poeta en el soneto quevedesco debiera pedirles permiso a los lectores para expresar sus opiniones y sus sentimientos. Al contrario, sería más bien algo que esperaríamos de él. Además la petición del tercer verso parece expresamente diseñada para la dama, una petición singular a menos que la comprendamos estrechamente en términos de la relación cortés. Porque el amante, no sin cierta astucia, explota como justificación para lo que va a parecer un comportamiento indecoroso el lugar común según el cual el amor es una enfermedad, incluso una locura, y así ajeno a la razón. Para ser un buen amante por lo tanto necesita y busca el permiso para hacer *cosas de loco* (v. 3), ya que un cuerdo es verdaderamente un mal amante.

Parece poco pertinente que tal razonamiento, con su sabor de casuística, sea dirigido al lector. En efecto podemos suponer que el lector no exigiría permiso para que el amante diera un espectáculo: es algo que le entusiasmaría. Así la impresión inicial es que el destinatario es la dama. Esto en absoluto supone su presencia puesto que es muy probable que sea una petición a oídos sordos, o mejor, ausentes. Interpretándolo así estaríamos tentados a ver en el segundo verso más una súplica inútil de compasión a la amada que al poeta presentándose como un ejemplo digno de la piedad de sus prójimos.

Pero no es fácil aceptar esta impresión a lo largo del poema. En primer lugar el aspecto moral —por muy oportuno o hueco que parezca— nos predispone a buscar la exhortación al lector. Muchos son los sonetos en la tradición petrarquista en que se renuncia, o al menos se cuestiona, el amor, y que nos convidan como lectores a contemplar el destino del amante desventurado y a aprender de su dolor. Tales escarmientos figuran en otros poemas de Quevedo, señaladamente en un soneto a Lisi donde el poeta insta a los que quisieran imitarle a que hagan caso del camino errado que él ha seguido y que vuelvan sobre sus pasos:

> Si por su mal me sigue ciego amante
> (que nunca es sola suerte desdichada),
> ¡ay!, vuelva en sí y atrás: no dé pisada
> donde la dio tan ciego caminante.

Ved cuán errado mi camino ha sido;
cuán solo y triste, y cuán desordenado,
que nunca ansí le anduvo pie perdido[7].

Pero nuestra incertidumbre acerca del destinario de la queja del poeta aumenta al llegar a los tercetos del soneto que analizamos. El verso 9 contiene una separación morfológica que puede indicar también una separación de destinatarios. La exhortación inicial (*Óiganme*, v. 9), semejante al grito de un pregonero, explícitamente invoca a todos los que puedan oírle o, más prosaicamente, al lector. Entonces hemos de decidir si la distinta forma gramatical que sigue —el verbo en imperativo— no es más que una variación del acercamiento al lector (y si es así es posible que nos sintamos tentados a cambiar nuestros pareceres sobre la identidad del destinario del primer cuarteto) o si hay una distinción dramática: el lector exhortado a escuchar y la dama instada a permitir nada menos que la muerte del amante.

La complejidad deliciosa se complica aun más en el último terceto donde la función de la voz eclipsa otra vez la sustancia de las palabras. El último verso es, como sucede a menudo en los mejores sonetos, irónico: el amante muere pero no cambia porque su existencia como amante era una muerte viva. Se nos convida a maravillarnos del hecho de que no haya una diferencia entre la muerte metafórica y la muerte literal. Pero ahora el amante, por primera vez, se refiere a la causa de su sufrimiento: la *fiera* (v. 13) que es la dama cruel aunque no se dirige a ella directamente: la construcción *sepa de mí* (v. 13) recuerda la frase empleada para la petición a los lectores —los que oigan— en el verso 9. Así crecen más dudas respecto a los verdaderos imperativos de los versos 1, 3 y 9. Si estos, como parece, están destinados a la amada resulta que el poeta se dirige a ella de dos maneras distintas. Y si es así, ¿no es posible que también se dirija al lector tanto por la forma más directa (los verbos en imperativo) como por la indirecta (el subjuntivo en el verso 9)?

El método que he adoptado para llegar a esta pregunta revela la presión de la necesidad de escoger que la formación de crítico me lega. Pero es una dificultad artificial. No es el soneto quevedesco uno del tipo de los que son aparentemente ambiguos, sino un poema genuinamente complejo; dicho de otra manera, un poema que está contento con su ambigüedad. Otra característica del crítico bien entrenado es la exageración; así es muy fácil calificar los procedimientos de tal soneto como obscuros sin darnos cuenta de que en realidad lo que contiene es un exceso de iluminación —mediante ideas y estilo— y no la falta de ella. Pero —se objetará—

[7] Quevedo, *Poesía original completa*, núm. 478, p. 515, vv. 5-11.

tenemos que decidir. No puede ser que el poeta se dirija a dos objetos distintos a la vez, el uno específico y preciado, el otro generalizado y desconocido, separado de él tanto por el espacio como por el tiempo ya que me incluye a mí, en cuanto escritor de este ensayo, y a vosotros, como lectores no sólo del poema quevedesco sino también de lo que yo escribo de él. ¿Cómo es posible confundirnos a nosotros, que somos muchos, con el único objeto poético del amor? Contestar a tal pregunta es fácil si cambiamos la pregunta cómo a por qué. Es que el poeta quiere disfrazar o neutralizar tanto la súplica a la amada como la petición al lector por medio de la incertidumbre. Podemos imaginar que él afirmará a la dama que está dirigiéndose al lector, mientras que puede hacerle creer al lector, a la espera (como siempre) de algo novedoso, que el soneto constituye un acercamiento atrevido a la amada, tan osado en la manera en que se dirige a ella como en las palabras que emplea, sea *hartar* o los verbos que expresan violencia.

Es posible que, como lectores acostumbrados a la solución de problemas, si no por nuestros propios esfuerzos con la ayuda de los expertos, rechacemos tal escenario. Se espera que el analista de poemas esté dotado con los poderes de solucionar adivinanzas. Pero tal operación es sólo válida con tal de que el poema tenga el carácter de adivinanza; de otra manera no es más que un ejercicio artificial y académico. Esta metodología se asocia especialmente con el movimiento o escuela de interpretación conocido como la Nueva Crítica, con su predilección por una poesía difícil y ambigua pero sujeta a la solución, aunque para ser justo con ellos la obra de los mejores representantes es elegante y sofisticada: no nos damos cuenta de lo grosero que es el movimiento desde la adivinanza hasta la solución. Su atractivo como método para describir lo que significan los poemas además radica en dos impulsos poderosos. En primer lugar se relaciona con la mentalidad que concibe el texto en términos pseudorreligiosos como el depósito de la sabiduría o incluso la verdad, pero formulado, como lo son muchos mensajes sagrados, en un código que es la tarea del sabedor (en este caso el analista) de descifrar. En segundo lugar existe el aspecto pedagógico según el cual el texto se convierte en un útil con el propósito de dejarle al profesor o al maestro (otra metáfora para el analista) demostrar sus poderes de comprensión e interpretación. En nuestra época también se ha convertido en una manera de justificar una u otra teoría crítica.

El gran valor del soneto de Quevedo, tal como sucede con los mejores poetas, reside en hacer que tales costumbres interpretativas estrechas y especializadas sean inoperantes. A riesgo de parecer excesivamente romántico yo diría que esta clase de poema devuelve los textos a los lectores, si bien lectores inteligentes e ideales. El soneto «Dejad que a voces diga el bien que pierdo»

respeta y necesita a los lectores como caja de resonancia o cámara de ecos donde el poema se oye, es decir donde el poema se realiza. Al leerlo y después de leerlo no pensamos en lo que quiere decir sino en lo que ha hecho, lo que ha representado para nosotros. De esta manera, su complejidad nos parece una verdad irreducible y no un problema a solucionarse. Habremos ejercido el último derecho del lector, algo que al intérprete o analista se le niega: el derecho a no definir, a no escoger, a no llegar a conclusiones.

Bibliografía

Alonso, D., *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos,* Madrid, Gredos, 1957.

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

Mas, A., *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo,* Paris, Éditions Hispano-américaines, 1957.

Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

Whinnom, K., *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, Universidad de Durham, 1981.

Varia

Tres libros de Francisco de Sales en la biblioteca de Quevedo

Pilar Carrera Ferreiro
Universidad de Santiago de Compostela

1. Francisco de Sales y sus obras: el éxito de «Introduction à la vie dévote»

Francisco de Sales (1567-1622) tuvo acceso a una rica formación en el seno de una familia noble y tras hacerse sacerdote (1597) recibió el encargo de convertir a Teodoro de Baeza, calvinista. A partir de este momento, destacó, según sus biógrafos[1], en las actividades pastorales de propagación de la doctrina católica en zonas ocupadas por el calvinismo. Llegó a ser Obispo de Ginebra, y con la ayuda de la baronesa de Chantal fundó el Instituto de la Visitación. La primera casa se abrió en Annecy en 1610 y en 1665 ya había 130 casas de Salesas.

Fue uno de los impulsores de la ideología de la contrarreforma en el mundo católico a través de las actividades que desempeñó, y de las ideas vertidas en las obras de las que fue autor. La primera de ellas, la *Introduction à la vie dévote*, recoge una serie de escritos que Francisco de Sales había dirigido a diversas personas, siendo la mayoría dirigidas a la Sra. De Charmoisy, casada con un primo del santo francés. El jesuita de Chambery, Jean Fourier, enterado de la existencia de estos escritos, conmina a Francisco de Sales a publicar un tratado con las ideas dispersas en sus epístolas. Escribe entonces la *Introduction à la vie dévote*, cuya primera edición fue preparada entre abril y julio de 1608. El prefacio estaba fechado el 8 de agosto de 1608[2], y aunque la edición se dató en enero de

[1] Ver, por ejemplo, las biografías de Valentín Viguera Franco, 1990, o Bernard Sesé, 1995.

[2] En los preliminares de la edición de 1908 (ver el apartado «Ediciones de Obras de Francisco de Sales»), se explican las confusiones a las que dio lugar esta fecha: «El prefacio de la edición príncipe llevaba la fecha de *8 Aoust 1608*. En las

1609, apareció en diciembre de 1608. Tuvo un éxito fulminante, y en septiembre de 1609 se publicó una segunda edición, corregida, pero a la que le faltan tres capítulos. Se imprimió con multitud de imperfecciones, que posteriormente se reprodujeron en varias ediciones más, sin el conocimiento del autor.

La tercera edición, en 1610, incluía un «aviso a los lectores», en el que el autor declaraba:

> Salió este libro de mis manos el año 1608. En su segunda edición viose aumentado por varios capítulos, así como con otros tres que eran de la primera, pero fueron olvidados por descuido. Hase visto impreso varias veces después, sin que de ello tuviera noticia y, con tales impresiones, las faltas se han multiplicado. Helo aquí de nuevo corregido, con todos sus capítulos, pero sin citas, pues los doctos no han menester de ellas y a los demás tráenles sin cuidado.

La cuarta edición sale en Lyon en 1616, y la quinta, en París en 1619, es considerada la definitiva: «última edición, revisada, corregida y aumentada por el autor durante sus predicaciones en París». Aparece esta última edición muy poco tiempo antes de la muerte del autor, pero ya en ese momento el número de ediciones y traducciones atestiguan el gran éxito editorial que tuvo[3].

Fue traducida rápidamente a multitud de lenguas[4], siendo la traducción española (1618) una de las más tardías de Europa.

Ya en el prefacio de la obra San Francisco habla del nacimiento y de las intenciones de la misma[5]:

> Los que han tratado de la devoción, casi todos han mirado a la instrucción de personas muy retiradas del comercio del mundo, o por lo menos han enseñado una suerte de devoción que conduce las almas a este entero retiramiento.
>
> Mi intención es instruir a los que viven en las villas, en las familias y en las cortes, y que por su condición están obligados a pasar una vida común cuanto a lo exterior[6].

---

ediciones posteriores se reprodujo dicho prefacio; pero a partir de 1616, se puso erróneamente como fecha *día de Santa Madalena 1608* en vez de 1609, que es la fecha exacta de la segunda edición» (p. XXVII, nota 3).

[3] Para la historia editorial de las primeras ediciones de la obra, ver Viguera Franco, 1990, pp. 166-68, o Beaumarchais-Couty, 1997, pp. 627-29.

[4] Fue traducida al italiano (1610), latín (1612 y 1614), inglés (1613) y alemán y español (1618).

[5] Para las referencias a ideas de la obra, se sigue la edición de la BAC, preparada por Lamberto de Echevarría, 1982, que siguiendo la tradición editorial española usa como base la traducción de Quevedo, indicando los casos en los que sus elecciones no coinciden con las del escritor español.

[6] San Francisco de Sales, *Introducción,* ed. L. Echeverría, p. 13.

La obra recoge diversas enseñanzas ascéticas de San Francisco, con las que pretende presentar a todos, y especialmente a los que viven «en medio del mundo», los conceptos de la verdadera piedad, los motivos para abrazar la vida devota y establecer las reglas que deben enmarcar esta labor. En esas epístolas Francisco de Sales acompaña al lector desde la vida mundana de la corte a la vida interior y espiritual, llegando hasta la decisión del compromiso con una vida «devota». Filotea es el destinatario genérico de la obra, palabra griega compuesta que significa «amante de Dios». Presenta aquí un destinatario femenino, frente al de su otra gran obra, *Tratado del amor de Dios*, dirigida a Teótimo, nombre masculino con el mismo significado.

Aunque modernamente desde la Iglesia católica se le haga el patrón de los escritores católicos[7], no se propone escribir de antemano. En concreto, lo que después se da a la imprenta con el título de *Introducción a la vida devota*, son en origen una serie de epístolas para sus dirigidos espiritualmente. Sus obras en conjunto entroncan más con la teología espiritual que con la dogmática; frente a muchas otras de la época que se centran en disquisiciones abstractas y oscuras lejos del alcance de muchos lectores, Francisco de Sales representa «una superación de las áridas disquisiciones entonces al uso, y una apertura a teología destinada a la vida y no a la mera especulación»[8]. De Francisco de Sales, al igual que de Quevedo, se ha dicho frecuentemente que es más moralista que teólogo, aunque en sus obras podamos encontrar exposiciones teológicas perfectamente construidas[9].

Inmediatamente después de la impresión de la *Introducción a la vida devota* Francisco de Sales se pone a redactar una nueva obra, cuyo éxito estaba asegurado, a juzgar por la enorme difusión de la anterior. El *Traité de l'amour de Dieu* sale a la luz en 1616 y enseguida se hacen reimpresiones; sin embargo, el éxito editorial alcanzado no fue el mismo, ya que las características de ambas obras son también diferentes. Se trata de una obra de madurez espiritual y de exigencias para personas ya devotas, consagradas a Dios y separadas de lo terreno; la *Introducción a la vida devota* va dirigida al hombre de mundo que quiere vivir su fe cristiana en lo cotidiano de sus diferentes tareas y obligaciones. Sin embargo, es mucho más concreta que otras obras salesianas; partiendo del concepto

[7] Pío IX en 1923 lo declara patrón de los periodistas y de los escritores católicos.

[8] Ver Sales, *Tratado del amor de Dios,* ed. L. Echeverría, p. 4.

[9] En su biografía, Valentín Viguera Franco, 1990, p. 67, dice que Francisco de Sales «ha pasado a la historia como el santo de la dulzura, del humanismo devoto y de la dirección espiritual. No se cuenta entre los teólogos de la Iglesia, sino, más bien, entre los escritores espirituales». Cita a continuación las palabras de Bremond, 1967, vol. I, p. 115, que insisten en esta idea: «Malgré son goût très vif pour la spéculation platonicienne, il n'était ni philosophe ni théologien de profession».

de devoción, se centra en la forma de conseguirlo en la vida cotidiana. Por ello, para acceder a formulaciones de pensamientos más abstractos hay que buscarlos en obras como el *Tratado del amor de Dios*.

Para entender la relación de Quevedo con las obras salesianas, es importante señalar la génesis de lo que después se editó con el nombre de *Les vrais entretiens spirituels*. A partir del 10 de junio de 1611 y de modo irregular en distintos lugares hasta su muerte, Francisco de Sales mantuvo en el seno de la Visitación una serie de conversaciones y sermones que fueron recogidos por escrito por religiosas. Hasta 1615 las conversaciones fueron frecuentes, espaciándose a partir de entonces, a medida que las fundaciones de monasterios se hacían más numerosas; los textos sufrieron diversas alteraciones, como consecuencia de la circulación entre monasterios.

Estas conversaciones fueron publicadas sin permiso de la madre Chantal en 1628 bajo el título *Les entretiens et colloques spirituels du bienheureaux François de Sales, evesque et prince de Genève, fondateur des dames de la Visitation, à Tournon pour Pierre Derobet, marchand libraire à Lyon*. La madre Chantal hizo un gran esfuerzo por recoger libros ya en venta y mandó preparar una nueva edición que salió a la luz en 1629 con el título *Les vrais entretiens spirituels du Bien-Hereux Francois de Sales,* publicada en Lyon con privilegio real. A partir de este momento se multiplicaron las ediciones siguiendo la de 1629, por respeto a la fundadora de la Visitación[10].

2. La traducción de Quevedo de la «Introduction à la vie dévote» de Francisco de Sales: estado de la cuestión

En 1634 se publica en Madrid la *Introducción a la vida devota* de San Francisco de Sales traducida por Quevedo; se trata de la segunda traducción castellana de la obra, ya que en 1618 había aparecido la de Sebastián Fernández de Eyzaguirre, que no había tenido éxito en el mercado editorial español.

Por lo que se puede deducir de las palabras de Quevedo en los preliminares de la traducción y las de la dedicatoria del editor Pedro Mallard, la obra fue encargada al escritor español para tratar de introducirla en el mercado editorial, ya que España era uno de los pocos países en los que la obra no había triunfado[11].

[10] La historia editorial de este texto se puede ver en la obra de Viguera Franco, 1990, pp. 179-81.

[11] Pablo Jauralde, 1998, p. 668, comenta esta falta de éxito: «La situación de la obra más famosa del obispo de Ginebra, Francisco de Sales (1567-1622), preocupaba, porque se había traducido ya a todas las lenguas conocidas, se reeditaba y releía continuamente, y, sin embargo, no acababa por penetrar en la cultura española, a pesar de la versión de Eizaguirri (Bruselas, 1618)».

Sin embargo, la crítica se ha ocupado poco de esta obra hasta el momento, exceptuando algunas referencias sueltas en diversos trabajos, y un artículo de Raimundo Lida[12], quien hace un cotejo entre ambas traducciones castellanas. Este trabajo concluye con la idea de que Quevedo no traduce la obra francesa, aunque establece una relación ideológica entre ambos autores. En cuanto al aspecto de la traducción, Albert Bonnin[13] sostiene la misma tesis: Quevedo no ha traducido la obra original, ya que se ha limitado a utilizar la versión de su predecesor, copiando incluso los errores en que Eyzaguirre había incurrido.

La traducción quevediana ha dado lugar a los más diversos comentarios dentro de la crítica más especializada, pero se le han dedicado apenas algunos artículos o referencias sueltas, sin que se haya establecido claramente el lugar que ocupa dentro de la obra de este autor.

Desde la publicación del artículo de Raimundo Lida, se ha insistido en que Quevedo se limitó a corregir una traducción anterior, la de Sebastián Eyzaguirre, que no había triunfado en el mercado editorial español. López Ruiz, aludiendo a este trabajo de Lida, sostiene que Quevedo no ha traducido la obra salesiana, y sin embargo en la versión quevediana juega un papel fundamental el editor francés Pierre Mallard al poner el nombre de Quevedo al frente de la traducción de un paisano suyo:

> Nos inclinamos a creer que se trata simplemente de una idea del librero francés Pierre Mallard, que pretendía editar la obra de su paisano y estaba convencido de que el nombre de don Francisco facilitaría la venta de la traducción. Suya fue la iniciativa y así lo dice en su prólogo. Es cierto que las censuras de la obra hablan de «traducción», pero el propio Quevedo evita cuidadosamente esta palabra y utiliza expresiones ambiguas, muy medidas, de modo que, aunque nunca dice que ha traducido la obra, permite que se crea lo que en realidad no afirma[14].

Pablo Jauralde retoma las palabras de Raimundo Lida, en las que éste dice que Quevedo apenas ha consultado el texto original francés; según R. Lida solamente lo ha utilizado para depurar el de Eyzaguirre. Para Jauralde el nombre de Quevedo al frente de la traducción de la obra de Francisco de Sales es una «jugada maestra de propaganda editorial»[15] en la que no importa que él haya o

[12] Lida, 1953.

[13] Albert Bonnin es autor de un trabajo, citado por M. Gendreau, 1977, p. 171, que se centra en la comparación de ambas traducciones, y en el que confirma el análisis de Lida: ver Bonnin, 1998.

[14] López Ruiz, 1980, pp. 68-69.

[15] Hay numerosas referencias a la traducción de Quevedo en el trabajo de Pablo Jauralde, 1998, pp. 668-70 o p. 683,... en las que reitera la idea de que se

no traducido el original. Como resultado de la traducción quevediana la obra se lee más, con cuatro ediciones hasta la de Cubillas[16] que inunda el mercado en 1663.

En cuanto al dominio del francés por parte de Quevedo, Jauralde vuelve a reiterar la idea de Lida de que Quevedo apenas manejó el original, y se refiere al trabajo de Antonio López Ruiz[17], quien sostiene que Quevedo «alcanzó un nivel algo más que discreto en el dominio del francés, relativamente pronto»[18], fundamentalmente en la lectura, con problemas de léxico y de frases hechas, que sin embargo «no parece haber sido muy perfecto» su dominio en la expresión oral». Por tanto, para López Ruiz, Quevedo «debía de comprender la mayor parte de lo que leía, aunque le faltase a menudo léxico especializado y, en el caso de frases hechas, podía entender mal su sentido, como se aprecia en sus aportaciones personales a la supuesta traducción del libro de Francisco de Sales».

Jauralde manifiesta que ha llegado «a las mismas conclusiones estudiando los libros franceses de su propiedad, subrayados y anotados, que parece leer de corrido, pero señalando al margen equivalencias léxicas de modismo y construcciones peculiares»[19]. Como conclusión, para Jauralde Quevedo «se limitó prácticamente a poner su prestigiado nombre al frente de un libro devoto, lo que le serviría como contrapeso para su frívola imagen pública»[20].

Como contrapunto de lo anterior, Sagrario López Poza insinúa la importancia que tuvo la traducción para Quevedo. Según ella, esta obra fue uno de los acicates que contribuyeron a despertar en él el interés por la obra de los Padres de la Iglesia:

> la traducción de la obra de San Francisco de Sales *Introducción a la vida devota* contribuiría también a despertar en él interés por los Padres. La obra del santo está salpicada de citas patrísticas y a partir de su traducción Quevedo manifiesta en varias ocasiones que cree que no es necesario acudir a otra autoridad que a la de los Padres[21].

En el trabajo dedicado a definir a Quevedo como «humanista cristiano», la estudiosa resalta aún más la importancia de la traducción para el autor:

---

trata de una maniobra editorial; en la p. 780 se dice que la traducción fue una de las obras permitidas por el *Index* de 1640.

[16] En Madrid, 1663. Se pueden ver más datos de esta traducción en el apartado final «Ediciones de obras de Francisco de Sales».

[17] López Ruiz, 1980, pp. 68-69 y 71.

[18] López Ruiz, 1980, p. 71.

[19] Jauralde, 1998, p. 875 y n.

[20] Jauralde, 1998, p. 880.

[21] López Poza, 1992, p. 279.

> Entre las obras que tradujo, pocas causaron un impacto semejante en nuestro autor como la *Introducción a la vida devota*, de San Francisco de Sales, que Quevedo vertió del francés. La tarea debió resultar para Quevedo una experiencia muy enriquecedora y pudo ser otro de los acicates que fomentaron su interés por los Padres de la Iglesia, pues la obra del santo está salpicada de citas patrísticas que sin duda indicaron a Quevedo cómo desde la ortodoxia contrarreformista se podía seguir siendo elocuente, aspiración ésta entre las más deseadas por la Iglesia postridentina[22].

En la «Introducción a la lectura de Virtud militante», que sigue a la edición del texto, Alfonso Rey considera la dedicatoria de Quevedo en la edición de 1634, junto con *Virtud militante*, dos hitos a tener en cuenta para valorar la evolución ideológica quevediana[23].

Hay otra serie de trabajos cuyas referencias a la traducción van en otra línea, resaltando la importancia ideológica que tuvo el conocimiento de la obra de San Francisco para Quevedo. Merimée resalta la idea de que Quevedo hacia 1632 sufre una crisis como consecuencia de muchos factores; anteriormente ha dado muestras repetidas de propósitos de cambiar de vida:

> La correspondance et les ouvrages de Quevedo montrent également que vers cette époque il se produisit dans ses idées un des ces changements dont la cause secrète échappe trop suivent au biographe. En 1632, il entrait dans sa cinquant-deuxième année: les plaisirs n'avaient plus pour lui l'attrait d'autrefois; ses pensées se tournaient peu à peu vers des sujets plus graves. La lecture assidue de Sénèque, d'Epictète, de l'Écriture, les desillusions du politique, la vue des malheurs publics, enfin la solitude de son foyer, tout cela le portait de plus en plus vers la religion et vers la philosophie. La *Dissertation sur la préparation à la mort*, dediée à Antonio de Mendoza, les *Remèdes à tous les maux (Remedios de cualquier fortuna)* et la traduction de l'*Introduction à la vie dévote*, de Saint François de Sales, marquent le début de cette périodo nouvelle[24].

También Henry Ettinghausen, intentando explicar la aparente escisión entre el Quevedo autor de escritos «serios» y «festivos», recurre a su biografía, acercándose a las tres grandes crisis de conciencia que sufrió el autor, quien «desde fechas tempranas, tanto en público como en privado, reconoció repetidamente una honda e íntima escisión en su carácter»[25]. La segunda de las crisis, según este estudioso, se produciría a partir de su vuelta a España y, sobre todo, a partir de la publicación de *La vida del Buscón* en 1626, y

[22] López Poza, 1997, p. 75.
[23] Quevedo, *Virtud militante...*, pp. 284 y ss.
[24] Merimée, 1886, p. 100.
[25] Ettinghausen, 1982, p. 36.

llegaría al punto culminante en 1635, fecha en la que se agudiza el torrente de invectivas y críticas sobre Quevedo. La traducción y publicación de la *Introducción a la vida devota* se situarían por tanto en los años centrales de esta segunda crisis, en la que el enorme control social de la censura y de los críticos hacen que Quevedo superponga la imagen de autor de libros eruditos morales y devotos[26].

Marciano Martín Pérez también destaca la importancia de la traducción como puente entre épocas diferentes de la obra de Quevedo. Después de hablar de los escritos neoestoicos, incluye la *Introducción a la vida devota* junto con *Virtud militante* y *Lo que pretendió el Espíritu Santo con el libro de la Sabiduría* como «tratados espirituales». Este estudioso considera, al igual que otros, que es difícil encontrar huellas del santo en la obra y en el estilo de Quevedo. Sí coinciden, sin embargo, en el

> uso correcto y continuo de la Sagrada Escritura y de los Santos Padres, la elegante gravedad de que hace gala el santo francés, su misma ortodoxia. Más aún, aquello que es tan típico del gran maestro espiritual: su inclinación a la elegancia, y a la suavidad de su espíritu y doctrina[27].

San Francisco tendrá una gran influencia en la espiritualidad moderna, y a partir de la traducción habrá numerosas alusiones en la obra de Quevedo a la «facilidad y suavidad» que se halla en la «práctica de la virtud»[28], y revisiones del estoicismo, insuficiente por sí solo. También San Francisco se ajusta al ideal religioso y de orador sagrado que Quevedo dibuja en alguna de sus obras[29], ajustado al concepto radical de la devoción, que compromete a toda la persona.

[26] Ettinghausen, 1982, p. 40.

[27] Martín Pérez, 1980, pp. 48-53, 88-90.

[28] Ver Quevedo, *Virtud militante*, 1985, pp. 92-93: «Afirmo, con nouedad católica, que reconoziendo a la invidia, por orixen de todos los pecados, la suma vondad, i immensa sauiduría de Dios, con todos los preceptos del Decálogo, quiso que sus mandamientos vno por vno fuesen su medizina [...] Pues dime ¿a quién no es fácil i suaue si lo considera ser como desea que sean todos, i quál cosa más injusta, i difícil, i molesta, que no querer por la invidia, ser el invidioso con alguno, lo que él quiere, que sean todos con él?». Ver también *Lo que pretendió el Espíritu Santo con el libro de la Sabiduría*, en *Obras Completas,* vol. I, p. 1323: «Veis aquí que la Sabiduría *attingit ergo a fine usque ad finem fortiter, et disponit omnia suaviter* [...] esto con fortaleza tan hazañosamente vencedora de todo el ejército infernal, y juntamente dispuesto con suavidad tan benigna, que, solo, pagó lo que debíamos todos».

[29] Ver Quevedo, *La caída para levantarse,* p. 193: «Hase de predicar la palabra de Dios con imperio, no servilmente sino con prontitud y confiança en su inefable verdad».

Hay otros trabajos en los que se resalta la relación ideológica del asceta ginebrino con el escritor español. Ya en 1937 Marcel Bataillon, en sus comentarios al erasmismo de Quevedo, resalta que éste «asoció al humanismo devoto de San Francisco de Sales, el estoicismo cristiano de Justo Lipsio y, al mismo tiempo, encarnó el espíritu satírico más violento»[30]. Recoge de nuevo referencias al trabajo de Raimundo Lida, según el que no hay afinidad de estilo entre San Francisco y Quevedo, pero sí de pensamiento: «por una de sus facetas, atraiga a Quevedo y ocupe muy digno lugar en su cuadro la sabiduría estoico cristiana»[31]. Gendreau insiste en que la traducción marca un momento nuevo de evolución en Quevedo, un período en el que la sabiduría antigua y el pensamiento cristiano se implican recíprocamente:

> Don Francisco assigne au saint une place de choix dans la lignée des véritables philosophes. Il explique que l'auteur de l'*Introduction à la vie dévote* achève ce que les plus grands moralistes antiques ont comencé; il établit une progresión entre la pensée de Socrate, celle des stoïciens, et l'apport chrétien, qui épure et sublime cette dernière: dès ce moment, Quevedo a trouvé, entre stoïcisme et christianisme, une retion cohernte: sa vision relie les étapes essentielles de la sagesse, établissant un ordre historique qui correspond à un perfectionnement de la spiritualité[32].

Balcells entronca el pensamiento de San Francisco dentro de la misma corriente en la que Quevedo se situará por los años en los que hace la traducción[33].

3. La biblioteca de Quevedo

La biblioteca de Quevedo se va reconstruyendo poco a poco a partir de hallazgos de volúmenes que conservan firmas o anotaciones en sus páginas. Por las obras conocidas hasta ahora se deduce que Quevedo fue un lector incansable de libros de los temas más diversos. Sin embargo, se conocen muy pocos títulos en relación con los que debió de poseer, ya que según su primer biógrafo, Tarsia, su biblioteca se acercaba a los cinco mil volúmenes:

> Fue tan aficionado a libros, que apenas salía alguno, cuando luego le compraba; y de los que se imprimían en España, le tributaban sus Autores con un tomo; leíalos Don Francisco no de paso, sino margenándolos, con apuntar lo más notable, y con añadir, donde le parecía, su censura.

[30] Bataillon, 1966, p. 774.
[31] Lida, 1953, p. 656.
[32] Gendreau, 1977, p. 174.
[33] Balcells, 1981, p. 33: «En Lyon, el año 1608, aparecerá la *Introduction à la vie dévote*, de Francisco de Sales, asceta ginebrino copartícipe de la corriente del estoicismo cristianizado».

> Juntó numero de libros tan considerable, que pasaban de cinco mil cuerpos, aunque después de su muerte, ni aun parecieron dos mil, por no haberle asistido persona de su confianza. Con la frecuente aplicación se hizo tan versado en los libros, que era dueño de todas las materias, y con singular conocimiento de sus Autores[34].

Comparando otras bibliotecas de la época con la de Quevedo, se puede llegar a la conclusión de que Tarsia exagera en el numero de volúmenes. Sin embargo, por los títulos y temas tan heterogéneos conocidos hasta ahora, de los que hay que excluir todas sus obras, parece innegable que debió tratarse de una biblioteca importante en su época. Trevor J. Dadson, en su estudio de hábitos lectores y bibliotecas españolas de los Siglos de Oro, destaca que hay una minoría de bibliotecas grandes, mientras que muchas de ellas no tienen más de treinta o cuarenta libros. Como dato ilustrativo, los inventarios que recoge en su trabajo van desde los 31 libros del III duque de Pastrana a los 234 de su hermano el conde de Salinas, siendo el promedio de los 14 inventarios recogidos de 97,3 títulos[35].

Tenemos una relación de los libros que formaron la biblioteca de Quevedo, a partir de los inventarios hechos a raíz de su muerte, que supera los doscientos ejemplares[36]. Luisa López Grigera, en su estudio de la faceta de Quevedo como lector[37] insiste en la idea de que los doscientos libros aproximadamente, dados a conocer por Maldonado[38], no son la totalidad de la biblioteca quevediana, pero pueden ser «un buen botón de muestra» de una biblioteca que «debía superar ampliamente el millar de libros».

A esa lista habría que añadir títulos de literatura española y de sus propias obras, además de todos los ejemplares que conservan la firma de Quevedo en la portada o anotaciones y subrayados, lista que va aumentando con el tiempo[39].

[34] Tarsia, *Vida de don Francisco de Quevedo,* pp. 34-35.
[35] Dadson, 1998, p. 28.
[36] Maldonado, 1975.
[37] López Grigera, 1998, pp. 11-26.
[38] Hay que añadir los títulos que recoge Martinengo, 1983, pp. 173-79, a partir del registro de volúmenes de la biblioteca quevediana que fueron a parar al Convento de San Martín en Madrid.
[39] Una lista de libros con la firma de Quevedo y anotaciones, se ofrece en el artículo de Maldonado, 1975, y en la edición de *Virtud militante* de Alfonso Rey, 1985, pp. 64-65. Hay que añadir el ejemplar del que dan noticia Lía Schwartz e Isabel Pérez Cuenca, 1999, y el de la *Retórica* de Aristóteles, comentado por Luisa López Grigera, 1998, además de los incluidos por Isabel Pérez Cuenca en el trabajo leído en el XIV Congreso de la AIH (julio de 2001), «Localización y descripción de algunos impresos de la biblioteca de Quevedo».

4. Tres obras salesianas en la biblioteca de Quevedo

Independientemente del hecho de que Quevedo fuese o no el traductor de la obra salesiana, es interesante estudiar los temas y motivos que puedan estar tomados de las obras de Francisco de Sales. Demostraría que aunque Quevedo hubiese accedido a poner su nombre al frente de la traducción como parte de una maniobra editorial, conoció y valoró la obra del autor francés.

A lo anterior se añade el hecho de que existan ediciones de obras salesianas que indudablemente Quevedo manejó, ya que presentan su firma en la portada o en las hojas iniciales, así como algunas anotaciones.

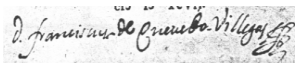
Se conservan en la Biblioteca Nacional tres ejemplares de obras de Francisco de Sales que Quevedo tuvo en sus manos. Además es interesante el hecho de que haya tenido ejemplares de Francisco de Sales en su biblioteca, lo que confirma el interés de Quevedo por sus obras.

El primer ejemplar (signatura 7/12175) es una traducción al latín de la *Introduction à la vie dévote*, con la siguiente portada:

INTRODVCTIO
AD VITAM
DEVOTAM
PRO SINGVLIS STATI-
bus Hominum tam Secularium
quam Religiosorum.
AVCTORE
REVERENDISS. ET ILLVS-
trissimo D. Francisco de Sales, E-
piscopo Gebennensi.
Editio Secunda
COLONIAE AGRIPPINAE
Sumptibus Petri Henningii, sub
Agno Coronato. Anno 1619.

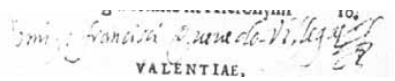
Es un ejemplar encuadernado en piel, con correíllas. En la hoja anterior a la portada aparece escrito en tinta «Caj 198», probablemente signatura del libro mientras permaneció en los fondos del convento de san Martín[40]. Es anterior a la edición definitiva de la obra (en 1619 por Francisco de Sales); en la portada no está clara la fecha de impresión, que parece haber sido corregida a mano, pudiéndose leer 1616 o 1610, aunque en el fichero manual de la Biblioteca Nacional aparece como fecha de impresión 1619. Inmediatamente después de la portada aparece el «Praefatio ad lectorem», fechado en 1609, y seguido de un índice de partes y capítulos (I, 24; II, 21; III, 41; IV, 15; V, 18). Al índice sigue un «attestatio», de agosto de 1608, y dos permisos de impresión de septiembre de 1610. Luego comienza la obra, que está paginada.

La firma de Quevedo que aparece en la portada, debajo de la fecha de impresión presenta el nombre en latín, precedido del tratamiento «Dominus». Se puede comparar esta firma con otras que se conservan en ejemplares que pertenecieron a Quevedo[41]:

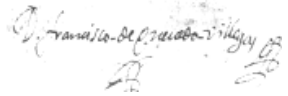


R / 23842

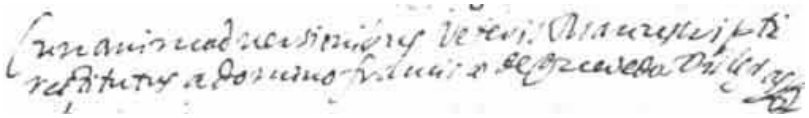
R / 9560



MS / 3693



R / 20494



R / 30700

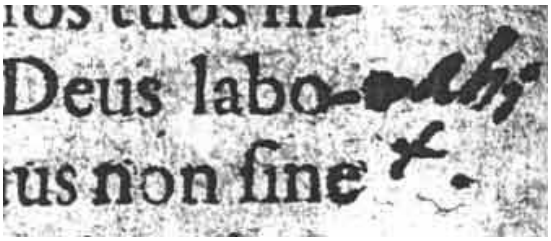
Los cinco ejemplares que llevan estas firmas están en latín, y en todas éstas, excepto en una (R / 20494), Quevedo escribe su nombre en latín, al igual que en la portada de *Introductio ad vitam devotam*. La caligrafía de esta firma se adapta perfectamente a las

[40] El ejemplar de la *Divina Comedia* anotado por Quevedo que comenta Cacho Casal, 1998, p. 57, también posee la inscripción «Caj. 155» y él sugiere que procede de la catalogación de los fondos del convento de San Martín.

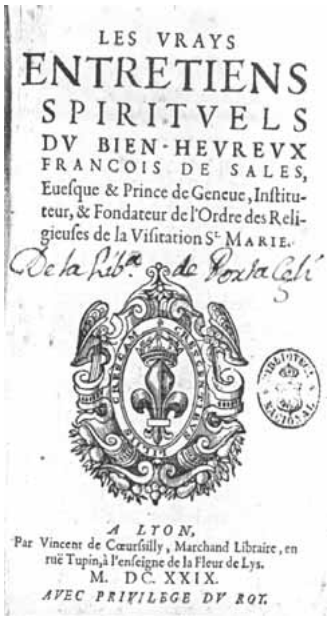
[41] Se reproducen firmas de ejemplares que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid, y cuyas signaturas son las que aparecen indicadas; las firmas de los ejemplares R 9560 y R 23842 aparecen en el artículo de Pérez Cuenca y Schwartz, 1999, p. 72. Hay varios trabajos en los que se puede encontrar características de la grafía quevediana; sigo las indicaciones de Astrana Marín, 1946, Crosby, 1967, Ettinghausen, 1972], Quevedo, *Virtud militante,* Pérez Cuenca y Schwartz, 1999. Agradezco también a Amparo Prol Formoso sus observaciones sobre los rasgos caligráficos de Quevedo, y sus sugerencias sobre estos hallazgos.

características de la de Quevedo; resaltan grafías como la *D* inicial, el grupo *fr*, o la *Q* y la *V* iniciales de sus apellidos, que con leves variantes, repiten las mismas peculiaridades en todos los testimonios.

A lo largo de la obra no aparecen subrayados o anotaciones; solamente en la página 273 hay una pequeña marca manuscrita al margen, en tinta que traspasa la hoja, y que puede estar señalando la corrección a una forma verbal. De todas formas es tan pequeña que es difícil saber si puede ser de Quevedo o no.



Hay dos ediciones de *Les vrais Entretiens spirituels* de 1629 y 1630, con diferentes peculiaridades. En ambas, aparecen la misma portada y contraportada, variando solamente detalles como la fecha de impresión:



Contraportada y portada de la edición de 1629

La edición de 1629, cuya signatura en la Biblioteca Nacional de Madrid es 2 / 39206, no muestra ninguna firma pero ofrece una anotación curiosa en la portada, ampliada aquí, que presenta parecidos con la grafía quevediana:

Parece tratarse simplemente de un apunte sobre el origen del libro, ya que no hay ni firma ni subrayados. El lugar al que hace referencia podría ser el Colegio-Universidad de San Antonio de Portaceli, fundado en el siglo XV por el Cardenal Mendoza, en Sigüenza[42].

En este caso, la idea de trazado se corresponde bastante con la caligrafía de Quevedo, además de varios detalles como el trazado de la *D*, o las uniones entre letras en *de* o en *la*, por ejemplo. Se traza de letra progresiva (con preponderancia de movimientos hacia la derecha) y poco espaciada. Tiende a pastosa, por el tipo de útil empleado, y a inclinada, con tendencia a tumbarse a la derecha. Salvo excepciones, todas las letras se presentan ligadas.

Entre todas, destaca la grafía de la *D* inicial, con un importante abombamiento. Comienza a trazarse desde la parte izquierda, asciende con inclinación, realiza un pequeño bucle y desciende inclinada para luego realizar la parte magistral de la letra con proyección sinistrógira.

Se trata de una edición similar a la de 1630, en los preliminares de ambas se pueden ver datos interesantes para la génesis de la obra. A continuación de la contraportada y portada, en la que se encuentra la anotación manuscrita anterior, se incluye una dedicatoria del librero, Vincent de Coeurssilly para «Alphonce Lovis Dv Plessis de Richeliev, Archeuesque & Comte de l'Eglise de Lyon, Primat des Gaules, Conseiller du Roy en ses Conseils d'Estat & Priué». Este librero considera que el trabajo debe llevar al frente este nombre, ya que «c'est par vostre authorité qu'il a esté arraché des mains de certains esprits profanes, qui l'auoyent faict paroistre au jour tellement deguisé, ou, pour mieux dire, défiguré qu'il

[42] De todos modos, hay varias posibilidades más, ya que existe un convento de Portaceli fundado por los dominicos en Sevilla en el siglo XV, y una Cartuja de Portaceli o Porta Coeli en Valencia, situada en la Serra de Portaceli.

n'estoit plus recognoissable pour Enfant legitime de son Pere». También declara que «C'a esté la creance de MADAME DE CHANTAL, qui m'a commandé d'adresser cette offrande à vostre Autel». Por tanto, las responsables de esta edición son las Religiosas de la Visitación, más concretamente las de las dos casas de Lyon.

A continuación se incluye una carta a la religiosas de la Visitación de Santa María, en la que se habla del origen de la obra, a partir del recuerdo de discursos de Francisco de Sales. Los textos han sido reunidos para esta edición, que se justifica en el hecho de que alguien ha robado los *Entretiens*, que han sido publicados con muchos errores:

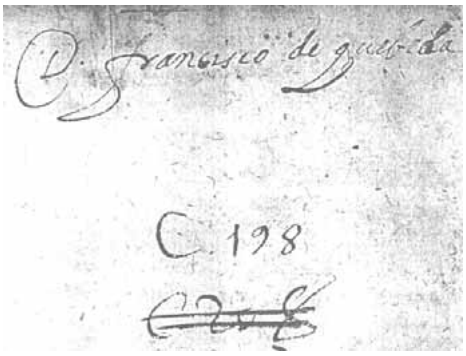
> Ausi nestoit ce pas nostre resolution de les communiquer au public, ains seulement en conseruer les menus Escrits pour la consolation particuliere de nos Maisons, à l'usage desquelles ils estoient destinez: mais estant arriué (nous ne savons dire par quels moyens) qu'ils ont esté imprimez à nostre insceu, auec un grand nombre de fort notables manquemens, & en un tres-mauvais estat; ce qu'ayant veu Mouseigneus de Genese, tres digne frere succeseur de ce Bien–hereux Prelat, a obtenu le Privilege mis cy apres; & uoyant qu'il y alloit de la reputation de son sainct Frere, nous a commnadé dén donner promptement une ueritable copie, pour remedier au mal de ceste mauuaise impression.

Y aunque al principio se trataba de textos destinados a uso interno de los monasterios, han decidido publicarlos como un bien espiritual para todo el mundo, además de restituirlos a su pureza original, desfigurados en la impresión no autorizada.

A continuación hay dos aprobaciones, fechadas en París, el 26 de Junio de 1628, y en Lyon, el 24 de julio de 1629.

La otra obra salesiana que perteneció a Quevedo es una edición de *Les vrais entretiens spirituels* de 1630, con la signatura 7 / 16348 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Está encuadernado en pergamino con correíllas ya muy desgastadas. En la hoja de guarda anterior a la portada, en la parte superior, aparece una firma (D. francisco de Quevedo), y más abajo, C.198.



Como se puede observar, la firma no presenta rúbrica, ni segundo apellido.

Aunque se mantienen ciertas proporciones en el trazado de las letras, hay rasgos que hacen pensar que este escrito puede no ser de Quevedo. Así, se aprecia una mayor separación entre palabras, frente a la tendencia de Quevedo a escribir bastante junto. Tampoco la unión de la preposición *de* ni las uniones entre grafías son las más típicas de la caligrafía quevediana, a la vez que los rasgos finales de las letras se contienen más de lo habitual. Predomina el trazo curvo con una arcada leve en la letra *n*.

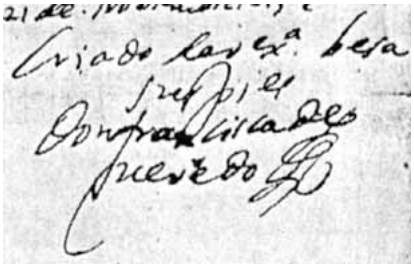
Con relación al soporte, la letra tiende a mantenida y en la línea se aprecia un leve ascenso escalonado. Se trata de letra inclinada, con tendencia a tumbarse a la derecha, y entre las grafías se producen ligamentos en grupos de dos y tres letras.

Destaca la *D* inicial, con proyección sinistrógira y un gran abombamiento, que comienza en la parte superior, baja con una leve inclinación y se dispone a realizar el trazo magistral con proyección sinistrógira, y termina con un trazo que casi envuelve toda la letra. Presenta parecidos con la grafía inicial que aparece en la anotación de la portada anterior.

Además, hay grafías que no aparecen en los otros testimonios de manuscritos quevedianos vistos anteriormente, como la *q*. La *f* inicial del nombre aparece, como en todas las firmas de Quevedo, en minúscula, con una grafía levemente diferente, ya que el trazo horizontal la une a la siguiente letra, formando un lazo amplio. La *r* se une a la letra anterior, pero no a la siguiente, como es habitual en Quevedo. También la *i* presenta una breve línea horizontal en la parte superior del lado izquierdo, y, sin embargo, se une a la letra siguiente, que es otro caso de grafía poco frecuente, ya que en otros testimonios de firmas consultados no aparece unida. Por

último, llama mucho la atención en el único apellido que se recoge, la grafía *b*[43] y la terminación en *a*.

Algunos de los rasgos comentados, poco frecuentes en la escritura de Quevedo, pueden incrementar las dudas acerca de la autoría de esta firma. Si no es de Quevedo, la persona que puso este nombre en la primera hoja del ejemplar, lo vinculó certeramente al autor, ya que, como se verá, las otras anotaciones presentes en el libro muestran la caligrafía típicamente quevediana. De todos modos, la firma comentada se parece en algunas de sus peculiaridades a ésta otra, en la que sólo aparece el nombre y el primer apellido y en la que se puede observar el parecido del grupo *fr*, además de la terminación del nombre en *a*[44].



En el reverso de esta hoja de guarda, aparece una anotación manuscrita, con letra de Quevedo:

> Imprimio este libro el Reverendissimo señor Juan francisco de Sales Obispo i principe de Ginebra hermano del Bienaventurado San Francisco de Sales su Autor. Diole su Jugo christianissimo Previlexio para imprimirle año de 1628, el Dia 20 de Julio, en el Campo de la Rochela.

El apunte que hace Quevedo es cierto: Francisco de Sales tuvo varios hermanos; Juan Francisco de Sales, que llegó a ser también obispo de Ginebra, fue el encargado de la presente edición. Además, Quevedo recoge la fecha y el lugar del permiso de impresión otorgado por el Rey para el libro. Todos estos datos se pueden encontrar en las hojas finales, en las que se incluye el privilegio

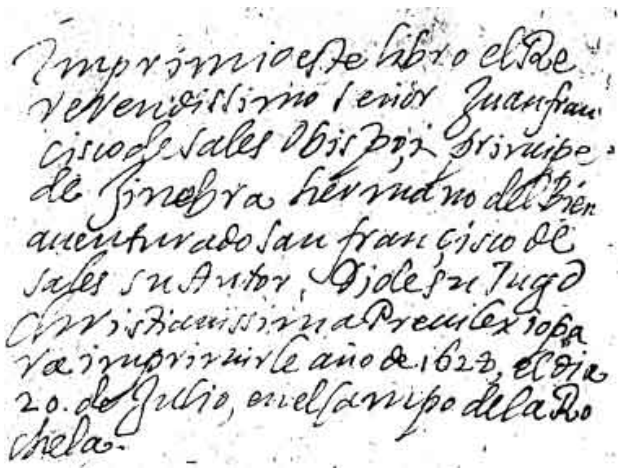
[43] En el apartado dedicado al «Modo de escribir de Quevedo: su especial puntuación y ortografía», Astrana Marín, 1946, pp. 524 y ss., recoge las diversas variantes que podemos encontrar en sus firmas. Entre otras, aparece la posibilidad de que Quevedo escriba su apellido con *b*.

[44] Extraída de las láminas que se encuentran entre las páginas 22 y 23 del *Epistolario* de Astrana Marín. En la lámina 23 de Crosby, 1967, en la que se indica que pertenece al manuscrito original de la traducción de *Focílides* por Quevedo, se puede observar también una firma que presenta rasgos muy parecidos a la de la edición de 1630 de los *Entretiens*; sobre todo presentan gran similitud la *D*, *f* y *q*.

real, además de un documento notarial elaborado a instancias del hermano de Francisco de Sales.

En la anotación destaca el término «jugo», que raramente emplea Quevedo en sus textos, con la acepción de lo provechoso, útil y sustancial de cualquier cosa material o inmaterial, o contenido en ideas interesantes de lo que se dice o escribe. En este contexto, podría interpretarse que Quevedo afirma que la obra de Francisco de Sales tiene «jugo cristiano» por el beneficio que su lectura otorga a quien la lee. Encontramos una ocasión en la que se emplea este mismo vocablo también en sentido figurado, en la traducción de la *Introduction à la vie dévote*:

> Así las virtudes y hermosas calidades de los hombres que se crían y viven en altivez, soberbia y vanidad, no tienen sino una simple apariencia de bien, sin jugo, sin medula y sin solidez[45].



Comparando esta anotación con otros testimonios, y con las descripciones de la caligrafía de Quevedo, no hay duda de que es una nota manuscrita autógrafa.

El hecho de escribir la inicial de su nombre en minúscula es una constante que se mantiene en la mayoría de los documentos encontrados, y se repite en estas líneas. En esta nota hay un ejemplo de *f* inicial minúscula para escribir un nombre que no es el suyo, siendo el segundo de los nombres un ejemplo claro (*San francisco de Sales*), ya que el primero puede tratarse de un nombre compuesto. Pérez Cuenca y Schwartz[46] resaltan esta peculiaridad, indicando, sin embargo, que en el manuscrito del *Martirio pretensor*

[45] Quevedo, *Obras en prosa*, p. 1625.
[46] Pérez Cuenca y Schwartz, 1999, p. 73, n. 12.

del mártir Quevedo emplea la *F* mayúscula para San Francisco Javier.

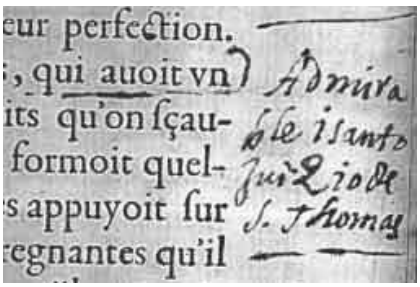
A continuación de la portada y contraportada, esencialmente iguales a las de la edición de 1629, se encuentran también la dedicatoria de Coeursilly y la carta de las religiosas de la Visitación. E inmediatamente después, donde deberían estar las aprobaciones, se intercala ya el comienzo del texto, precedido de un grabado de San Francisco de Sales.

A lo largo de 795 páginas, el libro se estructura hasta el *Entretien XXI*, y luego siguen una serie de *Consideraciones;* a continuación se puede ver un índice de contenidos del libro, y las dos aprobaciones que se incluyen en los preliminares de la edición de 1629. Inmediatamente después aparece el privilegio del Rey para la impresión, fechado el 20 de julio de 1628, seguido de dos documentos firmados por un notario, y un oficial y un secretario, respectivamente.

En este privilegio real aparecen datos que después Quevedo repite en su nota de la hoja de guarda, como la responsabilidad del hermano de Francisco de Sales, Juan Francisco, en la edición, y el lugar y fecha de la concesión del privilegio de impresión:

> Nostre amé & leal Conseiller en nos Conseils, le Sieur IEAN FRANÇOIS DE SALES [...] Nous à fait remonstrer: Que le seu sieur Euesque de Geneue son frere, desiireux de l'auancement en la vertu des Religieuses de l'Ordre de la Visitation de nostre Dame [...] auoit fouuent eu auec elles plusieurs *Entretiens des choses Spirituelles* [...] Elles eurent soing de les recueiller diligemment, pour les faire quelque iour imprimer, & donner au public; & à cette fin les auroyent à present mis és mains dudit Exposant. [...] Donné au Camp deuant la Rochelle, le vintiesme iour de Iuillet, l'an de grace, mil six cens vingt-huict.

Al igual que el ejemplar antes comentado, no presenta anotaciones ni subrayados, con una sola excepción: en la página 497 aparece subrayada la línea «Le grand S. Thomas, qui auoit vn», y anotado al margen, con letra de Quevedo: «Admirable i santo juizio de S. Thomas».



Nuevamente se confirman en esta nota autógrafa rasgos peculiares de la caligrafía de Quevedo, como el polimorfismo gráfico de la letra *s*, y el predominio de trazos curvos. Otra característica constante de la escritura quevediana es la unión de las grafías que constituyen la preposición *de*, además del bucle que forma la *d*. Subrayan la autoría quevediana trazos que aparecen en otros testimonios, como la forma de escribir la *l* y su unión con la letra *e*, la peculiar grafía de la *j* y de la *z* (ambas descendiendo o ascendiendo fuera de los límites del renglón), el trazo horizontal que inicia la *i* (muy visible en la conjunción), o la *d* y la *e* unidas formando el conjunto enlazado que se repite en muchas de sus firmas y anotaciones manuscritas.

Las grafías de esta anotación marginal no poseen rasgos contenidos y la idea de trazado se corresponde con la de la escritura de Quevedo.

Con frecuencia, Quevedo subraya pensamientos a medida que lee, y hace anotaciones al margen[47], como en esta ocasión, y escribe en las hojas de guarda y portadas de los libros que posee en su biblioteca. Los documentos encontrados inciden en esta característica: firma y anotación en la portada, y anotaciones y subrayados en el texto.

Con los hallazgos comentados hasta aquí, se puede concluir que Quevedo tuvo acceso a la obra de San Francisco de Sales. Al margen de que fuese o no el traductor de la *Introduction à la vie dévote*, cuestión ya abordada por la crítica, aún está por determinar la influencia del santo francés en Quevedo. Desde la crítica se ha apuntado también a una relación ideológica entre ambos autores, justificada en coincidencias textuales que posiblemente confirmen la influencia de la obra salesiana en Quevedo. A esto se añade el hecho de que Quevedo conoció y manejó la obra del santo francés y tuvo ejemplares de la misma, noticia trascendental por aumentar el número de volúmenes pertenecientes a la biblioteca quevediana y por aportar notas autógrafas desconocidas hasta ahora.

5. Ediciones de obras de Francisco de Sales y traducciones de «Introduction à la vie dévote»

INTRODVCION / A LA VIDA / DEVOTA, / Por FRANCISCO DE SALAS, / O- / bispo de Ginebra, / *Traduzidas de Frances en Romance Castellano / Por* SEBASTIAN FERNANDEZ / DE

[47] Ejemplos de esta costumbre quevediana de escribir en márgenes, portadas y hojas de guarda se pueden ver en las láminas de Crosby, 1967, Ettinghausen, 1972, *Virtud Militante* de Alfonso Rey, 1985, Darío Villanueva, 1995, y Pérez Cuenca- Schwartz, 1999, entre otros.

EYZAGUIRRE, *Ayuda de / Camara de S. A. El Serenisimo Archiduque Alberto, &c,* / Dirigida à S. A. la Serenisima Infante, / Doña Isabel Clara Eugenia de / Austria & c. / [grabado] / EN BRVSELAS, / Por Huberto Antonio, Impressor jurado al / Aguila de Oro cerca de Palacio, 1618.

INTRODVCION / ALA VIDA DEVOTA / [grabado que incluye los siguientes datos:] Compuesto por el Bien / *aventurado* FRAN^co^. DE / SALES *Príncipe y Obispo / de Colonia de los Alobroges / Traduzido por* DON FRAN^co^ / DE QUEVEDO VILLEGAS / *Cauallero del habito de San / tiago y Señor de la Villa de Juan Abad* / A LA REINA / *Nustra Señora* / Madrid, 1634 / En la Empreta Real / a Costa de / PEDRO MALLARD.

LES / OEVRES / DE MESSIRES / FRANCOIS DE SALES, / EVESQUE ET PRINCE DE GENEVE, / D'HEVREVSE ET SAINCTE MEMOIRE, / Fondateur de l'Ordre de N. Dame de la Visitation. / Cy deuant separement publiées, & imprimées en diuers temps & à present recueillies / tant du viuant, comme apres le decés / de l'Autheur; / dans vn corps de Volume pour la plus grande commodité des / personnes qui aspirent à la perfection Chreſtienne. / *Edition nouuelle, reueüe, plus exactement corrigée que les precedentes, diſpoſee ſelors l'ordre deduit dans l'Aduertiſſements auec la Table particuliere des / Chapitres arguments, à la fin de chaque Traité,* / Le Catalogue des Liures, & Traitez se verra plus bas, pag 12. / [retrato de San Francisco] A TOLOSE, / Par PIERRE BOSC, &, ARNAUD COLOMIEZ, / [doble filete] M.DC.XXXVII.

INTRODVCTIO /AD VITAM DEVOTAM / *PRO SINGVLIS STATI– / bus Hominum tam Secularium / quam Religioſorum.* / *AUCTORE* / REVERENDISS. ET ILLVS– / trissimo D. Francisco de Sales, E– / piscopo Geneuensi./ Editio Secunda. / [adorno]

INTRODVCCION / A LA VIDA DEVOTA, / *QVE EN FRANCES ESCRIVIO,* / EL GLORIOSO SEÑOR / S. FRANCISCO DE SALES, / OBISPO, Y PRINCIPE DE GENEVA, / FVNDADOR DE LA ORDEN DE / la Viſitacion de S. MARIA, / Y *TRADVXO, ENMENDO,* Y *AÑADIO / el Lic. D. Francisco Cubillas Don Yague, Presbytero, / Abogado de los Reales Conſejos*; / CON VNA DECLARACION MISTICA / de los Cantares de Salomon, para tener / Oracion Mental. / COMPVESTA POR EL MISMO SANTO / y traducida por el dicho y [error de lectura por el sello de la biblioteca] / DEDICADO */ A LA ILVSTRISSIMA SEÑORA DOÑA / Aldonça Fernandez de Cordoba y Mendoza Carrillo / y Guzman*) *c.* / Año [adorno] 1663. / CON PRIVILEGIO EN MADRID, / [filete] Por DIEGO DIAZ DE LA CARRERA, Impreſſor del Reyno.

INTRODUCION / A LA VIDA / DEVOTA, / POR FRANCISCO DE SALAS, / OBISPO, Y PRINCIPE DE GENEBRA, / Fundador de la Orden de la Viſitacion / de Santa MARIA. / *Traduzida de Frances en Eſpañol por Don Sebaſtiano Fernandez;* / Y emendada de muchos errores en esta ul– / tima Edicion por el Abad de VAYRAC, /en laqual van añadidas dos Cartas del Papa /Alexandro septimo, la una à su sobrino el / Cardenal Fabio Richi, y la otra al Conde / de Salas sobrino del Santo, tocante à esta / divina Obra. / *Con un modo muy uil (sic) para rezar devota– / mente el Roſario.* / [adorno] EN PARIS, / Por PEDRO WITTE, Mercader de Libros, en / la calle de Santiago, frente à frente de la calle de / la Parchemineria, al Angel de la Guardia, 1713. / *Con Privilegio, y Aprobación.*

INTRODUCION / A LA VIDA / DEVOTA, / POR SAN / FRANCISCO DE SALAS, / OBISPO, Y PRINCIPE / DE GENEBRA, / Fundador de la Orden de la Viſitacion / de Santa MARIA. / *Traducida de Frances en Español por Don / Sebastian Fernandez;* / Y enmendada de muchos errores en eſta ultima / Edicion por el Abad de Vayrac, en laqual van / añadidas dos Cartas del Papa Alexandro septi– / mo, la una à su sobrino el Cardenal Fabio Bichi, / y la otra al Conde de Salas sobrino del Santo, / tocante à esta divina Obra. / *Con un nodo muy util para rezar devota– / mente el rosario.* /NUEVA EDICION CORREGIDA. / [filete separando, con el mismo dibujo que el que enmarca toda la portada] EN PARIS, / Por PEDRO WITTE, Mercader de Libros, en / la calle de Santiago, en frente de la Iglesia de / S. Yvon, al Angel de la Guardia, 1738. / *Con Privilegio, y Aprobación.*

INTRODUCCION / A LA / VIDA DEVOTA / DE / S. FRANCISCO / DE SALES, / OBISPO, Y PRINCIPE DE GENEVA, / Fundador de la Orden de la Visita– / cion de Santa MARIA. / *TRADUCIDA DEL FRANCES, ENMENDADA / y añadida por el Lic. Don Francisco Cubillas Donyague, / Presbytero, Abogado de los Reales / Consejos.* / CON UNA DECLARACION MYSTICA DE LOS / Cantares de Salomon, para tener Oracion Mental, y con / el Directorio de Religiosas, que sale mejor corregi– / do en esta ultima Impresion. / DEDICADO / A SANTA GERTRUDIS LA GRANDE, &c. / [*filete*] *Con Licencia*: En Barcelona. En la Imprente de PEDRO ESCUDèR / en la Calle Condàl. Año de 1747.

INTRODUCCION / Á LA VIDA DEVOTA / ESCRITA EN FRANCES / POR / S. FRANCISCO DE SALES: / TRADUCIDA NUEVAMENTE / AL CASTELLANO, / DE ORDEN / DEL EM. Y EX. SEÑOR CARDENAL / LORENZANA / ARZOBISPO DE TOLEDO, / POR / DON PEDRO DE SILVA / PRESBÍTERO /

[adorno] CON LICENCIA. / MADRID. POR LA VIUDA DE IBARRA. / MDCCLXXXXIII.

INTRODUCCIÓN / A LA VIDA DEVOTA, / ESCRITA EN FRANCES / POR / SAN FRANCISCO DE SALES. / TRADUCIDA AL CASTELLANO, / de órden del Emo. y Excmo. Sr. Cardenal Lorenzana, / arzobispo de Toledo, / POR / DON PEDRO DE SILVA, PRESBÍTERO, / y aunmentada / CON UN COMPENDIO DE LA VIDA DEL SANTO. / [filete] *Con aprobaciones del Ordiario.* / BARCELONA: / LIBRERÍA RELIGIOSA, / IMPRENTA DE D. PABLO RIERA. / 1856.

INTRODUCCIÓN / A LA VIDA DEVOTA, / ESCRITA EN FRANCÉS / POR / SAN FRANCISCO DE SALES / TRADUCIDA AL CASTELLANO / de Orden del Emo. Y Excmo. Sr. Cardenal de Lorenzana, / arzobispo de Toledo, / POR / D. PEDRO DE SILVA, PRESBÍTERO, / y aumentada / CON UN COMPENDIO DE LA VIDA DEL SANTO. / [filete] / *Con aprobacion del Ordinario.* /BARCELONA / LIBRERIA RELIGIOSA, /[hay una pegatina con un dirección distinta de la librería a la que se puede leer por debajo:] calle den (¿) Robador, nº 24 y 26. / 1863.

[anteportada] INTRODUCCIÓN A LA VIDA DEVOTA [por detrás] *Tercer centenario de la edición príncipe.* [Especie de encabezado en tamaño pequeño, en la parte superior izq. de la portada] *LA ORATORIA SAGRADA EN FRANCIA* / INTRODUCCIÓN / A LA VIDA DEVOTA / DEL DOCTOR DE LA IGLESIA / S. FRANCISCO DE SALES / *Traducida al castellano* / POR / Don FRANCISCO de QUEVEDO y VILLEGAS / COTEJADA CON LAS EDICIONES FRANCESAS DE / 1608–1609–1619–1893 / *Con varias ediciones españolas, y con los estudios más recientes / sobre la vida y las obras del Santo* / POR / N. J. CASAS / [iniciales de la sociedad que nombra después SELA] PARIS / SOCIEDAD DE EDICIONES LITERARIAS Y ARTISTICAS/ *Librería Paul Ollendorf* / 50, CHAUSSÉE D'ANTIN, 50 / 1908.

INTRODUCCIÓN / A LA / VIDA DEVOTA / ESCRITA EN FRANCÉS / POR / SAN FRANCISCO DE SALES / TRADUCIDA AL CASTELLANO / de orden del Emmo. y Excmo. Sr. Cardenal de Lorenzana, / Arzobispo de Toledo, / por / DON PEDRO DE SILVA / PRESBÍTERO / [filete] NUEVA EDICIÓN / [grabado] MADRID / APOSTOLADO DE LA PRENSA / San Bernardo, núm. 7 / [filete] 1928.

INTRODUCCIÓN /A LA VIDA DEVOTA / POR / SAN FRANCISCO DE SALES / DOCTOR DE LA IGLESIA / · / VERSIÓN DEL ORIGINAL FRANCÉS / POR / FRANCISCO

JAVIER ISART / [dibujo] *Tercera edición* / EDITORIAL BALMES / DURÁN Y BAS, 11 / BARCELONA: 1952

Sales, F. de, *Introducción a la vida devota*, Madrid, Ediciones Palabra, 1980.

Obras selectas de San Francisco de Sales (Volumen I), *Introducción a la vida devota. Sermones escogidos. Conversaciones espirituales. Alocución al Cabildo Catedral de Ginebra*, Madrid, BAC, 1953.

Sales, San F. de, *Introducción a la vida devota*, ed. de Lamberto de Echevarría, Madrid, BAC popular, 1982.

Sales, San F. de, *Tratado del Amor de Dios*, Madrid, Primer Monasterio de la Visitación, 1984.

Bibliografía

Astrana Marín, L., *Epistolario completo de D. Francisco de Quevedo-Villegas,* Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.

Aut, Diccionario de autoridades, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.

Balcells, J. Mª., *Quevedo en «La Cuna y la Sepultura»,* Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1981.

Bataillon, M., *Erasmo y España,* Madrid, FCE, 1966.

Baugartner, C., (dir.), *Dictionnaire de Spiritualité Ascétique et Mystique, Doctrine et Histoire,* Paris, Beauchesne, 1967, vol. III.

Beaumarchais, J. P. de y D. Couty, *Dictionnaire de grandes oeuvres de la littérature française,* Paris, Larousse, 1997.

Bonnin, A., «Non, Quevedo n'a pas traduit St François de Sales», *Les Langues Néo-Latines,* 306, 1998, pp. 67-74.

Brémond, H., *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis de la fin des guerres de religion jusqu'a nos jours, tome I, L'Humanisme dévôt 1580-1660,* Paris, Libraire Armand Colin, 1967.

Cacho Casal, R., «Quevedo y su lectura de la Divina Comedia», *Voz y Letra,* I, 2, 1998, pp. 53-75.

Crosby, J. O., *En torno a la poesía de Quevedo,* Madrid, Castalia, 1967.

D'Angers, J. E., *L'Humanisme chrétien au XVII siécle: Saint François de Sales et Yves de Paris,* Martinus Nijhoff, La Haye, 1970.

Dadson, T. J., *Libros, lectores y lecturas,* Madrid, Arco Libros, 1998.

Ettinghausen, H., «Un nuevo manuscrito autógrafo de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española,* 52, 1972, pp. 211-79.

Ettinghausen, H., «Quevedo, ¿un caso de doble personalidad?», en *Homenaje a Quevedo, II Academia Literaria Renacentista,* ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 27-44.

Gendreau, M., *Héritage et Creation: recherches sur l'Humanisme de Quevedo,* Lille, Université de Lille III, 1977.

Holweck, F. G., *A Biographical Dictionary of the Saints. With a General Introduction on Hagiology,* London, Herder, 1924.

Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.

Lida, R., «Quevedo y la *Introducción a la vida devota*», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 7, 1953, pp. 638-56.

López Grigera, L., *Anotaciones de Quevedo a la Retórica de Aristóteles,* Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998.

López Poza, S., «Quevedo y las citas patrísticas», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* 67, 1991, pp. 75-156.

López Poza, S., «Quevedo, humanista cristiano», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política,* ed. L. Schwartz y A. Carreira, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 59-81.

López Poza, S., *Francisco de Quevedo y las citas patrísticas,* La Coruña, Universidad de La Coruña, 1992.

López Ruiz, A., *Quevedo y los franceses,* Almería, Editorial Cajal, 1980.

Maldonado, F. C. R., «Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo», en *Homenaje a Rodríguez Moñino,* Madrid, Castalia, 1975, pp. 405-28.

Martín Pérez, M., *Quevedo. Aproximación a su religiosidad,* Burgos, Aldecoa, 1980.

Martinengo, A., *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura,* Madrid, Alhambra, 1983.
Merimée, E., *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo (1580-1645),* Paris, Alphonse Picard, 1886.
Pérez Cuenca, I. y Schwartz, L., «Unas notas autógrafas de Quevedo en un libro desconocido de su biblioteca», *Boletín de la Real Academia,* 89, 1999, pp. 67-91.
Quevedo y Villegas, F. de, *La caída para levantarse, el ciego para dar vista, el montante de la Iglesia en la vida de san Pablo apóstol,* ed. V. Nider, Pisa, Giardini, 1994.
Quevedo y Villegas, F. de, *Obras en prosa. Obras completas,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1958.
Quevedo y Villegas, F. de, *Virtud militante contra las quatro pestes del mundo, Invidia, Ingratitud, Soberbia, Avarizia,* ed. A. Rey, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1985.
Real Academia Española, *Diccionario de autoridades,* Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.
Sales, San F. de, *Introducción a la vida devota*, ed. de L. de Echevarría, Madrid, BAC, 1982.
Sales, San F. de, *Introducción a la vida devota*, Madrid, Ediciones Palabra, 1980.
Sales, San F. de, *Obras selectas de San Francisco de Sales* (Volumen I), *Introducción a la vida devota. Sermones escogidos. Conversaciones espirituales. Alocución al Cabildo Catedral de Ginebra,* Madrid, BAC, 1953.
Sales, San F. de, *Tratado del Amor de Dios*, Madrid, Primer Monasterio de la Visitación, 1984.
Sesé, B., *Vida de San Francisco de Sales*, Madrid, San Pablo, 1995.
Tarsia, P. A. de, *Vida de Don Francisco de Quevedo y Villegas, cavallero del Orden de Santiago, secretario de su Magestad, y Señor de la Villa de la Torre de Juan Abad, Pablo del Val,* Madrid, 1663. Se utiliza la edición facsímil, Aranjuez, Ara-Iovis, 1998.
Vida de San Francisco de Sales, Madrid, Apostolado de la Prensa, 1934.
Viguera Franco, V., *San Francisco de Sales,* Madrid, Palabra, 1990.
Villanueva, D., *La poética de la lectura en Quevedo,* Manchester, N. H. Griffin, A. G. Kinder & J. N. H. Lawrance, 1995.

DON FRANCISCO DE QUEVEDO VILLEGAS Cavallero de la Orden de Santiago etc.
Politica de Dios
Marco Bruto
La Cuna

Encuentros cercanos del tercer tipo. Una lectura del episodio de Diego Moreno en el *Sueño de la muerte*

Randi Lise Davenport
GRISO-Universidad de Navarra

1. Introducción

En el último episodio del *Sueño de la Muerte*, la última de las cinco sátiras que forman la obra *Sueños y discursos*[1] de Quevedo, presenciamos el violento encuentro entre el narrador y Diego Moreno, el prototipo del cornudo y un personaje emblemático en las sátiras de Quevedo. Este retrato es uno de los más detallados, junto con los de la dueña Quintañona y don Diego de Noche, entre los personajes que encuentra el narrador en el reino de la muerte. Todos estos personajes pertenecen a la tradición de los refranes y frases coloquiales que constantemente se ven criticados en la obra de Quevedo y tienen un lugar privilegiado en el *Sueño de la muerte* donde las personificaciones de refranes populares habitan los infiernos.

Ilse Nolting-Hauff, en su notable estudio sobre la «visión, sátira y agudeza» en los *Sueños* de Quevedo, incluye observaciones penetrantes concernientes al episodio de Diego Moreno, especialmente en los capítulos sobre «Juegos de palabras y agudeza» y «Juegos de palabras caracterizador y desenmascarador»[2]. Sin embargo, existen estudios académicos sobre el *Sueño de la muerte* en los cuales ni siquiera se menciona a Diego Moreno. Tal es el caso del trabajo de Sharon K. T. Kuusito, *The Historical Basis of Satire in Quevedo's Sueños: The Social*

[1] El título completo de la obra es *Sueños de verdades descubridoras de abusos, engaños y vicios en todos los géneros de estados y oficios del mundo*. Cito por la edición de Ignacio Arellano basada en la primera edición de Barcelona, 1627.

[2] Ver Nolting-Hauff, 1974.

Construction of Evil, cuyo enfoque es la presentación de un Quevedo crítico del mercantilismo[3]. Por otra parte, Diego Moreno ha tenido la buena fortuna de recibir la atención de Eugenio Asensio quien investiga la historia de este personaje a través de la literatura española en su artículo sobre la recuperación del entremés quevediano *Diego Moreno*[4].

En este artículo propongo sacar a luz algunos de los aspectos del episodio sobre Diego Moreno que han recibido menos atención en la crítica quevediana, me refiero específicamente a la cuestión del lenguaje: es decir, a la pregunta de cómo interpretar el constante cuestionamiento que Quevedo somete al lenguaje en el curso de este texto. Para este fin me concentraré en el encuentro entre Diego Moreno y el narrador, un encuentro que propongo leer desde tres niveles diferentes. Para empezar, la relación entre el narrador y el personaje no se puede entender sin tomar en cuenta tanto los aspectos verbales como los «físicos». A su vez, este encuentro en varios niveles nos revela la compleja estructura del discurso. Podría sugerirse, por lo tanto, que un «primer nivel» consiste en la interpretación que Quevedo presenta sobre el tema del cornudo (tal como lo examina Asensio en su análisis) y el segundo nivel sería el juego verbal que sugiere Nolting-Hauff. Lo que propongo en este artículo es que podemos detectar un tercer nivel, un «encuentro cercano del tercer tipo» por así decir, que nos revela la preocupación quevediana por las cuestiones de verdad y lenguaje; en efecto, un encuentro revelador de lo que Ariadna García-Bryce denomina «[Quevedo's] awareness of the falling apart of traditional systems of knowledge and signification»[5].

En este trabajo primeramente daré una breve presentación del episodio para después comentar el final de *Muerte* comparándolo con *Juicio,* el primer texto de la colección. Además examinaré las lecturas más pertinentes y conocidas que se han hecho sobre este episodio, antes de presentar los aspectos que creo no han sido tomados en cuenta por la crítica. Las preguntas que trataré de resolver son las siguientes: ¿por qué nuestro narrador busca un guía al comienzo del episodio y al final del *Sueño de la muerte* (precisamente, cuál es la significación del final de este sueño), y por qué se encuentra el narrador tan ansioso por huir?

[3] Kuusito, 1985, pp. 124-153. El título del capítulo dedicado al *Sueño de la muerte* es «Apocalypse of materialism».

[4] Ver Asensio, 1959.

[5] García-Bryce, 1997, p. 11.

2. Presentación del episodio

¿Qué ocurre en el encuentro entre el narrador y Diego Moreno? El yo narrativo acaba de dejar al falso noble empobrecido don Diego de Noche para buscar a alguien que le sirva de guía cuando se ve silenciosamente atacado[6] por un muerto «de buena disposición y bien vestido»[7]. Temiendo que fuese algún loco[8] el atacante, el narrador cierra con él también y cuando parecía que ambos se calmaban, el muerto lanzó un insulto proverbial al narrador señalando que también él permanecería en el reino de los muertos. Encolerizado, el narrador amenazó al muerto de verlo morir de nuevo y selló la amenaza llamándole «cabrón». Al oír este término clave, reanudaron la pelea y así llamaron la atención de una muchedumbre anónima de muertos quienes identificaron al bien-vestido como Diego Moreno y preguntaron al narrador si no pudo encontrar mejor insulto que cornudo. Al recibir esta información, el narrador se enfureció aun más y pregunta a Diego Moreno con qué derecho se atreve él a insultar a otros llamándoles «deshonrabuenos» y por último, se queja de que la Muerte no tiene sentido de honra ya que admite en su dominio a tipos como Diego Moreno. Finalmente el narrador pregunta exactamente qué mal le ha hecho a Diego Moreno [al llamarle «cabrón»], y escucha de éste la respuesta inmediatamente: «entremés»[9].

[6] La expresión utilizada es «cerró conmigo» la cual Arellano anota citando al *Diccionario de Autoridades* «cerrar con alguno. Metafóricamente arremeter con denuedo y furia una persona a otra o a muchas o al contrario». Cabe señalar que *Autoridades* ilustra este uso con referencia a Quevedo y al episodio discutido anteriormente. Por su parte Covarrubias define la expresión «cerrar con el enemigo» como «envestir con él; de dó manó el proverbio militar: Cierra España» que equivale a la frase en inglés «to engage the enemy».

[7] Quevedo, *Los sueños,* 1991, p. 400.

[8] En el primero de los *Sueños*, *Juicio*, la locura se identifica con «sus cuatro costados: poetas, músicos, enamorados y valientes, gente en todo ajena deste día» (*Sueños,* p. 104). Cuando el narrador menciona al «loco» podemos inferir que teme que el personaje que lo atacó es un valiente, lo que presta a la sátira del cornudo otro fondo de significación ya que la sátira considera al valiente como una figura ridícula repudiada aun por el cornudo ya que no es «lucrativa». Ver nota 53 de Arellano, p. 104.

[9] Crosby mantiene una puntuación diferente a la de Arellano en su edición de *Sueños* basada en la tradición manuscrita: «que le he hecho yo entremés». Crosby sostiene que la puntuación en *Desvelos* y *Juguetes,* seguida por los editores modernos no explica «en dónde debe andar Diego Moreno, si no *anda aquí* en el infierno, ni por qué se enoja el narrador al enterarse de que todavía habla Diego Moreno». Ver *Sueños y discursos*, ed. Crosby, 1993, vol. II, p. 1522. La implicación, según Crosby, es que cuando el narrador convierte a Diego Moreno en entremés efectivamente le ha impedido moverse, tal como lo hace el infierno mismo, y además no le permite hablar de manera independiente. La explicación de Crosby es bastante confusa.

Diego Moreno comienza entonces una defensa exhaustiva de sí mismo con un análisis de su propio nombre y del concepto «cuerno» que demuestra una serie de ingeniosos juegos de palabras. Mientras que Nolting-Hauff comenta las contradicciones presentes en la mayoría de los episodios del *Sueño de la Muerte* donde los muertos pretenden defenderse, lo contrario ocurre con Diego Moreno:

> parece trazar su apología consciente de lo que dice: aunque prototipo del marido engañado a sabiendas y con su consentimiento, se llama a sí mismo *marido de tomo y lomo*, pero añade inmediatamente: *porque tomaba y engordaba*. El añadido es sólo literalmente una confirmación (o explicación) de la auto-alabanza; según el sentido, la anula[10].

El narrador no se conforma con la explicación y defensa de Diego Moreno y lo acusa de ser el primero en corromper matrimonios. Su respuesta «toma por los cuernos» la defensa de Diego y se la regresa como una pregunta retórica basada en el *concepto* «cuernos»:

> –¿Para qué son esas humildades, –dije yo–, si fuiste el primer hombre que endureció de cabeza los matrimonios, el primero que crió desde el sombrero vidrieras de linternas, el primero que injirió los casamientos sin montera[11]?

El ingenioso juego de palabras en este pasaje no se puede descontar como un simple *juego verbal*, sino que hay que tomar en cuenta la *agudeza conceptual* que «consiste más en la sutileza del pensar que en las palabras» tal como la describe Gracián[12].

[10] Ver Nolting-Hauff, 1974, p. 236.

[11] Quevedo, *Los sueños*, 1991, p. 404. Este párrafo parece seguir la fórmula de «enumeración trimembre» («el primer hombre», «el primero que crió», «el primero que injirió») tal como la describe Azaustre Galiana, 1996, p. 82, en su estudio sobre el paralelismo y sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo. La enumeración trimembre es menos frecuente que la enumeración bimembre en los *Sueños* pero produce un efecto similar al darle a la prosa un ritmo que embellece la expresión. Igualmente la función de estas enumeraciones, bimembres o trimembres, se mantiene igual: «La función de esas enumeraciones en el contexto de *Muerte* mantiene la sátira a diversos tipos sociales. [...] Junto a esta finalidad satírica, la trimembración recoge también la visión pesimista que ofrece *Muerte*».

[12] Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. I, p. 58. Estas observaciones de Arellano, 1984, p. 293, son pertinentes: «En Quevedo todo juego verbal con significantes implica juegos mentales con significados: las asociaciones conceptuales establecidas a través de los vocablos podrán, pues, observarse también desde la perspectiva de las agudezas de concepto [ya comentadas]. En todas las ocurrencias de agudeza verbal, que se cuentan por miles en el *corpus* burlesco de Quevedo, el papel del contexto es esencial». En otra cita: «Agudeza conceptual y agudeza verbal se unen inextricablemente: solo a efectos expositivos cabe mantener hasta cierto punto esta clasificación. La vorágine de la invención quevediana aumenta

Finalmente el narrador termina con la amenaza de regresar al mundo de los vivos y escribir «entremeses» sobre la vida de Diego Moreno de día y de noche. Al oír esto, Diego Moreno ataca al narrador una vez más diciendo que esta vez no se irá, y entre los gritos y peleas el narrador se despierta, todavía molesto, y dice «Válgate el diablo, ¿ahora te enojas? (propia condición de cornudos, enojarse después de muertos)»[13]. Así dice el narrador que se encontró finalmente en su dormitorio, tan cansado y enojado como si realmente hubiese peleado y el peregrinaje no hubiese sido sólo un sueño.

3. Del juicio a la muerte

Comentaré brevemente el final de *Muerte* antes de examinar las previas lecturas del episodio y proponer mi propio análisis. ¿Cuál es el significado de esta conclusión descrita por un crítico como «conflictively inconclusive»[14]? Quisiera sugerir que el final, con el «indecoroso altercado» entre Diego Moreno y el narrador, cierra este *sueño* con una imagen que pide se lea como paralela –y a la vez como contraste– con el primer *Sueño*. En *Juicio,* el narrador se despierta de su sueño riendo: «Diome tanta risa ver esto que me despertaron las carcajadas, y fue mucho quedar de tan triste sueño más alegre que espantado». En *Muerte* también vemos al narrador despertar en medio de la acción, pero su humor es decididamente diferente: está exhausto y en estado *colérico* después de su pelea con Diego Moreno. Nótese que el narrador se encuentra en un humor colérico desde el principio de su encuentro con Diego Moreno, y no sólo al despertar. El primero y el último sueño en la secuencia de *Sueños* son los únicos textos que se presentan efectivamente como sueños en sentido propio.

Por supuesto, otra figura paralela entre ambos sueños es el hecho de que el narrador sale de la ficción y dirige comentarios al lector después de despertar:

> *Juicio*: Sueños son estos que si se duerme V. Excelencia sobre ellos, verá que por ver las cosas como las veo las esperará como las digo[15].

---

sus dificultades de sistematización y síntesis para el investigador, por la decidida adopción de la *agudeza suelta:* cada una de las innumerables sutilezas o conceptos de todo el *corpus* burlesco, tiene valor en sí mismo y arrastra a menudo a una pormenorización, quizá farragosa, pero impuesta por la estética que fundamenta estos poemas» (Arellano, 1984, p. 311). Sostengo que ese argumento se podría aplicar a toda la obra satírica de Quevedo; ver Azaustre Galiana, 1996, p. 81: «[La diferencia se hallará en] el tono satírico-burlesco de *Muerte,* que enmarca la crítica en descripciones y retratos concretos».

[13] Quevedo, *Los sueños,* 1991, p. 404.

[14] Ver Clamurro, 1991, p. 99.

[15] Quevedo, *Los sueños,* p. 133.

> *Muerte*: Con todo eso, me pareció no despreciar del todo esta visión y darle algún crédito, pareciéndome que los muertos pocas veces se burlan, y que gente sin pretensión y desengañada, más atiende a enseñar que a entretener[16].

Una comparación de la relación entre el narrador y el guía en el *Sueño de la Muerte* con los cuatro textos anteriores presenta las siguientes diferencias:

En el primer sueño, *Juicio*, el narrador se encuentra solo y sin guía. En *Alguacil,* sin embargo, está dialogando con el diablo que posee al alguacil y por así decir, el diablo sirve de «guía» al responder las preguntas del narrador sobre la organización del infierno y de los pecadores que lo habitan. En *Infierno*, el narrador asevera que es su Ángel Guardián quien le guía a través de esta experiencia. En *Mundo*, por supuesto, le sirve de guía *Desengaño* llevando al narrador a través del mundo hipócrita de la Calle Mayor. En el último texto tenemos propiamente un sueño, como en *Juicio*, pero en este caso el narrador se encuentra con la Muerte, quien en persona lo lleva a su reino:

> Fui con ella donde me guiaba, que no sabré decir por dónde, según iba poseído del espanto[17].

Sin embargo, una vez instalado en el tribunal de la Muerte, ésta lo deja solo otra vez: «Aquí has de parar, que hemos llegado a mi tribunal y audiencia», por lo que el narrador deambula hablando con varios muertos. Esta situación encuentra su paralela en el comienzo del sueño cuando el narrador dice, «y así recitaron mis potencias a escuras siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro»[18]. Estas *potencias* son las facultades del alma: memoria, entendimiento y voluntad. Al final de *Muerte* el narrador nos revela que «estaba tal, con la variedad de cosas que había visto, que no me acordaba de nada»[19]. No nos sorprende, por lo tanto, que necesite la ayuda de un guía para poder salir.

Al parecer superficialmente caótico y «conflictivamente inconcluso» el final de *Muerte* muestra perfectamente el humor del narrador en su lucha por salir del reino de la Muerte, y de su sueño. Como hemos visto, la comparación entre este final y el primer sueño nos muestra que este final tiene un meticuloso

[16] Quevedo, *Los sueños,* p. 405.
[17] Quevedo, *Los sueños,* p. 328.
[18] Las referencias al teatro y al tribunal son comunes en los *Sueños,* y en *Juicio* un abogado y un comediante aparecen juntos en «el escenario». Se pueden trazar varios paralelos entre el teatro y el tribunal en los textos. Espero discutir con más detalle algunas de las cuestiones aquí sugeridas en mi tesis doctoral sobre el conceptismo en los *Sueños* en su relación con la epistemología del siglo XVII.
[19] Quevedo, *Los sueños,* p. 397.

paralelo con el final de *Juicio*, y así sirve de final no sólo de uno, sino de la secuencia de los cinco *Sueños*[20].

4. Lecturas del episodio de Diego Moreno

Diego Moreno es uno de los personajes más inolvidables entre los que aparecen en el reino de la muerte. El artículo de Eugenio Asensio, publicado en 1959 en *Hispanic Review*, sacó a luz un texto de Quevedo que hasta entonces era desconocido, el entremés *Diego Moreno*, cuyo descubrimiento obviamente abrió nuevas posibilidades interpretativas para nuestro personaje en el *Sueño de la muerte*. En un estudio posterior sobre la evolución del género del entremés, Asensio comenta que el entremés de Diego Moreno es el único entremés del cual Quevedo —explícitamente y de manera «moderna y metaliteraria»— se haya vanagloriado de haber escrito, como vimos en el episodio final de los *Sueños*. Asensio enfoca su investigación sobre todo en la evolución del «tipo literario» del esposo consentido y consentidor, también llamado cornudo o maridillo. De acuerdo a Asensio, este tipo encuentra su origen —y recibe el nombre de Diego Moreno— en una canción popular cuyo estribillo corre, «Dios me guarde a mi Diego Moreno / que nunca me dijo malo ni bueno». El tema del maridillo y el «engaño conyugal» es una constante literaria que aparece en gran variedad de géneros. En efecto, este tipo es uno de los objetos favoritos de la obra satírica y burlesca, poética o en prosa, de Quevedo[21]. Aunque Diego Moreno, en sí, no aparece seguido en la poesía quevediana[22], es uno de los pocos personajes que llegó a verse representado en el escenario[23].

Toda interpretación del último episodio en el *Sueño de la muerte* debe tomar en cuenta, por supuesto, la omnipresencia del tema del cornudo y su gran popularidad en los textos satíricos a principios del siglo XVII. Sin duda esta popularidad refleja, hasta cierto punto, una práctica o «problema social», pero de ninguna manera podemos leer estos textos como representantes de un

[20] La controversia sobre la unidad (o su ausencia) en los *Sueños* es un tema cuyas complicaciones no entran dentro de la dimensión de este ensayo. Otra cuestión es la posibilidad de leer la obra a través de la teoría de los humores, sobre todo analizando los estados de ánimo del narrador en *Juicio* y *Muerte*.

[21] *Vida de la corte y Capitulaciones matrimoniales*, *El siglo del cuerno. Carta de un cornudo a otro*. Véase también el capítulo sobre «El matrimonio y el tipo del maridillo» en Arellano, 1984, pp. 66-72.

[22] Se puede encontrar una alusión a Diego Moreno en el romance *Boda de negros:* «y por tener un cornado / casaron a este moreno». Crosby menciona otros dos romances: *PO*, núm. 716: «La que hubiere menester» y núm. 773, vv. 25-28: «y para nosotros / vino la de cuerno / rica de ganados / y Diegos Morenos».

[23] Por su parte, Bershas 1960, p. 132, ha estudiado el uso de diferentes expresiones sobre el tema de la infidelidad en Quevedo, entre las cuales se encuentra la expresión utilizada por Diego Moreno, «peinar medellín».

«realismo documental». Sin embargo, esta reserva no impide la posibilidad de encontrar en la obra satírica de Quevedo una posición moral en contra de esta práctica[24]. Pero, tal como ha subrayado Asensio, en el *Sueño de la muerte,* Diego Moreno aparece como el último tipo en ser inmortalizado en los proverbios y refranes populares. Por consiguiente, no es sólo cuestión del cornudo como personaje real en la sociedad española de esa época, sino cuestión de la vida del cornudo en el lenguaje popular y la crítica que Quevedo lanza en contra del abuso común de los dichos proverbios y refranes.

En su artículo, Price quiere mostrar

> the moral nature of Quevedo's satirical attacks on the use of words which conceal the truth, on lies or misleading statements in words, phrases, and larger groups, and on those who use such words[25].

Price ve en Diego Moreno una figura pseudo-mitológica personificada con el fin de sátira social, junto con «dueña Quintañona», «Juan de buena alma»[26], y «don Diego de Noche». Juntos, estos personajes generalmente son interpretados dentro del cuadro general de la crítica a la hipocresía del lenguaje[27]. Nolting-Hauff critica esta interpretación al especificar que en el fondo, se trata de «exageraciones ingeniosas y no de acusaciones morales»[28].

Con respecto a esta cuestión, las observaciones de Díaz-Migoyo sobre otro de los *Sueños* me parecen pertinentes. En su lectura de *El mundo por de dentro,* Díaz-Migoyo enfatiza que lo que importa a Quevedo va más allá de simplemente satirizar vicios particulares; central a la obra es desacreditar la práctica de disimulación u

[24] Creo que lo que dice Asensio, 1965, p. 248, sobre el género del entremés tiene relevancia para este estudio, «Ni se les puede acusar de levantar acta notarial del tipo, lenguaje o acontecimiento trivial, sino más bien de haber descoyuntado la realidad, de haber proyectado sobre la escena quimeras, fantasías y pesadillas, mostrando el reverso de la comedia ilusionista que les envolvía. Dos rasgos sustanciales me parecen, a pesar de sus numerosas concomitancias, diferenciar el entremés de la comedia: la libertad casi ilimitada de materializar la fantasía y el lenguaje; y la aparente irresponsabilidad ética».

[25] Price, 1964, p. 170.

[26] «Juan de buena alma» no aparece en la edición de Barcelona, 1627.

[27] En un artículo sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo, Ignacio Arellano, 1997, p. 19, dice, «sin duda existe una repulsa moral a la hipocresía o a la vaciedad expresiva que refleja la vaciedad (o falsedad) de la inteligencia, pero también resulta fundamental la intención lúdica, la ingeniosa manipulación de la fórmula fija convertida en material moldeable para la sutileza conceptista». Arellano enfatiza que la crítica del lenguaje coloquial ocurre en una gran variedad de textos quevedianos y que esta complejidad debe tomarse en cuenta.

[28] Nolting-Hauff, 1974, p. 208.

oscurecimiento de la verdad a través del lenguaje[29]. Esta interpretación concuerda con la insistencia de Price en ver la seria intención moral detrás de la obra de Quevedo como una sátira en contra de «the evil and foolish use of words and catch-phrases»[30]. La contextualización histórica que Díaz-Migoyo hace para su lectura de *Mundo* es especialmente relevante para mi trabajo sobre el episodio de Diego Moreno ya que Díaz-Migoyo nos recuerda que la «doble preocupación» de finales del siglo dieciséis y principios del XVII abarca tanto la moral como la epistemología. Esta doble preocupación, hay que subrayar, concierne las tendencias dobles del escepticismo y estoicismo, las cuales encuentran expresión en los textos de Quevedo[31]. Díaz-Migoyo comprende la función de ambos el *Desengaño* y «la cuerda» en *Mundo* como «personas», es decir, como agentes que hacen posible el pasaje de la voz, de un lenguaje capaz de impartir su trabajo desenmascarador. Como veremos después en este trabajo, es tal vez esta capacidad del lenguaje la que se ve cuestionada en el episodio de Diego Moreno.

Nolting-Hauff ha caracterizado el retrato de Diego Moreno como extraordinario y «virtuosamente formulado». En su capítulo sobre la evolución de los *Sueños,* Nolting-Hauff propone considerar el *Sueño de la muerte* como dividido en dos partes principales: la primera correspondiente al título, *Sueño de la muerte,* y la segunda a la *Visita de los chistes* (en la edición de 1631). En la última parte de la visión, la sátira de las costumbres y oficios juega un papel secundario y hay una tendencia hacia «la dramatización propia de la comedia» notando sobre todo que algunas de las escenas terminan «en verdaderas escenas de entremés»[32]. La escena con Diego Moreno, conforme a Nolting-Hauff, incluso se refiere a un «género de comedia superior». Hay que recordar que el narrador mismo nos sugiere que leamos la narración de su sueño como una «comedia» en la introducción a *Sueño de la muerte:*

> Luego que, desembarazada, el alma se vio ociosa sin la traba de los sentidos exteriores, me embistió desta manera la comedia siguiente, y así recitaron mis potencias a escuras siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro[33].

[29] Díaz-Migoyo, 1982, p. 129.
[30] Price, 1964, p. 170.
[31] Dentro de este cuadro, Díaz-Migoyo caracteriza *Mundo* como ejemplo de una «epistemología moral» mientras que *La cuna y la sepultura* es un ejemplo de «moral epistemológica».
[32] Nolting-Hauff, 1974, p. 37.
[33] Quevedo, *Los sueños,* 1991, p. 312.

En resumen podemos decir que las interpretaciones más importantes del episodio de Diego Moreno han enfatizado principalmente dos aspectos: la sátira del cornudo y la sátira del abuso de los dichos, frases y personajes proverbiales. Volvamos ahora a los aspectos menos discutidos en la crítica a los cuales me referí brevemente en la introducción de este ensayo.

5. ¿Qué tipo de encuentro?

El encuentro cercano con el lenguaje en la última escena del *Sueño de la muerte* comienza, paradójicamente, con el silencioso pero violento encuentro entre el narrador y «un muerto de buena disposición». No obstante, la razón detrás del ataque violento perpetrado por el muerto en contra del narrador sí es una cuestión de lenguaje ya que el primero le reprocha al narrador haberle representado desfavorablemente en uno de sus entremeses[34]. De esta manera el narrador se identifica con el autor del entremés, es decir, con Quevedo. Efectivamente se da el caso que en una obra de Quevedo el personaje proverbial, Diego Moreno, se encuentra con el narrador-autor, Quevedo, y le insulta por haberle deshonrado en otro de sus textos. Aunque Diego Moreno es un personaje proverbial con «vida propia» por así decir, este episodio resalta a la vista de un lector moderno acostumbrado a los «meta-niveles» donde un personaje ficticio encuentra a su creador (o al menos a *uno* de sus creadores literarios). Iventosch establece este caso como ejemplo de un «personaje autónomo» y apunta a las semejanzas entre Diego Moreno y Augusto Pérez, protagonista de la famosa novela *Niebla* de Unamuno, en la cual Pérez ataca a su autor[35]. Nótese, sin embargo, que en el caso de Quevedo no se trata sólo de un personaje ficticio encontrando a su autor, sino de un personaje ficticio que ha sido relegado al reino de los muertos. Por lo demás, en este caso no es el autor quien reconoce a su creación sino lo contrario; es como si el narrador-autor del entremés no reconociese a su propia creación fuera del escenario[36].

[34] La cuestión sobre la identidad de los narradores en los *Sueños* y su relación con la persona de Quevedo es compleja. Creo que las preguntas relacionadas con este tema son aún más difíciles de precisar de lo que Ugalde, 1980, sugiere en su artículo sobre los narradores en los *Sueños,* donde «resuelve» el problema al juzgar que la distinción «moderna» entre «autor» y «narrador» es superflua en la narrativa clásica. Por otra parte, la proposición de Fernández Mosquera, 1997, p. 166, de que la narratología debe tomarse en consideración aun cuando las «instancias enunciadoras» del siglo XVII difieren de las del siglo XX me parece correcta vista la complejidad del discurso narrativo.

[35] Iventosch, 1962, p. 110. Schwartz, 1986, p. 204, denomina esta sección como «proto-pirandelliana».

[36] Hay una cierta inconsistencia en esto, ya que el narrador, identificado aquí como Quevedo autor del entremés también se identifica como el autor de este texto

El papel que juega el narrador en este texto es ambiguo. Como he señalado anteriormente, una discusión detallada sobre la cuestión de los narradores en los *Sueños* es demasiado compleja para tratarla en este ensayo; sin embargo cabe indicar algunas de las características del narrador en *Muerte*. Para empezar hay que señalar que el narrador opera a través de varios niveles. Por una parte en el reino de la muerte se nos presenta como visitante inocente (podríamos incluso decir ignorante) cuya pregunta más frecuente es «¿Quién eres?». No parece reconocer a ninguno de los personajes que llegan a su encuentro, con la notable excepción del segundo encuentro con don Diego de Noche. Por otra parte nada parece impedir al narrador participar en largas discusiones con varios de los muertos con quienes se encuentra: en efecto, varias veces su participación en estos diálogos parece menos una conversación y más un discurso aproximándose al sermón (moral). Vemos ejemplos de esto cuando trata la cuestión del honor y la justicia, y mayormente, a mitad del camino en su peregrinaje, cuando emprende su largo discurso «político» en la conversación con Enrique de Villena.

6. Violencia física

La «violencia física» de este último episodio parece haber sido preparada por la incrementada violencia presente en los episodios hacia el final del *Sueño de la muerte*. No obstante, en los episodios previos el narrador había evitado involucrarse directamente en la violencia, por ejemplo, entre doña Fáfula y los otros dos personajes femeninos. El narrador busca dónde esconderse mientras las deja arreglar sus dificultades con golpes, y es en medio de la conmoción cuando siente un «algo» (el alma de Garibay) que lo prende. Cabe notar que varios muertos sujetan al narrador del brazo en la última parte del texto: «Yo quise partir tras él, cuando me asió del brazo un muerto»[37]; «Y asiéndome del brazo»[38]. Principalmente, el denominador común de éstos posteriores encuentros, es que en todos ellos el narrador está buscando una salida, un escape, de la situación en la cual se encuentra: «Aparteme de allí, que me hendía la cabeza»[39], «Yo no

---

en el prólogo de la obra. Diego Moreno consecuentemente tiene razón de enojarse con el autor por haberle enviado al mundo de los muertos y no sólo por las injurias del *entremés*. Esto se refleja tal vez en la respuesta del narrador al primer insulto que le lanza el muerto: «¡Llega y te tornaré a matar!» Y la manera *cómo* lo matará se especifica cuando el narrador amenaza regresar al mundo de los vivos y escribir entremeses de día y de noche.

[37] Quevedo, *Los sueños,* p. 361.

[38] Quevedo, *Los sueños,* p. 372.

[39] Quevedo, *Los sueños,* p. 392.

sabía dónde me esconder»[40], «Y yo no sabía qué me hacer y andaba como un loco mirando dónde huir»[41], «Yo me quería ir»[42], «Volví las espaldas»[43], «Diome grande risa y aparteme dél huyendo»[44]. Y la confusión aumenta: «Yo quedé confuso»[45], «estaba tal, con la variedad de cosas que había visto, que no me acordaba de nada»[46].

¿Cómo interpretar este aumento de violencia? ¿Debemos ver en el «encuentro físico» entre Diego Moreno y el narrador un paralelo con el género del entremés, el cual termina generalmente «con palos o con músicos, que es peor»[47]? Eugenio Asensio ha subrayado el hecho que Quevedo critica las convenciones del género del entremés aún cuando él mismo no podía evitarlas. La riña entre Diego Moreno y el narrador –es decir, el autor de Diego Moreno como personaje de entremés– se podría leer como parte de esta misma crítica. En tal caso, la crítica no sería la única, ya que en *El alguacil endemoniado,* el diablo nombra a los autores de entremeses en su explicación de cómo son castigados los poetas en el infierno:

> Mas los que peor lo pasan y más mal lugar tienen son los poetas de comedias, por las muchas reinas que han hecho, [...] y los palos que han dado a muchos hombres honrados por acabar los entremeses[48].

Anteriormente en el *Sueño de la muerte*, doña Fáfula describe como intentó ella «mejorar» los entremeses de su esposo, el poeta:

> Desagravié los entremeses, que a todos les daban de palos, y con todos sus palos hacían los entremeses[49].

En cuanto a sus propios entremeses, sin embargo, no parece que Quevedo evite las convenciones que critica en pasajes como este[50].

Price ve en los episodios donde el narrador (equivalente a Quevedo mismo) es atacado por los «cuerpos sin alma» indicios de «authorial fatigue» y «some evidence of revision and censorship» y añade sobre el final del *Sueño:*

[40] Quevedo, *Los sueños,* p. 394.
[41] Quevedo, *Los sueños,* p. 394.
[42] Quevedo, *Los sueños,* p. 398.
[43] Quevedo, *Los sueños,* p. 399.
[44] Quevedo, *Los sueños,* p. 400.
[45] Quevedo, *Los sueños,* p. 396.
[46] Quevedo, *Los sueños,* p. 397.
[47] *Discurso de todos los diablos,* cito de acuerdo a Asensio, 1965, p. 21.
[48] Quevedo, *Los sueños,* p. 149.
[49] Quevedo, *Los sueños,* p. 391.
[50] Asensio, 1965, p. 21.

> [It] may seem curious that after the somber opening and the powerful appearance of death this *Sueño* should turn to attack on worn-out phrases. Language, however, is important to Quevedo, as it is to most satirists; and no language is entirely meaningless. *Perogrulladas* and *disparates* can have a profound moral significance[51].

Efectivamente Price tiene razón al subrayar que el lenguaje es importante para Quevedo, tal como lo era para sus contemporáneos. No obstante, el marco interpretativo dentro del cual Price explica esta preocupación lingüística en Quevedo se ve limitado al aspecto moral; mientras que, Nolting-Hauff por su parte reduce la importancia lingüística a un juego estilístico, «todo en Quevedo [...], toda su extraordinaria potencia artística, está subordinada a las exigencias de su caprichoso ideal estilístico»[52]. Aunque inicialmente Diego Moreno se acerca al narrador «sin hablar, ni chistar», pronto se revela no sólo como hombre de acción sino también de muchas palabras. Así vemos cómo se resuelve la paradoja de un encuentro *silencioso* entre un personaje ficticio que es «lingüístico por completo» y su creador.

7. Ataque verbal

El silencioso encuentro físico entre Diego Moreno y el narrador rápidamente se convierte en un intercambio verbal de insultos momentos antes de que Diego Moreno triunfe y tome —arrebate— la palabra para dar un discurso locuaz en su defensa en contra de su representación injuriosa en el entremés escrito por el narrador. El narrador no dice mucho, es el personaje «lingüístico-literario» de Diego Moreno quien domina el lenguaje en este encuentro. Esto es cierto en el resto del texto, donde en la mayoría de los casos el narrador es también «oyente», haciendo algunas preguntas, pero mayormente dejando que los muertos hablen por sí mismos.

Diego basa su defensa en una serie de preguntas y respuestas retóricas, originando conceptos con su nombre *Moreno* y las palabras *cuerno* y *marido,* pero central a su argumentación es el hecho de hecho que en su tiempo había pocos cornudos en contraste con el presente[53].

[51] Price, 1983, pp. 48-49.

[52] Nolting-Hauff, 1974, p. 295.

[53] En el entremés, don Beltrán nota «que Diego Moreno no es de los hombres de agora». Ver Quevedo, *Obra poética,* vol. IV, p. 38. Hay una alusión al aumento del número de *cornudos* en *El siglo del cuerno:* «con la sobra de maridos, se ha cogido tanto cornudo estos años que valen a güevo: es un grado, señor, de profesión; que, antes, cuando había en una provincia dos cornudos, se hundía el mundo, y agora, señor, no hay hombre bajo que no se meta a cornudo, que es vergüenza que lo sea un hombre de bien» (Quevedo, *Prosa festiva completa,* p. 313). Un poco después comenta, «ahora está esto muy asentado porque todas las

> a los cabronazos que hay agora en el mundo decildles que se anden diciendo malo y bueno a sus mujeres, a ver si les desmocharán las testas y si podrán restañar el flujo del hueso[54].

Lía Schwartz ha calificado este pasaje como un ejemplo de la «Relación de dos lexemas no solidarios en el sistema de la lengua» y particularmente como un ejemplo de «'No líquido' con predicados 'líquido'»[55]. Podemos encontrar un paralelo con el uso de «restañar» en el siguiente soneto satírico-burlesco:

> Cuernos hay para todos, sor Corbera;
> no piense que ha de ser solo el cornudo.
> Valdés lo pretendió, mas nunca pudo
> restañarle los cuernos a Cabrera[56].

Aun más, Diego Moreno insiste que su mujer miente cuando afirma que él nunca le dijo «ni malo ni bueno» ya que siempre juzgaba como bueno o malo a quien veía entrar a su casa; si era poeta, galancete o valiente, Diego Moreno proclamaba «malo», pero si se trataba de algún genovés, mercader u obligado, era declarado «bueno». La ironía y humor de esta defensa consiste, como señala Crosby, en el hecho de que al responder a las acusaciones de su esposa, Diego Moreno las confirma.

Tal como el «flujo de hueso» (la multiplicación de cornudos) no se puede restringir, el flujo de proverbios en uso popular es similarmente difícil de detener. Y en este caso es el mismo personaje proverbial quien abusa de las expresiones populares: «Yo fui marido de *tomo y lomo* porque tomaba y engordaba», expresión que se encuentra en la colección de refranes de Correas con el significado de «por cosa fornida». La siguiente expresión también se encuentra en Correas: «*siete durmientes* era con los ricos y grulla con los pobres». Un «sietedurmiente» refiriéndose a alguien que duerme mucho[57].

Pero Diego Moreno no simplemente imita y hace eco a los proverbios y las frases coloquiales sino que les da una «vuelta conceptista». O, si se quiere, podemos recordar la caracterización

---

cosas han hecho mudanza y más ésta, que hay agora casta de cornudos como de caballos» (p. 315). Crosby señala que nadie había enfatizado a tal grado el contraste entre el pasado y presente número de cornudos aun cuando la cantidad de cornudos en la sociedad contemporánea había sido ya notada por Michel de Montaigne, Melchor de Santa Cruz y Mateo Alemán, entre otros. Ver Quevedo, *Sueños y discursos*, vol. II, p. 1526.

[54] Quevedo, *Los sueños*, p. 403.

[55] Ver Schwartz, 1984, p. 180.

[56] *PO*, núm. 593. Ver Arellano, 1984, p. 484, para este soneto.

[57] Ver nota 13 de Arellano en Quevedo, *Los sueños*, p. 309 y las referencias en Correas, *Vocabulario*, núm. 7643.

de lo que hace Quevedo con el lenguaje, de acuerdo con Arellano, ya que en este episodio es Diego Moreno quien manipula ingeniosamente los proverbios y frases coloquiales como material maleable para sus sutilezas conceptistas. Diego Moreno expresa su preocupación por la aparente degeneración del cornudo contemporáneo diciendo:

> si volviera al mundo (con ser el propio Diego Moreno) a ser cornudo, me pusiera a platicante y aprendiz delante del acatamiento de los que peinan Medellín y barban de cabrío[58].

El narrador previamente había encontrado una preocupación parecida cuando la dueña Quintañona comenta que si volviese a la vida no desearía hacerlo como dueña: «Antes quiero estarme entre muertos y vivos pereciendo, que volver a ser dueña»[59]. Implora al narrador que se asegure que «alguien» ponga a otra dueña en el refrán porque está cansada de «correr de boca en boca». Sin embargo, a pesar de las semejanzas entre estos dos episodios vale la pena recordar que no hay violencia física en este último y que la dueña, aunque locuaz, nunca dirige su conversación al autor, Quevedo.

8. El tercer tipo

Hasta este momento hemos visto que el encuentro entre el personaje muerto y ficticio de Diego Moreno y el narrador autor de entremeses toma lugar en dos niveles: uno físico y otro verbal. ¿En qué consiste entonces el invocado «encuentro del tercer tipo»? En la introducción sugerí que este tercer nivel está relacionado con el cuestionamiento del lenguaje.

William H. Clamurro ha notado cómo

> the revolt of the abused proverbial persons and figures of speech-quite literally creates the surreal fantasy of language itself rising up, or trying to, against its abusers[60].

La interpretación de Clamurro sigue la lectura de *Muerte* de Iventosch, quien describe el texto como «the encounter of a Dantesque Quevedo with a series of incarnated proverbial figures in Hell who bewail what the popular mind has done to their reputations»[61]. Sin embargo, Iventosch parece ver el episodio de Diego Moreno como una excepción a lo que él sugiere es el tema

[58] Quevedo, *Los sueños,* p. 404. Ver nota 494 para una explicación de las frases «peinar Medellín» y «barban de cabrío».
[59] Quevedo, *Los sueños,* pp. 379-80.
[60] Clamurro, 1991, p. 99.
[61] Iventosch, 1962, p. 99.

principal de la obra: la defensa de las virtudes de los personajes (reales) como Joan de Encina y el Marqués de Villena en contra de la calumnia y vulgarización por parte de la mente popular, diciendo que en este episodio Quevedo «even places himself in the current of those who defame»[62]. En el violento encuentro entre Diego Moreno y Quevedo (Iventosch no distingue entre autor y narrador), Iventosch ve a Quevedo-moralista cara a cara con su «alter ego», Quevedo-calumniador y escritor de «vulgares entremeses». Aunque Iventosch subraya que sólo una «mitad» de Quevedo aparece en la escena, insiste en encontrar ecos en el episodio de la batalla interna que libra Quevedo. No obstante, hay más de por medio en este episodio que una batalla interna entre «moralista» y «calumniador». Clamurro profundiza esta interpretación en su comentario al final del *Sueño de la muerte:*

> as the rather chaotic and conflictively inconclusive ending of this *sueño* (punctuated by the narrator's indecorous scuffle with Diego Moreno) suggests, there is a sense of frustration and failure, even after this most extensive and impassioned attempt to rescue language back from the hands —or mouths— of its abusers and to put it squarely at the service of truth and virtue[63].

Ya he notado anteriormente mis dudas sobre la clasificación del final como «conflictivamente inconcluso» pero creo que el «sentimiento de frustración y derrota» que describe Clamurro tiene algo que ver con la fundamental preocupación epistemológica que fluye a través de los textos de los *Sueños* de Quevedo.

El abuso del lenguaje en proverbios populares es sólo una de las varias manifestaciones de esta preocupación. Bajo la preocupación por este tipo de abuso burbujea una inquietud mayor sobre la función del lenguaje como vehículo para la verdad y el conocimiento. Cuando el narrador se confronta físicamente con Diego Moreno, ya había anteriormente expresado deseo —ansias, en realidad— por alejarse de los muertos que lo llaman y toman del brazo durante su recorrido por el reino de la Muerte. ¿Podemos leer su deseo de huir como expresión de una huida más fundamental, de un escape de la corrupción del lenguaje? Cuando el narrador se topa con Diego Moreno, ya había estado buscando un guía para salir, ¿por qué? Tal vez porque exhausto después de presenciar los signos de la desintegración del lenguaje necesita que alguien lo proteja de este reino.

[62] Iventosch, 1962, p. 110.
[63] Clamurro, 1991, p. 99.

Mis sugerencias nacen de una lectura de *Los sueños* enfocada hacia las implicaciones epistemológicas del conceptismo. El paradigma epistemológico en vigor en el tiempo de Quevedo, y efectivamente durante la mayor parte del siglo XVII en España, se basa en una forma de pensar analógica. Es decir, aunque de manera extremadamente simplista, la manera vigente de pensar asume que las palabras y las cosas pertenecen al mismo orden lógico. Las palabras eran señales / signos, y la relación más importante entre signo y significado es una de semejanza o analogía. La obra de Gracián, *Agudeza y arte de ingenio,* no representa sólo un ejemplo de *ars poetica* o tratado retórico, ambos populares en este tiempo, sino que expresa la «sutileza del pensar» propia de este paradigma o *epistème,* para usar la terminología de Michel Foucault en su famosa teoría de la discontinuidad histórica[64]. Para Foucault, un cambio fundamental de *epistème* tomó lugar en el siglo XVII cuando el *epistème* de semejanza fue reemplazado por el *epistème* de representación. La relación entre la representación y lo representado ya no se basa en su semejanza sino en la convención. Desde su publicación, la teoría de Foucault ha sido controvertida y criticada ampliamente en foros académicos, pero en este caso la teoría en sí no es lo que nos importa. Aun así, lo que Foucault nos enseña es que debemos mantenernos alerta y conservar un sentimiento de asombro frente al pasado que preserve su *diferencia*.

Uno de los más graves problemas en el pensamiento analógico del siglo XVII era la dificultad en diferenciar entre la semejanza relevante y la insignificante. Dos estudios relativamente recientes sobre la obra de Quevedo toman en cuenta el trabajo de Foucault para presentar observaciones interesantes con respecto a la cuestión epistemológica. Joachim Küpper ilumina particularmente el episodio con los doctores y boticarios en *Muerte* al leerlo dentro de un marco de «arqueología de discursos» amplificando el bosquejo foucauldiano del «escenario discursivo» de este periodo. De acuerdo a Küpper, el objetivo principal de la sátira de Quevedo es el exceso de la práctica discursiva del periodo. El *epistème* de la semejanza, fundamentada en la analogía parece empezar a sufrir de «sobrecarga», situación que amenaza suspender la distinción entre significado e incoherencia (no-significado), y es precisamente esto lo que Quevedo critica en su obra[65]. En la reciente tesis doctoral de Ariadna García-Bryce, ella propone lo siguiente con respecto a la poética de Quevedo,

> [it] can be said to be permeated by something akin to the acute awareness of the dissociation of words and things that Foucault has

[64] Ver Foucault, 1966.
[65] Ver Küpper, 1992.

> emphasized in early modes of consciousness, [but nevertheless] his work, at the same time, is governed by a profound distrust of secular innovation and by an assertion of essential truths[66].

Creo que el punto más importante en estos trabajos es que enfatizan y enfocan el contexto epistemológico del periodo como modo de comprender los textos de Quevedo. Ambos críticos parecen estar de acuerdo en ver que Quevedo critica, o al menos expresa su preocupación por «la analogía destrabada» que corre en los discursos científicos tanto como poéticos de su tiempo. García-Bryce sugiere que «his conceptism represents a reaction against ornamental aesthetics»[67].

Finalmente, después de destacar estos puntos de vista mi conclusión respecto al episodio de Diego Moreno es que a través de este personaje, Quevedo apunta al ya mencionado exceso lingüístico y que la acción del narrador (intentar huir, buscar un guía) expresa su angustia. No obstante, no debemos olvidar que el narrador muestra firmeza en la confrontación con Diego Moreno: responde violentamente y al descubrir la identidad de su atacante amenaza volver a matarlo. Sin embargo, esta muerte sería tan verbal como la primera, es decir, consistiría en exhibir en el escenario (a través de nuevos entremeses) la vida de Diego Moreno y su hipocresía en el matrimonio[68].

Quevedo no concibe otra manera de presentar las cuestiones de verdad y conocimiento fuera del marco tradicional del paradigma analógico, por lo tanto su necesidad de defenderlo y protegerlo del abuso adquiere una importancia mayor.

[66] García-Bryce, 1997, p. 11. García-Bryce estudia en Quevedo tanto su obra metafísica (sonetos de amor) como la satírica (*La hora de todos y la Fortuna con seso*) además de analizar la lectura que hace Jorge Luis Borges de la obra quevediana.

[67] García-Bryce, 1997, p. 9.

[68] Cierto, si la intención de Quevedo en su entremés era de «matar» al personaje proverbial de Diego Moreno, fracasó ya que la obra de Quevedo aseguró la posteridad de este personaje: «la obra que gana para Diego Moreno un puesto entre los títeres más animados del retablo picaresco, al lado de Escarramán, es el *Entremés de Diego Moreno*». (Asensio, 1959, p. 404).

Bibliografía

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

Arellano Ayuso, I., «Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo», *La Perinola,* 1, 1997, pp. 15-38.

Asensio, E., «Hallazgo de *Diego Moreno,* entremés de Quevedo, y vida de un tipo literario», *Hispanic Review,* 27, 4, 1959, pp. 397-412.

Asensio, E., *Itinerario del entremés,* Madrid, Gredos, 1965.

Aut, Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1963, 3 vols.

Azaustre Galiana, A., *Paralelismo y sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo,* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1996.

Bershas, H. N., «Three expressions of cuckoldry in Quevedo», *Hispanic Review,* 28, 2, 1960, pp. 121-35.

Clamurro, W. H., *Language and Ideology in the Prose of Quevedo,* Newark, Juan de la Cuesta, 1991.

Correas, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales [CD-ROM],* ed. R. Zafra, Pamplona, GRISO, 2000.

Díaz-Migoyo, G., «Semántica de la ficción: el vacío de *El mundo por de dentro*», en *Quevedo in Perspective,* ed. J. Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 117-37.

Fernández Mosquera, S., «Ideología y literatura: perturbaciones literarias en la exégesis ideológica de la obra de Quevedo», *La Perinola,* 1, 1997, pp. 151-69.

Foucault, M., *Les mots et les choses,* Paris, Gallimard, 1966.

García-Bryce, A. H., *Francisco de Quevedo: Allegories of Senselessness,* Ph. D., Princeton University, 1997.

Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio,* ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1987, 2 vols.

Iventosch, H., «Quevedo and the Defense of the Slandered: The Meaning of the *Sueño de la Muerte,* the *Entremés de los refranes del viejo celoso,* the *Defensa de Epicuro,* etc.», *Hispanic Review,* 30, 1962, pp. 73-115.

Kuusito, S. K. T., *The Historical Basis of Satire in Quevedo's «Sueños»: The Social Construction of Evil*, Ph. D., University of Minnesota, 1985.

Küpper, J., *Die entfesselte Signifikantz. Quevedo's Sueños, eine Satire auf den Diskurs der Spät-Renaissance,* Egelsbach, Hänsel-Hohenhausen, 1992.

Nolting-Hauff, I., *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo,* Madrid, Gredos, 1974.

PO, Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

Price, R. M., «Quevedo's Satire on the Use of Words in the *Sueños*», *Modern Language Notes,* 79, 1964, pp. 169-80.

Price, R. M., *Quevedo. Los sueños,* London, Grant & Cutler-Tamesis, 1983.

Quevedo y Villegas, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.

Quevedo y Villegas, F. de, *Los sueños,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.

Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

Quevedo y Villegas, F. de, *Prosa festiva completa,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
Quevedo y Villegas, F. de, *Sueños y discursos,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, 2 vols.
Schwartz Lerner, L., *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo,* Madrid, Taurus, 1984.
Schwartz Lerner, L., *Quevedo: discurso y representación,* Pamplona, Eunsa, 1986.
Ugalde, V., «El narrador y los *Sueños* de Quevedo», *Revista canadiense de estudios hispánicos,* 4, 2, 1980, pp. 183-95.

El problema del vellón en *El chitón de las tarabillas*

José I. García de Paso
Universidad Complutense

1. Introducción

El chitón de las tarabillas es una obra publicada anónimamente hacia 1630, escrita con toda probabilidad por don Francisco de Quevedo. Por esas fechas, Quevedo se encontraba en la corte de Madrid trabajando para el conde duque de Olivares. De hecho, *El chitón* es una especie de antipanfleto donde Quevedo apoya tres tipos de decisiones políticas tomadas tras la subida al trono de Felipe IV en la primavera de 1621 y donde critica acerbamente a los libelistas que osaron en su momento manifestarse contra tales políticas.

Podemos dividir la exposición de *El chitón* en tres partes bien diferenciadas. En la primera, Quevedo apoya los intentos de búsqueda de metales preciosos en las minas y en los ríos españoles que habían tenido lugar a partir de 1624, con la aparición de la denominada «Junta de Minas». Sin embargo, estos intentos resultaron vanos y la «Junta de Minas» pasó pronto a ocuparse de la cuestión económica más candente del momento, el problema del vellón.

A este problema le dedica Quevedo la parte central y, de largo, la de más enjundia de *El chitón*. Su objetivo es respaldar la decisión de devaluar la moneda de vellón a la mitad de su valor nominal puesta en práctica el siete de agosto de 1628. En lo que sigue, presentaremos, primero, los antecedentes de ese grave problema monetario y, posteriormente, iremos analizando la aportación quevediana a la cuestión.

La tercera parte de la obra la dedica Quevedo a apoyar la política presupuestaria de Felipe IV y el conde duque de Olivares. Desde un punto de vista económico, las aportaciones de Quevedo

a este respecto sólo pueden calificarse de convencionales: en el fondo de la cuestión, se limita a ponderar la bondad de los gastos realizados y a comparar la carga impositiva que soportaban los castellanos con la que soportaron en reinados anteriores, para concluir que la presión fiscal había sido superior en otras ocasiones.

Dado que nuestra introducción a los acontecimientos que rodearon la publicación de *El chitón* es, forzosamente, corta y que no haremos mención alguna a sus características de lengua y estilo, rogamos encarecidamente al lector que lleve a cabo una lectura conjunta de nuestro trabajo y de la edición de *El chitón* a cargo de Manuel Urí Martín. Creemos que, tras esa lectura conjunta, el lector podrá situar de forma más adecuada la obra dentro de un entorno histórico político económico, así como apreciar en todas sus dimensiones el contenido de *El chitón*.

Lectores más interesados en el entramado político económico se beneficiarán de la lectura de la magna obra de Elliot[1]. Para análisis más exhaustivos de la historia monetaria castellana de la época basados en la teoría monetaria moderna, pueden verse García de Paso[2] y Sargent y Velde[3].

2. Los antecedentes históricos

El desorden monetario que se vivió en Castilla durante el siglo XV terminó con la reforma monetaria de 1497 durante el reinado de los Reyes Católicos. Dicha reforma permitió la libre acuñación por los particulares en las cecas reales de monedas de oro, plata y vellón. La moneda de oro, denominada excelente o ducado, tendría una ley del 98,96% y talla de 65,33 monedas por marco (230 gramos) acuñado, fijándose un valor facial legal de 375 maravedís. La moneda de plata, el real, tendría una ley del 93,05% y una talla de 67 monedas por marco, quedando su valor facial fijado en 34 maravedís. En cuanto a la moneda de vellón, se acuñarían blancas con un contenido de plata del 2,43% y una talla de 192 monedas por marco, fijándose un valor facial legal de 0,5 maravedís. La unidad de cuenta era el maravedí. Al mismo tiempo, se fijaron las tarifas de acuñación. El individuo que llevase un marco de oro a una ceca para su acuñación debía pagar por la labor 1,5 tomines (un 0,375% del marco acuñado). Las tarifas para la plata y el vellón fueron, respectivamente, un real por marco de plata y 25 maravedís por marco de vellón. La Corona renunció al impuesto de señoreaje y monedaje.

[1] Elliot, 1990b.
[2] García de Paso, 1999, 2000, 2002.
[3] Sargent y Velde, 1999, 2001.

Los dos elementos fundamentales de la reforma de 1497 fueron la libertad de acuñación de oro, plata y vellón y la limitación cuantitativa estricta a la acuñación de vellón (fijada en 10 millones de maravedís, cantidad que se consideraba ajustada a las necesidades del comercio al por menor). A partir de esta reforma, la escasez de moneda de vellón castellana (junto con alguna moneda de vellón extranjera que circulaba) en relación a las necesidades de los intercambios al por menor y de las transacciones menudas, la práctica igualación de su valor nominal al de su contenido metálico (más las costas de acuñación) y la mayor abundancia relativa de la moneda de plata (el real y sus submúltiplos) lograron romper el vínculo secular que existía entre el contenido metálico de la moneda de vellón y el poder adquisitivo del maravedí. Así, durante todo el siglo XVI, la cotización del real de plata en el mercado se mantuvo igual a su paridad legal (34 maravedís de vellón) y la evolución de los precios de los bienes en moneda de vellón fue idéntica a su evolución en moneda de plata.

Esta evolución paralela de los precios en moneda de vellón y en moneda de plata se debió fundamentalmente a que las decisiones de política monetaria durante todo el siglo XVI fueron de escaso calado, permitiendo a don Ramón Carande escribir:

> que las vicisitudes experimentadas en la circulación [monetaria] no pueden atribuirse a innovaciones de la política monetaria propiamente dicha[4].

La tecnología de acuñación tradicional de los siglos XV, XVI y XVII implicaba que los costes por moneda acuñada difiriesen entre las monedas de valores faciales elevados (oro) y de valores faciales medios y pequeños (plata y vellón). En concreto, la relación coste de acuñación / valor nominal era mayor para las monedas de denominación baja (vellón) que para las de denominación elevada (plata y, sobre todo, oro). La razón se halla en que el sistema de acuñación tradicional de martillo implicaba la utilización del mismo procedimiento para acuñar todas las monedas, con independencia de su contenido metálico y de su tamaño. Como consecuencia, el coste total por moneda acuñada era una función inversa del valor facial de las monedas. Por tanto, dado un impuesto de señoreaje neto, el coste total de acuñación sería más elevado para la moneda de vellón, luego para la de plata y finalmente para la de oro. Por ejemplo, desde 1471 hasta 1566 no se percibió en Castilla el impuesto de señoreaje y monedaje por lo que se pagaba exclusivamente el coste de acuñación. A partir de 1471 y hasta 1566 se pagaron 25 maravedís por la acuñación de un marco de

[4] Carande, 1977, p. 148.

vellón y un real por la acuñación de un marco de plata. Esto suponía un coste de acuñación para el vellón de un 26% de su valor nominal, siendo ese porcentaje de un 1,49% para la acuñación de plata. El coste de acuñación de un marco de oro se fijó en 1,5 tomines en 1497 y se elevó a 125 maravedís en 1537. Por tanto, el porcentaje anterior para la acuñación de moneda de oro fue del 0,375% desde 1497 a 1537 y del 0,525% hasta 1566. En 1566 se ordenó la recaudación de un impuesto de señoreaje sobre la acuñación de oro, plata y vellón. A partir de esta fecha, las tarifas que pagaban los particulares a la ceca por el servicio de acuñación de un marco de metal se mantuvieron en sus valores previos (125 maravedís para el oro, 34 maravedís para la plata y 25 maravedís para el vellón) pero el nuevo impuesto a pagar por labrar un marco de oro, plata y vellón sería, respectivamente, de un escudo (400 maravedís), 50 maravedís y 17 maravedís. Por tanto, a partir de 1566, los porcentajes que suponían los costes totales de acuñación sobre los valores faciales de las monedas acuñadas en Castilla fueron del 56,25% para el vellón, del 3,67% para la plata y del 1,93% para el oro. Estos porcentajes marcaban la diferencia de valor existente entre el metal en pasta y ese mismo metal pero amonedado.

A lo largo del siglo XVI, el precio internacional del oro y de la plata cayó en términos de los bienes de consumo (como consecuencia de una disminución en el coste de extracción de ambos metales, debido a la combinación de una tecnología más avanzada junto con el descubrimiento de nuevos yacimientos). Las minas peruana de Potosí y mejicana de Zacatecas (descubiertas en 1545 y 1546, respectivamente) fueron extremadamente fértiles y además el proceso de extracción del mineral mediante la amalgama de mercurio, descubierto en 1540 por el italiano Vannoccio Biringuccio, redujo sustancialmente el coste de producción de la plata americana. Junto con esto, y además del mercurio procedente de Almadén e Idria y exportado a América, Castilla contó con una oferta adecuada de mercurio tras el descubrimiento en 1563 del yacimiento de Huancavélica en Perú. La producción americana incrementó en gran medida la oferta de plata inundando los mercados y, en consecuencia, redujo su precio, expulsando incluso de la producción a las minas de plata centroeuropeas.

Como consecuencia de este proceso, el valor en el mercado internacional de la pasta de plata y de oro cayó, lo que implicaba también una disminución del poder adquisitivo del oro y de la plata amonedados. Es decir, un incremento de los precios de los bienes expresados en moneda de plata y de oro. Resumiendo, la cantidad nominal de dinero en circulación aumentó previamente, dado el incentivo de acuñar pasta de plata y de oro debido a su abundancia, lo que terminó implicando un incremento del nivel

de precios expresado tanto en moneda de plata como de oro. Este es el origen del proceso inflacionista que se aprecia en Castilla y en el resto de Europa durante el siglo XVI y que se ha conocido con el nombre de «La Revolución de los precios».

Tras la Pragmática de los Reyes Católicos de 1497 se acuñaron ducados, reales y monedas de vellón de acuerdo con las leyes y tallas allí determinadas. A finales de la segunda década del siglo XVI e inicios de la tercera, las Cortes solicitaron al emperador Carlos V la reducción de la ley de las monedas de oro y plata. Así, en 1523 una comisión monetaria recomendó reducir la ley del ducado a 21,5 quilates, manteniendo su talla y su valor facial legal. Para mantener la relación bimetálica oro-plata oficial establecida en 1497, se preveía aumentar la talla del real pasando desde 67 a 71 monedas por marco acuñado, sin modificar su ley y su valor facial legal. Al mismo tiempo, se propuso reducir la ley de la blanca de vellón desde 7 a 6 gramos de plata por marco acuñado (desde el 2,43% hasta el 2,08%) sin modificar su talla ni su valor facial legal. No obstante, finalmente Carlos V no se decidió a dar el paso y mantuvo el sistema monetario sin alteraciones.

En 1535, Carlos V mandó acuñar los llamados «escudos imperiales» en la ceca de Barcelona con el primer oro llegado del Perú. Esta moneda tenía una ley del 91,67% y una talla de 68 monedas por marco, y su cotización de mercado en la Corona de Castilla era de unos 350 maravedís. A partir de 1537, el emperador mandó sustituir la acuñación en Castilla del ducado por la de este tipo de escudo (también denominado corona), asignándosele un valor facial legal de 350 maravedís. A partir de 1537, dejó de acuñarse el ducado, pero se mantuvo como unidad de cuenta equivalente a 375 maravedís hasta el siglo XVIII. El escudo tenía una talla un 4,08% menor y una ley un 7,37% inferior a las del ducado. En conjunto, esta modificación legal implicaba una apreciación nominal de la moneda de oro castellana de un 4,87%, lo que suponía un estímulo adicional a la acuñación de oro, a la mayor circulación monetaria de este metal y, por tanto, al incremento del nivel general de precios. Hamilton[5] refiere que la decisión de Carlos V de acuñar escudos de oro en detrimento de ducados provocó cierta tendencia inicial a que el escudo circulase por debajo de su valor facial legal de 350 maravedís (esto es, a descuento), pero que dicha tendencia remitió rápidamente debido al predominio de la producción de plata en las Indias. Así, a partir de 1548 las Cortes se quejaron en repetidas ocasiones de la escasa circulación de la moneda de oro.

La limitación cuantitativa a la acuñación de vellón fijada por los Reyes Católicos en 1497 en 10 millones de maravedís parece

[5] Hamilton, 1975, p. 74.

que devino demasiado estricta a medida que pasaban los años de la primera mitad del siglo XVI, por lo que se generó una escasez de moneda fraccionaria. Así, a partir de 1518 hubo repetidas peticiones de las Cortes a Carlos V para que levantase dicha limitación y permitiese la acuñación de más moneda de vellón. Por fin, en 1548 Carlos V aprobó una nueva emisión de vellón y su distribución por las distintas cecas. Sin embargo, desde 1497 la cotización del cobre (en términos de plata) había venido subiendo en los mercados internacionales. Así, si hacia 1470 el precio relativo era de 6 ó 7 gramos de plata por un kilogramo de cobre, a finales del siglo XVI dicho precio había subido a alrededor de 11 gramos. El incremento del precio relativo de la pasta de cobre frente a la pasta de plata alteraba claramente los incentivos del sector privado a acuñar moneda de vellón, dado que el coste de la pasta necesaria para acuñar una moneda de vellón subía, mientras que el valor nominal de esa misma moneda en la circulación monetaria permanecía estancado. Este fenómeno no facilitaba la acuñación privada de vellón en Castilla. De hecho, las Cortes de 1551 informaron de que no se había acuñado ninguna cantidad del vellón asignado en 1548 a cada ceca y Carlos V incluso ordenó a los municipios que subvencionasen la acuñación para que pudiera llevarse a cabo. Finalmente, dadas las dificultades que había entrañado la acuñación de vellón bajo las condiciones establecidas en 1497, Carlos V se decidió a dar el paso de envilecer ligeramente la moneda de vellón el 23 de mayo de 1552. A partir de ese momento, su ley quedaría rebajada al 1,91%.

En 1555, las Cortes volvieron a solicitar la acuñación de más vellón pero el emperador denegó la solicitud argumentando que la oferta en circulación ya era adecuada. De nuevo, en 1558 las Cortes volvieron a pedir (esta vez ya a Felipe II) licencia para la acuñación privada de 7,5 millones de maravedís de vellón junto con una reducción de su ley al 1,21% para permitir la rentabilidad de la acuñación. La licencia fue concedida pero sin la reducción de la ley.

El 14 de diciembre de 1566 se puso en marcha una reforma de la moneda de vellón. Por una parte, y respondiendo a los deseos de las Cortes, se redujo la ley de la blanca al 1,39% y su talla a 220 monedas por marco acuñado (equivalente a un valor facial de 110 maravedís por marco acuñado). Esto implicaba una revalorización nominal de un 45%. Al mismo tiempo, se impuso un nuevo gravamen de señoreaje y monedaje, lo que implicaba que el coste total de acuñar un marco de vellón quedaba en 42 maravedís. Por otra parte, se autorizó la acuñación del llamado «vellón rico» con una ley del 21,53%, del cual se obtendrían 680 maravedís por marco acuñado. De este tipo de vellón, a partir de 1566 y hasta 1572 se acuñaron múltiplos de la blanca denominados cuartillos

(8,5 maravedís), cuartos (4 maravedís) y ochavos (2 maravedís). La exposición de motivos de esta pragmática indicaba que la política de la Corona era la de limitar la circulación de vellón a la cantidad requerida por el tráfico comercial corriente, es decir, la misma política que habían puesto en práctica los Reyes Católicos con la ordenanza de 1497. Obsérvese que la política de envilecimiento de la moneda de cobre sólo tenía como objeto el que fuera rentable su acuñación y, por tanto, que hubiera empresarios privados interesados en obtener licencias. De esta forma, se podría mantener un ritmo de oferta de vellón acompasado a las necesidades (demanda) de la economía castellana.

A tenor de las solicitudes de las Cortes a la Corona, en la primera parte de la década de 1580 se sentía escasez de moneda de vellón para la realización de las transacciones menudas. Como resultado de estas peticiones de las Cortes o por deseo propio de la Corona, Felipe II concedió licencias de acuñación de vellón en 1584 que posteriormente canceló en 1591.

Pronto cambió de opinión Felipe II al darse cuenta del potencial de financiación que supondría la acuñación de vellón con el nuevo sistema de laminadores movidos por fuerza hidráulica (conocido en Castilla como el sistema «de molinos») importado del Tirol, instalado en 1586 en la ceca del «Nuevo Ingenio» de Segovia. Dado que las monedas acuñadas en el «Ingenio» eran mucho más uniformes y redondeadas que las realizadas mediante el procedimiento tradicional de martillo, Felipe II comprendió que con la acuñación de vellón en el «Ingenio» podría suprimir su contenido en plata sin modificar su valor facial legal, con lo que la Corona podría obtener unos importantes ingresos por señoreaje neto. Así, dado que el valor legal se mantenía pero el coste del metal a acuñar se reducía sustancialmente, el beneficio de la acuñación se incrementaría en gran medida.

En consecuencia, al contar con una nueva tecnología de difícil imitación por falsificadores o por monarcas circundantes, Felipe II estaba dispuesto a eliminar de la circulación la moneda de vellón vieja acuñada a martillo y sustituirla por la nueva moneda de vellón «de molinos» con el fin de ahorrarse el coste de la plata en cada marco de vellón acuñado. Manteniendo constante el valor facial de la moneda de vellón, esa reducción de coste ingresaría en las arcas de la Corona en forma de señoreaje adicional. Así, el procedimiento consistiría en recoger cada año vellón antiguo por valor de 100000 ducados que se fundiría después para extraer la plata que contenía y se pagaría a los particulares con la nueva moneda de vellón acuñada.

No obstante, la eliminación total de la plata de la moneda de vellón suscitó reacciones adversas en las Cortes y Felipe II se vio obligado un mes después, el 1 de febrero de 1597, a ordenar que

se pusiera una pequeña cantidad de plata de forma que la ley del vellón alcanzaba el 0,35%. Sin embargo, antes de que comenzasen las acuñaciones, el 3 de mayo de 1597, Felipe II decidió reducir el peso de las monedas a acuñar. Así, de cada marco de vellón se acuñarían 35 cuartos (140 maravedís), 63 ochavos (126 maravedís) o 126 monedas de un maravedí.

El marco de vellón acuñado entre 1583 y 1591, previo a su acuñación en el «Nuevo Ingenio» de Segovia, tenía los siguientes componentes de coste: 33 maravedís de los –oficiales– 4 gramos de plata, 32,5 maravedís del cobre y 34 maravedís del coste de acuñación. El coste total era de 99,5 maravedís y el señoreaje neto de 10,5 maravedís, para conformar un valor facial legal de 110 maravedís. En 1597 y 1598, el valor facial promedio del conjunto de monedas de vellón acuñadas fue de 135,2 maravedís por marco, el coste del cobre de 38 maravedís y el de la plata de 7,875 maravedís. Como la tarifa de acuñación fue de 34 maravedís hasta el 11 de abril de 1598 y de 30 maravedís después, el señoreaje neto por marco de vellón fue de 55,125 maravedís antes de esa fecha y de 59,125 maravedís después. En consecuencia, la nueva política con respecto a la moneda de vellón aplicada por Felipe II incrementaba el beneficio para la Corona desde 10,5 maravedís hasta 55,125 ó 59,125 maravedís.

Hacia el final del siglo XVI, la moneda de oro era muy escasa en la circulación monetaria y el sistema trimetálico (oro, plata y vellón) *de iure* se había convertido en un sistema bimetálico (plata y vellón) *de facto*. El total conocido de moneda acuñada (oro, plata y vellón) en Castilla desde 1566 a 1598 rondaría los 70 millones de ducados. Dado el número de habitantes estimado para Castilla (5,6 millones) y los saldos monetarios estimados por habitante, puede concluirse con fiabilidad que la oferta monetaria global de Castilla hacia 1597 rondaría los 20 millones de ducados.

De acuerdo con los datos que disponemos, parece claro que durante el siglo XVI la proporción que la moneda de vellón suponía sobre la oferta monetaria total fue pequeña. Domínguez Ortiz[6] estima que en el periodo 1497-1566 la acuñación de vellón fue de unos 2,5 millones de ducados a los que se sumó otro medio millón de ducados después de 1566, por lo que la acuñación total antes de 1597 habría sido de unos 3 millones de ducados, y que esta cantidad apenas fue suficiente para financiar las pequeñas transacciones corrientes. De modo que estimamos que, hacia 1597, la oferta monetaria total (unos 20 millones de ducados) se componía de unos 17 millones de ducados en moneda de plata y de unos 3 millones de ducados en moneda de vellón.

[6] Domínguez Ortiz, 1960, pp. 252-53.

A pesar de las protestas de las Cortes, Felipe II y, a partir de 1598, Felipe III permitieron seguir con las acuñaciones de vellón, tanto en el «Ingenio» de Segovia como en la ceca de Cuenca. En julio de 1600, las Cortes pusieron a Felipe III la condición de no acuñar más vellón para el otorgamiento de un servicio (un ingreso procedente de la implantación de impuestos extraordinarios) de 18 millones de ducados. Sin embargo, Felipe III se negó y el servicio fue aprobado sin la citada condición. Entre 1597 y 1602 se acuñaron unos 750000 ducados, con un señoreaje neto de unos 350000 ducados. La información disponible evidencia que la acuñación de moneda de vellón fue un arbitrio utilizado con la finalidad de obtener rápidos ingresos para la hacienda real. Un aspecto importante a resaltar es que, a pesar de las dificultades financieras por las que pasaron Carlos V y Felipe II (que dieron origen a las «quiebras» de 1557, 1575 y 1596), no fue hasta finales del siglo XVI cuando Felipe II se sintió impelido a utilizar la moneda de vellón con el fin de obtener financiación mediante el señoreaje de la moneda.

El 3 de junio de 1602, Felipe III decidió eliminar la escasa plata que tenía el vellón y, al mismo tiempo, redujo a la mitad el peso de la nueva moneda de vellón a acuñar (ya de cobre puro, al no incorporar plata alguna). El argumento esgrimido por la Corona es que el auténtico valor de estas pequeñas monedas en la circulación monetaria no era su valor intrínseco, determinado por su contenido metálico, sino el valor facial legal (valor extrínseco) que en ellas se estampaba —desde 1597— cuando se acuñaban, por lo que con la medida se conseguiría reducir el coste y el manejo del vellón.

A partir de esa fecha, con un marco de cobre puro se acuñarían monedas de 1, 2, 4 y 8 maravedís, hasta un total de 280 maravedís. La Corona emitió 4,2 millones de ducados en estas monedas más ligeras de cobre puro entre 1602 y 1608. Debido al aumento de las acuñaciones, el precio de mercado del cobre subió, estableciendo la Corona un precio máximo de 45 maravedís por marco de cobre comprado por las cecas. Como los gastos de acuñación ascendían a 37 maravedís y el coste del cobre fue de 46,17 maravedís por marco, el señoreaje neto obtenido por la Corona fue de 196,83 maravedís por marco acuñado hasta 1604.

El 18 de septiembre de 1603, Felipe III ordenó que las monedas de vellón —anteriores a la acuñación de cobre puro en 1602— y denominadas «calderilla» fuesen llevadas a las casas de moneda para ser reselladas con un valor facial doble de su denominación previa. Las personas que llevasen sus monedas a resellar a las cecas recibirían el mismo número de maravedís que aportasen, más una compensación por los costes de transporte de las monedas hasta y desde la ceca que iría entre cuatro y seis maravedís por

arroba transportada y legua recorrida. Los costes de resello rondaron el 8% del volumen resellado de moneda. De este modo, esta operación de resello implicaba que la Corona obtenía un beneficio de alrededor del 92% del valor nominal de toda la calderilla que los particulares llevasen a resellar a las cecas. El volumen resellado alcanzó los 2,3 millones de ducados. Esta orden de resello puso en alerta a las Cortes, que el 4 de diciembre de 1603 solicitaron al rey la paralización de las acuñaciones de cobre y del resello de la calderilla. También provocó por vez primera la aparición de un premio modesto (de alrededor del uno o dos por ciento) de la moneda de plata sobre la de vellón.

En 1604, el rey ordenó a sus inspectores visitar las cecas para asegurarse de que el vellón acuñado y resellado se ajustaba exactamente a las licencias concedidas e incluso en 1605 por parte del rey se llegó a afirmar que estaba en estudio un plan para consumir el vellón, es decir, para dar a sus tenedores plata en lugar de vellón, aunque este plan no llegó a materializarse. Sin embargo, a pesar de estas supuestas intenciones de la Corona de reducir la circulación de vellón, se continuó acuñando moneda de cobre en varias cecas hasta 1606 e incluso en 1607 y 1608 en el «Nuevo Ingenio» de Segovia, ceca donde se acuñaba exclusivamente por cuenta de la Corona. Después de una negociación entre la Corona y las Cortes para la concesión de un nuevo servicio de 17,5 millones de ducados (2,5 millones al año durante 7 años), Felipe III aceptó por fin el 2 de noviembre de 1608 la condición de no acuñar más vellón, con o sin liga de plata, durante un periodo de veinte años.

En 1617, el Rey pide a las Cortes poder acuñar 600000 ducados de vellón para atender a las necesidades de Italia. Las Cortes debaten la situación y deciden el 17 de julio de 1617 autorizar la acuñación de 800000 ducados (200000 iban destinados a sufragar los costes de la acuñación). La autorización de las Cortes queda plasmada en la Pragmática de 30 de septiembre de 1617. El 13 de enero de 1618 las Cortes autorizan la labra de 1 millón de ducados, sin contar los gastos de acuñación. En julio de 1618 se produce la primera petición de las Cortes del cese de las acuñaciones, que se intensifica sobre todo a partir de mayo de 1619. La Real Cédula de 28 de junio de 1619 contiene el compromiso real de no labrar vellón en 20 años y, luego, hacerlo en forma de calderilla (con liga de plata). Sin embargo, existen piezas acuñadas en 1620 en el «Ingenio», en la ceca vieja de Segovia y en Valladolid. Entre julio de 1617 y diciembre de 1619 se acuñaron unos 4,3 millones de ducados, mientras que en 1620 se labraron unos 225000 ducados. El señoreaje obtenido en este periodo alcanzó los 3,3 millones de ducados.

Felipe III murió el 31 de marzo de 1621 y nueve días más tarde, el 9 de abril de 1621, finalizaba la tregua con las Provincias Unidas que estaba en vigor desde 1609. La situación financiera de la Corona era muy delicada ya que para el periodo anual de noviembre de 1621 a octubre de 1622 se presupuestaban unos gastos de 8276524 ducados. La inmensa mayoría de los ingresos estaban afectos al pago de los juros (títulos de deuda pública) de modo que los ingresos de 1621 no afectos a dichos pagos sólo ascendían a 466236 ducados (un 5,63% del gasto previsto). Incluso apelando a los ingresos no afectos de los años 1622-1625, seguía habiendo un desequilibrio de casi 2,5 millones de ducados sólo para el año 1621. Es decir, alrededor de un 30% del gasto presupuestado no podría cubrirse. Así pues, se trató de salir adelante recurriendo al señoreaje obtenido mediante la labra de nueva moneda de vellón, de forma que uno de los primeros decretos firmados por Felipe IV (de 24 de junio de 1621) ordenaba la acuñación de otros 4 millones de ducados.

La situación presupuestaria no mejoró con el paso del tiempo, sino que incluso fue a peor. La deuda de la Corona de Castilla alcanzó en 1623 los 112 millones de ducados, el equivalente a unos diez años de ingresos totales. La Corona no halló solución mejor que continuar con la acuñación de moneda de cobre con el fin de taponar, siquiera parcialmente, los enormes desequilibrios presupuestarios en los que iba incurriendo año tras año. De modo que estas acuñaciones de cobre continuaron en los años sucesivos hasta que fueron paralizadas mediante un pregón de 8 de mayo de 1626. En el periodo 1621-1626 se labraron 18 millones de ducados, con un señoreaje neto de 12,4 millones. La importancia de las acuñaciones castellanas de cobre puede apreciarse en el hecho de que Castilla labró unas 700 toneladas de cobre en promedio anual durante el periodo 1618-1626, lo que significaba casi el 50% de la producción anual de Suecia, el mayor productor de cobre de Europa. El efecto de estas acuñaciones se hizo notar claramente en el precio del cobre en Europa. Así, ese precio en el mercado de Amsterdam creció más de un 50% entre 1612 y 1625. Al paralizarse las acuñaciones de cobre castellanas, dicho precio retornó rápidamente a sus valores iniciales.

Las acuñaciones de cobre de la primera década del siglo XVII, junto con el resello de la calderilla de 1603-1604, incrementaron la oferta nominal de vellón desde unos 3 millones de ducados hasta unos 10 millones. Dado que la economía castellana no se encontraba en una fase expansiva (y posiblemente se hallaba en recesión, tanto económica como demográfica), la demanda de saldos reales de dinero no aumentó. En consecuencia, la oferta de saldos reales tampoco lo hizo y el resultado fue que los precios no subieron y el incremento de la oferta nominal de vellón se cubrió

con la exportación de un volumen similar de moneda de plata (o su utilización al margen de los circuitos monetarios e incluso su atesoramiento como activo financiero).

La nueva fase de acuñaciones de moneda de cobre iniciada en 1617 elevó el volumen nominal de vellón en circulación a unos 30 millones de ducados en 1626, lo que supone alrededor de un 50% por encima de la oferta monetaria nominal total (plata más vellón) al inicio del siglo XVII. Dado que la demanda de saldos reales de dinero no creció, la oferta de saldos reales tampoco podía incrementarse, por lo que si la oferta nominal de vellón subía por encima de los 20 millones de ducados (de plata), el premio de la plata y el nivel de precios (en vellón) tendrían que aumentar. Así, el premio de la plata sube de manera muy modesta hasta 1623, a medida que el nuevo volumen de vellón acuñado va sustituyendo a la plata de la circulación monetaria castellana, reflejando fundamentalmente la mayor incomodidad de tener que saldar un número creciente de transacciones con una moneda que tenía una relación valor de mercado / peso muy inferior (el premio no sube del 2% hasta finales de 1618 y el año 1623 comienza en un 7%). Cuando el volumen nominal de vellón se acerca a los 20 millones de ducados, el premio de la plata se acelera y comienzan a subir los precios de los bienes expresados en moneda de vellón (1623 se cierra con un 13%, 1624 con un 22% y 1625 con un 54%). En noviembre de 1624, la cantidad de vellón (expresada en moneda de plata) alcanza los 19,8 millones de ducados. A partir de ese momento, y a pesar de que las acuñaciones se aceleran en 1625, el premio de la plata aumenta más rápido y el volumen de vellón expresado en plata cae. Hacia esa fecha, la plata ha desaparecido casi por completo de la circulación (un arbitrista anónimo que escribe en 1625 estima que el porcentaje de la moneda de plata en circulación ronda el 1,6%, siendo el resto vellón).

El nivel general de precios de los bienes de consumo expresados en moneda de vellón se mantiene aproximadamente constante —si bien con fluctuaciones— durante las dos primeras décadas del siglo XVII. Sin embargo, a partir de 1623-1624 comienza un fuerte proceso alcista, como resultado de la saturación de vellón que experimentó la economía castellana.

Resumiendo, a partir de 1597 el objetivo de la política monetaria de los tres Felipes fue claro: obtener financiación para sus exhaustas arcas. El resultado fue similar al de una operación de mercado abierto: compraron moneda de plata con la acuñación de cobre sueco, pero cuando hubieron comprado toda la moneda de plata de la economía castellana, la inflación fue su venganza. De este modo, durante todo el reinado de Felipe III, se obtuvieron beneficios netos del señoreaje, medidos en términos de plata. Sin embargo, a medida que se acuñaba más cobre en los primeros

años del reinado de Felipe IV, el beneficio obtenido de acuñar un marco de cobre cada vez se reducía más y más, por tres motivos.

El primero era, como ya hemos indicado, la multiplicación del precio del cobre en Europa en términos de plata. El segundo era que las acuñaciones de vellón generaban poder adquisitivo en vellón, que había que transformar en plata, dado que la mayor parte de los gastos bélicos de la Corona había que efectuarlos en plata, mientras que la mayoría de sus ingresos eran en vellón. Así pues, a medida que subía el premio de la plata, el poder adquisitivo de las acuñaciones de vellón caía. Por último, y dado el citado desajuste entre gastos en plata e ingresos en vellón, cuanto mayor fuese el premio de la plata, ese desajuste se iría agrandando, lo que implicaba que o aumentaba la cifra de impuestos cobrada en vellón o había que reducir la cifra de gastos efectuada en plata. De cada real de vellón acuñado en el periodo 1617-1622, la Corona obtenía aproximadamente como beneficio dos tercios de real de plata (unos 23 maravedís de plata). Sin embargo, el encarecimiento del cobre y el incremento del premio de la plata hicieron que cuando se decidió paralizar las acuñaciones en la primavera de 1626, ese beneficio hubiese caído a alrededor de 2 maravedís de plata. Dada esta trayectoria de disminución acelerada de los beneficios de la acuñación, finalmente se decidió paralizar ésta.

No obstante, en el momento de la paralización de las acuñaciones, el premio de la plata había llegado a subir al 70% y se mantuvo durante el año 1626 alrededor del 50%. La existencia de este premio de la plata tan elevado implicaba que, a pesar del cese de la labra de vellón, el sobrecoste que tenía que pagar la Corona para financiar sus esfuerzos bélicos en Europa superaba el millón de ducados anual. Dados los déficits perennes de las finanzas públicas castellanas, esta situación no podía sostenerse durante mucho tiempo. Así, tanto la Corona como las Cortes estuvieron intentando ya desde 1625 dar con una solución al problema que se había generado. El método que se había utilizado en otros lugares y en otras épocas (por ejemplo, en la misma Castilla en 1442 o en 1464) había sido la devaluación legal del valor nominal de la moneda de cobre. Dado que éste era el método con mayor probabilidad de ser puesto en práctica, la demanda relativa de vellón frente a plata (y frente a bienes duraderos) cayó, lo que supuso un incremento del premio de la plata y un aumento del nivel de precios de los bienes. Así, el volumen de saldos de vellón expresados en plata disminuye en 1626 y 1627, debido a que el premio de la plata aumentaba continuamente. Tras un intento fallido de poner en marcha una operación de mercado abierto contractiva en 1627 (los particulares debían llevar su vellón a unos bancos de nueva creación denominados «Diputaciones para el consumo del vellón» donde, a cambio, recibirían un título de deuda pagadera a los

cuatro años en plata) y con un premio de la plata por encima del 80%, en agosto de 1628 se decretó la reducción a la mitad del valor nominal de todo el vellón en circulación.

Como ya se ha dicho, el objetivo de la devaluación de 1628 era reducir o eliminar el premio de la plata, así como el nivel de precios en términos de moneda de vellón. La explicación económica es la siguiente. Dado que prácticamente toda la moneda circulante en Castilla era de vellón, existía una relación directa entre el volumen nominal de vellón en circulación y el nivel de precios de los bienes expresados en vellón. Dada una cantidad de bienes y servicios producidos en términos reales, cuanto mayor (menor) sea la oferta monetaria circulante, mayor (menor) será el nivel de precios. De este modo, una vez que la plata desapareció de la circulación, incrementos adicionales de moneda de vellón en circulación provocaron una inflación, que la Corona quería invertir reduciendo a la mitad el valor nominal de dicho vellón al poner en marcha la devaluación de 1628. Dado que la moneda de plata tenía un poder adquisitivo con respecto a los bienes de consumo basado en su contenido metálico, una devaluación del vellón no afectaría a dicho poder adquisitivo. Pero como el precio de los bienes en vellón habría de caer, el precio relativo entre la moneda de plata y la moneda de vellón habría de caer. O, en otras palabras, el premio de la plata sobre el vellón caería.

A pesar de que Felipe IV se comprometió a no acuñar nueva moneda de vellón en 20 años, las promesas similares rotas tanto por su padre como por él mismo en años anteriores, así como las expectativas de ulteriores devaluaciones de vellón (pudiendo llegar incluso a una eventual desmonetización de esta especie), condujeron a una abrupta caída de la demanda de saldos de vellón expresados en plata en el momento de la devaluación de agosto de 1628. Esa demanda cayó desde unos 16,3 a unos 13,3 millones de ducados en un solo día. Como consecuencia de esto, y a pesar de que el volumen nominal de vellón cayó de la noche a la mañana desde 29,2 hasta 14,6 millones de ducados, la demanda de saldos reales fue incluso menor, lo que significaba la no desaparición del premio de la plata, si bien éste disminuyó significativamente desde el 84% hasta el 10%. El efecto sobre los precios de los bienes también fue deflacionista, si bien más lento. Los precios se incrementaron un 5% en 1628 y un 1% en 1629, se mantuvieron constantes en 1630, subieron un 9% en 1631 y luego bajaron hasta 1635 a una tasa anual del 4,5%. Así pues, entre 1628 y 1635, la caída global de los precios fue de un 14%.

Dos son las posibles causas de la brusca caída de la demanda de saldos reales de vellón en el momento de la deflación de agosto de 1628. Por una parte, el hecho de que la reducción del valor nominal del vellón fuese a la mitad, cuando se esperaba que fuese

a la cuarta parte e incluso existían expectativas de su desmonetización, implicaba que los agentes económicos esperaban pérdidas adicionales si mantenían vellón, lo que hizo que su demanda se redujera.

Por otra parte, modernas teorías de determinación del nivel de precios de una economía incluyen como factores determinantes el volumen de deuda pública nominal en circulación (por entonces, unos 112 millones de ducados). Bajo el supuesto de que los agentes económicos de la época hubiesen pensado que el gobierno recurriría nuevamente a la financiación de su presupuesto mediante la generación de más dinero de vellón (a una tasa similar a la existente entre 1617 y 1626), estas teorías explicarían porqué la demanda de saldos reales de dinero cayó. La razón estriba en que, en ese caso, los agentes económicos esperarían una inflación posterior (esto es, incremento de precios en términos de moneda de vellón), lo que les impulsaría a reducir el coste de oportunidad de mantener vellón, reduciendo así la demanda de éste.

En consecuencia, y a pesar de que la cantidad de vellón en circulación se redujo a la mitad, el nivel de precios no cayó en la misma proporción ni se eliminó por completo el premio de la plata. Es decir, los objetivos perseguidos por la Corona se cumplieron, pero sólo parcialmente. En cuanto a sus efectos sobre la población, cabe reconocer que no fueron neutrales. Tras la devaluación, el poder adquisitivo del vellón en términos de bienes y de plata disminuyó, de forma que los poseedores de vellón se vieron perjudicados por la medida. Evidentemente, lo contrario pasó con los poseedores de bienes susceptibles de venta y con los poseedores de plata.

3. Análisis del contenido monetario de «El chitón»

A continuación, comentamos detalladamente la parte central del texto[7] que Quevedo dedica al análisis del problema monetario y a la defensa de la devaluación del siete de agosto de 1628. Las transcripciones de párrafos o frases de *El chitón* van seguidas de nuestros comentarios.

> Pues si decimos de la baja de la moneda, aquí es donde no te das manos a tirar: un Briareo eres en cascajar. ¡Cuál andas por los corrillos chorreando libelos, y en las conversaciones rebosando sátiras, empreñando las esquinas de cedulones! Si hablas haciendo recular las cejas hasta la coronilla, salpimientas la murmuración; si callas, te avisionas de talle, te estremeces de ojos, te encaramas de hombros y, después de haber templado tu cuerpo para escorpión, empiezas a razonar veneno y a hablar peste, ruciando de malicias y salpicando de maldades a los oyen-

[7] Quevedo, *El chitón,* pp. 73-92.

> tes. «Bajar la moneda —dice vuestra Señoría—: acabarse tiene el mundo, allá lo verán; es ruina de España y de toda la Christiandad»; y al cabo, echas el «Dios se duela de los pobres», que sólo llevaba de ventaja el Judas el bote y el ingüente. (pp. 73-75)

Comienza aquí el análisis de la devaluación del siete de agosto de 1628. En este párrafo critica las habladurías anteriores a dicha baja. La primera se refiere a que la devaluación tendrá efectos devastadores sobre la economía española y, por ende, sobre el resto de economías cristianas. La segunda tiene que ver con el hecho de que la moneda de vellón era utilizada en mayor medida por los pobres, de donde se colige que su pérdida de valor será soportada por éstos proporcionalmente más que por los ricos y de ahí la compasión por los pobres.

> Tratose de entretener más tiempo el oro y la plata en estos reinos, viendo cuán breve pasadizo han fabricado en los cuartillos los extranjeros para su extracción. (p. 76)

Quevedo considera la devaluación de 1628 como una medida para retener la moneda de oro y de plata en Castilla o, dicho de otro modo, para tratar de que estas monedas volviesen a la circulación monetaria, de donde habían sido prácticamente expulsadas por la moneda de vellón. Según Quevedo, el motivo de esta expulsión es la falsificación y posterior introducción de moneda de cobre (cuartillos o moneda de cobre puro de ocho maravedís acuñada desde 1602) por parte de los extranjeros. Esa moneda falsa de vellón se cambia dentro de Castilla por moneda de oro y plata y, por último, ésta se saca del país.

> Tratose de la mortificación de los cuartos y tiraste piedras. (p. 76)

Antes de ponerse en práctica, ya recibió críticas el proyecto de devaluación de la moneda de vellón (la reducción de valor de los cuartos o moneda de vellón valorada antes de la baja en cuatro maravedís y después de ella en dos maravedís).

> Dime, esconde la Mano: ¿qué tiraste contra quien, con subir los cuartos, puso el oro y la plata en cobre, pues hoy haces tales extremos contra quien, con bajar los cuartos, los ha puesto en cobro? (p. 76)

Una vez observadas las críticas a la devaluación, que una vez decretada ha conseguido que el público vuelva a tener confianza en la moneda de vellón al incrementar su valor nominal relativo con respecto a las monedas de plata y oro (el 7 de agosto de 1628, el premio de la plata en Madrid alcanza el 84% y la devaluación

consigue en un solo día bajarlo al 10%; esto implica un incremento del valor nominal relativo de un maravedí de cobre frente a un maravedí de plata de un 67% como consecuencia de la devaluación), Quevedo se pregunta por qué no se criticaron de igual forma las medidas adoptadas por Felipe III en 1602 (reduciendo el peso de la moneda de cobre a la mitad o, lo que es lo mismo, duplicando el valor facial de esa moneda para un mismo peso de cobre) y en 1603 (resello al doble de su valor previo de la moneda de vellón acuñada antes de 1602).

> La plática asustó a los tenderos, porque la ganancia no saca la consideración del logro y de la usura; por daño temieron perder la mitad. (p. 76)

Los comentarios de la posibilidad de una devaluación del vellón antes de ponerse en práctica la medida provocaron la inquietud de los comerciantes. Si se hablaba de que la baja sería a la mitad, un comerciante podía pensar que si vendía bienes a cambio de recibir moneda de vellón y el posible decreto de devaluación le cogía con moneda de vellón, el valor nominal de ese vellón quedaría reducido a la mitad, siendo la otra mitad una pérdida. Para evitar esta pérdida, los comerciantes paralizaron las ventas y no aceptaron vellón a cambio de sus bienes; o, si lo aceptaban, lo cambiaban rápidamente por plata o por nuevos bienes. En otras palabras, «la plática» incrementó la velocidad de circulación de la moneda de vellón, lo que implica una reducción de su demanda relativa frente a moneda de plata y bienes o, dicho de otra forma, un incremento del precio relativo de la plata y de los bienes. Los datos diarios del premio de la plata corroboran este extremo. Así, en Madrid, el primero de enero de 1628 el premio se situaba en el 67%. Durante ese año y hasta la devaluación de agosto, no hay elementos fundamentales que expliquen una subida paulatina del premio de la plata; sólo el temor del público a sufrir una pérdida puede explicar que en agosto se llegase a superar el 80%. El rumor de la baja debió ser fuerte ya el mismo 7 de agosto porque ese día el premio subió desde el 80% hasta el 84%.

¿Qué pérdida sufrió el público con la baja? Quevedo argumenta que la devaluación puso en cobro los cuartos pero que los tenderos temían perder la mitad. Ya hemos visto que la devaluación incrementó el valor relativo del maravedí de cobre frente al maravedí de plata en un 67%. Sin embargo, hay que ver cuál es el poder adquisitivo antes y después de la baja de una misma moneda de vellón. Supongamos que un individuo posee un cuarto (cuatro maravedís de cobre) antes de la devaluación. Con un premio del 80%, lo podía cambiar por 2,2 maravedís de plata. Después de la devaluación, su moneda de cuarto pasa a valer 2 maravedís de

vellón que, con un premio del 10%, puede cambiarse por 1,82 maravedís de plata. La pérdida es, por tanto, de 0,4 maravedís de plata. En términos porcentuales, el resultado de la devaluación fue que el poseedor de vellón perdió, en términos reales o de plata, un 18% de su valor.

> y es daño porque no es remedio cabal hasta que se consuma todo antes que, no teniendo otra cosa, nos hallemos con moneda que no hay bolsa que no tenga asco della, y que se indigna aun de andar en talegos, y que los rincones de los aposentos se hallan con la basura más limpios y menos cargados y con menor ruido. Moneda que el que la paga se limpia y desembaraza, y el que la cobra se ensucia y confunde; más vale su incomodidad en trajinarla que su valor: Mil reales, caudal que cualquiera gasta en doce días de camino, son peso para una bestia sola, y poco antes que se subieran, se llevaban en oro, en nóminas, en traje de reliquias, o se escamaban con escudos los jubones, y quinientos añadían poco peso más a la lana; y hoy en esta moneda dan que hacer a una albarda, y hace más mataduras el dinero que los barriles. (p. 76-77)

El mensaje es el de la incomodidad de un sistema monetario basado exclusivamente en una moneda fiduciaria de cobre con una relación valor de mercado / peso muy pequeña. De esta manera, el coste de transporte que se ha de soportar para transferir capacidad de pago de un lugar a otro en moneda de cobre es excesivo. Antes de las medidas de 1602 y 1603 (la «subida» de la moneda de vellón), la moneda que se transfería era de oro y plata, por lo que su relación valor de mercado / peso era elevada y el coste de transporte pequeño. Sin embargo, tras la desaparición de la moneda de ley de la circulación monetaria castellana, el peso de la moneda de cobre hace prohibitivas las transferencias de fondos. El peso de 1000 reales (34000 maravedís de plata) en moneda de oro, plata y vellón (antes de la devaluación de 1628) era el siguiente. En escudos de oro, unos 288 gramos antes de 1609 y unos 261 gramos después de esa fecha; en reales de plata, unos 3,5 kilogramos; mientras que, en moneda de cobre, unos 28 kilogramos (con un premio nulo de la plata) y unos 50 kilogramos (con un premio de la plata del 80%).

> hacienda arrinconada, que no pasa de Castilla, de quien se guardan los otros reinos como de peste acuñada. (p. 77)

El resto de reinos de la Monarquía Hispánica utilizaban la moneda de vellón propia como moneda subsidiaria para efectuar las pequeñas transacciones, como había ocurrido en Castilla durante todo el siglo XVI. En consecuencia, el vellón castellano carecía de curso legal en dichos reinos.

> Buen estado tiene la salud del comercio; buen juicio la gente que resiste con voces la expulsión deste contagio; buen vasallo es quien no agradece al Rey resolución tan favorable a todos, y al ministro haberse aventurado a ser purga deste mal humor, a ser escoba desta basura. No mereció más gloria el famoso rey don Ramiro de haber librado a España del feudo de Mauregato, ni el Rey don Alonso del exentarla del reconocimiento del imperio, que el Rey nuestro señor de haberla librado del tributo deste moro vellón y del imperio del ciento por ciento; ni se dedicó por la salud de Roma a tan manifiesto peligro el que a caballo se echó en el hoyo como en este caso el ministro, porque al otro, en agradecimiento, le levantaron estatuas, y al Conde Duque testimonios, coplas, libelos y pasquines. (pp. 77-78)

Utilizando la ironía, Quevedo alaba al rey Felipe IV y al conde duque de Olivares como artífices de la baja de la moneda, baja que libraba a España del imperio del ciento por ciento. Se refiere aquí, con un punto de exageración, a que, en el momento de la devaluación, el premio de la plata ya alcanzaba el ochenta por ciento.

> si el daño fue dilatar la baja, el Rey siempre la quiso (¡Oh, qué instrumento te pudiera enseñar desto, Tira la Piedra, que te deshiciera los ojos!). Y el Conde siempre y luego aconsejó se hiciese; opúsosele la envidia de los que no querían el bien común, o no ver a los ministros y ministro con el blasón de redemptores destos reinos. (pp. 78-79)

Su argumento es que la economía sufrió por la tardanza en llevar a cabo la devaluación. Esto es cierto, debido a que desde 1625 e incluso quizá antes se comenzó a rumorear la posibilidad de una devaluación de la moneda de vellón. En estas condiciones, y tras la paralización de las acuñaciones en mayo de 1626, los posteriores incrementos del premio de la plata no pueden ser atribuidos más que a un descenso de la demanda de vellón en términos reales por parte del público, como consecuencia del temor a sufrir pérdidas al tener vellón atesorado en el momento de una probable y futura devaluación. Elliot[8] señala que tanto Felipe IV como Olivares habían venido presionando a los Consejos de Castilla y de Hacienda desde 1624 a favor de una devaluación del vellón al 75% de su valor previo, pero los Consejos, especialmente el de Castilla, estaban divididos acerca de si la devaluación tendría más efectos negativos que positivos.

En enero de 1625 (con un premio de la plata de alrededor del 25%), el confesor del conde duque, fray Hernando de Salazar (también miembro del Consejo de Hacienda) analizó la política monetaria que debía seguir la Corona. Supuso que el premio de la plata subiría a un 50% en los años venideros. Con esos premios, el

[8] Elliot, 1990b, p. 276.

beneficio que obtendría la Corona de las acuñaciones de vellón caería en un 40%. Si se deseaba seguir obteniendo señoreaje de la labra de vellón, se tendrían que acuñar volúmenes mucho mayores, lo que haría que el premio aumentase incluso más deprisa. Su recomendación para el conde duque era que se dejase de acuñar y que se pusiera en marcha una devaluación de la moneda de vellón.

Ante la oposición del Consejo de Castilla, ya hacia fines de 1626 el Rey se decantó definitivamente por la devaluación y en contra de las Diputaciones para el consumo del vellón. En comunicación al Consejo, escribió:

> Si el Consejo de Castilla me ata las manos para que no haga la baxa y me aprueva las diputaçiones, considerad de quien me puedo quexar ni a quien me tengo que quexar de ver perder mis Reynos por executar lo que me aconseja y dexar de executar lo que me repruevа[9].

Una buena muestra de las disensiones existentes en el Consejo de Castilla sobre la necesidad o no de la devaluación podemos encontrarla en la consulta de 31 de enero de 1628 que narra la votación habida en el seno del Consejo con respecto a la baja del vellón. Asisten a la reunión 18 consejeros más el presidente, el cardenal Trejo. Se van votando sucesivamente una serie de once puntos relacionados con el problema monetario. La consulta describe los votos a cada uno de los puntos. El cardenal Trejo hace al final un resumen de las votaciones:

> De esta regulación de votos se colige lo siguiente por mayor parte. Lo primero [si hay daño en la moneda que tenemos], que el daño de la moneda es grande y hay doce votos. Lo segundo [si es dañoso que obliga precisamente a mirar y resolver el remedio], que obliga a buscar y dar remedio y hay nueve votos. Lo tercero [cuál es el remedio de la moneda que daña por ser mucha y por el exceso de valor intrínseco], que el remedio es la baja y hay diez votos, pero limitándose a que sea sin daño y dicen que no puede hacerse hoy sin daño. Lo cuarto [si habrá remedio posible y eficaz para cerrar los puertos sin baja de la moneda], que podrían guardarse los puertos con diversos remedios, hay diez votos conformes en la sustancia pero discordes en los medios. Lo quinto [si conviene ejecutar el remedio de la moneda por éste u otro medio o temperamento], hay siete votos que dicen que el remedio es el ejecutar la baja de la moneda pero si se entiende con lo que algunos de ellos se le limiten en el tercero, quedan votos condicionales. Lo sexto [si se puede hacer dando satisfacción y si conviene darla] y séptimo [si se puede hacer sin dar satisfacción y si conviene darla], que si se baja, conviene y se debe dar satisfacción. Lo octavo [si se ha de dar satisfacción de todo o de qué parte del daño], hay ocho votos que la satisfac-

[9] Archivo Histórico Nacional, Consejos, legajo 51359, expediente 6.

ción ha de ser de toda la baja. Lo noveno [si habiendo de dar Su Majestad satisfacción, la ha de dar de la moneda falsa que ha entrado o de la que ha mandado labrar], es voto común que se ha de dar satisfacción de todo así lo que bajó y labró Filipo Tercero como lo que ha labrado Su Majestad y lo que han entrado por los puertos. Lo décimo [con qué se ha de dar la satisfacción y en qué], para dar satisfacción aprueban el nuevo metal y el esperarle, siete votos, contando en ellos a [el consejero] Farina, que no lo reprueban; los demás varían. Lo undécimo [qué forma ha de haber para sacar la hacienda de que se ha de satisfacer y por qué medios], están tan varios que apenas puede formarse parte de número de votos más de lo que dicen el décimo.

De todo esto se colige que habiendo esta materia de ser ley, y ley de tanta importancia y siendo menester para hacer ley las dos partes de votos, de tres, no hay votos para nada sino es para que hay daño en la moneda, para que dándose la baja ha de ser con satisfacción, y ésta total, y de toda la moneda, y en todos los demás puntos no hay dos partes de votos enteros y esto es aunque se llegue el mío[10].

Quevedo, entonces, se explica:

Pues Tira la Piedra, considera que estábamos ya en estado que los propios extranjeros que nos han llenado de cuartos nos despreciaban y temían lo propio que nos habían vendido; y bien medido nuestro caudal, ya cabía poco más vellón, pues llenos dél, no quedaba lugar al remedio. (p. 79)

Vuelve aquí Quevedo a echar la culpa del problema monetario a la moneda falsa procedente del extranjero. En su opinión, la situación era crítica y había de darse alguna determinación, dada la enorme cantidad de vellón circulante.

Aquí aguijó la providencia inestimable del Rey nuestro señor y del valido, a quien tú, sayón de virtudes, despedazas; si el Rey no se determina, las lámparas en las iglesias ya desconfiaban de que las defendiese la inmunidad eclesiástica del furor de los ceros y de los mandamientos del guarismo. Parecen donaires y son dolores; si la codicia de los extranjeros se entrara una vez en la iglesia a sacar estos vasos retorcidos, amenazadas estaban cálices y cruces, que para el codicioso nada añade al hurto el sacrilegio. Pues Esconde la Mano, esto defendió el decreto del Rey a costa de darte a ti qué tirar y blasfemar en tiempo que la plata se había echado a los pies de las mujeres en virillas. (p. 79-80)

Siguiendo con la argumentación anterior, la entrada de vellón falso procedente del extranjero a la caza del oro y de la plata de Castilla estaba poniendo en peligro la orfebrería de las iglesias (que rogaba para se la liberase de esa amenaza). La devaluación decidida por el Rey y el conde duque logró conjurar este peligro.

[10] Archivo Histórico Nacional, Consejos, legajo 51359, expediente 16.

Y a pesar de la bondad del decreto de baja, todavía había gente que lo criticaba.

Es importante determinar hasta qué punto el vellón circulante en Castilla estaba compuesto de vellón falso procedente del extranjero. Carrasco Vázquez[11] cita el testimonio de un contrabandista arrepentido que informaba de que su banda había introducido anualmente 3 millones de ducados de vellón entre 1606 y 1620. De ser cierta, esta cifra implicaría que una sola banda habría introducido cerca de 40 millones de ducados en ese periodo. La acuñación de 3 millones de ducados anuales suponía un volumen de cobre de 925 toneladas, esto es, dos terceras partes de la producción anual de cobre de Suecia, el mayor productor de Europa, lo que indica que es, a todas luces, una gigantesca exageración. Por otra parte, si estas cifras fuesen ciertas, hacia 1610 habría habido en la circulación monetaria castellana más de 20 millones de ducados de cobre (legal más falsificado), de modo que a partir de esa fecha el nivel de precios de los bienes y el premio de la plata habrían experimentado fuertes incrementos, al contrario de lo que sucedió. Por último, el Consejo de Hacienda estima, en el momento de la devaluación de 1628, un volumen circulante de vellón de unos 29 ó 30 millones de ducados, que es la cifra que nosotros obtenemos con la información oficial de que se dispone. Por tanto, hay muchos elementos que apuntan en la dirección de que la entrada de vellón procedente del exterior fue un chivo expiatorio útil para la Corona pero de escaso calado real.

> Del doblón y del real de a ocho se hablaba como de los difuntos, y se decía: «El oro, que pudre; la plata, que Dios tenga». (p. 80)

La desaparición del oro y de la plata (al menos de las monedas más grandes, con mejores condiciones para ser atesoradas o exportadas, como el escudo doble de oro y la moneda de ocho reales de plata) era generalizada.

> ¿puedes negar que el que metió los moros en Castilla (fuera de la religión) hizo menos daño a los reinos que aquel maldito, Cava barbado de los cuartos, que doblándolos los metió en las bolsas? De aquella furia quedaron fuera las montañas; desta maldad todo el reino se inundó, sin haber contra ella asilo ni aun silo. (pp. 80-81)

Crítica feroz a Felipe III por duplicar el valor nominal del vellón mediante las medidas de 1602 y 1603, a las que se acusa de ser las desencadenantes de la inundación de moneda de cobre que padecía el reino y de todos sus males colaterales.

[11] Carrasco Vázquez, 1997, p. 1088.

> Allí Pelayo empezó a restaurar con los pocos que quedaron libres, y le ayudaron. Aquí el Rey ha hecho la restauración y curado el enfermo a su pesar, pues fue contradicho de todos cuantos padecían esta miseria; y es mayor gloria la suya y la del ministro cuanto tuvieron menos que los asistiesen, porque contra su parecer se juntaron los enemigos todos a meter vellón, y los propios, todos a contradecir que no se bajase, que era, fue y será el solo remedio, y los caudales daban voces contra la restauración de las bolsas, que, renegadas del buen metal, se habían metido a calderas, y si algún real se hallaba era mestizo de cascajo y real sencillo. (pp. 81-82)

Nueva alabanza a la decisión tomada por el rey y el conde duque, que actuaron contra la moneda falsificada procedente del extranjero y contra las voces internas que temían los efectos de la devaluación, el único remedio a la situación que encontraba Quevedo.

> ¿Qué muladar te da piedras para tirar contra la baja de los cuartos? Pues solamente la voz de que se había de efetuar ha hecho pagar más deudas que la hora de la muerte, restituir más haciendas que las paulinas. ¡Qué de trampas se han desañudado! ¿Qué de empréstidos que andaban de rebozo entre el no quiero y no puedo se han reconocido! (p. 82)

Quevedo ve beneficios en la devaluación, incluso antes de que se llevase a efecto. Los meros rumores de que se iba a disminuir el valor nominal de la moneda de vellón animaron a los deudores a cancelar sus deudas, antes de correr el riesgo de tener que cancelarlas después de la probable baja, a un valor nominal menor, lo que implicaría tener que devolver un valor superior en términos reales. Un ejemplo ayudará a comprender mejor el argumento. Supongamos que un individuo debía pagar a otro 100 maravedís de vellón, lo que podía hacer antes de la baja entregando 25 cuartos (de a cuatro maravedís). Ahora bien, si la baja se llevaba a cabo (por ejemplo, a la mitad), entonces tendría que entregar 50 cuartos (valorados ahora a dos maravedís).

> No niego que hizo gran ruido y causó grande alteración en todos los mohatreros el platicarse el remedio, con que estancaron las mercancías. Acordádonos ha del tiempo de don Alonso el Sabio, cuando al poner precios por enmendar la desorden, indujo total carestía, y forzó a aquel gran rey a revocar la ley; las tasas pegaron a la baja, y fue como pegarla peste. (pp. 82-83)

Se refiere ahora a los perjuicios de los rumores de la probable devaluación. Así, para no correr el riesgo de tener vellón en el momento de la devaluación, los comerciantes paralizaron sus ven-

tas, lo que encareció las que realmente se hicieron y provocó situaciones de desabastecimiento.

No es obvio si el ejemplo de la fijación de tasas o precios máximos a los bienes de consumo, referido al reinado de Alfonso X el Sabio, que también genera situaciones de desabastecimiento y de mercado negro, tiene para Quevedo un carácter alternativo o complementario a la devaluación. En *De Monetae Mutatione*[12], Juan de Mariana opina que, ante la carestía provocada por la mala moneda, el rey se decidirá primero a poner tasas, pero eso

> será enconar la llaga, porque la gente no querrá vender alzado al comercio, y por la carestía dicha la gente y el reino se empobrecerá y alterará. Visto que no hay otro remedio, acudirán al que siempre, que es quitar del todo o bajar del valor de la dicha moneda.

La realidad es que, a pesar de las presiones del Rey y del conde duque a favor de la baja, el Consejo de Castilla se negaba a la devaluación y puso en marcha una ley de tasas en septiembre de 1627 que fijaba los precios algo por encima del nivel de los existentes en 1624 y levantaba la prohibición de importar productos extranjeros que se había decidido en 1623. Según Elliot:

> La pragmática se puso rápidamente en vigor y los resultados inmediatos fueron espectaculares. Los precios se vinieron abajo, las tiendas se quedaron vacías y durante unas semanas de octubre de 1627 el cardenal Trejo disfrutó de una repentina popularidad. Pero, como cabía esperar, este paraíso del consumidor no iba a durar mucho tiempo. Inmediatamente se produjo una sonora protesta de comerciantes y tenderos, que optaron por arriesgarse a pagar multas muy onerosas ocultando sus existencias antes que venderlas a unos precios artificialmente bajos[13].

Quevedo también explica:

> Todas las cosas que tocan a crecer o bajar o mudar la moneda se han de tratar con tal secreto que se sepan y se ejecuten juntamente, porque si se trasluce algo de lo que se trata, más daño hace el recelo de lo que se previene que las propias órdenes practicadas. Éste ha sido el daño, que el bajarla o quitarla era remedio, y déste tú tienes la culpa, que lo publicabas por apedrear, y los que envidiaron, el acierto de proponerlo; tú sabes quién te lo dijo a ti, y yo quiénes eran los que lo dijeron y revelaron. (p. 83)

En este párrafo, Quevedo preconiza el secreto en materia de política monetaria. Las decisiones de política monetaria sólo las pueden conocer los que las están diseñando y las van a implemen-

[12] Mariana, *De Monetae Mutatione...*, p. 71.
[13] Elliot, 1990b, p. 319.

tar, dado que si se rumorea lo que se trama, esos rumores afectarán a las expectativas del público y, así, a las decisiones de éste. Y tales decisiones pueden ser contrarias a los efectos pretendidos por la reforma monetaria. En este caso concreto, Quevedo intuye que el rumor de una posible baja de la moneda de vellón ha generado una especulación en contra de esta moneda, lo que ha provocado subidas de los precios de los bienes y del premio de la plata. Asimismo, sigue insistiendo en que devaluar la moneda de vellón o prohibir su circulación era el remedio a los males monetarios del momento.

> Hablemos algo con nota regocijada donde el intento es de tanto dolor; despejemos lo molesto de las querellas. Parece cosa y cosa que nos cobremos con la pérdida y nos perdamos con los premios. (p. 83)

Utiliza aquí la paradoja para indicar que se espera que la baja genere pérdidas pero que, al tiempo, es el método que reportará beneficios. Del mismo modo, si el premio de la plata sube, la situación económica empeora.

> Mala señal es de vida, y de estómago, cuando se trueca cuanto se come; lo que todos damos por la plata, cuando queremos salir destos reinos, ¿quién nos lo paga? Digo, señor, que este bulto no es caudal, sino hinchazón de postema; y así, mientras no se baja, cada día tiene más peligro; y quien quita este bulto más sana que disminuye. Dar el vellocino por el vellón es desollarse, no vestirse. (pp. 83-84)

Vuelve aquí a referirse al hecho de que la moneda de vellón castellana no puede circular fuera de Castilla. Cuanto mayor sea el premio de la plata, menor cantidad de plata se podrá obtener con un valor nominal dado de moneda de vellón. En consecuencia, como siga aumentando el premio, el poder adquisitivo de los castellanos en el extranjero irá siendo cada vez más pequeño. La solución es la baja, pero si se retrasa, el premio seguirá aumentando. La devaluación tendrá efectos perniciosos, pero sus efectos beneficiosos serán más potentes.

> Con perdón de vuestra Excelencia, con tu licencia me atrevo a una comparación: los extranjeros han imitado al cazador, que viendo en las águilas mayor velocidad y fuerza, más presto vuelo, más larga vista, y que por esto les hacía menos la volatería, y entre las demás aves, sus halcones y neblíes cogieron águilas tiernas, enseñáronlas a cazar para sí y luego las soltaron para su mayor logro. Zurzo, y creo que poco se han de ver las puntadas. Vieron los cazadores de Francia, de Italia y Holanda que la plata y el oro nuestro eran águilas que no los dejaban cosa a vida, de cuyo precio y codicia no se escapaba ni su mercancía, ni su trabajo, ni su industria. Dieron traza de cogerlos al nacer, en el nido, tan

> desnudos que la primer pluma que vistiesen fuese la suya; recogiéronlos en sus alcándaras, enseñáronlos a cazar y ahora nos los sueltan para que nos arrebaten lo que nos queda. Vienen cien reales en plata o en oro volando y llévanse otros sesenta o ochenta en las uñas. (pp. 84-86)

Nueva argumentación contra la moneda falsa que entran los extranjeros. Ahora se trata de que un extranjero que tiene cien reales de plata los trae a Castilla y se lleva otros sesenta u ochenta más. La idea es la siguiente: un extranjero utiliza cien reales de plata para fabricar moneda castellana de vellón falsa; introduce ese vellón en Castilla y con él compra aquí moneda de plata. Después de la operación, gana entre un sesenta y un ochenta por ciento. Veamos el fundamento de esta argumentación. El precio del cobre sueco en Hamburgo en 1624 y 1625 rondaba los 15 gramos de plata por kilogramo de cobre. Esto implica que un marco de cobre de 230 gramos se compraba con unos 3,45 gramos de plata o, lo que es lo mismo, con un real de plata castellano (34 maravedís de plata). Podemos suponer que el coste de acuñar ese cobre y trasladarlo a Castilla eran otros dos reales de plata (las costas de acuñar un marco de cobre en Castilla más las de su transporte desde Suecia no variaban mucho de esa cifra). En consecuencia, con tres reales de plata (102 maravedís) de coste se podía poner en Castilla un marco de cobre acuñado con un valor nominal de 280 maravedís. El beneficio, en maravedís de vellón, suponía así unos 178 maravedís, que había que transformar en reales de plata al premio de la plata vigente en el mercado. Con un premio del 25%, el beneficio porcentual en plata era del 140%; con un premio del 50%, el beneficio caía al 116% y así sucesivamente.

> Pues si la baja les quita la presa, ¿no es hacerles pagar las uñas de vacío y que pierdan sus garras al retorno? Ni se puede negar que aquel que de los enemigos que combaten una monarquía consume las tres partes, no la defiende por otras tres. (p. 86)

Quevedo está a favor de la devaluación porque lesiona estas prácticas de los extranjeros. Así, si la baja es a la mitad, el valor nominal de un marco de cobre acuñado cae a 140 maravedís. En ese caso, el beneficio de introducir moneda de vellón, medido en maravedís de cobre también disminuye. Con los datos efectivos de la devaluación, debió de ocurrir así. Con un premio de la plata del 80%, el beneficio porcentual en plata de introducir vellón falso era del 97%; tras la devaluación y la subsiguiente reducción del premio de la plata al 10%, ese beneficio cayó al 33%.

> Confieso que serán grandes los inconvenientes, y más de los que se sabrá prevenir alguna prudencia. Mas las grandes cosas nunca se acabaron sin aventurarse, y si me aprietan, concederé lo que dicen los cohe-

chadores, los estanques del caudal, que no le dejan correr: que podrá ser que con la baja se pierda todo; aun entonces fue bien y forzoso hacerla. En la enfermedad sin remedio es caridad que el medicamento acabe la vida, y desesperación dejarla que se acabe. Aquí ya es cierto el no tiene remedio, y allí el peligro respira en el podrá ser, y es consuelo a lo que se acaba que la ansia de su conservación no le deje. El que muere asistido de remedios entretiene las congojas con alguna esperanza, y es más cierta la corrupción en manos de la dolencia que de la medecina. Y por lo menos, Señoría y tú, más piadosamente y con menos recelos acabaremos con nuestras manos que por las ajenas. Mejor será que nos acabemos por conservarnos que conservarnos para que nos acaben. (p. 86)

Admite que la devaluación acarreará en sí misma inconvenientes, pero que la situación es tan desesperada que es mejor arriesgarse a sufrir dichos inconvenientes que los gravísimos problemas causados por la carestía de los bienes de consumo. La economía debe tomar su ración de medicina deflacionista y no esperar a morir de la enfermedad inflacionista.

¿Hubo ánimo para subir el vellón que fue, es y será la desolación de todo y ha de faltar para bajarle? (pp. 86-87)

De nuevo achaca el grave problema monetario de Castilla a las medidas de 1602 y 1603 ordenadas por Felipe III. Si hubo redaños para meterse en problemas, porqué no habría de haberlos ahora para salir de ellos.

Cosas tiene del pecado esta moneda que, siendo malo y sabiendo que nos condena y lleva a la perdición, le tenemos cariño. Para convertir estos malditos, que se lamentan y lo resisten, y a ti, a tú y a vuestra Señoría, que lo llora como si estos cuartos fueran los de sus cuerpos, quisiera sacarles el de España echo cuartos con esta letra por epitafio: «Aquí fue oro», como aquí fue Troya. (p. 87)

La lucha entablada contra la medida propuesta de devaluación del vellón induce a Quevedo a pensar que hay algo pecaminoso en esta conducta. Pero si no hace la baja, España muere al quedarse sin moneda de ley.

También dice vuestra merced (¡oh, qué mal escondiste la mano!) que la gran cantidad de arbitrios que corren impresos le marean: merced le hacen, pues le ayudarán a vomitar, que es su mejor comer de vuestra Excelencia. Dices muy ponderado, y con cara como si entendieras lo que culpas, que todos son sueños de hombres menesterosos o mal ocupados o no ocupados; sueños parecen por las señas de vuestra Señoría, de vuestra merced y de vuestra Excelencia, que este género de gente desvelada en remendar el mundo y enderezar las costumbres son el al-

> borozo de los noveleros y el negocio de los vanos. Y por que vuestra merced conozca cuán izquierdo discurso tiene, quiero razonar algo, camino de la verdad. (pp. 87-88)

Los problemas monetarios atrajeron la atención de numerosos arbitristas que ideaban medios para acabar con ellos, muy a menudo buscando previamente la concesión de un determinado porcentaje de los supuestos beneficios del arbitrio, que tendría que pagarles la hacienda pública. Hay arbitrios para todos los gustos, pero la mayoría de ellos son poco menos que impracticables. Las mejores colecciones de resúmenes de estos arbitrios monetarios de la tercera década del siglo XVII pueden encontrarse en Lozanne, García Guerra y Carrera i Pujals[14].

> Si ello se oye al oro y plata, tienen razón, y dan quejas tan justificadas como éstas: dice el real de plata, unidad de que se compone el de a cuatro y el de a ocho y el escudo y doblón, que él valía cuatro reales de cobre en tiempo de don Fernando el Católico; que vino el glorioso Emperador Carlos V y las necesidades o las revueltas o la desorden (que no afirma cuál destas cosas fue) le quitaron un real y quedó valiendo tres; vino Felipe II y quitáronle otro, y valió dos, y quedó quejoso y agraviado en dos partes. En esto presento por testigos a nuestros padres, y yo lo vi esto y lo testifico. (p. 88)

Como señalamos en la «Introducción» de este artículo, la «Pragmática de Medina del Campo de 1497», sancionada por los Reyes Católicos, ordenó el sistema monetario de Castilla. De un marco de plata se sacarían 67 monedas de un real (haciendo un total de 2278 maravedís), con ley del 93,05%. De un marco de vellón con un 2,43% de plata se acuñarían 192 blancas, obteniéndose así 96 maravedís. Desde 1497 y hasta 1603 la moneda de vellón no circuló a premio ni a descuento con respecto a la moneda de plata. Por tanto, durante todo el siglo XVI, un maravedí de vellón equivalía exactamente a un maravedí de plata. O lo que es lo mismo, un real de vellón (34 maravedís de vellón) equivalía exactamente a un real de plata (34 maravedís de plata). De donde la afirmación de Quevedo, en boca del real de plata, de que en tiempos de Fernando el Católico valía cuatro reales de cobre es totalmente incierta. Pero lo mismo ocurre con las referencias a la pérdida de valor del real de plata durante los reinados de Carlos V y de Felipe II.

> Vino el señor Rey Felipe III y quitáronle otro real, y valió el real de plata un real de cuartos cuando se dobló la moneda, o cuando se dobló por la moneda, que allí murió. (p. 88)

[14] Lozanne, 1997; García Guerra, 1997 y Carrera i Pujals, 1943.

De nuevo vuelve a achacar a las medidas de Felipe III de 1602 y 1603 la depreciación del real de plata frente al real de cobre, a las que acusa de generar el caos monetario. Es cierto que, según los datos de Hamilton[15], a partir de 1603 surge un pequeño premio de la plata sobre el vellón, que no se sitúa por encima del 2% (en 1616 llega a ser del 1%). Esto significa claramente que, primero, dichas medidas no supusieron un caos monetario ni generaron inflación (de hecho, el nivel de precios de los bienes tiene una tendencia levemente decreciente durante las dos primeras décadas del siglo XVII) y, segundo, no alteraron prácticamente nada la paridad entre el real de plata y el real de vellón. Además, un premio positivo de la plata sobre el vellón no supone la depreciación del real de plata frente al de cobre, como dice Quevedo, sino exactamente lo contrario. Hay un hecho que muestra a las claras la falta de veracidad de la afirmación de Quevedo y es que hasta la década de 1620 no se empieza a hablar de, por un lado, el real de plata y, por otro lado y en contraposición, del real de vellón. Y los manuscritos oficiales y los libros de cuentas privados recogen esto. Y no se olvide que Quevedo estaba razonando en estos términos «camino de la verdad».

> Llegose a este despojo la mercancía de cuartillos que introdujeron los holandeses, y este desdichado real de plata, que valía uno solo habiendo valido cuatro, valió medio real, porque el uno que valía de cobre, en cuatro cuartillos, vino a ser tal la maldad que se metió la moneda tan desigual, que yo he pesado, y cada día se puede hacer la demostración, que hay cuartillo solo que pesa más que tres, y cuatro cuartos que pesan de otros veinte. (pp. 88-89)

De nuevo los holandeses haciendo daño a la moneda castellana. El argumento ahora es que, como consecuencia de la entrada de vellón falsificado y de bajo peso, el real de plata pasa a valer medio real de vellón. En otras palabras, que 34 maravedís de plata terminan valiendo lo mismo que 17 maravedís de vellón. Así pues, según Quevedo, el efecto de las falsificaciones holandesas consiste en generar un premio del 100%, pero no de la plata sobre el cobre, sino al revés. Es evidente que esto no fue así, sino que las frenéticas acuñaciones del periodo 1617-1626 (quizá ayudadas en alguna medida por la entrada de cobre falso del extranjero) provocaron la desaparición de la plata de la circulación y la aparición de un premio creciente de la plata sobre el vellón.

> Y aun con valer este pobre real medio real, pasaba; mas vino a tanta miseria que, con sólo decir que la moneda se ha de bajar, perdió el mé-

[15] Hamilton, 1975, p. 107.

> rito de ese medio real y vale nada, porque la moneda de vellón con este miedo no es hacienda, sino susto de cada día. (p. 89)

Sigue Quevedo su argumentación, diciendo ahora que los rumores de devaluación de la moneda de vellón provocaron que el real de plata que valía medio real de cobre pasase a no valer nada. Bien al contrario, lo cierto es que los rumores de devaluación afectaron negativamente a la cotización de mercado de la moneda de vellón, que se depreció frente a la de plata, todo ello plasmado en un premio de la plata creciente. De donde los rumores de devaluación de la moneda de vellón no redujeron a cero el valor del real de plata, sino que incrementaron su valor, tanto más cuanto mayor fuese el premio de la plata. Termina Quevedo con una enorme inconsistencia: se viene refiriendo al «pobre» real de plata que, desde los tiempos de los Reyes Católicos a esta parte (previa a la devaluación de 1628), ha pasado de valer cuatro reales de vellón a no valer nada y, sin embargo, acaba diciendo que la moneda de vellón es la que no vale nada. Si con el miedo que hay a la devaluación, el público no quiere esa moneda de vellón, su valor caerá, pero el valor siempre es en relación a algo –la plata, aquí–. De forma que el real de plata se revalorizará relativamente. Todo al revés de lo que ha venido argumentando previamente.

> Dice el real (y dice bien): «Señor, si cuando me quitaban de mi valor un real de cobre me igualaran con el cobre, quitándome de plata lo que a aquel real le correspondía de mi valor extrínseco en Castilla, yo estuviera contento y sin queja, y España estuviera con caudal, y siempre el valor extrínseco que la plata y el oro tienen en estos reinos respondiera al valor intrínseco que a estos metales da la mayor parte del mundo, y se sirvieran del cobre con cuenta y razón». (p. 89)

Aquí da la impresión de que la interpretación que Quevedo hace del (supuesto) descenso de valor del real de plata en términos del real de vellón durante el siglo XVI y el reinado de Felipe III consiste en el envilecimiento progresivo de la moneda de vellón (menor contenido de plata) y en su menor peso, mientras que la moneda de plata mantuvo inalteradas tanto su ley como su talla. De hecho, en el siglo XVI, la moneda de vellón experimentó ligeros envilecimientos en 1552, desde el 2,43% hasta el 1,91%, en 1566 hasta el 1,39% y en 1597 hasta el 0,35%. En 1602, Felipe III eliminó totalmente la plata y comenzó a acuñar cobre puro. También el peso se fue reduciendo paulatinamente. En 1566 lo hizo en un 11% y en 1597 en un 17%. Por último, en 1602, Felipe III redujo el peso en un 50%. A pesar de esto, y como ya hemos visto, el real de plata y el real de vellón fueron idénticos hasta la década de 1620. Esto se debe a que, en un sistema bimetálico o

trimetálico, el valor legal de la moneda subsidiaria utilizada para las transacciones pequeñas y para hacer cambio no tiene porqué estar relacionado necesariamente con el valor de su contenido metálico, siempre que su oferta no sea excesiva con relación a su demanda. Esto es lo que ocurrió con la moneda de vellón castellana hasta la década de 1620.

Sin embargo, Quevedo pensaba que la reducción del contenido de plata de la moneda de vellón y la disminución de su peso implicaba una depreciación —un agravio— del real de plata frente a la moneda de vellón. Y así, la moneda de plata no se habría visto agraviada y no habría aparecido el problema monetario, según Quevedo, si a medida que se daba un mayor valor facial a la moneda de vellón y/o se la acuñaba con un menor peso, lo mismo se hubiese hecho con la moneda de plata. Termina Quevedo diciendo que el sistema monetario sano es aquel donde la plata y el oro tienen el mismo valor legal (valor extrínseco) que su contenido metálico (valor intrínseco) y donde se utiliza el cobre como moneda subsidiaria pero limitando su cantidad en circulación y no separando mucho tampoco sus valores intrínseco y extrínseco (esta es la idea que subyace en las políticas monetarias de los Reyes Católicos, Carlos V y Felipe II).

> y lo que más lloran es que, afirman los propios metales, que se vieron remediados ahora dos años, cuando valió el trueco de la plata a ochenta por ciento. Y dicen los reales y los escudos que entre los arbitrios el solo bueno fue la desorden, porque ella, que había ido arañando al real de plata, que valía cuatro reales de cobre en tiempo del Rey don Fernando, los tres y los cuatro, y le había roído hasta valer nada, con el precio del trueco le había vuelto a restituir los cuatro que valía. (pp. 89-90)

Aquí afirma que el oro y la plata se lamentan del perjuicio que les supuso la devaluación al eliminar en buena medida el premio que tenían sobre el vellón (que, efectivamente, llegó en Madrid a situarse sobre el ochenta por ciento). Según Quevedo, el premio del oro y de la plata sobre el vellón permitió eliminar el agravio sufrido por estos metales frente a la moneda de cobre. De hecho, argumenta que el premio (del ochenta por ciento) había logrado poner las cosas en el sitio que las había dejado la «Pragmática de Medina del Campo de 1497». Según su opinión, de nuevo en 1628 el real de plata valía los cuatro reales de vellón que había valido en 1497. Es cierto que el premio de la plata había supuesto un incremento del valor relativo de la plata frente a la moneda de cobre, pero en 1497, y durante todo el siglo XVI y hasta 1620, aproximadamente, el valor que un individuo de Castilla otorgó a un real de plata era el mismo que a un real de vellón. Sólo a partir de 1620, puede afirmarse que la plata comenzó a ganar terreno al

vellón. Y con un premio del 80%, un real de plata valía 1,8 reales de vellón, muy lejos de los 4 reales que comenta Quevedo. Ahora bien, siguiendo el argumento de Quevedo, si la plata se queja de que el premio se redujo y si la existencia de un premio elevado consiguió que se retornase a la situación existente bajo el rey Fernando el Católico y si esta situación de los albores del siglo XVI es la mejor situación posible (según viene sosteniendo repetidamente), ¿qué beneficio puede reportar la devaluación, si nos aparta del mejor mundo posible? De nuevo hay una inconsistencia importante en su análisis.

> Podrá ser que otros lo desenvuelvan a mejor luz. Lo que yo sé es que los cuartos tienen miedo, y la plata y el oro quejas, y los extranjeros oro y plata, y nosotros ni oro, ni plata, ni cuartos. (p. 90)

Se disculpa aquí Quevedo por si sus razonamientos no han sido lo suficientemente claros. Parece que, en el fondo, lo único que importa es que hay un problema con la moneda de Castilla y que los extranjeros tienen plata y oro. Parece estar diciendo: 'Si no he sido capaz de encontrar la raíz del problema, al menos soy capaz de exponer los hechos tal y como son'.

> Yo creo que si se le preguntase a la moneda de ley que dijese ella qué la parecía conveniente para su salud, que respondería: «Hagan para tenerme lo que los extranjeros hacen para llevarme, y tomen su ejemplo en mi aumento, y no su parecer en mi remedio». Si se le pregunta a la sanguijuela qué se ha de hacer con la vena, dirá que chuparla, y si se pregunta a la vena, dirá que quitar la sanguijuela. (p. 90)

Para el saneamiento monetario del país, postula aquí la necesidad de que la moneda de ley (oro y plata) vuelva de nuevo a la circulación. Para ello, hay que potenciar esta moneda en detrimento de la de vellón. ¿Cómo? Castilla debe hacer con la moneda de oro y plata lo mismo que hacen los extranjeros para llevarse esa moneda de Castilla. ¿A qué se refiere? Si Castilla debe tomar el ejemplo de los extranjeros en el aumento de la moneda de oro y plata y debe desconfiar de los remedios que los extranjeros plantean a los males monetarios de Castilla, Quevedo está aquí abogando por un «aumento» de la moneda de plata y de oro (¿quizá un «crecimiento» del valor nominal legal de los reales y los escudos en términos de maravedís o, lo que es lo mismo, una revaluación de la moneda de plata y de oro frente a la moneda de vellón?). Vuelve aquí, de nuevo, la inconsistencia señalada apenas más arriba. Un premio creciente de la plata mejora su condición relativa frente a la moneda de cobre en la circulación monetaria, lo que implica que el mercado está revalorizando la plata frente al

vellón, sin necesidad de que lo haga un decreto del Rey, pero con efectos económicos similares. Si, según Quevedo, son estos efectos los que se persiguen, ¿cuál es el objeto de la devaluación?

Da la impresión de que Quevedo no sabe muy bien qué objetivos pretendía el gobierno con la baja, ni cuál es la diferencia entre un «crecimiento» de la plata y una «devaluación» del vellón. El objetivo prioritario del gobierno era invertir el crecimiento del premio de la plata, dado que sus ingresos los obtenía fundamentalmente en vellón y sus gastos (bélicos, en toda Europa) había de hacerlos primordialmente en plata. Si el premio de la plata subía, cada vez tenía que recaudar más en vellón para hacer los mismos gastos en plata o, puesto de otra forma, para una recaudación dada en vellón, sus gastos en plata tendrían que disminuir. Un premio de la plata creciente hipotecaba el gasto bélico en el extranjero, algo a lo que Felipe IV y el conde duque no querían renunciar. Al tiempo, si devaluaban el vellón, los precios en vellón caerían, disminuirían los gastos de la Corona en vellón, pero algunos de sus ingresos –fijos en términos nominales– seguirían siendo los mismos. De donde las cuentas públicas mejorarían también por esta vía. Otra posibilidad abierta al gobierno era revaluar la plata por decreto, lo que implicaba reconocer *de iure* lo que el mercado estaba reflejando *de facto*. Pero la oferta monetaria nominal de la economía castellana tendería a aumentar en este caso, lo que tendría un efecto inflacionista adicional dentro de Castilla. Además, la nueva moneda de plata «aumentada» (de menos peso y con el mismo valor nominal o igual peso pero con mayor valor nominal) se cotizaría a la baja en Europa, reflejando su menor relación contenido metálico / valor nominal. Esta situación podía perjudicar seriamente el sistema de asientos en el que se basaba la financiación de la política bélica en Europa de la Monarquía Hispánica. Estos son los motivos últimos por los que se llevó a cabo la devaluación del vellón en 1628. En las propias palabras del Rey:

> Si esto de los trueques no se remedia, será grande la dificultad de ajustar las demás cosas[16].

Quevedo aboga por la devaluación pero, al tiempo, preconiza el crecimiento de la plata. Las dos medidas no son contradictorias, pero la elección de una de ellas descarta la de la otra. Y el crecimiento de la plata tenía efectos secundarios no deseados por la Corona. Parece pues, que Quevedo escribe *El chitón* para defender la devaluación de 1628 sin tener claro cuáles eran los objetivos de la devaluación y el mecanismo económico de transmisión por el

[16] Domínguez Ortiz, 1960, p. 267.

que la devaluación llegaría a lograr la consecución de dichos objetivos.

Al tiempo, se opone a los remedios propuestos por los extranjeros que, en su opinión, no pretenden más que perpetuar la situación existente, lo que les permite la extracción de oro y plata. Es muy posible que, a la vista de que Quevedo defendió la devaluación preconizada por Felipe IV y el conde duque y de que el Consejo de Castilla se opuso tenazmente a dicha devaluación, imponiendo primero la aplicación del arbitrio de las Diputaciones para el consumo del vellón, ideado por el milanés Gerardo Basso (antiguo importador de cobre), esté aquí Quevedo criticando a quienes confiaron en el arbitrio del extranjero Basso, que la práctica demostraría luego ser un auténtico fiasco.

> En todos los reinos que la moneda de vellón sirviere de otra cosa que de cabalar cuentas y creciere a presumir de caudal y a ser hacienda se perderá el crédito y se dificultará el comercio. Cuando en Castilla, en tiempo de nuestros abuelos, habiendo un millón o dos solos de vellón, sirvió de ajustar con los precios de las monedas mayores, se rogaba con el oro y la plata por los ochavos. Los metales preciosos han de tener todo su valor, y se han de labrar en todas las monedas que pudieren irse disminuyendo, porque en las menores se detiene, y es difícil la extracción que tanta facilidad tiene en la pasta. (pp. 90-91)

Aquí apoya la política monetaria que se puso en práctica a partir de la «Pragmática de Medina del Campo en 1497». Por tanto, está a favor de la política monetaria de los Reyes Católicos, pero también las de Carlos V y Felipe II (a pesar de que a estos dos últimos les había criticado previamente por envilecer la moneda de vellón que, como sabemos, es una medida acertada cuando el precio relativo en el mercado internacional entre la plata y el cobre se reduce). La idea apoyada, propugnada con brillantez por Mariana en 1609, consistía en que la moneda de pequeña denominación (moneda de vellón o cobre en Castilla) debía ser la suficiente y no más para facilitar los comercios menudos y permitir la existencia de cambio, mientras que la moneda de ley (oro y plata) debía tener un contenido metálico pleno (y debía acuñarse en todos los submúltiplos del real que fuesen factibles, para evitar su extracción y para limitar la presencia del vellón en la circulación monetaria interna de Castilla). Da Quevedo importancia capital a la cantidad de vellón circulante, argumentando que cuando en el siglo XVI había uno o dos millones de ducados en moneda de vellón (los datos más fidedignos que tenemos avalan la existencia de unos tres millones de ducados en vellón y de unos diecisiete millones en plata a finales del siglo XVI), el vellón (los ochavos) estaba bien valorado en términos de las monedas de oro y plata. Esto significa que en el siglo XVI la moneda de vellón se cotizaba

a la par con la moneda de plata (y que no hubo diferencias entre el real de vellón y el real de plata). E incluso Domínguez Ortiz[17] sostiene que el vellón era demasiado escaso para las necesidades del comercio menudo y que se llegó a cotizar ligeramente por encima de la par frente a la moneda de plata.

De aquí se deducen dos incongruencias importantes en el razonamiento de Quevedo:

I. Si un sistema monetario con monedas de ley de pleno contenido metálico y una cantidad limitada y suficiente de moneda de cobre para las transacciones pequeñas es el sistema ideal, y si este sistema lo pusieron en práctica Carlos V y Felipe II (cuando vivían los abuelos de Quevedo) y si además el vellón mantuvo su paridad con la plata durante estos reinados (como así ocurrió), no tiene ningún sentido que Quevedo acuse a Carlos V y a Felipe II de que:

> vino el glorioso Emperador Carlos V y las necesidades o las revueltas o la desorden (que no afirma cuál destas cosas fue) le quitaron [al real de plata] un real [de vellón] y quedó valiendo tres; vino Felipe II y quitáronle otro, y valió dos, y quedó quejoso y agraviado en dos partes. En esto presento por testigos a nuestros padres, y yo lo vi esto y lo testifico. (p. 88)

II. Si como apunta Quevedo (y como de hecho es así) lo importante es la cantidad de vellón en circulación (en relación con la moneda de plata y oro), miremos los datos y veamos en qué momento o momentos se quebró la relación adecuada que en el siglo XVI habían mantenido el vellón y los metales preciosos. El resello de 1603 supuso un aumento de la cantidad de vellón (calderilla) en circulación de 2,3 millones de ducados, mientras que las acuñaciones del periodo mayo 1597 a enero 1608 (iniciadas por Felipe II y continuadas por Felipe III), teniendo en cuenta la disminución del peso de la moneda de cobre a la mitad a partir de 1602, supusieron un incremento adicional de 5 millones de ducados. En total, 7,3 millones de ducados, que —según los datos de Hamilton[18]— no lograron que el premio de la plata se incrementase por encima del 2% y no generaron una subida de los precios de los bienes. De hecho, en 1616 el premio fue del 1% y en 1618, con datos diarios para la plaza de Madrid, se mantuvo en media en un 2,13%. Las acuñaciones desde 1617 hasta la muerte de Felipe III supusieron otros 4,8 nuevos millones de ducados de moneda de cobre en circulación. Al morir Felipe III en marzo de 1621, la cantidad de vellón en circulación rondaría los 12,7 millones de

[17] Domínguez Ortiz, 1960, pp. 252-53.
[18] Hamilton, 1975, p. 107.

ducados efectivos, la cantidad de plata los 7,3 millones de ducados y el premio de la plata se situaba en el 4%. Sin embargo, si sumamos las cantidades acuñadas durante el reinado de Felipe IV hasta mayo de 1626 (cinco años, exactamente), nos encontramos con una cifra insólita: 17,8 millones de ducados. Dicho de otra forma, Felipe IV dio orden de acuñar una cantidad de moneda de vellón prácticamente igual a las necesidades totales de moneda de la economía castellana. Las acuñaciones de los años 1621, 1622 y 1623 consiguen expulsar prácticamente toda la moneda de plata de la circulación interior, de forma que ya todas las necesidades internas de moneda se cubrían con vellón. Las acuñaciones de los años 1624, 1625 y 1626 suponen inyectar en el sistema monetario de Castilla un volumen de vellón en exceso del necesario para el funcionamiento de la economía. El resultado es inflación o, en otras palabras, la depreciación de la moneda fiduciaria de vellón. Esta depreciación tiene dos manifestaciones: la subida del precio de los bienes expresados en moneda de vellón y el incremento del premio de la plata. Es aquí cuando ya se disocian plenamente el real de vellón y el real de plata. El caos monetario castellano de la tercera década del siglo XVII tiene un culpable claro: la política monetaria de sus dirigentes, con Felipe IV y el conde duque de Olivares a la cabeza. Sin embargo, Quevedo no quiere reconocer este hecho: busca chivos expiatorios y los encuentra en Carlos V (que envileció el vellón), Felipe II (que envileció el vellón y redujo su peso), Felipe III (que envileció el vellón, redujo el peso y reselló la calderilla) y los holandeses —extranjeros y herejes— que nos inundan de vellón falso.

Ya en 1609, Juan de Mariana había dejado claro que la magnitud relativa de plata y vellón circulantes en Castilla sería el elemento crucial que originaría o no inflación. Si la cantidad de vellón aumentaba, la de plata disminuiría; un aumento exagerado del vellón circulante expulsaría por completo la plata de la circulación y generaría la inflación. En tanto la plata permaneciese en la circulación monetaria de Castilla y no se modificasen ni su valor nominal ni su peso, la inflación no se percibiría. En palabras de Mariana:

> Adviértase en este lugar que la causa por que al presente no se siente luego la carestía es porque el real se está en su valor de treinta cuatro maravedís de estos nuevos, y el marco de sesenta y cinco reales; pero luego se verá que aquesto no puede durar mucho tiempo[19].

De modo que la teoría monetaria relevante en la época en que Quevedo escribe ya había delimitado el papel antiinflacionista de

[19] Mariana, *De Monetae,* pp. 68-69.

la plata circulante. A un observador como Quevedo, situado en 1629, con un conocimiento directo de los entresijos de la política económica por su cercanía al poder, no le resultaría difícil precisar la evolución de los precios de los bienes de consumo, de los premios de la plata y de la proporción estimada plata / vellón en la circulación. Así, contaría con unas estimaciones no muy diferentes de las nuestras. Y, por tanto, si comprendía el tratado de Mariana, debería haber sido capaz de ver que la inflación y el premio de la plata comienzan a subir cuando ya no queda prácticamente plata en circulación y todo es vellón y relacionar este hecho con lo que explicó Mariana. Y esto no ocurre en 1603 ni en 1621, sino en pleno reinado de Felipe IV. Quevedo no fue capaz de expresar esto en *El chitón*. Caben, pues, dos explicaciones. Una, que comprendiese el fenómeno generador de inflación y que no lo quisiera plasmar, por cuanto ello implicaba responsabilizar a la política monetaria de Felipe IV, en tanto que *El chitón* trataba precisamente de lo contrario. La otra explicación posible es que Quevedo no fuese capaz de intuir el proceso generador de inflación en la economía castellana. Dadas las inconsistencias encontradas en distintos lugares de *El chitón,* nos inclinamos por esta segunda posibilidad.

> El cascajo hoy está, y se usa, sin faldas y arrabales. Dividíase en cuartillos y en cuartillos de ley, en cuartos, en ochavos, en maravedís, en blancas, en cornados: cosa de mucho interés para el gasto y la mercancía. Hoy, la cuenta acaba en juego, y si no se echan a pares y nones, los maravedís y las blancas se pierden. No hay ochavo, no hay cuarto: todos son cuartillos. (pp. 91-92)

El mensaje es que sólo queda vellón en la circulación y además con denominaciones no muy pequeñas. Las denominaciones del vellón solían ser cuartillos (8,5 maravedís hasta 1602 y 8 maravedís a partir de esa fecha), cuartos (4 maravedís), ochavos (2 maravedís), maravedís, blancas (medio maravedí) y cornados (un tercio de maravedí). En el siglo XVII, la mayoría de las acuñaciones fueron de cuartillos, esto es, de monedas de 8 maravedís. La razón es que, como ya apuntamos en la introducción, dada la tecnología de acuñación tradicional de la época, el martillo pilón, el coste de acuñar una moneda de 8 maravedís era similar al de las monedas más pequeñas. Por tanto y como ejemplo, el coste de acuñar 8 maravedís en cuatro ochavos era muy superior al de acuñarlo en un cuartillo. Así, los tesoreros de las cecas castellanas, que percibían de la Corona una cantidad fija de maravedís de cobre por cada marco de cobre acuñado, preferían acuñar cuartillos porque el beneficio neto era superior. Este argumento se recoge, tal cual,

en consulta del Consejo de Castilla al Rey Felipe IV de 14 de enero de 1641.

> y en este abuso consiste un daño doméstico muy peligroso, porque teniendo por domésticos a los que no lo son, dejamos correr la diligencia de los que sorben desde lejos por cañones de ganso. Desconfiamos de los nuestros y fiamos de los que nos aborrecen; creemos bravatas de quien no las puede proseguir; damos calidad a los que son mercaderes de cualquier nación y quitamos la nobleza a los nuestros si tratan. (p. 92)

Aquí da la impresión de que Quevedo está quejándose de que los beneficios obtenidos por la acuñación de cuartillos en lugar de monedas de cobre de menor denominación han ido a parar a las manos de los banqueros extranjeros, genoveses por más señas, que hicieron asientos (préstamos) con la Corona y que ésta devolvía concediendo a aquellos licencias para la acuñación de vellón. De modo que estos banqueros obtenían beneficios múltiples: primero, por los intereses y adehalas de los préstamos; segundo, por la importación del cobre y, tercero, por la acuñación del cobre. Finaliza con un ataque genérico a los asentistas extranjeros: los arbitrios que se utilizan proceden de genoveses y milaneses, se les pagan adehalas en forma de títulos de órdenes militares, títulos nobiliarios y otros honores, los marranos portugueses se comprometen a prestar a la Corona cifras que luego no pueden asentar definitivamente... El extranjero, si trata con la Corona, puede llegar a noble. La nobleza española, si trata, pierde su calidad.

> Vuestra merced lea esto con cuidado, que verá el daño y el remedio por un propio resquicio. (p. 92)

Lea con atención lo que acabo de escribir, porque le aclaro al tiempo las causas del problema y su solución.

4. Conclusiones

En este punto de *El chitón* acaba el análisis monetario de Quevedo. Como hemos visto, su tratamiento del problema del vellón dista mucho de ser claro. Es incongruente bastantes veces y en ocasiones totalmente erróneo. Astrana[20] sostiene que fray Hernando de Salazar señaló a Quevedo las cuestiones a abordar en *El chitón*. Elliot[21] apunta que la obra se redactó con ayuda de Salazar y del secretario real, Antonio Hurtado de Mendoza. Sea como fuese, la realidad es que el análisis monetario de *El chitón* deja que

[20] Astrana, 1946, p. 244-45.
[21] Elliot, 1990a, p. 241-43.

desear. En 1609, el Padre Mariana había desarrollado una teoría monetaria donde explicaba con claridad lo que ocurriría veinte años después, previendo incluso cual sería la secuencia de acontecimientos (lo único que no predijo fue el establecimiento de las Diputaciones para el consumo del vellón). Las continuas contradicciones en que incurre *El chitón* revelan un conocimiento poco profundo de la teoría monetaria vigente ya en la época, a lo que hay que sumar una interpretación muy poco fidedigna de los datos estadísticos. Aunque los estadios iniciales del problema del vellón se sitúan en el reinado de Felipe III, lo cierto es que cuando Felipe IV accede al trono, el premio de la plata sólo es del 4%. Los acontecimientos monetarios posteriores no son sino el resultado de decisiones políticas acordadas durante el reinado de Felipe IV, en concreto de la acuñación de 18 millones de ducados de vellón en los primeros cinco años del reinado. La interpretación que Quevedo hace de la devaluación de 1628 como un éxito achacable a los buenos oficios de Rey y privado trata de ocultar a los ojos del lector que la responsabilidad de la situación en que la economía castellana se encontraba en 1628 recaía, fundamentalmente, en la gestión económica de Felipe IV. Una política monetaria sólida, como la de Carlos V o Felipe II, habría evitado la agudización del problema. Sin embargo, los objetivos bélicos de Felipe IV tenían como medio principal la obtención de plata a cualquier precio, lo que le llevó a profundizar en la estrategia de su padre: comprar con cobre amonedado y artificialmente revalorizado toda la plata amonedada existente en Castilla para gastarla en el exterior. Pero a los pocos años, el precio pasó a ser excesivamente alto y el problema poco menos que inmanejable. Quevedo se niega a reconocer esto y culpabiliza de todos los males a los reyes anteriores y a los herejes extranjeros.

En suma, creemos que nuestro análisis refuerza la opinión de Serrano Poncela al etiquetar al Quevedo de *El chitón* como «poeta metido a teórico de las finanzas»[22]. Pero, al tiempo, no podemos sino reconocer con Urí Martín que «se trata de una creación literaria genial y en la que se puede encontrar el mejor Quevedo»[23], un auténtico país dentro de «el continente» de que nos habló Borges.

[22] Serrano Poncela, 1963, p. 117.
[23] Quevedo, *El chitón,* p. 46.

Bibliografía

Astrana Marín, L., *Epistolario completo de Francisco de Quevedo,* Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.

Carande Tovar, R., *Carlos V y sus banqueros,* Barcelona, Crítica, 1977.

Carrasco Vázquez, J., «Contrabando, moneda y espionaje. El negocio del vellón: 1606-1620», *Hispania,* 57, 3, 1997, pp. 1085-1120.

Carrera i Pujals, J., *Historia de la Economía Española*, Barcelona, Bosch, 1943.

Domínguez Ortiz, A., *Política y hacienda de Felipe IV,* Madrid, Editorial de Derecho Financiero, 1960.

Elliot, J. H., «Quevedo y el Conde Duque de Olivares» en *España y el Mundo, 1500-1700,* Madrid, Alianza, 1990a, pp. 229-51.

Elliot, J. H., *El Conde Duque de Olivares,* Barcelona, Crítica, 1990b.

García de Paso, J. I., «La economía monetaria del Padre Juan de Mariana», *Moneda y Crédito*, 209, 1999, pp. 13-44.

García de Paso, J. I., «La estabilización monetaria en Castilla bajo Carlos II», *Revista de Historia Económica*, 18, 2000, pp. 49-77.

García de Paso, J. I., *La política monetaria de Trastámaras y Austrias, 1400-1700,* Manuscrito, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Análisis Económico, 2001.

García Guerra, E. M., *Las acuñaciones de vellón en Castilla durante el siglo XVII (1594-1665): Análisis de las consecuencias de un arbitrio,* Tesis doctoral, Departamento de Historia Moderna, Universidad Complutense de Madrid, 1997.

Hamilton, E. J., *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1500-1650,* Barcelona, Ariel, 1975.

Lozanne, C. de, *Geldtheorie und Geldpolitik im frühneuzeitlichen Spanien,* Saarbrücken, Verlag für Entwicklungspolitik, 1997.

Mariana, J. de, *De Monetae Mutatione o Tratado y discurso sobre la moneda de vellón* [1609], Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1987.

Quevedo y Villegas, F. de, *El chitón de las tarabillas,* ed. M. Urí Martín, Madrid, Castalia, 1998.

Sargent, T. y F. R. Velde, «The big problem of small change», *Journal of Money, Credit, and Banking*, 31, 2, 1999, pp. 137-61.

Sargent, T. y F. R. Velde, *No small change: from commodity money to fiat money*, Princeton, Princeton University Press, 2002.

Serrano Poncela, S., «Quevedo, hombre político (análisis de un resentimiento)», en *Formas de vida hispánica,* Madrid, Gredos, 1963, pp. 64-123.

Nota sobre «la noche que llegamos» a casa de Cabra: ¿un error de Quevedo?

Juan Luis Suárez
The University of Western Ontario

En su artículo de 1979 —«La estructura temporal del *Buscón*»— Joseph Ricapito llama la atención sobre uno de los problemas temporales existentes en el capítulo tercero del primer libro del *Buscón*, el episodio en casa del Licenciado Cabra. El problema se puede resumir mediante una pregunta: ¿cuánto tiempo permanecen don Diego Coronel y Pablos en casa de Cabra? La cuestión surge al comprobar que la llegada a la casa se produce, según la referencia temporal con la que comienza el capítulo, el «primero domingo después de Cuaresma»[1], mientras que al final del capítulo se especifica que «pasamos en este trabajo hasta la Cuaresma»[2]. Se ha producido, pues, el paso de un año completo, lo cual parece poco consistente con la «elaboración interior del capítulo»[3]. Ricapito explica sus dudas acerca de esta cronología, aunque a falta de otras posibilidades acaba inclinándose por aceptar la lectura del año completo. Quizás sea más fácil entender este desajuste si asumimos que, a pesar de que «Quevedo adopta el esquema temporal del *Lazarillo* para su propia obra»[4], este proceso se puede describir como el de «adaptar lo imposible a lo posible»[5] dada la dificultad de incluir toda una vida dentro de un libro. Habría habido, por lo tanto, una selección excesiva de los acontecimientos de la vida de Pablos y su amo en casa del licenciado Cabra, selección que acaba pareciendo insuficiente para cubrir con acierto el largo periodo de un año que Quevedo se empeña en destacar por medio de unos marcadores temporales tan precisos.

[1] Quevedo, *El Buscón,* p. 66.
[2] Quevedo, *El Buscón,* p. 75.
[3] Ricapito, 1979, p. 729.
[4] Ricapito, 1979, p. 726.
[5] Ricapito, 1979, p. 727.

Este primer problema temporal del capítulo citado se resuelve ante la certeza de que la aparente falta de conexión entre los acontecimientos narrados y la longitud del periodo seleccionado sólo roza los límites de la verosimilitud y del equilibrio en la estructura del capítulo. Sin embargo, no es el único problema relacionado con la temporalidad que podemos encontrar en este capítulo. En el caso que voy a describir es la propia gramática la que impide pasar por alto los desajustes cronológicos[6] creados por lo que parece una redacción errónea o confusa del primer día –¿o son los dos primeros?– en casa de Cabra. El pasaje que interesa destacar es el siguiente:

> Al poder déste, pues, vine y en su poder estuve con don Diego, y *la noche que llegamos* nos señaló nuestro aposento y nos hizo una plática corta, que aun por no gastar tiempo no duró más. Díjonos lo que habíamos de hacer. *Estuvimos ocupados en esto hasta la hora de comer*. Fuimos allá. Comían los amos primero, y servíamos los criados[7].

Con este pasaje comienza la descripción de la rutina en la casa del licenciado, una descripción cuyo objeto sería insistir en el hambre que pasaban los protagonistas, mostrar el sufrimiento físico derivado de tales privaciones y, como consecuencia y según el modelo utilizado en el *Lazarillo,* hacer ver la relación entre este sufrimiento y el desarrollo de la conciencia de sí mismo por parte del protagonista. Recordemos que antes del párrafo analizado, que es el tercero del capítulo, sólo encontramos el párrafo introductorio en el que se explica que don Alonso ha decidido «poner a su hijo en pupilaje»[8] en la casa del licenciado Cabra de Segovia, seguido del largo párrafo dedicado a la famosa descripción del «clérigo cerbatana»[9].

Según el pasaje problemático, pues, don Diego y Pablos llegan a casa de Cabra por la noche, tal y como se afirma en el sintagma «la noche que llegamos». Por otra parte, esta noche ha de ser la noche del «primero domingo después de Cuaresma», según se nos dice al comienzo del capítulo. Pues bien, el problema surge cuando esa noche, «la noche que llegamos», no se termina con el correspondiente marcador temporal, si no que continúa como si se tratara de un día normal y hubiera sido por la mañana en vez de por la noche cuando los dos jóvenes llegan a la casa.

[6] Es difícilmente aceptable la opinión de Díaz Migoyo, 1980, p. 192, para quien «la consecuencia cronológica interna del relato es, salvo desconocida prueba en contrario, perfecta».

[7] Quevedo, *El Buscón,* p. 68. Las cursivas son mías.

[8] Quevedo, *El Buscón,* p. 66.

[9] Quevedo, *El Buscón,* p. 67.

Vemos que esa noche que caen en poder de Cabra, el licenciado les enseña su aposento y les da una breve charla. Esta breve charla parece ser el momento en que les dice lo que tienen que hacer, que es lo que expresa la oración inmediatamente posterior: «una plática corta, que aun por no gastar tiempo no duró más. *Díjonos lo que habíamos de hacer*. Estuvimos ocupados en esto hasta la hora de comer»[10]. Digo «parece» porque un punto y seguido es la única separación entre una idea y otra.

La secuencia de acontecimientos descritos en el párrafo sería, entonces, la siguiente:

1) Llegada a la casa por la noche.
2) Breve charla de Cabra.
3) Instrucciones sobre las labores que tenían que hacer.
4) Afirmación de que estuvieron haciendo lo que les ordenó hasta la hora de comer.

La cuestión es: ¿cómo pueden haber estado haciendo lo que les ordenó Cabra «hasta la hora de comer» si el narrador afirma que llegada, plática, instrucciones y labor ocurren consecutivamente y sin aparente interrupción?

La primera idea que viene a la mente para solucionar el problema cronológico creado por Quevedo en este capítulo es pensar que «comer» no se refiere a la comida de mediodía, sino a la cena. Esta posibilidad queda descartada por el mismo desarrollo del capítulo, ya que a la detallada descripción de esta comida sigue la de la merienda y la cena, todas ellas tan escasas de alimentos como la primera. Otro argumento en contra de esta posibilidad es la organización de la descripción de la comida. En realidad se trata de dos comidas, la primera la de los amos, a la que Pablos asiste como testigo en su calidad de criado, y la segunda la de los propios criados, los cuales discuten por la comida, o mejor, por la falta de ella:

> Comenzaron los otros a gruñir; al ruido entró Cabra, diciendo:
> – Coman como hermanos, pues Dios les da con qué. No riñan, que para todos hay.
> Volviose al sol y dejonos solos[11].

«Volviose al sol», es decir, era de día. La secuencia cronológica interna es, en realidad, muy clara respecto a la comida y a la cena. Inmediatamente después de esta comida y tras insistir en la falta de alimentos, nos encontramos con la siguiente afirmación: «Entretu-

[10] Quevedo, *El Buscón,* p. 68. Las cursivas son mías.
[11] Quevedo, *El Buscón,* p. 71.

vímonos hasta la noche. [...]. Llegó la hora de cenar; pasose la merienda en blanco, y la cena, ya que no se pasó en blanco, se pasó en moreno»[12]. Hay, pues, comida, merienda y cena, en esta jornada. Después de esto se van a acostar, se hace referencia a que no han dormido debido al hambre y a que han pasado la noche charlando y, finalmente, a que llega la hora de levantarse, es decir, el día siguiente. Estamos, pues, ante el final de la segunda noche en casa de Cabra, pero seguimos teniendo el problema acerca de «la noche que llegamos», esto es, de la primera noche.

Ricapito lee toda esta sección del capítulo como si se tratara de la narración de un solo día, que comprendería todo lo ocurrido hasta después de la descripción de la lección que Cabra les da tras levantarse a las seis de la mañana:

> Pablos y Diego llegan de noche y comen su comida exigua. Pasa la noche, y al día siguiente los niños todavía tienen hambre. Se dedica mucha atención a la figura de Cabra, y a su avaricia para con los chicos y con los demás de su casa. Luego, el narrador toma el hilo temporal y lo extiende, «Y prosiguió siempre en aquel modo de vivir»[13].

En realidad, la noche, la primera noche, no pasa, y ése es el problema. La noche habría pasado si Quevedo hubiera utilizado un marcador temporal para indicar el final de esa primera noche durante la cual los jóvenes llegan a la casa. Para ello tendría que haber introducido un nuevo «punto de referencia»[14] del tipo «al día siguiente» entre «...por no gastar tiempo no duró más» y «Díjonos lo que habíamos de hacer», o entre esta oración y «Estuvimos ocupados en esto hasta la hora de comer», de forma que las actividades a las que se hace referencia hubieran quedado comprendidas dentro de ese día supuestamente posterior a la noche de la llegada.

¿Se trata de un error de Quevedo, que se habría olvidado de introducir el requerido punto de referencia para denotar que se trata de un día nuevo? Esta opción parece algo más plausible, si no fuera por la disposición física del párrafo. La continuidad de las oraciones, sólo separadas por puntos y seguidos, parece consistente con la hipótesis de un solo periodo temporal que comprendería desde «la noche que llegamos» hasta el final de la siguiente noche. Esto es consistente con la forma de contar el tiempo en una buena parte de Italia hasta el siglo XIX:

[12] Quevedo, *El Buscón,* p. 72.

[13] Ricapito, 1979, p. 729.

[14] Ver Bustos, 1996, p. 61: «A la hora de representarlas [las acciones pasadas], entenderemos el pasado como un segmento temporal, en el cual se verifica un punto que puede actuar como referente de otras acciones. Lo denominaré P R [punto de referencia]. Debe partirse del hecho de que ese PR puede ser tanto una acción verbal como un marcador temporal».

> In what is presumably the oldest Italian form of hour-reckoning, unequivocally attested for the first time by Galvano Fiamma, the twenty-four hours were counted through from one evening –more precisely: one half hour after sundown– to the evening of the following day. The twenty-fourth hour was the last hour of daytime[15].

Para que esta hipótesis funcionara de acuerdo con el texto de Quevedo tendríamos que suponer que los jóvenes llegan a Segovia después de cenar, cuando todavía es de noche, aunque en lo que hoy consideraríamos la madrugada, lo cual explicaría que se pusieran a trabajar en lo que Cabra les ordena nada más llegar a la casa. De esta forma, en la manera italiana de contar las horas del día[16], las acciones referidas en el párrafo que nos ocupa pertenecerían a la unidad diaria que empezó al caer la noche –en lo que hoy consideraríamos el día anterior– y que concluiría al caer la noche tal y como se describe más adelante en la frase «Entretuvímonos hasta la noche»[17]. La cena que se pasó «en negro» sería, por consiguiente, parte de una nueva unidad diaria que se continúa y extiende, como explica Ricapito[18], hasta después de la lección de Cabra mediante la frase «Y prosiguió siempre en aquel modo de vivir que he contado...»[19].

Otra hipótesis es que Quevedo hubiera utilizado la palabra «noche» como una sinécdoque, es decir, para referirse no sólo a la parte del día completo dominada por la oscuridad, sino a ese día completo, tal y como hacemos al utilizar «día» para referirnos a la totalidad de la jornada. Como dice Whitrow, éste es un uso muy poco habitual en las lenguas europeas, aunque hay algunas excepciones, como por ejemplo, entre las

> the Swedish *dygn,* whereas in English we use the same word «day» to denote the fully twenty-four-hour period and also the daylight part of it. Instead of appealing to «dawn» and «day,» some peoples count time by the number of nights[20].

[15] Dohrn-Van Rossum, 1996, p. 114.

[16] Ver Lippincott, s.a., p. 146: «Por ejemplo, ¿cómo podía saber un viajero inglés que llegara a Venecia qué hora era si él se regía por las horas comunes (*horae communes*) y los venecianos por las *horae ab occasu solis,* es decir, contaban las horas desde la puesta del sol? Hasta el siglo XIX, el día italiano comenzaba al poner el Sol. Por tanto, el mediodía tenía lugar, aproximadamente, 18 horas después del ocaso del día anterior, hacia las 5 o las 6 de la tarde según la época del año».

[17] Quevedo, *El Buscón,* p. 72.

[18] Ricapito, 1979, p. 729.

[19] Quevedo, *El Buscón,* p. 73.

[20] Whitrow, 1988, p. 15.

Sin embargo, no conozco ningún uso de «noche» en este sentido en castellano, ni tengo noticia de que tal uso sea habitual en los textos quevedianos.

Por último haré referencia a la última hipótesis que se me ocurre para intentar explicar el «error de Quevedo» en el uso de «noche» en el pasaje estudiado. Se trataría, simplemente, de una equivocación del autor, que se resolvería si, en vez de «noche», Quevedo hubiera escrito «día». Curiosamente ésta es la solución adoptada por el traductor inglés, quien sin dar mayores explicaciones traduce el párrafo de la siguiente forma:

> So I fell into his hands together with Don Diego. *On the day we arrived* he showed us our room and made us a little speech; little, to save time. He told us what we were to do and this took us until lunch time[21].

Si esta última opción parece excesiva, al menos si se hace sin avisar de que el texto original dice «noche» y no «día», una solución posible para facilitar la lectura del pasaje y de todo el capítulo podría ser introducir un marcador temporal entre corchetes, con la consiguiente nota para avisar del problema textual y del origen de la aclaración. El texto quedaría así:

> Al poder déste, pues, vine y en su poder estuve con don Diego, y la noche que llegamos nos señaló nuestro aposento y nos hizo una plática corta, que aun por no gastar tiempo no duró más. [Al día siguiente] Díjonos lo que habíamos de hacer. Estuvimos ocupados en esto hasta la hora de comer. Fuimos allá. Comían los amos primero, y servíamos los criados[22].

En cualquier caso, es de esperar que en próximas ediciones el problema se resuelva de una forma u otra.

[21] Quevedo, *The Swindler*, p. 94. La cursiva es mía.
[22] Quevedo, *El Buscón*, p. 68.

Bibliografía

Bustos Gisbert, J. M., *La construcción de textos en español,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.

Díaz Migoyo, G., «Las fechas en y de *El Buscón* de Quevedo», *Hispanic Review,* 48, 1980, pp. 171-93.

Dohrn-Van Rossum, G., *History of the Hour. Clocks and Modern Temporal Orders,* tr. T. Dunlap, Chicago, Chicago University Press, 1996.

Lippincott, K., *El tiempo a través del tiempo,* Barcelona, Grijalbo, s.a.

Quevedo, F. de, *La vida del Buscón*, ed. F. Cabo, Barcelona, Crítica, 1993.

Quevedo, F. de, *The Swindler,* en *Two Spanish Picaresque Novels,* ed. M. Alpert, London, Penguin, 1969.

Ricapito, J., «La estructura temporal del *Buscón.* Ensayo en metodología de ciencia literaria», en *La picaresca: Orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la picaresca organizado por el Patronato Arcipreste de Hita,* ed. M. Criado del Val, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pp. 725-36.

Whitrow, G. J., *Time in History. The evolution of our general awareness of time and temporal perspective,* Oxford-New York, Oxford University Press, 1988.

El léxico científico de Quevedo (I)

José Julio Tato Puigcerver
Alicante

Continuamos con la publicación de términos procedentes del *Léxico científico* de las obras de Quevedo que está realizando nuestro colaborador José Julio Tato.

Abada: ver Covarrubias voz *bada:* «Animal ferocísimo, dicho por otro nombre más común rinoceronte. En nuestros días trujeron al rey Felipe II, que santa gloria haya, una bada, que por mucho tiempo estuvo en Madrid»; y en *Autoridades:* «la hembra del rinoceronte». En *Corominas:* «'rinoceronte', el portugués *abada* y este del malayo *badaq*. Por error afirma *Autoridades* que sólo designa la hembra del rinoceronte. Primera documentación 1582». Ver en Quevedo: «y en la abada, que se muestra muralla viva de cuatro pies»[1].

Abeja: ver Covarrubias «animalito conocido, insecto que vuela, y cogiendo rocío de una y otra flor, nos cría un licor tan dulce como es la miel». Covarrubias remite a Plinio, lib. 11, primeros capítulos, en realidad, los capítulos 5 al 20. Hay muchos pasajes curiosos en Quevedo: «como las abejas que de varias flores sacan aquel licor suave»[2]; «¿Quién, en tan pequeño jornalero como la abeja cerró ingenio geométrico?»[3]; «La abeja, dice Aristóteles, saca su miel de las flores, sin dejarlas ajadas ni marchitas, sino enteras y frescas como antes»[4]; «Las arañas no matan las abejas; mas si se detienen en los panales, dañan y corrompen su miel, y enredan y rompen los hilos de la tela que hacen, quedando las abejas sin

[1] *Providencia de Dios,* en *OC,* p. 1550.
[2] *Sentencias,* en *OC,* p. 1182.
[3] *Providencia de Dios,* en *OC,* p. 1585.
[4] *Introducción a la vida devota,* en *OC,* p. 1752. Para las siguientes citas de Quevedo, ver la misma obra, pp. 1772, 1778, 1796, 1805, 1818, 1823, 1837, 1844, 1849 y 1864.

poder continuar en su obra»; «como las abejas, que no dejan la flor hasta que hallan la sabrosa miel»; «Que como la abeja, habiendo recogido sobre las flores el rocío del cielo y el zumo más exquisito de la tierra, y habiéndolo reducido a miel lo lleva a su colmena»; «las abejas en el tiempo que hacen la miel comen y se sustentan de un mantenimiento muy amargo»; «Los zánganos hacen mucho más ruido y andan mucho más embarazados que las abejas; pero no hacen la miel, sino la cera»; «Las abejas no sólo no quieren tocar los cuerpos muertos, sino que huyen y aborrecen con extremo toda suerte de hediondez y mal olor»; «Vemos que las abejas que hacen la miel de Heraclia no buscan sino la miel, pero con ella chupan insensiblemente las calidades venenosas del acónito, sobre el cual hacen su cosecha»; «Y como las abejas no hacen otra cosa sino la miel con su pequeña boquilla»; «las abejas, viendo revuelto el aire en tiempo nubloso, se retiran a sus colmenas a mirar por su miel»; «Las abejas no pueden residir en lugares donde se oyen los ecos y zumbidos y las repeticiones de voces». *Rey de las abejas:* Plinio, tras nombrar al rey de las abejas y a la reina, afirma no estar claro entre los autores si el Rey tiene aguijón[5]. En el capítulo 11, afirma que los zánganos no tienen aguijón, como abejas imperfectas. Ver en Quevedo «el rey de las abejas no se sienta en los campos si no está rodeado de todo su pequeño pueblo»[6].

Ablandar el pecho: es decir, aliviar el 'pecho áspero', como hoy, bronquitis seca; ablandar el pecho es dar expectorantes, jarabes u otros, para aliviarlo. En Quevedo «ni digan: *Ablanda ese pecho endurecido;* que si es enfermedad y le tiene áspero, por eso se permiten médicos y cirujanos que remedien ese mal»[7].

Absceso: «el bulto o tumor que se hace en alguna parte del cuerpo por haberse juntado en ella mucha porción de humor, que impide la circulación de la sangre, que detenida se extravena, se corrompe y hace materia. Es palabra puramente latina, y del uso de los cirujanos» (*Aut*); y en Covarrubias en la voz *apostema:* «Que algunos llaman postema. [...] Es nombre griego [...] αποστημα, *suppuratio*»; ver también Corominas: «1555, Tom. del lat. *abscessus, -us*, íd. deriv. de *abscedere* 'separarse' (por levantarse más que la piel del entorno)»; ver en Quevedo: «en los extremos de las enfermedades, aunque puedan curar algunas veces, pocas veces se vio un absceso de alguna parte principal»[8]. Sólo encuentro esta cita de «absceso» en la edición de Buendía. Dado que las *Sentencias* son

[5] Plinio, *Historia natural,* libro 11, cap. 17.
[6] *Introducción a la vida devota,* en *OC,* p. 1798.
[7] *Premática que en este año...,* en *OC,* p. 66.
[8] *Sentencias,* en *OC,* p. 1221.

de dudosa atribución a Quevedo y que éste en sus cartas, cuando escribe de sus enfermedades, tampoco usa esta voz, sino «herida», «apostemilla», «postema», «apostema», no la considero una cita fiable, pero sí quizás útil para descartar que esta sentencia sea de Quevedo.

Acabar (matar o morir): en Covarrubias: «también vale morir, acabamiento, muerte, vale matar»; ver en Quevedo: «se esforzó en tirar dos coces, y de puro flaco se desgajaron las ancas y se quedó en el lodo bien cerca de acabar»[9]; «que el mucho beber le acabó»[10]; «que de compasión los llevan al hospital donde acaban»[11]; «las ponzoñas y venenos no son naturales para el hombre, pues le acaban»[12]. *Acabar con el enfermo:* «tornarlo a hacer, hasta que, o acabes con el enfermo o con la enfermedad»[13]. *Acabar con la vida (eutanasia):* «En la enfermedad sin remedio, es caridad que el medicamento acabe la vida, y desesperación dejarla que se acabe»[14].

Accidente: unas veces significa síntoma, y otras la enfermedad misma. Los accidentes, así como los movimientos del ánimo, son una de las *sex res non naturales* de la doctrina galénica. Ver García Ballester, en la entrada de *Galeno:* «Laín[15] pone de relieve la simultánea e indistinta utilización que Galeno hace de los términos *symptoma* y *symbebekós* y recuerda que esta última palabra fue un tecnicismo acuñado por Aristóteles para designar el "accidente" por oposición a la "sustancia", es decir el carácter no necesario unido a una sustancia. Los síntomas son accidentes de esa alteración de la sustancia a que llamamos enfermedad. En una palabra, son las realizaciones concretas de la enfermedad en tanto alteración pasiva de las funciones vitales determinadas por la causa sinéctica»[16]. Ver Covarrubias: «Decimos comúnmente el accidente de la calentura y otra cualquiera indisposición que de repente sobreviene al hombre». Ver también la definición: «Llaman los médicos la enfermedad o indisposición, que sobreviene y acomete, o repentinamente, o causada de nuevo por la mala disposición del paciente. Lat. *Symptoma*». También aparece en Dubler: «también significa accesión de la fiebre. [...] Síntoma grave [...] inopinadamente». Véanse los siguientes pasajes en Quevedo: «Aquel que

[9] *El Buscón,* en *OC,* p. 326.
[10] *Discurso de todos los diablos,* en *OC,* p. 237.
[11] *Genealogía de los modorros,* en *OC,* p. 52.
[12] *La cuna y la sepultura,* en *OC,* p. 1341.
[13] *Libro de todas las cosas,* en *OC,* p. 127.
[14] *Chitón,* en *OC,* p. 904.
[15] Laín Entralgo, 1950, p. 118.
[16] García Ballester, 1972, p. 180.

desea con ansia mucho tiempo y con inquietud el beber, aunque el tal no quiera beber sino agua, no deja por eso de dar muestras de tener accidente. [...] Los que le tienen beben el agua que les dan con una cierta ansia, con una suerte de atención y gusto, lo cual falta en los que están sanos»[17]; «Saludable no saber siempre el origen de los accidentes»[18]; «Todo vive sujeto a la fragilidad y al accidente»[19]; «al señor doctor lo llama... que le ha dado un accidente al señor obispo»[20]; «Decir que los cuerpos celestes son causas, es decir las causas de la espada son el fuego y el martillo; pero ¿quién sujeta el artífice al instrumento? El arbitrio de los hombres no está sujeto al astro directamente, sino por accidente, en cuanto recibe el cuerpo influencia del cielo, como también el espíritu animal tenue y corpóreo, y los humores mismos»[21]; «que en los ojos de la cara suele haber por mil leves accidentes, telillas, cataratas, nubes y otros muchos males»[22]. *Accidente que desconcierta el pulso:* «¿Qué tiene que ver el culo con el pulso? como si dijeran de una cosa que no da cuidado ninguno y muy con verdad comparándola a otra que de cada accidente se desconcierta»[23].

Acero: no encontramos en la obra en prosa referencia alguna a la costumbre de tomar acero; sí se encuentra en la obra poética y *Autoridades* pone un ejemplo: «Remedio que se da a los que están opilados, que se compone del acero, de diversas maneras preparado. "La morena que yo adoro / y más que a mi vida quiero, / en verano toma el acero / y en todos tiempos el oro"[24]». Ver también Covarrubias: «Acero. Es hierro purificado, uno se halla natural y otro es artificial, derritiendo el hierro. [...]Acerado, lo que está fortificado con el acero. Vino acerado, y agua acerada, donde se echa un pedazo de acero, muy encendido, de que usan para algunos remedios medicinales. *Vide Dioscoridem, et ibi Lagunam,* lib. 5, cap. 46». Ver otros pasajes en Quevedo: «como el acero de una espada fina, que rompe llegado a su punto»[25]; «Es la adversidad en el príncipe el esmeril en el acero, que le quita el orín de la ignorancia, arrogancia, locura y desagrado, y le pone resplandeciente»[26].

[17] *Introducción a la vida devota,* en *OC,* p. 1825.
[18] *Sentencias,* en *OC,* p. 1173.
[19] *Sentencias,* en *OC,* p. 1137.
[20] *Libro de todas las cosas,* en *OC,* p. 128.
[21] *Sentencias,* en *OC,* p. 1140.
[22] *Gracias y desgracias del ojo del culo,* en *OC,* p. 106.
[23] *Gracias y desgracias del ojo del culo,* en *OC,* p. 109.
[24] *PO,* núm. 655, vv. 1-4.
[25] *Sentencias,* en *OC,* p. 1196.
[26] *Sentencias,* en *OC,* p. 1131.

Achaque: en Covarrubias se define: «Achaque vale, algunas veces, indisposición que aun no rinde del todo al paciente, ni le derrueca en la cama, sino que la pasa en pie». En *Autoridades:* «Vale tanto como enfermedad, indisposición, o vicio de la naturaleza. Por antonomasia se entiende la regla o menstruo de las mujeres, y así estar con el achaque es lo mismo que estar con la regla». *Autoridades* da como ejemplo unos versos de Quevedo: «Tratose de faltas / murmurando de otras, / maridos y achaques / todo es una cosa»[27]. En Corominas: «Achaque 1224, enfermedad habitual. Achacoso, hacia 1400». Ver en Quevedo: «y es como lo que pasa en la vida humana, todos mueren de hombres, y no de enfermos; que ese es el achaque»[28]; «tan sin voz estaban los achaques en los ancianos»[29]; «Levantáronse todos, y yo tomé por achaque los azotes para no vestirme»[30]; «Diole una enfermedad, que para sus años cada hora más es achaque desahuciado»[31]; «No hay cosa suya [de los boticarios] que no tenga achaques de guerra y que no aluda a armas ofensivas»[32]; «parecen a los que por cualquier suerte de achaque toman medicinas, los cuales pensando conservar la salud, la estragan del todo»[33]. *Achaque de enfermo:* «a las doncellas opiladas, las cuales no están enfermas, pero todos sus achaques son de enfermo; comen sin gusto, duermen sin reposo, ríen sin alegría, y antes querrían que las arrastraran que caminar cuatro pasos»[34]. *Achaquero:* no encuentro este término en ningún diccionario. «No apruebo yo andar acusando erratas, ni soy de los lectores achaqueros a fuer de Mesta, cuando las locuras se escriben a cántaros y borbotones»[35].

Acíbar: define Covarrubias como: «El jugo de las pencas de una hierba babosa que comúnmente se llama *sçabira* o *sçabila,* corrompido del vocablo arábigo *ciberum* [...] el enfermo que la ha de tomar en bebida ha de sufrir mucho por su gran amargura». Ver en Quevedo «y no tienes asco del acíbar de mis ofensas»[36].

Aciago: en Covarrubias se define: «Día infeliz, desgraciado, prodigioso y de mal agüero, el cual tomaron los malos sucesos que en tales días les han sucedido»; y en Corominas: «Voz semiculta del lat. *aegyptiacus* 'egipcio' que en la Edad Media se aplicaba a

[27] *PO,* núm. 772, vv. 149-52.
[28] *Sueño de la muerte,* en *OC,* p. 230.
[29] *Hora de todos,* en *OC,* p. 283.
[30] *El Buscón,* en *OC,* p. 336.
[31] *Grandes anales de quince días,* en *OC,* p. 834.
[32] *Sueño de la muerte,* en *OC,* p. 196.
[33] *Introducción a la vida devota,* en *OC,* p. 1812.
[34] *Introducción a la vida devota,* en *OC,* p. 1757.
[35] *Perinola,* en *OC,* p. 511.
[36] *Virtud militante,* en *OC,* p. 1468.

ciertos días del año considerados infaustos o peligrosos». Ver en Quevedo: «tan aciago, que aun para martes sobras»[37] «y aciagos los *idus* de marzo»[38].

Acomodar [un cadáver] en pasteles: «Pero tales voces como venían detrás de un malaventurado pastelero no se oyeron jamás de hombres hechos cuartos; y pidiéndole que declarase en qué había acomodado sus carnes confesó que en los pasteles; y mandaron que les fuesen restituidos sus miembros de cualquier estómago en que se hallasen»[39]; «pero yo entiendo que los pasteleros de esta tierra nos consolarán acomodándole en los de a cuatro»[40]. El tío de Pablos, verdugo, le escribe contando cómo ahorcó al padre y luego le hizo cuartos, como se hacía con los ajusticiados, y lo repartió por los caminos. Este pasaje cruel por lo casi indiferente que es la actitud del narrador personaje (tío de Pablos) y del narrador protagonista (Pablos), y más indiferente y distanciado y casi minimalista en lo atroz, el narrador autor (Quevedo), hace referencia a la creencia de que los pasteleros utilizaban los cuerpos de ajusticiados para hacer pasteles de carne. En otro lugar del *Buscón,* Pablos y sus compañeros, al sentarse a comer pastel, dicen una oración por el desgraciado cuyas eran aquellas carnes: «Parecieron en la mesa cinco pasteles de a cuatro, y tomando un hisopo, después de haber quitado los hojaldres, dieron un responso todos, con su *requiem aeternam,* por el ánima del difunto cuyas eran aquellas carnes»[41]. Es muy común en Quevedo la crítica a la adulteración de alimentos, bebidas, medicinas, etc., por hospederos, pasteleros, bodegueros, boticarios. Ver también en *Sueños*[42] cómo uno que dice que entierra difuntos es acomodado entre los pasteleros.

Acónito: ver la definición en el *Suplemento* de Covarrubias: «El rejalgar venenoso de una planta dicha ansí. Dice Dioscórides que su tallo es alto de un palmo, y la raíz se parece a la cola de un escorpión y le reluce como alabastro. [...] Verás a Dioscórides, lib. 4, cap. 79, y allí a su comentador Laguna. Plinio, lib. 27, cap. 2». Interesante Plinio, *Historia natural,* lib. 21, cap. 13: «De la miel ponzoñosa y de los remedios de la miel que causa locura». Menciona Plinio la miel de Heraclea del Ponto, que envenena, y otra de Samnos que causa locura. Francisco Hernández, en su comentario, para el remedio remite al cap. 75 del libro segundo de Dioscórides. Quevedo ofrece varios pasajes curiosos: «La miel de He-

[37] *Sueño de la muerte,* en *OC,* p. 218.
[38] *Marco Bruto,* en *OC,* p. 954.
[39] *Sueño del juicio final,* en *OC,* p. 143.
[40] *El Buscón,* en *OC,* p. 342.
[41] *El Buscón,* en *OC,* p. 355.
[42] *Sueños,* en *OC,* p. 151.

raclia es más dulce a la boca que la ordinaria, por causa del acónito, que la da aún mayor dulzura [...] luego que se ha comido causa un desvanecimiento de cabeza [...] turba la vista»[43]; «Vemos que las abejas que hacen la miel de Heraclia no buscan sino la miel, pero con ella chupan insensiblemente las calidades venenosas del acónito, sobre el cual hacen su cosecha»[44].

Ánimo: Los accidentes, así como los movimientos del ánimo, son una de las *sex res non naturales* de la doctrina galénica. Covarrubias lo define como: «Significa ordinariamente valor y brío». Ver también *humor*. Compárese los siguientes pasajes: «Yo he sustentado a vos y sacádoos de las cárceles con industria, y mantenido en ellas con dinero. Si no confesábades ¿era por vuestro ánimo o por las bebidas que os daba? Gracias a mis botes»[45]; «El amor de los ánimos, más durable que el de los cuerpos»[46]; «Sepultura del ánimo un cuerpo triste»[47]; «Medicina del ánimo la comunicación del amigo»[48]; «que requieren mucho ánimo y valentía»[49]; «sino el ánimo hace grandes a los hombres»[50]; «El afecto interior de cada uno y sus afectos obran según el minero del ánimo y natural por donde pasan»[51].

Catarro: en Covarrubias: «La distilación que cae de la cabeza a la garganta y al pecho; es nombre griego κατάρρος. [...] Lo mesmo significa romadizo, del nombre griego ῥεῦμα, *reuma, fluxus, cuasi* reumadizo. Algunos le llaman *dexenxo, cuasi descensus*. Proverbio: "No huelo nada, que estoy romadizada"». También define Covarrubias en *Distilatorio:* «Distilación, lo que por otro nombre llamamos catarro, porque se distila de la cabeza por las narices o al pecho, la pituita o humor flemático». Ver también Corominas: «Tom. del lat. *catarrhus,* y este del gr. *katárrhus*». Ver también Pagel: «Teoría antigua del catarro. El *catarro* significaba el flujo de mucosidades desde el cerebro, a través de los agujeros del cráneo, hacia distintos órganos, especialmente el aparato respiratorio y las articulaciones. La acción corrosiva de tales mucosidades tenía que explicar la enfermedad en la mayoría de sus manifestaciones, como desplazamientos y acciones humorales. Van Helmont se enfrentó a esto [...] la terapia de Van Helmont es una lucha contra la locura

[43] *Introducción a la vida devota,* en *OC,* pp. 1834-35.
[44] *Introducción a la vida devota,* en *OC,* pp. 1837.
[45] *El Buscón,* en *OC,* p. 322.
[46] *Sentencias,* en *OC,* p. 1174.
[47] *Sentencias,* en *OC,* p. 1176.
[48] *Sentencias,* en *OC,* p. 1176.
[49] *Defensa de Epicuro,* en *OC,* p. 1088.
[50] *Sentencias,* en *OC,* p. 1186.
[51] *Sentencias,* en *OC,* p. 1218.

del catarro (*catarrhi deliramenta*)»[52]. Nos explica perfectamente Pagel que ésta teoría del catarro fue la piedra angular de gran parte de la patología, de la teoría de la enfermedad, hasta que Van Helmont, con su idea de la enfermedad como algo en sí mismo y local sentó las bases de lo que hoy entendemos por tal. Van Helmont daba como cierta la existencia de un ser real, una semilla o semen que se introducía en el organismo desde el exterior y actuaba en él como una espina clavada en la carne (*spina infixa*). Esta intromisión originaba alteraciones reactivas por parte del *locus*. Van Helmont murió un año antes que Quevedo. Luis Lobera de Ávila (1544) titula uno de los capítulos de su libro *De las cuatro enfermedades cortesanas* de esta manera: «Del catarro que es flujo: o corrimiento de humores que bajan del celebro a los miembros inferiores, principalmente al pecho». En Quevedo: «comienzo a toser, y andaba una tosidura de Barrabás; remedábamos un catarro, y parecía que habían echado pimiento en la iglesia»[53]; «y dos remedios para el catarro que tenía de la frialdad de la cárcel»[54]; «No se vió jamás socorrido de pañizuelos mi catarro, que, afilando el brazo por las narices, me pavonaba de romadizo»[55]. *Estar acatarrada:* «Y si el no dar tiene por mal olor, procure estar acatarrada o tápese las narices, porque la encalabrinarán los malos humores»[56]. *Acatarrado:* «Príncipes, si me cogen acatarrado, me destruyen. Por un sentido que me dejaron libre se perdieron: no hay cosa como oler»[57].

Excremento de lagarto, bueno para los ojos: (ver *Celidonia* ya publicada). «Yo no sólo he creído que los excrementos de golondrina tienen propiedad de cegar, sino que he llegado a pensar sirven para limpiar las cosas que salen en la pupila, resultando útil en forma de colirios. Se recomienda la basura de las palomas y de los lagartos porque tienen una fuerza grande para limpiar sin excederse»[58]. También en Plinio: «Hay otro cocodrilo semejante a él, muy inferior a su grandeza, que solamente vive en la tierra [comentario de Huerta: "Al cocodrilo terrestre llamamos lagarto"], y con olorosísimas flores. Por esto se buscan diligentemente sus excrementos, por estar llenos de agradable olor, llámanlos crocolidea, utilísimos para los males de los ojos, aplicados en unturas con zumo de puerro y contra las sufusiones y nieblas»[59]. Ya Celso dice que la san-

[52] Ver Pagel, 1982.
[53] *El Buscón,* en *OC,* p. 389.
[54] *El Buscón,* en *OC,* p. 372.
[55] *Sueño de la muerte,* en *OC,* p. 214.
[56] *Epístolas del caballero de la tenaza,* en *OC,* p. 88.
[57] *Hora de todos,* en *OC,* p. 264.
[58] Vallés, *Libro singular,* p. 334.
[59] Plinio, *Historia natural,* libro 28, cap. 8.

gre de golondrina cura las enfermedades de la vista; y Matthioli, en sus comentarios y traducción de Dioscórides, dice que la ceniza de la golondrina es buena para la ceguera. Feijoo, en su *Teatro crítico,* refuta estas ideas.

Fijar el mercurio al martillo: «Cuál estaba fijando el mercurio al martillo; y habiendo resuelto la materia viscosa y ahuyentado la parte sutil, lo corruptivo del fuego, en llegándose a la copela, se le iba en humo»[60]. Fijar el mercurio a martillazos, por la propia naturaleza del mismo, es un imposible a no ser que se refiera al cinabrio. Sin embargo es más probable que se refiera al intento de convertir el mercurio en plata, susceptible de trabajarse con el martillo. Un texto de Dioscórides, traducido por Andrés de Laguna, aclara esto perfectamente, y despierta la sospecha de que Quevedo lo conocía: «Llaman Mercurio al azogue los alquimistas y tienen por cosa muy resoluta, que puede transformarse en cualquier metal como apta y natural materia de todos. Empero de aquesto se dan a cien mil diablos, que viéndole en *potentia propinqua* de ser purísima plata, no lo pueden jamás cuajar, ni reducir a que obedezca al martillo, aunque gastan toda su hacienda en carbón y soplan toda la vida. Y a la verdad, como Mercurio fue siempre un gran burlador, ansí el azogue les da finalmente el pago que ellos por su vanidad merecen, porque son ordinariamente hombres vanos y perniciosos de la República»[61].

Gordo: son muy interesantes los pasajes de Quevedo sobre la gordura y sus consecuencias psicológicas y fisiológicas. «El hombre gordo es mucho hombre y grande hombre en el peso y en la medida, no en el valor; porque el que es abundante de persona, la vida está cargada y la mente impedida; y como sus acciones obedecen perezosas a su demasía de cuerpo, así sus sentidos no pueden asistir desembarazados al dictamen del juicio. Ponen toda su conveniencia en el alimento, son tiranizados de la comodidad, y su diligencia no sale de pretender agradar con las galas la vista ajena, y con las golosinas la propia boca [...]. Al contrario los ciudadanos flacos y descoloridos, como los gruesos alimentan sus estómagos de su entendimiento, éstos hacen alimento de sus entendimientos sus estómagos. Digiéreles su imaginación las personas, bébeles la sangre su entendimiento, por eso su tez está mal asistida de su sangre. Tienen descolorido el rostro, y colorado el corazón»[62]. Ver también *hombre gordo y flemón:* «Que no tenga tan mala condición que no la pueda esperar un hombre gordo y flemón»[63].

[60] *Sueños,* pp. 238-39.
[61] Dioscórides, *Acerca de la materia medicinal,* p. 541.
[62] *Marco Bruto,* en *OC,* pp. 936-37.
[63] *Capitulaciones matrimoniales,* en *OC,* p. 566.

Humor: en la concepción vigente en la época se consideraba, siguiendo a Galeno, la existencia de cuatro humores: uno seco y caliente, la bilis amarilla o cólera; otro, húmedo y caliente: la sangre; otro húmedo y frío: la flema o pituita; y, por último, uno frío y seco: la bilis negra. El predominio de un humor definía el temperamento: colérico, sanguíneo, flemático, melancólico. Cualquier trastorno en el equilibrio de estos humores era causa de una enfermedad y, para restablecer este equilibrio, se utilizaban lo que en la doctrina galénica se llamaron las *sex res non naturales:* el aire, el sueño y la vigilia, la bebida y la comida, las excreciones y repleciones, y los accidentes y movimientos del ánimo. De ahí la importancia en la época de saber las características de un clima, o de si una legumbre era fría o caliente, seca o húmeda, etc. Eran conocimientos necesarios para elegir lo más conveniente para el enfermo y el hombre sano en su régimen de vida, en su dieta (*diaita*), en el tratamiento según su temperamento. Así para un viejo era adecuado evitar aquello que fuera frío y seco, ya que éstas eran las características de la vejez, y para un colérico, en el que predominaba la bilis amarilla o cólera (caliente y seca), se prescribía un régimen de vida donde predominaran los actos y alimentos que le proporcionaran la humedad y frialdad necesaria para volver a un equilibrio que era la salud en sí misma. Confróntese estos pasajes: «acciones de príncipes varias tanto cuanto son los humores de los hombres»[64]; «no es del humor del autor esta añadidura, pero es del humor que corre»[65]; «Está en el concierto de los humores la salud de la vida humana. Como muerte cierta la vida que está sujeta a un humor solo; así la que depende del humor de uno, aunque sea el mejor de los elementos»[66]; «Tocolo y cayéndole de los ojos a manera de escamas el humor que le coció en cataratas la fuerza de aquel rayo»[67]; «que no hay que curar un humor sin la ayuda de los otros, como ni templar un elemento sin ayuda de otros locura curar todos los humores con una medicina y más en un mismo tiempo»[68]; «La conservación de reyes y reinos es como la del cuerpo humano que humores, aunque no buenos, por contrarios unos a otros tienen en concierto al cuerpo, que si un humor solo predomina, no vivirá mucho el cuerpo, como si todo fuese cólera, abrasarlo ha todo»[69].

Natural: en la concepción galénica las cosas se dividían en tres categorías: 1.- *naturales:* lo innato al cuerpo y a la naturaleza: ele-

[64] *Sentencias,* en *OC,* p. 1194.
[65] *Sentencias,* en *OC,* p. 1215.
[66] *Sentencias,* en *OC,* p. 1194.
[67] *Vida de San Pablo,* en *OC,* p. 1646.
[68] *Sentencias,* en *OC,* p. 1201.
[69] *Sentencias,* en *OC,* p. 1178.

mentos, temperamento, humores, funciones, facultades...; 2.- *non naturales:* las *sex res non naturales*; 3.- *praeternaturales:* lo antinatural, como la enfermedad. Lo natural es ajeno a la voluntad humana; lo preternatural, no. Ver también Covarrubias: «Todo aquello que es conforme a la naturaleza de cada uno. Nombre sustantivo, vale ingenio o inclinación, como hombre de buen natural». Compárese los siguientes pasajes: «las ponzoñas y venenos no son naturales para el hombre, pues le acaban»[70]; «[dice Séneca] porque es cosa natural enviar muchas veces la mano o irse ella y la consideración a aquella parte que nos duele, y hacer demostraciones del sentimiento hacia el lugar en que está el dolor que le ocasiona»[71]; «su hermano, cuyo natural da buenas promesas a nuestro acecho»[72]; «y como es natural amar cada uno a su semejante»[73]; «Solas aquellas cosas debemos llamar naturales, que son la conservación de la compostura y orden deste compuesto de cuerpo y alma, y contranaturales las que procuran lo contrario»[74]; «de ser la cumbre el punto natural de la abajada»[75]; «Como el deseo de saber es tan natural a los hombres, en ignorar padece el alma violencia»[76]; «aborrecible estado aún al de mejor natural»[77]; «El afecto interior de cada uno y sus afectos obran según el minero del ánimo y natural por donde pasan»[78]; «según su natural»[79]; «Todo cuanto en ellas ves es tienda y no natural»[80].

Scilla: «Y luego ensartan nombres de simples que parecen invocaciones de demonios: *Buphthalmos opopanax, leontopetalon, tragoriganum, potamogeton, senipugino, diacathalicon petroselium, scilla, rapa:* Y sabido qué quiere decir tan espantosa barahúnda de voces tan rellenas de letrones, son zanahorias, rábanos, y perejil y otras suciedades»[81]. Puede referirse al *Asphódelos* o a la *Urginea maritima,* llamadas en griego αγριόσκιλος y αφροσκιλα respectivamente. Esta última tiene un bulbo muy grande que aún hoy usan los campesinos griegos para confeccionar un matarratas. Del griego *skilla* (Σκιλα); planta liliácea[82]. En la edición de Fernández-Guerra[83] se identifica como cebolla albarrana (la cebolla albarra-

[70] *La cuna y la sepultura,* en *OC,* p. 1341.
[71] *Sentencias,* en *OC,* p. 1120.
[72] *La hora de todos,* en *OC,* p. 284.
[73] *La hora de todos,* en *OC,* p. 292.
[74] *La cuna y la sepultura,* en *OC,* p. 1340.
[75] *Sentencias,* en *OC,* p. 1198.
[76] *Sentencias,* en *OC,* p. 1246.
[77] *Sentencias,* en *OC,* p. 1218.
[78] *Sentencias,* en *OC,* p. 1218.
[79] *El mundo por de dentro,* en *OC,* p. 185.
[80] *El mundo por de dentro,* en *OC,* p. 192.
[81] *Sueño de la muerte,* en *Los sueños,* ed. Arellano, 1991, pp. 317-19.
[82] Ver Pounin, 1974, pp. 581-82.
[83] *Obras,* 1946, p. 334, nota b.

na figura entre lo que usaba Celestina para remedar virgos). Ver también Font Quer: «Urginea maritima Baker. [...] conocida también como bolla de porco o de ratón, porque mata ratones. Se empleó como vomitiva, expectorante, como diurético. Dioscórides, lib. 3, cap. 162, comenta Laguna: "Lo que los griegos llamaron *scila* llaman los latinos *squilla* [...]. En Castilla la llamamos cebolla albarrana"»[84].

Apéndice

Otros términos de «El léxico científico de Quevedo» publicados en *La Perinola:* Tato Puigcerver, J. J., «Más sobre médicos», *La Perinola,* 5, 2001, pp. 323-27:

Aceite de matiolo.
Celidonia.
Charquías.
Demonio meridiano.

[84] Font Quer, 1953.

Bibliografía

Aut, Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.
Corominas, J., *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana,* Madrid, Gredos, 1973.
Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española,* Barcelona, Alta Fulla, 1989.
Covarrubias, S. de, *Suplemento al tesoro de la lengua española,* ed. G. Dopico y y J. Lezra, Madrid, Ediciones Polifemo, 2001.
Dioscórides Anarbaceo, P., *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos,* tr. A. de Laguna, Amberes, 1555.
Dubler, C. E., *La materia médica de Dioscórides: transmisión medieval y renacentista,* Barcelona, s. i., 1953-1959, 6 vols.
Font Quer, P., *Diccionario de Botánica,* Barcelona, Labor, 1953.
García Ballester, L., *Galeno en la sociedad y en la ciencia de su tiempo: (c. 130-c. 200 d. de C.),* Madrid, Guadarrama, 1972.
Laín Entralgo, P., *La historia clínica: historia y teoría del relato patográfico,* Madrid, CSIC, 1950.
OC, Quevedo y Villegas, F. de, *Obras completas, Obras en prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1974.
Pagel, W., *Paracelsus: An introduction to philosophical medicine in the era of Renaissance,* Basel, Karger, 1982.
Plinio, C., *Historia natural. Trasladada y anotada por Francisco Hernández, médico de S. M. Felipe II,* Madrid, Visor, 1998.
Pounin, O., *Guía de campo de las flores de Europa,* Barcelona, Omega, 1974.
PO, Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
Quevedo, F. de, *Los sueños,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1999.
Quevedo, F. de, *Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas,* ed. A. Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Atlas, 1946.
Quevedo, F. de, *Obras completas, Obras en prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1974.
Vallés, F. de, *Libro singular o de la sagrada filosofía,* tr. E. Sánchez y F. Villarán, Madrid, Cosano, 1971.

Reseñas

Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo. Actas del Seminario celebrado en la Casa de Velázquez (Madrid), 8 y 9 de febrero de 1999, ed. I. Arellano y J. Canavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999, 218 pp.

Desde hace unos años la revista *La Perinola* se ha convertido en referencia fundamental para los estudiosos de Quevedo y los interesados en su figura. La colección de anejos de la revista es un importante conjunto de monografías y actas de congresos en torno a la figura de Quevedo, así como de ediciones críticas de sus obras. Los editores de este quinto anejo son Jean Canavaggio, director de la Casa de Velázquez, e Ignacio Arellano, director de *La Perinola*. Como indica Arellano, el volumen recoge aproximaciones «rigurosas, documentadas y articuladas con precisión, sobre aspectos clave de la obra y el pensamiento de Quevedo que seguirán siempre abiertos a la discusión crítica» (p. 10). Estas actas, preparadas con gran celeridad y esmero (es muy difícil advertir una errata), recogen los trabajos de diez renombrados quevedistas.

Un grupo muy interesante de tres artículos se centra en el pensamiento de Quevedo: sus autores corrigen interpretaciones sesgadas o erróneas de la obra de Quevedo por medio de finos y documentados análisis. Los tres tienen en común una visión más comprensiva e historicista del pensamiento quevediano, que enmarca al autor en su época, sin juzgarlo ni condenarlo anacrónicamente con criterios modernos, como ocurre a veces entre los quevedistas.

Josette Riandière La Roche, en «Problemas de interpretación ideológica en algunos textos de Quevedo», quiere delimitar hasta qué punto Quevedo fue, como se ha dicho, «antisemita» y «racista» o si fue, más precisamente, «antijudío». En otras palabras, le interesa determinar si el antijudaísmo cristiano se justificaba tan solo con «argumentos religiosos» o si tenía, como el antisemitismo moderno, un «componente científico» de tipo biológico (p. 162). Piensa Riandière que el antisemitismo y el racismo modernos no pueden confundirse con el antijudaísmo de época de Quevedo. Un repaso de la concepción de racismo en la época moderna y el análisis de algunos pasajes de *La hora de todos* llevan a Riandière a concluir que Quevedo defiende a los negros e indios americanos, denunciando prácticas que no coinciden «con su conciencia cristiana de justicia social» (p. 189), por lo que el «racismo» de Quevedo es selectivo contra los judíos, lo cual es lógico porque Quevedo defiende a indios y negros con doctrina de la Iglesia y ataca a los judíos con «las acusaciones que aprendió de la Iglesia» (p. 189). Termina su documentada y convincente argumentación la quevedista francesa recordando que el antisemitismo es una idea de finales del XIX que proclama la superioridad de la raza aria

sobre los demás pueblos, que deben someterse a su esclavitud. Esta doctrina no es la de Quevedo, «para quien todos los pueblos [...] son iguales ante Dios» (p. 191).

Alfonso Rey, en «Concepto de nobleza y visión de la guerra en la obra de Quevedo», rastrea los conceptos de nobleza y virtud partiendo de Juvenal, en quien descubre que antepone la virtud sin nobleza a la nobleza sin virtud en un «alegato en favor del mérito personal» (p. 134), idea que comparte Quevedo. Un recorrido por pasajes de la obra quevediana donde se apoya esta idea conduce a Rey a pensar que Quevedo comparte el humanismo cristiano de Erasmo, en el sentido de que la verdadera nobleza no está en el linaje, sino en la virtud. No se trata simplemente de un tópico, sino de una controversia que Quevedo defendió claramente. Hay que tener en cuenta además, recuerda Rey, que Quevedo no fue un Grande, sino un hidalgo que asciende a señor por adquisición de la Torre y cuyo hábito de Santiago no gozaba de encomienda, por lo que el privilegio de sangre no le favorecía especialmente. En ese sentido, Rey rechaza las interpretaciones de la obra de Quevedo en función de su condición de «intelectual orgánico de la aristocracia española», como lo consideraba Molho, o como autor que «asume y propaga la ideología de la clase hegemónica», como quiere Caminero. Frente a ese tipo de estudios propugna, en la línea de Maravall, poner la figura de Quevedo en el marco de su tiempo. En cuanto a la guerra, Rey rompe el tópico de un Quevedo belicista al encontrar indicios de lo contrario en la actitud de Quevedo ante guerras de las que fue testigo: Bélgica, Italia y especialmente las rebeliones de Cataluña y Portugal. Quevedo es, para Rey, consciente de la ventaja de las vías políticas sobre las militares, exalta la paciencia, virtud política, y no se interesa por el arte militar; desconfía de la guerra y, aunque elogia a los héroes, valora más la virtud personal estoica, mostrando lo precario de la gloria en una actitud de desengaño.

Victoriano Roncero López, en «La defensa de la literatura española en la *España defendida*», enmarca esta obra de Quevedo en las corrientes del Humanismo europeo, presentándonos a un Quevedo que no solo «no se halla aislado intelectualmente en la España contrarreformista» (p. 197), sino que conoce lo que se publica en la Europa de su tiempo. La *España defendida*, compuesta entre 1609 y 1613-1614, es un escrito patriótico que intenta demostrar la superioridad de España sobre otros países. Frente a los ataques de quienes consideran a los españoles bárbaros y amantes de la guerra, Quevedo destaca la preponderancia española en las armas y las letras. Su defensa de las letras comienza con los autores hispano-latinos y abarca todos los géneros y disciplinas. Concluye Quevedo, con un patriotismo al que no es ajeno el Humanismo, que la literatura española no conoce parangón ni en la

época moderna ni en el mundo clásico: un elemento más de esta *laus hispaniae* que Roncero dilucida con erudición y autoridad.

Dos estudios se centran en la obra quizá más estudiada de Quevedo, *El Buscón*, arrojando nueva luz sobre cuestiones polémicas del texto picaresco.

Michel Cavillac, en «El *Buscón* y los "Guzmanes": el personaje de Alonso Ramplón», retoma el viejo tema de las relaciones entre la novela de Mateo Alemán y la de Quevedo. Cavillac propone el influjo sobre el *Buscón* de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*, a pesar de que Jauralde supone la novela de Quevedo terminada en septiembre de 1604 y el *Guzmán* se publicó tres meses más tarde. Cavillac salva el escollo cronológico proponiendo, por un lado, que el *Guzmán* circulaba manuscrito desde 1599-1600 y recordando, por otro, que ya desde Rico se había pensado que las muchas coincidencias entre ambas novelas postulaban una redacción del *Buscón* en 1605. Para ahondar en el tema, analiza minuciosamente el episodio de la confrontación de Pablos con su tío Alonso Ramplón, y lo compara con el regreso de Guzmán a Génova para vengarse del «tío» que le había repudiado en la primera parte. Las muchas coincidencias llevan a Cavillac a defender la influencia directa del *Guzmán* de 1604 sobre el *Buscón*, a retrasar a 1605 la redacción del texto quevediano y a postular que en su génesis debió tener un influjo grande la novela de Alemán, cuyo pícaro parodia Quevedo creando así un «anti-Guzmán».

Por su parte Edmond Cros, en «Quevedo lector del *Buscón*», vuelve sobre el debatido tema de la transmisión textual de la novela. La posición de Lázaro Carreter, en su clásica edición de 1965, es que el texto del manuscrito Bueno (B) refleja la primera redacción, de hacia 1603-1604, pero habría una segunda redacción de hacia 1609-1614. Cros mantiene que el manuscrito Bueno es la segunda redacción, ya que tiene un texto más satisfactorio, y es quizá un apógrafo de letra del amanuense del secretario de Quevedo; esta fue la postura que defendió en 1988 al editar por primera vez el *Buscón* según el texto de B. Frente a la idea de una transmisión compleja en la que los copistas habrían intervenido en el texto, Cros propone señalar variantes no de copista, sino del propio Quevedo, explicables «como el resultado de lector de su propio texto» (p. 78). Es decir, frente a Lázaro y Jauralde, que sostienen que B es un texto anterior aunque valiosísimo, la polémica, según Cros, es saber si B representa o no el texto retocado y quién es el autor de tales retoques: el autor o los copistas. Para contestar, Cros analiza algunas lecturas de B como parte de un sistema («campo morfogenético») que encuentra en el *Buscón:* las prácticas de la Inquisición y del carnaval y la apropiación por parte de la burguesía urbana de tradición del folclore carnavalesco campesino. Dichas lecturas de B solo se pueden entender como

variantes de autor porque la actividad del Quevedo lector-autor «añade» al sistema original y no «suprime».

Otros dos trabajos nos proponen el análisis de un soneto quevediano específico, análisis que no solo esclarece el sentido de dichos sonetos, sino que tiene implicaciones teóricas de más amplio calado.

A Alessandro Martinengo, en «La degradación del mito de Dánae en un soneto burlesco de Quevedo (Blecua, núm. 536)», le interesa demostrar que la pintura barroca conoce, como la poesía, el tratamiento «apicarado» de los temas mitológicos y buscar modelos figurativos que ayuden a entender las alusiones de los textos burlescos. En el soneto quevediano objeto de análisis se anima a Apolo a aflojar la bolsa poniéndole dos *exempla*. El primero, Marte: «en confites gastó Marte la malla / y la espada en pasteles y en azumbres», versos que tendrían como inspiración el famoso «Marte» de Velázquez. El segundo ejemplo, Júpiter y Dánae; Martinengo nos invita a un recorrido por la tradición clásica del mito, interpretado desde la Antigüedad en clave moralista: la joven se deja tentar por dinero y acepta el sexo por codicia. El mito tuvo gran éxito en la tradición pictórica y Martinengo se centra en el cuadro de Ticiano. Ahí vemos una Dánae desnuda en postura sensual junto con una vieja nodriza que recoge la lluvia de oro. Al escribir su soneto, Quevedo adopta la idea de Ticiano del «coprotagonismo» de Dánae y la nodriza, para subrayar lo degradado del conjunto; la nodriza se convierte así en la «dueña estrella» del soneto quevediano, ya que la vieja parece tomar la iniciativa en el sucio negocio. Martinengo se apoya para probar su argumentación, con precisión filológica, en un detalle de la puntuación: en la *princeps* de 1648 el primer terceto enlaza con el segundo con dos puntos, no con un punto, como en las ediciones modernas, estableciendo así un nexo entre las dos figuras: «levantóse las faldas la doncella / por recogerle en lluvia de dinero: / astucia fue de alguna dueña estrella».

José María Pozuelo Yvancos, en «Formas de la invención en la poesía de Quevedo (sobre "Con acorde concento…")», partiendo de la base de que los sonetos de Quevedo se caracterizan por su «enorme trabazón» y por una forma «arquitectónica» de construcción, analiza el soneto 97, del que quiere dar una interpretación diferente a la de González de Salas en el título de la edición príncipe de 1648. Pozuelo piensa que el epígrafe de don Jusepe es, en este caso, muy equivocado y oscurece el sentido del soneto. El análisis de la *inventio* del poema le lleva a concluir que el soneto no «advierte contra el adulador», como quiere González de Salas, sino contra el pecador: «el ruido del pecado ensordece al gusano de la conciencia y lo entrega a labrar, como el gusano de seda su mortaja, la del pecado de la codicia» (p. 130); de esta manera

supera Pozuelo su «insatisfacción ante la propuesta interpretativa de González de Salas, que imagina un adulador y un poderoso tirano adulado» (p. 123).

Otros trabajos abordan cuestiones variadas sobre la literatura quevediana.

En «Los animales en la poesía de Quevedo» Arellano señala la importancia de los animales como «repertorio de modelos que ejemplifican comportamientos, actitudes o cualidades determinadas» (p. 13). Basando su investigación en libros como el *Fisiologus*, la traducción de la *Historia Natural* de Plinio por Jerónimo de Huerta, libros de emblemas y bestiarios, Arellano esboza una panorámica general que va desde ocurrencias lexicalizadas hasta poemas, como el núm. 700, que son pequeños bestiarios. Su minuciosa sistematización le lleva a concluir que la presencia notable de animales en la poesía de Quevedo procede de la tradición bíblica, patrística o poética y emblemática. El artículo termina con un útil y completo repertorio de menciones de animales en la poesía quevediana (pp. 37-48).

Maxime Chevalier, en «Motejados y personajes. Sátira y novela», continúa sus valiosísimos estudios sobre el arte de Quevedo en su relación con cuentecillos, facecias y otras formas del arte cortesano del motejar, con hitos en la bibliografía quevediana como «Cuentecillos y chistes tradicionales en la obra de Quevedo. Contribución a una historia del conceptismo» (1976) y *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal* (1992). El trabajo reflexiona y reconsidera la relación entre motejar y literatura a la luz de la publicación de los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, de Juan Arce de Otálora y del *Libro de los proverbios glosados*, de Sebastián de Horozco. Sostiene Chevalier que la sátira áurea «vive entorpecida bajo el peso de unas personillas convencionales», viejas, dueñas, letrados, cornudos, que la debilitan; en la mente del satírico está la afición al motejar, que lo acerca a la figura de Marcial, cuyos juegos de ingenio ofuscan «la percepción de la censura moral o de la intención didáctica» (p. 72), y aleja a los españoles de Juvenal, por lo que el apego de éstos a la agudeza desvirtúa la inspiración satírica. Quizá habría que puntualizar aquí que Juvenal y Marcial son representantes de dos géneros bien diferenciados en la literatura clásica y en el Siglo de Oro: la sátira y el epigrama satírico, cuya forma y sentido eran muy diversos. Es poco esclarecedor del «confuso» panorama de los géneros satíricos en la época áurea dar una nueva definición (p. 72, nota 10), en vez de estudiar el concepto de sátira que se tenía entonces. Concluye Chevalier con una sugerente hipótesis para explicar el ocaso de la novela en el XVII español: el motejar triunfa en los escritores, salvo en Cervantes, y en las novelas de la época pululan las figuras (letrados, taberneros, médicos, boticarios) y se olvida al personaje novelesco: «así fue

como la novela, creación de los españoles, se les escapó de las manos» (p. 73).

Celsa Carmen García Valdés escribe «Texto e interpretación en Quevedo: algunos opúsculos festivos» basándose en su experiencia como editora de la obra festiva en prosa de Quevedo. Aquí repasa los problemas de edición que plantea este corpus. Solo seis de estas obrillas fueron publicadas en vida de Quevedo: la gran mayoría circularon de forma manuscrita hasta finales del XVIII y en algunos casos hasta la edición de Astrana de 1932; la carencia de autógrafos o de ediciones en vida del autor, resume García Valdés, «repercute en la datación de las obras, en la pluralidad de los títulos que reciben, en el trato e importancia de las variantes, e incluso en la autoría, en casos de dudosa atribución» (p. 87). La autora propone, además, abandonar la ordenación temática de estas obrillas, vigente desde Nicolás Antonio, y ordenarlas cronológicamente, a pesar de las dificultades que esto entraña. García Valdés aporta también correcciones innumerables a lecturas deturpadas de diversos manuscritos, mediante el acarreo de textos paralelos que aclaran el sentido del texto deturpado y avalan la lectura correcta: anotación filológica y ecdótica se complementan así de forma brillante y necesaria. También estudia la autora los casos de versiones o redacciones múltiples de una obra por un proceso de reescritura, para los que ha optado por editar los dos textos (véanse ejemplos en p. 95). Por último, dedica un espacio a tratar los problemas de autoría, agudizados por el hecho de que estas obrillas tienen «una estructura formada por secuencias aditivas, fácilmente desglosables, que permiten su inclusión en otras obras» (p. 102), como es el caso de las *Prem*á*ticas de aranceles generales*, incluidas en el *Guzmán*.

Nos encontramos, en definitiva, ante un ramillete escogido de estudios representativos de las preocupaciones y de las direcciones en las que se mueve el quevedismo actual.

Fernando Plata

Quevedo y Villegas, Francisco de, *Obras jocosas,* prólogo de I. Guillén, Madrid, Edimat Libros, 1999, 160 pp.

Esta antología de piezas burlescas en prosa es de dimensión divulgativa. No pretende ofrecer ninguna novedad textual ni presenta notas explicativas, sino los textos de algunas de las obritas quevedianas entre las que se hallan las *Capitulaciones matrimoniales*, *Prem*á*ticas del desengaño contra los poetas hueros*, *Epístolas del Caballero de la Tenaza*, *Libro de todas las cosas*... y alguna otra. El prólogo es de Isabel Guillén Pardo. Dentro de los objetivos y límites de esta publicación no está mal hecha. La introducción es bre-

ve pero escrita con bastante sensatez y cumple lo que se le ha encomendado. Abusa quizá del recurso a los defectos físicos de Quevedo (cojera, miopía) para explicar al personaje y a su obra. En las diez páginas del prólogo al menos cinco veces se insiste en estas taras como explicación de su carácter, misoginia o agudeza compensatoria. Bien es verdad que en más enjundiosas obras sobre don Francisco se abusa también (a mi juicio) de este detalle, que cada día me parece a mí menos esencial. En realidad no hay dato fehaciente ninguno que nos permita pensar en que sufría Quevedo ningún tipo de importante complejo por ser miope o algo cojo. Sin duda el Siglo de Oro, como todas las épocas, ha tenido su ideal de belleza física, pero no me parece que don Francisco de Quevedo pudiera echar tanto de menos el no ser un moderno artista de Hollywood. Tampoco veo tan evidente la acusación de servilismo y adulación a propósito por ejemplo de la *Epístola satírica y censoria*. La actitud de Quevedo frente al poder es compleja y no se puede definir con la simplificación del servilismo. Por otra parte parece que la crítica moderna (especializada o aficionada) no puede admitir que los escritores barrocos estuvieran realmente a favor de ciertos valores o sistemas ideológicos o políticos sinceramente, sin que ello implicara servilismo alguno. Otra cosa es que desde nuestra perspectiva algunos de esos valores o actitudes no puedan ser asumidos por nosotros mismos para nosotros mismos. Pero eso es una historia completamente diferente. En todo caso la pintura de ese poeta servil con el poder se compadece mal con lo que se escribe acto seguido sobre la crítica contra la miseria y hambre del país, crítica a la que se atribuye la prisión de San Marcos de León.

La introducción, en suma, es digna y adecuada al tipo de volumen que comento. No se señala la procedencia de los textos (parecen provenir, por desgracia, de la muy defectuosa edición de Aguilar, hecha por Astrana o rehecha —o deshecha— por Felicidad Buendía) ni se plantean cuestiones de autoría o fijación textual, que no eran pertinentes. En general es también aceptable (pensando siempre en el marco editorial que acoge a esta selección). Naturalmente se escapan algunas malas lecturas, erratas o malos textos. En las *Capitulaciones matrimoniales y Vida de Corte* se entremezclan pasajes de ambas secciones, lo mismo que hacía la edición de Aguilar, con lo cual resulta poco inteligible: la edición de Celsa Carmen García Valdés (*Prosa festiva completa*, Madrid, Cátedra, 1993) permite leer correctamente este texto. Aparecen por errata unos ministros «temajones» (por «tomajones», p. 22), unos rufianes «pajotes» (por «pagotes», p. 22), «hacerse antana» se transforma en «hacerse antaño» (p. 29), etc. Esta es la panorámica del resto de las piezas incluidas. Dejando a un lado, pues, las erratas y errores, que podían haberse solucionado consultando una

buena edición como la de García Valdés, estas *Obras jocosas* contribuyen a la difusión de la obra de Quevedo, formando parte de una actividad editorial de cierta intensidad relativa al escritor; bueno sería que esta actividad, por más divulgativa que fuese, respondiera siempre a un cimiento textual de garantía crítica, pero en tanto esto se consiga, no cabe plantear excesivas exigencias a publicaciones como la reseñada.

Ignacio Arellano

Depretis, Giancarlo, *L'entremés come genere letterario,* Torino, Edizioni dell'Orso, 1999, 147 pp.

Este precioso volumen, editado con el gusto que caracteriza en general a los trabajos editoriales italianos, ofrece una buena introducción a ciertas cuestiones básicas en torno al entremés como género literario, a la vez que examina, en el marco teórico citado, el entremés quevediano de *Diego Moreno*. El capítulo primero lo abre el profesor Depretis con el análisis de la comicidad como caracterización mimética y espectacular del entremés, para lo que tiene en cuenta el corpus entremesil de Quevedo, sobre todo el constituido por los entremeses dados a conocer por Eugenio Asensio en su imprescindible libro *Itinerario del entremés* (1965). Como base de análisis considera dos momentos esenciales, esto es, la relación entre texto y escena, y la relación entre representación y público. La comicidad determina, según Depretis, la autonomía del entremés respecto de otros tipos de representación teatral, con lo que se puede estar de acuerdo con algunas matizaciones (la comedia cómica se basa en la comicidad también, aunque no coinciden, obviamente, sus modelos con los de la baja comicidad que monopolizan los del entremés: puede ser ilustrativa la distinción que el mismo Depretis hace en la página 38 señalando que si la comedia urde una trama que va del desorden a la recuperación del orden, «l'entremés accetta allegramente il caos nel mondo»). Son particularmente interesantes los párrafos que dedica a la revisión histórico-teórica sobre lo cómico, relación con modelos carnavalescos o con la picaresca, etc. El segundo capítulo examina las convenciones teatrales del entremés y la espectacularidad entendida como «collisione» entre texto / escena y público, antes de pasar al tercero, que es el que más nos importa en nuestro ámbito quevediano, ya que se dedica a las formas de espectacularidad y comicidad en el entremés de *Diego Moreno*. Dos momentos distinguibles pero integrados serían la historia narrada y los efectos formales del estatuto poético del entremés. Sobre este esquema Depretis comenta el argumento de las dos partes de *Diego Moreno*, los modelos populares, parodias de modelos literarios, situaciones y retratos

grotescos, estructura y otros aspectos, sin olvidar la inserción de este particular entremés en la serie genérica quevediana, en la que aparece también un entremés importante para el análisis de *Diego Moreno*, como es el de *Bárbara*, relación examinada con inteligencia por Depretis en las páginas 81 y ss. Una de las conclusiones es que «L'abilità creativa di Quevedo nel rivolgersi al comico è duplice. L'autore da una parte cerca d'inserire negli entremeses un repertorio di situazioni spiritose, la cui familiarità, sebbene ne disminuisce la tensione, ne accresce però il piacere del riconoscimento (si tratta come già precisato dell'utilizzazione di materiale di riuso), dall'altra, si dirige a un livello molto elevato d'incongruità, aumentando la quantità di sorpresa». Una nueva comparación con el anónimo entremés que Cotarelo tituló *Los fuelles* le permite abundar en esta peculiaridad de la reescritura quevediana de fórmulas cómicas entremesiles. Los comentarios y precisiones de Depretis nos ayudan a entender aspectos cruciales del arte entremesil quevediano, y merecen nuestro agradecimiento y enhorabuena; solo me gustaría reparar en la poca utilidad de reproducir los textos citados de los entremeses de Quevedo en la grafía de los manuscritos que utilizó Asensio: quedaría mucho más limpia y de agradable lectura la modernización. Más complicada sería esta práctica (pero también muy útil) con la segunda parte de este libro que se dedica a algunos entremeses en lengua castellana de los poetas portugueses Manoel Coelho Rebello y Jacinto Cordero (en la página 126 el texto del manuscrito portugués «onan» [los sordos] debería enmendarse en «oirán» los sordos, que era frase hecha de amenaza; no «honran» los sordos, que me parece de poco sentido en el contexto).

En resumen, un libro, si breve, de instructiva lectura y de excelente presentación que honra a su autor y a la colección Biblioteca Mediterranea a la que pertenece.

Ignacio Arellano

Blanco, Mercedes, *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo,* Madrid, Arco Libros, 1998, 95 pp.

La colección «Comentario de textos» de Arco Libros, que ha publicado ya algunos estimables trabajos, de enfoque sintético y práctico, añade un volumen de notable interés en esta introdución al comentario de la poesía amorosa quevediana, cada día más apreciada por la crítica, que hasta no hace demasiado tiempo estuvo algo desorientada por esta faceta de la poesía de Quevedo, a la que se veía en «contradicción» con la misoginia de su sector satírico.

Como señala Blanco en las primeras páginas de su libro, uno de los impulsos principales en esta recuperación fue el famoso «desgarrón afectivo» que Dámaso Alonso vio en la poesía quevediana, incluida la amorosa, que vendría a ser expresión de un «individuo torturado, profundamente inquieto, cuyo malestar vital lo aislaba de su propia época y ambiente y lo acercaba a la modernidad» (p. 8).

El conflicto del amor y la muerte define una buena parte del *corpus* poético de Quevedo. Subraya Blanco en este sentido que «No hay ningún otro poeta, al menos de lengua española, en quien esta peculiar relación del amor con la muerte se halle inscrita con tanta insistencia y tanta precisión. Basta con ello para conceder a Quevedo un puesto singular dentro de la copiosa producción de la lírica amorosa en la España clásica» (p. 9). Sin embargo es preciso matizar, como hace a continuación la autora, el alcance de estas afirmaciones, ya que la «oposición entre retórica y subjetividad, entre afectos y efectos, sea en exceso cruda y simplista para apresar a un escritor de tanta fuerza y sutileza» (p. 11). Es muy importante captar este aspecto de la poesía amorosa de Quevedo a mi juicio (también es importante para comprender bien a Góngora y otros grandes poetas del barroco): no se trata de que el cancionero amoroso de Quevedo remita a una experiencia amorosa personal, ni al sentir cotidiano de Quevedo como tal hombre concreto de su tiempo y su espacio, pero sí es cierto que la elaboración a que somete a los códigos literarios (el amoroso entre ellos) que tiene disponibles, reflejan un «verdadero sentir» que debe ser captado en sus dimensiones más profundas tal como se manifiesta en unos textos que dialogan con su tradición, pero que representan uno de los mayores esfuerzos de (re)escritura de toda la historia literaria española.

Parte Blanco de la trascendencia que hay que conceder al sistema neoplatónico en la configuración de la poesía quevediana, señalando las dificultades de cronología y colocación de los poemas amorosos en un hipotético cancionero que podría haber intentado Quevedo sobre el gran modelo de Petrarca. Señala también las fronteras permeables entre los géneros, y la variedad (una de las cualidades más interesantes de este *corpus*), la «polifonía, el diálogo de múltiples discursos» (p. 14). Materiales léxicos, arquitecturas retóricas, estructuras argumentativas, o la lógica del ingenio, son algunos de los puntos preliminares a los comentarios que Blanco examina con gran pericia, subrayando el objetivo central de la *admiratio*, la provocación en el lector u oyente de esa sensación de maravilla, de asombro (en variedades de la risa o en las variedades serias).

Tras la introducción histórica y teórica se ofrecen los comentarios propiamente dichos: Blanco examina primero el poema «¡Ay!

Floralba, soñé que te… ¿direlo?», que inserta en la tradición del sueño erótico, tema de los elegíacos latinos que pervive hasta los petrarquistas. Continúa con el romance «Después que te conocí», que analiza en el marco de la estructura ingeniosa del romance nuevo («un concepto cada cuatro versos») y que le permite observar el contraste «discretamente humorístico entre la proclamación del saber esotérico del amante y el contenido de este saber que parece limitarse el desgastado repertorio de los tropos poéticos comunes» (p. 35). «Bastábale al clavel verse vencido» es el siguiente texto, que reescribe modelos epigramáticos, desde la circunstancia anecdótica a los juegos de ingenio. Muestra del buen sentido de Blanco (no tan frecuente como pareciera en el panorama crítico) es la cuidadosa delimitación semántica que advierte para ciertas imágenes como la del clavel, que en algunas interpretaciones se considera símbolo fálico, pero cuyo alcance ha de definirse por el contexto, como certeramente leemos en este comentario: «Es improbable que Quevedo haya utilizado clavel u otros vocablos del mismo género con un deliberado doble sentido en una poesía docta y elegante como esta» (p. 43). Situar a los poemas en los códigos correspondientes es esencial para calibrar entre otras cosas el significado de las palabras.

La siguiente poesía es la canción a una moza hermosa que comía barro («Tú sola, Cloris mía») que refleja una faceta burlesca de los motivos amorosos. Completan, en fin, el trabajo, los comentarios de «Ostentas, de prodigios coronado», «No es artífice, no, la simetría», «Si el cuerpo reluciente que en Oeta», y «Si mis párpados, Lisi, labios fueran». En todos ellos ofrece Blanco interesantes glosas a las principales modalidades estéticas de la poesía amorosa quevediana.

El libro, en su conjunto, y sin que su brevedad sea obstáculo para su variedad y densidad, establece con precisión las numerosas raíces, códigos o tradiciones (poesía epigramática clásica, poesía latina del Renacimiento, género emblemático, filosofía platónica, estoicismo, estética de la agudeza, motivos petrarquistas, etc.) que están como substrato indispensable para la elaboración de Quevedo. La muy difícil y compleja poesía quevediana se aborda con claridad y competencia, y el excelente trabajo de Blanco permite comprender numerosos recovecos del arte del poeta. Enhorabuena a la editorial y a la autora de estos magníficos comentarios.

Ignacio Arellano

Noticias

Algunas ediciones recientes de obras de Quevedo en ISBN

A continuación se listan las ediciones de Quevedo desde 1997 hasta principios de 2002, según datos ofrecidos por el ISBN. Interesa observar que la producción de mercado va dirigida a una recepción quevediana no necesariamente especializada en el texto pero sí interesada por conocer un bocado jugoso de su obra mediante *Antologías* poéticas y ediciones divulgativas que sean tan informativas como accesibles; esto en contraste con lo que se infiere de lo que nos presenta Carmen Celsa en su artículo «Bibliografía sobre el comentario de textos de Quevedo», donde se evidencia un mayor interés por el análisis individual y crítico de textos concretos. Lo que muestra el ISBN desde 1997, –primer año de publicación de *La Perinola*–, hasta el presente, refleja el consistente y aún creciente interés que despierta en el público lector este genio de nuestra literatura. Las ediciones de *El Buscón* y los *Sueños* se suceden prolijamente lo que demuestra que siguen estas obras siendo favoritas en la recepción. Por ser las ediciones de ambas especialmente numerosas se presentan en sendos epígrafes aparte y en orden cronológico:

«Varios»

Francisco de Quevedo. Parte de obra completa, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
Antología poética, ed. P. Jauralde, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
Obras festivas y jocosas, Barcelona, MRA Creación y Realización Editorial, 1997.
Poemas, Alcobendas, Alba, 1997.
Poemas, Cuenca, Ediciones Artesanas, 1997.
Prosa completa: obras satíricas y festivas, Madrid, Ediciones Ibéricas, 1997.
Antología poética, Barcelona, Orbis, 1997.
Anotaciones manuscritas de Francisco de Quevedo a la retórica de Aristóteles, Madrid, Ollero y Ramos Editores, 1998.
Antología poética, Madrid, Alianza, 1998.
Antología poética, Madrid, Ediciones Libertarias-Prodhufi, 1998.
El chitón de las tarabillas, ed. M. Urí, Madrid, Castalia, 1998.
Desde la torre, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1998.
Gracias y desgracias del ojo del culo, San Sebastián, Roger Editor, 1998.
Un Heráclito cristiano; Canta sola a Lisi y otros poemas, ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
Obras jocosas, Arganda del Rey, Edimat Libros, 1998.
Poesía moral: (Polimnia), ed. Á. Rey, Madrid, Támesis, 1998.
Versos de burlas, ed. J. M. Micó, Barcelona, Mondadori, 1998.
Narices, buhítos, volcanes y otros poemas ilustrados, ed. H. Hidalgo, il. C. Ortín, Valencia, Media Vaca, 1998.
Obras jocosas, ed. J. Ibáñez, Barcelona, Edicomunicación, 1998.

La hora de todos y la fortuna con seso, Barcelona, MRA Creación y Realización Editorial, 1998.
Antología poética, Madrid, Boreal, 1999.
Antología poética, ed. J. M. Pozuelo, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
El discurso de todos los santos, Madrid, Celeste Ediciones, 1999.
Obras jocosas, Arganda del Rey, Edimat Libros, 1999.
Sonetos de amor e de morte, ed. F. Mendes, Madrid, La Factoría de Ediciones, 1999.
Vida de Marco Bruto, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
Poemas satíricos, Sant Cugat del Vallés, Ediciones 29, 1999.
Las tres musas últimas castellanas, ed. facsímil F. B. Pedraza, Madrid, Editorial Edaf, 1999.
Obras en prosa, Valencia, Universidad, 1999.
Sonetos prohibidos, ed. R. Llopesa, Valencia, Instituto de Estudios Modernistas, 1999.
Vida de Marco Bruto, Madrid, Espasa Calpe, 2000.
Política de Dios i govierno de Cristo, sacada de la Sagrada Escritura para acierto del Rey, reino en sus acciones, Valencia, Universidad, 2000.
Carta al sereníssimo, muy alto, y muy poderoso Luis XIII, Rey christianissimo de Francia, Valencia, Universidad, 2000.
Gracias y desgracias del ojo del culo, ed. A. M. Sevilla, Úbeda, El Olivo, 2000.
Mundo caduco, ed. J. Biurrun, Pamplona, Eunsa, 2000.
Discurso de las privanzas, ed. E. M. Díaz, Pamplona, Eunsa, 2000.
Antología poética, ed. À. Broch, Barcelona, Océano Grupo, 2001.
Tres epístolas castellanas, ed. A. Fernández, Madrid, Turner, 2001.

«Buscón»:

El Buscón, ed. J. L. Rodríguez, Madrid, Santillana, 1997.
El Buscón, ed. I. Arellano, Madrid, Espasa Calpe, 1997, con reed. en 1999, 2000.
Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, Barcelona, Planeta, 1997.
La vida del Buscón, Alcobendas, Alba, 1997.
La vida del Buscón llamado don Pablos. Sueños, Madrid, Ediciones Rueda, 1997.
La historia de un Buscón llamado don Pablos, ed. P. Muñoz, Perea Ediciones, 1998.
El Buscón, Madrid, Alianza, 1998.
El Buscón, F. J. Carretero, Arganda del Rey, Edimat Libros, 1998. Con reed. en 1999.
La vida del Buscón, Barcelona, Plaza & Janés, 1998.
El Buscón, Madrid, S. A. de Promoción y Ediciones, 1999.
Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños, ed. V. Roncero, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
Historia de la vida del Buscón, ed. J. A. Mestas, Algete, Ediciones Escolares, 1999.
El Buscón, ed. E. Ayuso, Barcelona, Casals, 1999.
El Buscón, Barcelona, Océano Grupo, 2000.
El Buscón; Obras jocosas; Los sueños; El chitón de las tarabillas; Poesía, Arganda del Rey, Edimat Libros, 2000.
La vida del Buscón, ed. M. Rodríguez, Barcelona, Octaedro, 2001.

Vida del Buscón, ed. F. Rico y L. Fernández, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001.
La vida del Buscón, ed. F. Cabo, Barcelona, Crítica, 2001.
Historia de la vida del Buscón llamado Don Pablos: ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños, Madrid, Suma de Letras, 2001.

«Sueños»:

Los sueños, Madrid, Alianza, 1998.
Los sueños, ed. I. Arellano y C. Pinillos, Madrid, Espasa Calpe, 1998, con reed. en 2001.
Sueños, Madrid, Ediciones Libertarias-Prodhufi, 1998.
Los sueños, Barcelona, Edicomunicación, 1999.
Sueños y discursos, Barcelona, Bibliotex, 1999.
Los sueños, ed. À. Broch, Barcelona, Océano Grupo, 2000.
Los sueños, Arganda del Rey, Edimat Libros, 2000.
Los sueños, Barcelona, Planeta, 2002.

Inmaculada Medina Barco

Congreso «Quevedo y el hispanismo en el nuevo milenio» celebrado en Nueva York, 15-16 de noviembre, 2001

Los pasados 15 y 16 de noviembre se celebró en Nueva York, en el *Auditorium* del Santander Central Hispano, que viene colaborando ejemplarmente en los proyectos del GRISO, el congreso «Quevedo y el Hispanismo en el Nuevo Milenio». El evento estaba organizado por el Departamento de Lengua y Literatura Hispánicas de la Universidad del Estado de Nueva York en Stony Brook y el GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro) de la Universidad de Navarra. Colaboraron otras instituciones culturales y políticas españolas y norteamericanas: Instituto Cervantes de Nueva York, Hispanic Society of America, Santander Central Hispano, Fundación Universitaria de Navarra y el Consulado General de España en Nueva York.

La sesión inaugural estuvo presidida por el Excmo. Señor Cónsul de España don Emilio Cassinello. En esta sesión tomaron la palabra el director del Instituto Cervantes en Nueva York, doctor Antonio Garrido, y el señor cónsul que destacaron la importancia de la cultura española en los Estados Unidos y se felicitaron por la celebración del coloquio quevediano en Manhattan. Para terminar el señor cónsul de España declaró abierto el congreso.

A continuación en una sesión especial se procedió a la presentación del número 5 de *La Perinola* y de los últimos anejos publicados por la revista; entre ellos la edición de los poemas de la musa *Clío*. En esta sesión el doctor Fernando Plata, de Colgate University, presentó la edición en *La Perinola* de la traducción

quevediana de las *Controversias* de Séneca, obra que se daba por perdida, pero cuya copia manuscrita se halla en la biblioteca de don Bartolomé March en Mallorca.

En este primer día los ponentes hablaron del concepto de la naturaleza en Quevedo, de su concepto de la pobreza y de la consideración de la obra de Quevedo y de parte de su vida desde un punto de vista bufonesco. En la sesión de la tarde los ponentes hablaron de lo satírico y lo burlesco en la poesía quevediana y la relación del humor con lo subversivo o tradicional en el *Buscón*. La jornada se cerró con una recepción en la Hispanic Society of America con una «Exposición de manuscritos y ediciones de Quevedo». Allí los congresistas y otros invitados pudieron contemplar la magnífica exposición de ediciones del siglo XVII de las obras de Quevedo, así como las primeras traducciones de algunas de ellas al inglés o al francés, o las dirigidas contra Quevedo: entre ellas podemos mencionar la *princeps* del *Parnaso español*, la *Política de Dios, Historia de la vida del Buscón*, la edición quevediana de las poesías de Francisco de la Torre o *El Tribunal de la justa venganza*, panfleto antiquevediano atribuido a Pacheco de Narváez.

La primera sesión del segundo día estuvo dedicada a problemas textuales de algunas de las obras de don Francisco: *La caída para levantarse, La Perinola* o el teatro quevediano. En las dos sesiones restantes se abordó el estudio del retrato de los Austrias en la poesía de nuestro escritor, la emblemática en ciertos textos prosísticos, la aparición de las piedras y la presencia del léxico quevediano en la segunda impresión del *Diccionario de la Real Academia Española*, publicada en 1770.

El congreso terminó con una mesa redonda en la que participaron Ignacio Arellano, Alfonso Rey y Victoriano Roncero. Los tres quevedistas expusieron los distintos proyectos en que están trabajando: Alfonso Rey comentó el estado de su edición de las obras completas en prosa, que aparecerá en la editorial Castalia; Ignacio Arellano comentó su proyecto de edición y comentario de la *Poesía completa* de Quevedo, así como la de los *Entremeses completos* que está realizando con Celsa Carmen García Valdés; Victoriano Roncero habló de su edición de la *España defendida* y *El tribunal de la justa venganza*. Con esta mesa redonda se clausuraron las sesiones que demostraron el vigor de los estudios quevedianos.

El congreso terminó con la cena de clausura en el restaurante Solera.

VI Jornadas sobre Quevedo y su época (Villanueva de los Infantes, 5 al 9 de agosto de 2002)

Se celebran en Villanueva de los Infantes las *VI Jornadas sobre Quevedo y su época*, dedicadas a los «Mitos y símbolos en Quevedo»

durante los días 5 al 9 de agosto de 2002 y coordinadas por el profesor Felipe B. Pedraza. El programa de actividades es como sigue:

LUNES 5 DE AGOSTO

19:00 Recepción y entrega de documentos a los matriculados.

20:00 Presentación del curso por autoridades locales, provinciales y regionales y dirección del mismo.
Conferencia inaugural: Ignacio Arellano (Universidad de Navarra), *Dioses y héroes en la poesía burlesca de Quevedo.*

MARTES 6 DE AGOSTO

10:00 Conferencia: Jesús Sepúlveda (Università degli Studi di Milano), *Símbolos del erotismo en la poesía burlesca de Quevedo.*

12:00 Itinerario histórico-artístico: *Villanueva de los Infantes en el siglo de Quevedo, I.*

19:00 Conferencia: Cristóbal Cuevas (Universidad de Málaga), *Símbolos religiosos en Quevedo.*

MIÉRCOLES 7 DE AGOSTO

11:00 Conferencia: Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba), *Imágenes simbólicas de la escritura en Quevedo.*

12:30 Itinerario histórico-artístico: *Villanueva de los Infantes en el siglo de Quevedo, II.*

19:00 Conferencia: Rosa Romojaro (Universidad de Málaga), *Funciones del mito clásico en Quevedo.*

JUEVES 8 DE AGOSTO

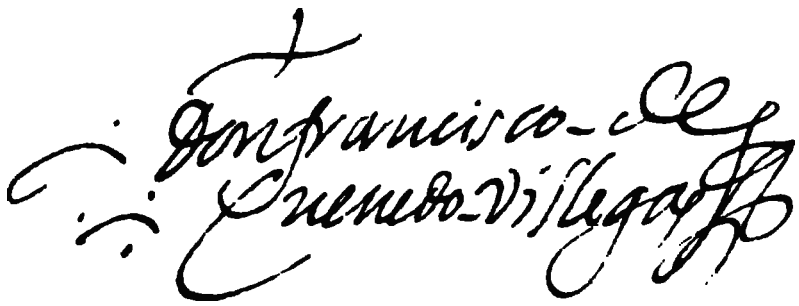
11:00 Conferencia: Enrique Baena (Universidad de Málaga), *La herencia símbólica de Quevedo en los poetas de posguerra.*

19:00 Conferencia: Francisco Javier Díaz de Castro (Universidad de Baleares), *Símbolos del tiempo en Quevedo y la poesía del siglo XX.*

VIERNES 9 DE AGOSTO

11:00 Conferencia: Rosa Navarro Durán (Universidad de Barcelona), *La parodia del mito en las prosas de Quevedo.*

12:15 Entrega de certificados. Clausura del curso y vino español.



Sumario analítico / Abstracts

Ignacio Arellano Ayuso, «Comentario de un soneto amoroso de Quevedo: "Los que ciego me ven de haber llorado" y el arte de la ingeniosa contraposición»

Este artículo analiza el soneto titulado «Padece ardiendo y llorando» en la edición del *Parnaso español* de 1648, cuyo primer verso es «Los que ciego me ven de haber llorado». El autor explica que el esquema fundamental compositivo remite al universo de la poesía petrarquista y está basado en metáforas y antítesis según los modelos del conceptismo que Gracián analiza en su *Agudeza y arte de ingenio*.

This article analyses the sonnet entitled «Padece ardiendo y llorando» in the 1648 edition of *Parnaso español* with the opening verse «Los que ciego me ven de haber llorado». The author explains that this sonnet belongs to the universe of Petrarchan poetry and it is based on the use of metaphors and antithesis following models studied by Gracián in his book.

Palabras clave: poesía petrarquista, agudeza, conceptismo, antítesis.

Antonio Azaustre Galiana, «Retórica y milicia en un soneto de Quevedo»

Este trabajo estudia un soneto de Quevedo (*Clío,* XXIV) construido sobre diversos procedimientos retóricos. Los cuartetos recrean el *exemplum* mitológico de la rebelión del gigante Tifeo; en los tercetos, este ejemplo se pone en relación con la situación política del momento, para pedir a Felipe IV que actúe contra sus enemigos igual que Júpiter hizo con el gigante Tifeo.

This work studies a sonnet by Quevedo (Clío, XXIV) constructed upon different rhetorical techniques. The quatrains recreate the mythological *exemplum* of the giant Tifeo; the two tercets relate this *exemplum* to the political situation of the period, asking Felipe IV to take action against his enemies, as Jupiter did with the giant Tifeo. This work analyses Quevedo's way to develop plot and structure.

Palabras clave: Quevedo, retórica.

Antonio Carreño, «El navegante en "caravana de fuego": Leandro o la escritura "con letra bastarda"»

El artículo se centra en las genuinidad paródica del tratamiento quevediano de las míticas figuras de Hero y Leandro en los romances núsm. 210 y 711 de su *Poesía original*. El mito tal como lo trata Quevedo es contrastado con los usos que de esta fábula hace

la tradición y orquestado por la novedad que le infunden Lope, Góngora y muy especialmente nuestro autor. Tras diferenciar parodia e intertextualidad, se muestra que Quevedo eleva el tratamiento paródico del mito a su genialidad máxima formulando toda una poética: deconstrucción de paradigmas lexicalizados, novedad representacional de las figuras de Hero y Leandro y elementos subversivos y carnavalescos constituyen algunos elementos importantes de la formulación paródica a la que somete los poemas don Francisco y donde la capacidad generativa del lector en su cotejo de la fábula original y su reelaboración quevediana es imprescindible para un entendimiento cabal de estos textos.

This article focuses on the excelling parodic treatment of the mythic Hero and Leander in poems 210 and 711 of Quevedo's poetic work. The study of the quevedian understanding of the myth is put in contrast with its use in the textual tradition and the novelty infused to it by Lope, Góngora and, very especially by our author. After differentiating between parody and intertextuality, the article shows Quevedo's masterful parodic usage of the fable to the extent of shaping a new poetic formula. Deconstruction of lexical paradigms, representational novelty of the Hero-Leander figures, subversive and carnival elements constitute some key elements of this new parodic elaboration of the myth in the poems by don Francisco, where the reader's generative meaningfulness is fundamental to the full understanding of the poems.

Palabras clave: parodia, Hero y Leandro.

Cristóbal Cuevas, «Retrato de Lisi en mármol»

Quevedo, el mejor de nuestros madrigalistas del Barroco, imitando al italiano Grotto «el ciego» (1541-1585), escribe su «Retrato de Lisi en mármol». El poeta parece someterse en todo a las normas del madrigal: gracia, ingenio, espíritu lúdico, viveza... Pero su dramática personalidad, espoleada por la concepción del arte de la Contrarreforma, introduce en el poema un recuerdo de la polémica entre Molina y Báñez sobre el libre albedrío. De acuerdo con las tesis molinistas, proclama que el hombre configura su perfil moral por voluntad propia. Así lo hace Lisi, contraviniendo los planes de la Naturaleza providente. De esa manera, Quevedo moderniza el género «madrigal», dándole una trascendencia que antes no tenía.

Quevedo, the best of Spanish Baroque's madrigalists, imitating the Italian Grotto «the blind» (1541-1585), writes his «Lisi's Portrait in Marble». The poet seems to follow faithfully the madrigal norms: grace, ingenuity, playful spirit, liveliness... But his dramatic personality, spurred by the view of art in the Counter Reformation, introduces within the poem reminiscent echoes of the controversy between Molina and Báñez about free will. According to the

molinists' theories, Quevedo argues that men create their own moral shape by free choice. Lisi is an example when she disobeys the plans designed by provident Nature. Doing so, Quevedo modernises the «madrigal» genre, giving it a new scope it did not have before.

Palabras claves: madrigal, imitación, Contrarreforma.

Santiago Fernández Mosquera, «Comentario al soneto "¿No ves a Behemoth, cuyas costillas" de Quevedo»

El soneto «¿No ves a Behemoth, cuyas costillas», de Francisco de Quevedo es una muestra excelente de cómo el poeta reescribe una fuente bíblica y adecúa a la nueva forma estrófica un texto significativamente más extenso. Para ello utiliza técnicas retóricas bien conocidas como la *abrevatio,* pero al mismo tiempo mantiene recursos que ya estaban en el original (la *evidentia*) mientras acomoda a sus propios intereses literarios nuevas figuras que distancian el resultado final del modelo bíblico.

The sonnet «¿No ves a Behemoth, cuyas costillas» is an excellent example of how the poet rewrites a biblical source and makes a text which is considerably longer and accordingly more appropriate to a new verse form. Doing so, he uses well-known rhetorical techniques such as *abreviatio,* but at the same time, he keeps those elements that were already in the original, such as the *evidentia*. Moreover, he remodels new figures for his own literary purposes which situate the reader at a distance from the final result of the biblical model.

Palabras clave: reescritura, técnica literaria.

Celsa Carmen García Valdés, «Bibliografía sobre el comentario de textos de Quevedo»

La autora de este artículo recopila bibliografía interesante sobre el comentario de textos. El artículo está dividido en tres apartados: el primero contiene bibliografía sobre el comentario de textos en general. El segundo apartado trata de comentarios de textos de Quevedo y el tercer apartado referencia ediciones de las obras de don Francisco.

The author of this paper gathers an interesting bibliography on commentary of texts. The article is divided into three chapters: the first one deals with the broad text commentary exercise. The second one is devoted to analyses of Quevedo's texts and the third one considers the last editions of Quevedo's works.

Palabras clave: bibliografía sobre Quevedo, comentario de textos.

Antonio Gargano, «Lectura del soneto "Lo que me quita en fuego me da en nieve" de Quevedo: entre tradición y contextos»

El análisis del soneto, que es precedido por la reconstrucción del motivo de la mano que cubre en la tradición poética de Petrarca a Cetina y Groto, y al cual le sigue una sintética reconsideración de la metáfora del volcán en la poesía amorosa de Quevedo, quiere demostrar cómo el más trillado convencionalismo de la antítesis generadora del texto (fuego / nieve) resulta rescatado por el comentario ingenioso con que se manifiesta la circunstancia anecdótica ilustrada por el mismo soneto.

The analysis of this sonnet, which is preceded by the reconstruction of the motif of the hand that covers (a tradition from Petrarch to Cetina and Groto), is followed by a concise reconsideration of the metaphor of the volcano in Quevedo's love poems. The study aims to show how the worn-out convention of the antithesis (fire / snow) is redeemed by the ingenious comment by which the anecdotic circumstance illustrated by the sonnet itself is manifested.

Palabras clave: fuego / nieve, convencionalismo, conceptismo.

Teresa Jiménez Calvente y Ángel Gómez Moreno, «Comentario al soneto quevedesco "Admírase de que Flora, siendo toda fuego y luz, sea toda hielo" (con una nota sobre la antigua Escitia)»

El presente soneto es una muestra clara de la pervivencia de la poética de la lírica amorosa de los cancioneros castellanos del siglo XV en el Barroco español y, particularmente, en Quevedo; en la composición se hace gala de la técnica de contrarios u opósitos al presentar a la amada por medio de una doble metáfora, fundamentada sobre la referencia a *Escitia* (la zona fría por excelencia, como revelan múltiples fuentes desde el mundo clásico hasta la época de Quevedo) y al *Etna* (también por excelencia el volcán de ardientes lavas, lo que llevó en múltiples ocasiones a servirse de su nombre de forma genérica o antonomástica). El artificio, no obstante, es mucho más complejo en Quevedo, pues cuaja en dos formas de discurso gemelas aunque opuestas en su propósito, el elogio o *laus* y la invectiva o *vituperatio,* fundidas y entremezcladas con habilidad y suma gracia; de ese modo, el poema une el piropo a la pulla (aunque el tono de esta última acabe por imponerse), en consonancia con los gustos literarios quevedescos.

This sonnet clearly shows the survival of some poetic principles of XVth Century Castilian *Cancioneros,* within the particular realm of love-lyric, in Baroque Art and more specifically in Quevedo's poetry. The beloved female is depicted by means of a double metaphor, depending upon the so-called «technique of opposite or contrary terms». First, she is known as *Scythia* (the coldest area of the world, according to a large number of sources from the Classical period onwards) and the *Etna* (the famous vol-

cano, whose name was commonly used in a generic or antonomastic way). In spite of these similarities, Quevedo's poem is much more complex since it bears two different and opposite samples of the same form of speech: praise or *laus* and mockery or *vituperatio,* wisely and amusingly melted and mingled. In accordance with Quevedo's literary taste, this sonnet conveys both compliments and quips (the poem's tone being given by the latter) at the same time.

Palabras clave: escitas, conceptismo, opósitos.

Alessandro Martinengo, «"Desterrado Scipión a una rústica casería suya, recuerda consigo la gloria de sus hechos y de su posteridad"»

Una nueva comparación entre los dos sonetos quevedianos «Faltar pudo a Scipión Roma opulenta» y «Faltar pudo su patria al grande Osuna» (respectivamente núms. 234 y 223 de la edición de Blecua, 1969) cuya recíproca «consonancia» ya había observado González de Salas en nota a la *princeps* del *Parnaso* (1648), sugiere que el primero pudo ser el resultado de la refundición del segundo, contrariamente a lo que suele opinar la crítica: en efecto, el núm. 234 no sólo está más acabado estilísticamente, sino que su refundición responde a una actitud predilecta del Quevedo tardío, la de considerar, a veces, la modernidad modelo de la Antigüedad. En cuanto a la fórmula incipital común de los dos sonetos («Faltar pudo…»), la derivó con toda probabilidad don Francisco del texto fijado por Lipsio (1607) de la epístola 86 de Séneca el Filósofo a Lucilio, que el propio González de Salas considera la fuente principal del soneto 234.

This article deals with a new analysis of two Quevedo's sonnets (numbers 234 and 223 in Blecua's 1969 edition) whose relation had already been noticed by González de Salas in a note to the *princeps* edition of *Parnaso* (1648). The author assures that sonnet number 234 is the result of a reelaboration of number 223, however other critics' opinion, because sonnet number 234 is better performed and it shows a favourite attitude of Quevedo: the use of modern times as a model to explain Antiquity. Also, the common formula of the beginning («Faltar pudo…») is considered a derivation of the Lipsius' text of Seneca's 86 letter to Lucilius, which was regarded as to be the main source of sonnet 234 by González de Salas.

Palabras clave: sonetos 234 y 223, hipotexto, refundición.

Valentina Nider, «La Fénix»

El mito del ave fénix, caracterizado por la constante metamorfosis entre las llamas, se convierte en cifra de la cultura simbólica barroca y como tal aparece con frecuencia en la poesía y prosa de Quevedo. Entre estos textos destaca un romance (Blecua, núm.

700) que junto con otros tres sobre animales fabulosos constituye un pequeño bestiario satírico-burlesco en el que se pone de manifiesto la actitud racionalista del poeta. De este mismo poema se ofrece aquí un comentario que pretende destacar las relaciones con algunos géneros como, por ejemplo, el poema mitológico, la poesía amorosa petrarquista y el enigma.

The Phoenix myth, with its continuous metamorphosis among flames, becomes a characteristic symbol of Baroque culture as we observe in many circumstances of Quevedo's poetry and prose. Above all, the romance entitled «The Phoenix» (numbered 700 in Blecua's edition) is relevant and forms a small satirical burlesque bestiary along with three poems dedicated to similarly fabulous animals. The present exposition tries to show the relations between «La Fénix» and different literary genres: mythological large poems, Petrarquist love poetry and the enigma.

Palabras clave: ave fénix, poesía amorosa, enigma.

Carmen Peraita, «Espectador del naufragio. "Muestra en oportuna alegoría la seguridad del estado pobre y el riesgo del poderoso"»

Las alegorías de la navegación tienen una prolífica tradición, tanto en el contexto clásico greco-latino como en el cristiano. La navegación puede aparecer como alegoría de la existencia: vivir es estar embarcado. El mar es metáfora de las tribulaciones humanas. También, cruzar los mares, es decir, transgredir el orden inviolable del macro cosmos, puede considerarse signo de ambición y avaricia. Navegar puede apuntar a una suerte de crítica cultural: se navega para salir de los confines en que uno vive, para mejorar la fortuna. La liquidez del agua y la liquidez del dinero abren la posibilidad, por otra parte, de cooperación entre extraños. El espectador, que desde la orilla contempla el naufragio ajeno, representa una condición existencial. En Quevedo alude principalmente al alejamiento del poder, el control de las pasiones y la vida retirada.

Allegories of navigation have a prolific tradition in the classic or Greco-latin context as in the Christianity. Navigation can appear as an allegory of existence: to live is to be on board. The sea is the metaphor of human tribulation. To cross the seas is also to transgress the order of the macrocosms, and can be considered a sign of ambition and avarice. Navigation can point to a sort of cultural critique: you navigate to be able to leave the confines in which you live, to improve your fortune. The liquidity of water and that of money open the possibility in other instances of cooperation between strangers. The spectator that contemplates another's shipwreck from the shoreline represents an existentialist condition.

In Quevedo, it alludes to the disengagement of power, a control of passions and a detached life.

PALABRAS CLAVE: espectador, naufragio, pobreza.

Blanca PERIÑÁN, «En el huerto con Quevedo. "Boda y acompañamiento del campo" y "Matraca de las flores y la hortaliza"»

Se comentan dos largos textos unidos por rasgos comunes de tipo disparatado que generan un peculiar ludismo alucinante basado en la animización de lo inerte y la desrealización a través de las palabras.

This paper analyses two poems by Quevedo that share many common aspects such as the animation of vegetables and fruits through words.

PALABRAS CLAVE: grotesco, dinamismo, *inventio*, agudeza.

Fernando PLATA, «Comentario de la "Canción a una dama hermosa y borracha"»

Comentario de texto de la «Canción a una dama hermosa y borracha» (número 622 de la edición de Blecua), en el que se analizan, en primer lugar, los diferentes estadios de redacción del poema, del que conocemos un primera versión en un cancionero manuscrito de 1603, retocada más tarde en cancioneros de 1627-1628 y posteriormente publicado en la edición póstuma de 1648 con amplios retoques de González de Salas. Este poema en estancias se articula como canción petrarquista, con un empleo abundante de los *topoi* de la lírica amorosa, en la que se rompe el horizonte de expectativas del lector en el último verso de cada estrofa, en el que, mediante la agudeza verbal, Quevedo se burla de los lugares comunes petrarquistas, configurando el texto así como un ejercicio de antipetrarquismo.

This paper is a study of a poem by Quevedo, the «Canción a una dama hermosa y borracha» («Song to a beautiful and drunken lady», number 622 in Blecua's edition). The analysis begins with an exploration of the different stages in the textual transmission of the poem. The first version is found in a 1603 manuscript *cancionero;* the text was later touched up and copied in *cancioneros* circa 1627-1628; finally it was published posthumously in 1648 in a version extensively retouched by its editor, González de Salas. The poem, written in stanzas combining seven- and eleven-syllable lines, adopts the form of a Petrarchan song in that it employs a good number of motifs from the love lyric. Quevedo, however, departs from the expectations of a Petrarchan song in the last line of each stanza by introducing a pun that mocks the common places of Petrarchan poetry. Thus, the text becomes an anti-Petrarchan exercise.

PALABRAS CLAVE: poesía satírica, antipetrarquismo, comentario de textos.

María José TOBAR QUINTANAR, «"Miré los muros de la patria mía" y la reescritura en Quevedo»

Este trabajo aborda la interpretación del soneto «Miré los muros de la patria mía» a partir de los usos que Quevedo hizo de los términos *muros* y *patria* en el resto de su obra, y también a partir de las concordancias detectadas con otros textos quevedianos que desarrollan los mismos lugares comunes.

This article studies the interpretation of the sonnet «Miré los muros de la patria mía» from the usages that Quevedo made of the words *muros* and *patria* all along his work, and also from some significant concordances with other Quevedo's texts in which the same *loci* are present.

PALABRAS CLAVES: Quevedo, reescritura, patria.

David Gareth WALTERS, «El derecho a no escoger: lector y amada en el soneto "Dejad que a voces diga el bien que pierdo"»

Los hábitos ideológicos y las prácticas pedagógicas han hecho que los que escriben sobre la poesía sean forzosamente analizadores en el sentido más estrecho. Pero un soneto como el quevedesco «Dejad que a voces diga el bien que pierdo» resiste tal acercamiento. Aunque ha llamado la atención por ciertos detalles léxicos su encanto consiste más bien en la manera en que nos niega una sencilla o, mejor dicho, una estable solución. El soneto abunda en apóstrofes, el destinatario de los cuales varía constantemente en una estrategia según la cual el poeta parece afirmar a la amada que está dirigiéndose al lector a la vez que le asegura a este que adopta una actitud atrevida hacia aquella.

The temptation for the commentators on poetry to be analyst in the narrowest sense is overwhelming as a result of the ideological habits and pedagogic practices. But a sonnet like Quevedo's «Dejad que a voces diga el bien que pierdo» resists such an approach. Although it has attracted attention hitherto because of certain lexical details its charm resides in the way in which it denies a single or, better, a stable solution. The sonnet abounds in apostrophes, the destination of which constantly fluctuates in a stratagem whereby the poet seems to affirm to his mistress that he is addressing the reader while at the same time assuring the reader that he is adopting a bold approach towards his mistress.

PALABRAS CLAVE: lectores, ambigüedad, apóstrofe.

Pilar CARRERA FERREIRO, «Tres libros de Francisco de Sales en la biblioteca de Quevedo»

En 1634 Quevedo publica la traducción al español de *Introduction à la vie dévote* de Francisco de Sales. El lugar que ocupa esta traducción en la obra del escritor español está aún por determinar, independientemente del hecho de que Quevedo sea el traductor o se haya limitado a copiar la anterior de Eyzaguirre (1618). Quevedo conoció la obra del santo francés, y esto se demuestra con los tres libros de Francisco de Sales que conservan firmas o anotaciones de Quevedo. Además de añadir títulos pertenecientes a la biblioteca quevediana; en estas páginas se presentan firmas y notas autógrafas desconocidas hasta ahora.

In 1634, Quevedo publishes the translation to Spanish of *Introduction à la vie dévote* by Francis of Sales. The place that this translation takes in the Spanish writer's work is still to determine because there are different critical opinions that assure that Quevedo is the translator or he has only copied the previous work by Eyzaguirre (1618). Quevedo knew the French saint's work, and this is proved with three books by Francis of Sales that conserve signatures or annotation of Quevedo. Also, unknown signatures and autographed notes are shown in this article.

Palabras claves: traducción de Quevedo, *Introducción a la vida devota,* Francisco de Sales.

Randi Lise Davenport, «Encuentros cercanos del tercer tipo. Una lectura del episodio de Diego Moreno en el *Sueño de la muerte*»

Este artículo sugiere una nueva lectura del episodio de Diego Moreno en el *Sueño de la muerte,* primeramente presentando las lecturas de estudiosos como Asensio y Nolting-Hauff antes de proponer una lectura que se concentra en el encuentro entre el narrador y el personaje proverbial Diego Moreno. Este enfoque sugiere que el encuentro puede ser analizado en tres niveles: el nivel «físico» (donde el personaje asalta físicamente al narrador), el nivel linguístico (donde el narrador es atacado verbalmente por Diego Moreno), y, por último, el nivel epistemológico donde la ansiedad del narrador de escaparse de Diego Moreno expresa una preocupación con la corrupción del lenguaje y la desintegración del sistema analógico de conocimiento de la época.

This article offers a close reading of the episode of Diego Moreno in the *Sueño de la muerte,* first presenting the views of scholars like Asensio and Nolting-Hauff, and then suggesting a new approach focusing on the encounter between the narrator and the proverbial character Diego Moreno. This approach holds that the encounter may be analysed on three different levels. First, it can be understood as a «physical encounter» where the character assaults the narrator physically. As a linguistic encounter where Diego Moreno attacks the narrator verbally. And last, but not least as an

epistemological encounter where the narrator's eagerness to escape from Diego Moreno expresses a preoccupation with the corruption of language and the disintegration of the analogical system of knowledge at that time.

PALABRAS CLAVE: epistemología, conceptismo, Diego Moreno, *Sueños*.

José I. GARCÍA DE PASO, «El problema del vellón en *El chitón de las tarabillas*»

Por vez primera, se lleva a cabo un análisis exhaustivo del contenido económico y monetario de *El chitón de las Tarabillas*. Se muestra que Quevedo no comprendía por entero la teoría monetaria más avanzada de la época en que escribió esta obra. Al tiempo, se documenta su utilización sesgada de la evidencia empírica existente sobre variables monetarias y de precios. Su defensa a ultranza de la política monetaria de Castilla puesta en práctica por Felipe IV y el Conde Duque de Olivares durante el periodo 1621-1628 le impide darse cuenta de que el grave problema del vellón que aparece en Castilla en esa tercera década del siglo XVII se debe, en realidad, a dicha política.

This paper provides, for the first time, an in-depth analysis of the economic and monetary content within *El chitón de las Tarabillas*. We show that Quevedo was not fully aware of the most advanced monetary theory prevailing at the time of his writings. In addition, we document his biased use of current empirical evidence on money and prices. His defence at all costs of Castilian monetary policy implemented between 1621 and 1628 by King Philip IV and the Count Duke of Olivares prevented him to realise that the severe «billon problem» impairing Castille in the 1620s was, in fact, due, to such a policy.

PALABRAS CLAVE: política monetaria, análisis económico de Quevedo.

Juan Luis SUÁREZ, «Nota sobre "la noche que llegamos" a casa de Cabra: ¿un error de Quevedo?»

El objetivo de este artículo es mostrar las aparentes incoherencias cronológicas y gramaticales que surgen de la lectura del principio del capítulo tercero de *El Buscón*. Tras la famosa descripción del Licenciado, el narrador establece que los jóvenes llegaron por la noche a la casa de Cabra. En el mismo párrafo, y sin aclaraciones ni marcadores temporales que indiquen una ruptura en el ciclo narrado, se anuncia que Pablos y su amo se pusieron a hacer las tareas encomendadas por el Licenciado y que estuvieron ocupados en eso hasta la hora de comer. El problema surge al recordar que es «todavía» por la noche de acuerdo con el comienzo del párrafo. ¿Se trata de un error del autor? El artículo examina varias

hipótesis para intentar explicar el texto tal y como está, pero llega a la conclusión de que lo más probable es que se trate de un error o de que se haya perdido una parte del texto original. Por eso, la recomendación final es que en futuras ediciones se incluya un marcador temporal y una explicación que haga legible tanto esta sección como el capítulo entero.

This article deals with the chronological and grammatical inconsistencies derived from a careful reading of the beginning of *El Buscón*'s third chapter. According to the text, the two young students arrive at Cabra's house during the night («la noche que llegamos»). The problem arises when in the same paragraph, and without any sign of temporal rupture in the narration, the narrator establishes that the young pupils started to work in the tasks assigned by the Licenciado. Immediately after, they proceed to the dining room and have lunch («la comida»). But it still was the night of the day in which they arrived to the house. The article examines several hypotheses in order to provide possible readings of the chapter as it is. The conclusion, however, is that there is a textual mistake due either to the author / editor or to the fact that part of the original text is missing. The final recommendation is that future editions include a note and a «temporal marker» within the problematic passage so that the reading of both the paragraph and the chapter becomes coherent.

Palabras clave: capítulo tercero del *Buscón,* incoherencias cronológicas y temporales.

José Julio Tato, «El léxico científico de Quevedo (I)»

Este artículo analiza el significado de algunos términos técnicos obtenidos de las obras de Quevedo, utilizando diccionarios y libros de la época. Los términos son: *abada, abeja, rey de las abejas, ablandar el pecho, absceso, acabar* (con el significado de 'matar' o 'morir'), *accidente, acero, achaque, achaquero, acíbar, aciago, acomodar* [un cadáver] *en pasteles, acónito, ánimo, catarro, estar acatarrado, excremento de lagarto, fijar el mercurio al martillo, gordo, hombre gordo y flemón, humor, natural* y *scilla.*

This paper analyses the meaning of some technical words used by Quevedo in his works. These terms are studied looking them up in dictionaries or books of the period. The words are: *abada, abeja, rey de las abejas, ablandar el pecho, absceso, acabar* (with the meaning to kill or to die), *accidente, acero, achaque, achaquero, acíbar, aciago, acomodar* [a corpse] *en pasteles, acónito, ánimo, catarro, estar acatarrado, excremento de lagarto, fijar el mercurio al martillo, gordo, hombre gordo y flemón, humor, natural* y *scilla.*

Palabras clave: vocabulario científico en Quevedo.

Normas editoriales del GRISO para La Perinola

1.- Bibliografía citada en notas al pie:

– Citar abreviadamente por Apellido del autor, Año, y Páginas (si fuera necesario).

Alonso Hernández, 1976. = Alonso Hernández, J. L., *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1976.
Rodríguez, 1998, p. 294 [si se hace referencia a página(s) concreta(s)].
Avalle-Arce, 1997 [p. o pp. si se hace referencia a página(s) concreta(s)].

– Siempre la abreviatura p. o pp. para las páginas, lo mismo que vol. para volumen, o t. para tomo, etc. O cualquier otro tipo de abreviatura que evite siempre la ambigüedad.

– Cuando un autor tenga dos o más entradas con el mismo año, para evitar la ambigüedad se pondrán al lado de la fecha las letras minúsculas del abecedario: 1981a, 1981b, 1981c... (Tanto en nota de forma abreviada como en la bibliografía final se debe consignar esta fecha con su letra correspondiente).

Ejemplo de nota abreviada:

Pérez, 1981a, pp. 12-14.
Pérez, 1981b. [si se remite al trabajo entero sin precisión de páginas específicas]
Pérez, 1981c, pp. 21-23.

Ejemplo de Bibliografía:

Pérez, A., *La poesía de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1981a.
Pérez, A., *La crítica literaria del barroco*, Madrid, Visor, 1981b.
Pérez, A., «Puesta en escena barroca», *Criticón*, 23, 1981c, pp. 1-23.

Citas de obras antiguas:

– Cuando la referencia bibliográfica sea a una obra antigua (antes de 1900), se citará por autor y título en las notas. En la bibliografía se recogerán todos los datos, incluido el editor moderno, si lo hubiere.

Ejemplo de cita:

Quevedo, *El chitón de las tarabillas*, p. 98 (o lo que proceda).

Ejemplo de entrada bibliográfica:

Quevedo, Francisco de, *El chitón de las tarabillas*, ed. M. Urí, Madrid, Castalia, 1998.

– EXCEPCIÓN: en las notas al pie se mencionará excepcionalmente el editor moderno o la fecha si en la bibliografía hubiera varias ediciones de la obra, y fuere necesario especificar a cuál de ellas se refiere la nota.

Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Rico, vol. 1, p. 234. = Cervantes, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols.
Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Rodríguez Marín, vol. 3, p. 34. = Cervantes, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, Atlas, 1910, 6 vols.

2.- La bibliografía final.

– Todo lo citado abreviadamente a pie de página tiene que aparecer recogido en la bibliografía final con datos completos.
– Ésta se ordenará por orden alfabético ascendente.
– Cuando un autor tenga más de una entrada se ordenarán por orden cronológico ascendente (de antiguos a recientes).

Arellano, I., «Sobre Quevedo: cuatro pasajes satíricos», *Revista de Literatura*, 86, 1981, pp. 165-79.
– *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.
– *Jacinto Alonso Maluenda y su poesía jocosa*, Pamplona, Eunsa, 1987.
– *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

– Las obras literarias de un mismo autor se ordenarán alfabéticamente.

Calderón de la Barca, P., *Céfalo y Pocris*, ed. A. Navarro, Salamanca, Almar, 1979.
–*Céfalo y Pocris*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, C. C. García Valdés, C. Mata y M. C. Pinillos, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
– *El alcalde de Zalamea. Edición crítica de las dos versiones*, ed. J. M. Escudero, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998.
– *El castillo de Lindabridis*, ed. V. Torres, Pamplona, Eunsa, 1987.

– No se distinguirá bibliografía primaria y secundaria. Toda la bibliografía se citará en un bloque por orden alfabético.

– Lista de bibliografía citada [TODOS LOS ELEMENTOS SEPARADOS EXCLUSIVAMENTE POR COMAS]:

LIBROS: Apellidos, Inicial del nombre, *título de la obra en cursiva,* editor (si lo hubiere), Lugar, Editorial, Año.
Perrot, A., *La nueva escuela de París*, [ed. J. Cossimo], Madrid, Cátedra, 1988.

ARTÍCULOS: Apellidos, Inicial del nombre, «Título en redonda (entre comillas angulares)», *Revista o publicación periódica en cursiva,* Número (en caracteres arábigos), Año, Páginas con pp. o p.
Ancina, F., «La estructura de la poesía del XVII», *Criticón*, 22, 1998, pp. 23-45.

TRABAJOS EN OBRAS COLECTIVAS: Apellidos, Inicial del nombre, «Título en redonda (entre comillas angulares)», partícula en, Título del libro colectivo en cursiva, Editor del libro colectivo (inicial del nombre y apellido), Lugar, Editorial, Año, Páginas con pp.
Duarte, E., «El *Orfeo* y sus esfuerzos», en *Actas del I Congreso sobre autos sacramentales de Calderón*, ed. J. M. Escudero, Madrid, Visor, 1998, pp. 45-87.

– IMPORTANTE: el sistema de comillas debe ser el siguiente:

– Comillas generales: « »
– Comillas dentro de las generales: “ ”
– Comillas de sentido, y otras funciones: ‘ ’

– No se pone en nota ni op., ni op. cit. (ni otras abreviaturas poco precisas).
– No se pone en nota vid., sino ver.
– Se evitarán todos los latinismos innecesarios.

– SE MODERNIZARÁN LAS GRAFÍAS DE TODOS LOS TEXTOS CITADOS (pasajes paralelos, definiciones de diccionarios de la época, etc.), salvo los casos en que sea pertinente la no modernización por razones significativas.

– No referirse en nota a otra nota, ya que puede modificar su numeración en las fases de corrección del texto.

– Las referencias de notas se colocarán antes de la puntuación baja, y después de las comillas y paréntesis.